



**UNIVERSITA' DEGLI
STUDI
DI PADOVA**

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e Cooperazione Internazionale
(Classe LM-38)**

Tesi di Laurea

**Scrittura letteraria e
scrittura filmica in “45 anni”**

Relatrice:

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda:

Qendresa Beqiri

n°matr. 1206084

Anno Accademico 2022 / 2023

Alla mia famiglia, tra cui in primis il mio pensiero di profonda gratitudine ed amore va a mia madre per tutto il sostegno che mi ha sempre donato.

Voglio dedicare questo lavoro di tesi alla mia dolce Nora, la tua sola presenza nella mia vita, ha stimolato in me un senso al miglioramento come persona, come mamma e certamente anche come figlia.

INDICE	
INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1	9
1.1 Introductory part: from literary text to screen	9
1.2 Differences and analogies between the short story and the film	12
1.3 Common themes in Constantine's novel: <i>the Life-Writer</i>	15
CAPITOLO 2	21
2.1 Costruzione narrative e temi	21
2.2 Analisi del Film	30
CAPITOLO 3	65
3.1 Descrizione dei luoghi interni ed esterni nel film	65
3.2 Oggetti presenti (diapositive, diario) e mancanti nel film (foto della coppia)	73
3.3 La festa dei 45 anni	76
CAPITOLO 4	81
4.1 Descrizione analitica di alcune sequenze di rilievo nel film	81
CONCLUSIONI	99
BIBLIOGRAFIA	103
FILMOGRAFIA	109
SCHEDE TECNICHE	111
SITOGRAFIA	113
SUMMARY (RIASSUNTO)	117

INTRODUZIONE

«Tutti i libri sono probabilmente un invito, un'offerta ai lettori che sono incoraggiati ad aprirsi alla possibilità di una prospettiva diversa, di una storia alternativa. Anche se a volte hanno il pericoloso potere di creare "un'unica storia, mostrare le persone come una cosa, come una sola cosa, più e più volte, e questo è ciò che diventano»". Chimamanda Ngozi Adiche

I quattro capitoli in cui si struttura il presente lavoro di tesi costituiscono un percorso di analisi attraverso due medium differenti: cinema e letteratura e più specificatamente del loro rapporto ma allo stesso tempo dei loro punti di divergenza e di analogia.

Si è impostato questo elaborato adottando un metodo di ricerca e studio di tipo comparativo. Per poi proseguire con l'applicazione di una metodologia non propriamente scientifica in quanto la materia trattata rientra nel gruppo di scienze umanistiche e l'argomento studiato è riconducibile alla macroarea della "Settima Arte": il cinema con il relativo linguaggio multimediale.

Ho condotto quest'analisi del film britannico *45 Years* diretto da Andrew Haigh nonché sceneggiatore, parallelamente allo scrupoloso approfondimento dal punto di vista analitico del racconto breve di David Constantine. Sia il film sia il racconto entrambi resi pubblici nel medesimo anno ossia il 2015.

Dopo una prima lettura del testo letterario, scritto in poche pagine ed aver individuato le sequenze narrative da cui è composto, ho guardato l'audiovisivo numerose volte in modo da poterne delineare le convergenze e le divergenze tra testo scritto e la storia proiettata sullo schermo.

Inutile dire che lo stretto rapporto fra l'opera letteraria e la corrispettiva versione cinematografica allude ad un campo di ricerca che molti studiosi hanno perseguito ossia la teoria dell'adattamento.

“Quando definiamo adattamento una data opera, affermiamo esplicitamente la sua scoperta relazione con un'altra opera, o con più d'una. È quello che Gérard Genette

chiamerebbe un testo «di secondo grado», la cui creazione e successiva ricezione avvengono in relazione a un testo precedente¹”.

“Ancora, in quanto specifico *processo creativo*, realizzare un adattamento implica sempre sia una (re)interpretazione che una (ri)creazione; a ciò si è fatto riferimento, a seconda della prospettiva adottata, nei termini di un’appropriazione o di una conservazione²”.

“Gli adattamenti cinematografici africani di leggende tradizionali tramandate oralmente sono anch’essi considerati uno strumento utile per preservare in modalità audiovisiva una ricca eredità culturale³”.

“Infine, valutato nella prospettiva del proprio processo di ricezione, gli adattamenti sono una forma di intertestualità: abbiamo esperienza (in quanto adattamento) di un adattamento come di un palinsesto che lascia trasparire nella nostra memoria opere precedenti, rievocate per mezzo di iterati processi di ripetizione con variazione⁴”.

In sintesi, diremo che un adattamento può essere descritto:

- Come la trasposizione dichiarata di una o più opere che è possibile riconoscere;
- Come un atto creativo e interpretativo di appropriazione/conservazione
- Come un ampio confronto intertestuale con l’opera adattata

Il primo capitolo introduce seppure in maniera breve la questione del procedimento che porta un testo letterario a trasformarsi mediante un *processo creativo* chiamato “adattamento” in un film. Qui si delineano con particolare accortezza le scelte estetiche nonché le tecniche cinematografiche compiute da Andrew Haigh nel realizzare il suo lungometraggio *45 anni*, ispirato al racconto di Constantine dal titolo *In Another Country*.

¹ HUTCHEON L., Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media, Roma, Armando Editore, 2011, p.25.

² *Ivi*, p. 27.

³ *Ivi*, p. 28.

⁴ *Ibidem*.

In seguito, si propone qualche breve accenno da una prospettiva di tipo storiografico sugli studi e le teorie dell'adattamento come tecnica sempre più utilizzata dagli autori spesso motivati da una dedita e paziente opera di conservazione dell'eredità culturale orale. Ci siamo posti alcuni interrogativi durante la nostra ricerca, mentre affrontiamo l'argomento sull'adattamento di un'opera letteraria come, ad esempio, di un romanzo classico e lo si traspone in un film, il quesito che sorge spontaneo è allora qualora sia possibile avere una 'trasposizione' cinematografica rimanendo fedeli al testo letterario d'origine. Ebbene la risposta non può essere che negativa, in quanto risulta quantomeno impossibile una traduzione fedele all'opera scritta poiché come sostiene la studiosa canadese Linda Hutcheon "una trasposizione da un *medium* a un altro, o anche all'interno dello stesso medium, implica sempre un cambiamento o, nel linguaggio dei moderni mezzi di comunicazione, «una riformattazione»⁵". Inoltre, l'autrice del libro *Teoria degli adattamenti*, ci conferma che "come non è possibile una traduzione letterale, conseguentemente non è possibile un adattamento letterale".

"In molti casi, dato che gli adattamenti consistono in passaggi a *media* diversi, essi sono anche delle ri-mediazioni, e cioè specificatamente traduzioni nella forma di trasposizioni intersemiotiche da un dato sistema di segni ad un altro (per esempio, da quello verbale a quello visuale)⁶". In merito a quanto detto sopra rispetto al processo di adattamento, nel primo capitolo ci si prefigge come obiettivo di ricerca l'individuazione degli aspetti di convergenza e di divergenza tra i due *medium* esaminati. Quest'ultimo si propone di esplorare quelli che sono i principali interventi effettuati dal regista nella composizione del film, oggetto del nostro lavoro di analisi e confronto intertestuale. Le operazioni da lui effettuate riguardano principalmente l'espansione della narrazione rispetto al racconto breve, nonché la tecnica compositiva di adattamento da lui utilizzata in *45 Years*.

⁵ *Ivi*, p. 38.

⁶ *Ivi*, p. 39.

Successivamente nel sottoparagrafo a seguire vengono fornite al lettore/spettatore le componenti analogiche e quelle divergenti tra i due medium: film e racconto breve. Prima di soffermarci a riflettere intorno ai mutamenti compiuti da Haigh nel film rispetto al testo letterario, sembra alquanto doveroso descrivere brevemente la trama del racconto e contemporaneamente metterla a confronto nell'analisi dello scheletro narrativo che costituisce l'audiovisivo. Alla base di queste considerazioni analitiche tra film e racconto vi è un lungo ed attento studio comparativo delle due opere (cinematografica e letteraria) le quali se messe a confronto, interagiscono tra loro producendo nello studioso non poche riflessioni. *In Another Country* non è però l'unica opera redatta da David John Constantine⁷, egli infatti è autore di numerosi componimenti poetici, e di traduzioni dal tedesco all'inglese di celebri autori tedeschi quali Brecht e Hölderlin. *La biografia* (titolo in inglese: *The Life-Writer*) è stato il primo romanzo dello scrittore inglese ad esser stato tradotto in Italia. Per merito di alcune costanti tematiche tra le due opere letterarie (romanzo e il racconto breve) si è ritenuto utile tracciare le componenti a livello di temi presenti in entrambi i testi creando importanti paragoni. Il secondo capitolo è suddiviso in due parti: la prima analizza in modo dettagliato, non solo la costruzione narrativa e i temi presentati ma anche la struttura compositiva dell'audiovisivo come prodotto finito. Si citano gli studi condotti da Seymour Chatman nell'ambito narratologico della ricerca dei problemi narrativi nei testi letterari e in quelli cinematografici e resi noti nel volume *Storia e Discorso* (prima edizione: Parma, 1981). Stando a quanto emerge dalle sue teorie, secondo Chatman, cogliere la struttura narrativa sia essa affidata alla scrittura o alle immagini, significa possedere gli strumenti per poter comprendere ed interpretare

⁷ D. J. CONSTANTINE nasce a Salford nel 1944, durante la sua carriera di scrittore pubblica diverse raccolte di poesia con la casa editrice inglese Bloodaxe; tra cui *Collected Poems* (2004), *Nine Fathom Deep* (2009), *Elder* (2014) e *Belongings* (2020)], oltre a due romanzi (più recentemente *The Life-Writer*; in italiano *La biografia* con l'editore Comma, 2015) e cinque raccolte di racconti brevi: *Back at the Spike* (1994), l'acclamato *Under the Dam* (Comma, 2005), *The Shieling* (Comma, 2009), *Tea at the Midland* (Comma, 2012), che ha vinto il Frank O'Connor International Short Story Award nel 2013, e *The Dressing-Up Box* (Comma, 2019), così come la raccolta: *Selected Stories* (Comma 2015). La raccolta di racconti di Constantine *'Tea at the Midland'* ha vinto il National Short Story Award 2010, e in particolare il suo racconto breve *'In Another Country'* è stato adattato cinematograficamente in *45 Anni*, lungometraggio diretto da Andrew Haigh e interpretato da Tom Courtenay e Charlotte Rampling (entrambi premiati con l'orso d'argento al Festival Internazionale del Cinema di Berlino nel 2015). Con sua moglie Helen, David curò per molti anni *Modern Poetry in Translation*. È anche traduttore di autori noti del calibro di Hölderlin, Brecht, Goethe, Kleist, Michaux e Jaccottet. È risultato, inoltre vincitore della Queen's Medal for Poetry nel 2020.

romanzi e film. La seconda parte invece ripropone un'analisi del lungometraggio ricca di particolari e dove emergono tutte le caratteristiche formali ed estetiche di ogni singola sequenza nel film. Nel terzo capitolo si affrontano da una prospettiva descrittiva, pur sempre in chiave analitica l'ambientazione, nello specifico si tratteggiano gli spazi interni ed esterni, ovvero i luoghi ripresi nel film. In seguito, si passa all'esaminare il binomio di oggetti presenti (le diapositive e diario) ed oggetti mancanti (fotografie della coppia in casa). Questi oggetti sono rilevanti per la nostra analisi, in quanto svolgono una funzione simbolica importantissima durante lo sviluppo della storia. Infine, vi è la sezione che rappresenta la sequenza creata *ex novo* dal regista appositamente per ricreare una dimensione di socialità, della festa del quarantacinquesimo anniversario di matrimonio per la coppia protagonista del film, Kate e Geoff Mercer. Il quarto ed ultimo capitolo, in particolare vorrebbe condurre il lettore ad un'analisi più approfondita di alcune sequenze specifiche scelte dall'autrice di questo elaborato per il valore espressivo che possiedono e riescono a trasmettere allo spettatore. Nelle conclusioni si tenta di riassumere un po' le varie tappe metodologiche seguite per la redazione del lavoro di tesi, oltre a porre l'attenzione del lettore sullo stato dell'arte e sull'importanza di condurre uno studio di tipo comparativo tra due media così differenti ma con caratteristiche comuni. L'intento qui non è quello di persuadere il pubblico di lettori quale dei due medium presi in esame sia il migliore per poter 'raccontare una storia', al contrario di presentarli come due mezzi complementari in grado di realizzare attraverso modi diversi lo stesso obiettivo: ossia di comunicare qualcosa al pubblico.

Potremmo concordare tutti nell'affermare che l'atto di raccontare sia un bisogno dell'uomo, «una sorta di universale umano, per cui costruire forme e significati è tutto ciò che facciamo nelle nostre storie e nelle nostre canzoni⁸».

⁸ *Ivi*, p. 245.

CAPITOLO 1

1.1 Introductory part: from literary text to screen

"Each has his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart and his friends can only read the title". Virginia Woolf

In this chapter I will mention some issues related to adaptation, that is, the process of transforming a literary text into a film and will deal more extensively with the procedures used by the director Andrew Haigh in the making of the film *45 Years*, freely inspired by the story *In Another Country* by David Constantine.

The studies on adaptation from a literary work concern the transposition or rather "translation" from the written page to the screen of a short story or a novel. This operation has always attracted great curiosity and interest not only among literary experts but also among Cinema scholars. The involvement in this specific field of investigation, the theory of adaptation, arises from the need to understand the correlations that are formed between different expressive languages: how they are created and what are the repercussions on the finished audio-visual work.

One of the most frequent problems faced in the scientific literature on the subject is whether it is possible to transpose a film while remaining faithful to the literary text of the original. This is because there are substantial differences between cinema and literature due to the differentiation of language: literary language and cinematographic language. A translation that is faithful to the literary work is to say the least impossible, because it is not translated from one natural language to another but is carried out as transposition from one language to another. Therefore, it is very difficult to represent verbal meanings on paper in an autonomous audiovisual language. The process of transforming the words of the literary work into images, sounds, colours or other expressive means a typical film can take place at a time when the author of the film will apply the right technical solutions in the various stages of audio-visual composition. In the phase of transmutation from the written work to the film, the problem arises of how to resolve the *question of faithfulness*.

Analysing the reflections of the Russian formalist, Viktor Šklovskij one can guess the impossibility of a translation with absolute fidelity to the original text, caused by the great diversity of material of the two works, which causes “almost insurmountable obstacles” (Dusi, 2003). To continue: “If it is impossible to express a novel with words other than those with which it is written, if you cannot modify the sounds of a poem without modifying its essence, even less can you replace a word with a grey-black shadow on the screen.”

It should be remembered that the group of Russian formalists made a distinction between “fabula” or all that is narrated, the events are arranged by the author respecting a consequential order of cause-effect and a chronological order, and “interweaving”. The latter is more precisely defined as the “sjuzét” (Dusi, 2003) that is, the set of procedures, the discursive structures through which events and motives are presented in the work, as well as stylistic composition in general. Moreover, it must be considered that both a literary text and the film belong to two expressive mediums united by two essential traits: narrative and fiction. These aspects are fundamental for the comparison between the literary and cinematographic modes. Although there are several modes of expression and different procedures in telling one or more stories, each narrative strategy is adopted by the different narrative systems with its own semiotic codes: verbal-oral (oral narrative); verbal-written (novel or story), verbal-visual (film). However, the narrative techniques are the same whether they are used by the cinema or the novel. In 1962 Umberto Eco affirmed that between the verbal and the cinematographic narration there is an authentic structural homology and not a simple analogy, in so much as both the expressive means develop in an identical way the structure of the action in plot. It can be deduced therefore that, in both cases, there is an action that is organized in narrative way, independently of whether it is verbal or through visual representation.

In the specific medium of literature, we focus on the written or verbal language used mainly as a means of communication and transmission of a message to an audience of readers, who do not necessarily have to be scholars. Already from the Middle Ages and then during the Renaissance, the *litterati* were the educated, erudite

people who had high literary knowledge through numerous readings. Literature is nothing but the study and reading of written texts. Only from the seventeenth century, with the birth of the book industry, the massive spread of books and the increase of a readership, do we come to a literature conceived according to a broader social dimension in line with its meaning today, representing the works as the fruit of human imagination, works capable of transmitting and arousing emotions. Thus, the concept of the literacy of written language was introduced as the only channel of transmission of knowledge of the world in a universal way, thus providing the reader with an adequate key to reading the universe. It is thanks to the continuous reading of literary texts, without distinction of gender, that a stimulus to the imagination is created in the reader; they take advantage of the power of the words used by the writer in describing a certain country naturalistic or the setting inside the house to identify with the narrative and so recreate in their mind those places, which become familiar. What differentiates cinema from literature is the linguistic-semiotic system used by both to communicate with the recipient: in the first case the viewer, in the second the reader. Specifically, if one compares literature with any form of artistic expressiveness, one must consider that the system of signs used by the two media is distinct.

While in literature, we have a system of signs based on the letters of the alphabet that together form words, evolve into sentences and syntactic periods and give as a result a literary text such as the story: on the other there is, in the cinema field a film text composed of a multitude of linguistic components: the signifier and signified, and the codes and sub-codes studied by numerous disciplines such as semiology and semantics have been applied to the study of film as a means of communication.

Given these brief premises, which would require more in-depth work, also in the light of innovative studies that pay particular attention to the inter-cultural perspective to investigate the “transmigration” of stories “broadly revealing changes in the characteristics of the wider production and reception context” (Hutcheon, 2011). I believe it is appropriate to explore the main interventions made by director Andrew Haigh in the making of the film *45 Years* compared to the novel

In Another Country by David Constantine. As a screenwriter and director of the film, his work mainly concerned the widening of the distance from the short story and the compositional technique of adaptation he used.

1.2 Differences and analogies between the short story and the film

The British filmmaker admits to having made substantial changes and personal choices in the making of the film compared to the short story from which he took inspiration. In one of the many interviews on film critic websites, Haigh says he has expanded the film's narrative skeleton a great deal during the script phase. To reflect on the changes he has made, it seems appropriate to briefly introduce the plot of the novel and to compare it with the narrative co-construction of the film. In the feature, the protagonists, Kate, and Geoffrey Mercer are a retired couple, about seventy, without children. The two live in a small but comfortable house in the English countryside, not far from a quiet location in the plain, in County Norfolk, northeast of London. It is less than a week before Kate's party to celebrate their 45 years of marriage. Then one morning Geoff receives a letter informing him of the discovery of the body of Katya, his first girlfriend, who fell into a crevasse in the Swiss Alps in 1962.

The discovery of the woman's body, buried under the ice for years, the face remaining intact in its youth and beauty of the time, puts their apparently solid relationship at risk. Geoff is very upset by this unexpected news and begins to rummage through the garage looking for a German dictionary, as he admits he no longer remembers Gothic, the language in which the letter was written. Thus, there begins, for the male protagonist, a path of research in his memory, digging in the attic between old memories with the intent to bring to light a fundamental period of his previous life which was believed to have been buried in those old boxes full of ancient memories. While Kate lives her daily life made up of the same habits and rituals, morning walks with the dog Max or Tuesday trips with friends, on the other hand, for Geoff, the arrival of the letter completely upsets this tranquillity of the couple, triggering in him a strong desire to rebuild the past that for a long time had

been buried, like the body of the young girlfriend. The state of their relationship is not very clear except for gestures, actions and words orchestrated within the daily repetition. After a careful reading of the letter, Geoff is informed of the invitation to present himself for the recognition of the woman's body, believed to be Katya, who fell into the abyss of a crevasse during a trip in the Alps in 1962 and was found only many years later due to the melting of the Swiss glacier due to the climate crisis. We discover in the story that in that year Geoff had pretended to be Katya's husband to gain accommodation at a hotel.

From the moment the announcement of the discovery of the body, like a sort of phantom presence, the previous partner creeps inside the house, thus breaking the balance between the two spouses in a slow and inexorable way. A series of confessions and discoveries, one detail at a time, lead Kate to reevaluate those 45 years spent with Geoff: now they seem to appear in a different way, as when you observe the same thing or the same landscape from a different perspective. Now nothing is like before, although the gestures and the civil and well-behaved manners of the characters do not make it seem so.

As mentioned above, the short story begins with the return home of Mrs Mercer, who probably went shopping. As she enters the kitchen with the bags, she sees her husband with an absent and confused look. Seeing him upset, she asks him about the reason for this state of mind. Geoff is taken by surprise, so much so that his angry wife exclaims: "You can't leave yourself for a minute, ". He responds by saying: "They found her," and with these icy words, he announces the discovery of Katya's body, stuck for years in a crevasse. The writer can represent the protagonists and their feelings in a harmonious way. The literary style of this short story (only eleven pages) is extraordinarily clear, concise, and reduced to the essentials.

Unlike the innovation of the source text that incorporates dialogue in the narrative flow, merging two distinct interior monologues in a unique perspective like the voice of destiny, the cinematographic staging aims at clarity privileging the point of view feminine. Kate is of a class a little superior to that of Geoff, former unionist left and foreman. [...] Note that 45 years perfectly exemplifies

the techniques of adaptation, spatialization, the dramatization of facts and dictates mentioned in the book, the elaboration of the theme of visual representation (each object of decoration is significant) the addition, above all, of the anniversary celebration to bring out a social dimension (O'Neill, 2016).

At the same time, an important and significant divergence between film and short story is the addition of the 45-year anniversary celebration from which the film takes its name. In fact, in Constantine's work there is no mention of the party, and the reader is not aware of the fact that Kate and Geoff have been married all that time. The film director himself admits in some exchanges of questions and answers in the extras of the DVD that the biggest challenge was to lower the age of his two protagonists, roles played respectively by Charlotte Rampling and Tom Courtenay, awarded the Silver Bear for Best Performance at the Berlin Film Festival in 2015.

Haigh wants to keep the original time frame in the present while respecting the desire not to tell the story and the choices made by an elderly couple. He wants, more universally, to tell the story and the challenges that any couple must face in everyday life. Unlike the original story, the film is totally focused on the female perspective of Kate, as the whole story starts from her point of view, leaving room for her inner monologues, the micro-movements of the face, through which we grasp her state of mind states and her distress. The camera looks for it, framing it in the foreground to convey to the viewer his reactions and sensations through facial mimicry, although the woman often appears controlled in public. In the presence of friends and outsiders Kate does not want to let out all the inner turmoil she is experiencing and how the arrival of that fateful letter has created a crack in her relationship with Geoff. Metaphorically speaking, we can approach the crack that affects his intimacy to the crack that broke the ice and led to the discovery of Katya's body. That is the woman who, though no longer alive, caused a deep crack in this marriage that appeared very solid and resilient.

Another important intervention of the director with respect to the literary text is the change of the end of the film. Geoff, in fact, on the last page of the story prepares to embark on a journey, organizes the departure with money and a map of the area,

with a backpack containing some food and even wearing the appropriate boots. Before going out he leaves his wife a note leaning on the table, almost to want to justify himself for the decision taken. He admits that he must leave as he is known to the mountain community of Switzerland as Katya's next relative and hopes that his wife will understand. In addition, he adds, as if to reassure her, that on his return everything will go back to normal between them. Finally, he concludes by revealing that he has made a new appointment with the doctor, who will need to prescribe something stronger to calm him down. Outside the house, well equipped and ready to go, Mr Mercer recalls the image of the six-week-old foetus carried in the belly of a young 20-year-old girl trapped in the ice for sixty years and found only now that the ice has melted. The neighbour of the house opposite who had been watching him from the window of his living room for ten minutes, comes out looking worried. Geoff remains motionless out of breath while the lady tries in every way to shake him gently, trying to bring him back to reality or at least try to recall that part of him still alive behind that look distorted characterized by a trail of tears. With this poetically poignant and suspended ending, Constantine concludes his story. The exceptional ability of the author is to have left the reader the total possibility of interpretation of the ending or to have allowed him full creative freedom, that is to imagine an alternative ending.

The film ends differently, with Kate, who during the wedding anniversary part, while dancing with her husband, unexpectedly withdraws her hand from his and detaches herself in protest. She does not want to pretend that all is well in their relationship and with that unpredictable gesture she opposes this pretence, showing with this impetuous and subtle withdrawal her bitter suffering, despite the recurring reassurances on the part of her husband.

A key element of the short story that is absent in the film is the presence of a big medical dictionary (Cassell's is mentioned twice in the book) in which Geoff searches for images of a foetus at six weeks of life. This acts as a driving action pushing the protagonist to plan the trip. He is overcome by feelings of guilt about not having sufficiently protected his partner then; he feels obliged to recognize Katya's body and be reunited with the child he might have had with his first love.

1.3 Common themes in Constantine's novel *the Life-Writer*

'Here, (Constantine) has a persistent interest in the discarded pieces of other people's lives that can reawaken one's own past or open up the incommunicable in the present.' (Financial Times, 2015). Relevant themes such as the cumbersome presence of memory, the return of a phantasmatic figure of the past interacting in the present, and the bitter absence motherhood are also present in another work by David Constantine. The novel *The Life-Writer*, published in Italy by the publishing house Nutrimenti, in 2017, presents variations of the themes which are dear to him. To better understand this literary reference, it seems necessary to briefly trace the narrative skeleton of the novel itself. Katrin Szuba is a writer who specializes in biographies of European Romantics characters: she narrates the short lives of eccentric figures, united by the fact that they had to fight against fate and luck that were not on their side, maybe they did not even have much talent. Now she has left her life, as the only life she is interested in is that of her partner, Eric Swinton, who with his death has left an unbridgeable void as well as a deep tear in Katrin's soul and body, with which she has lived for over twenty years. It is not just a matter of her being unable to absorb a loss or survive the pain of loneliness. On the contrary, it is about continuing to love and preserve the memory of the loved one. Through the act of remembering, precious details and minutiae are torn away from the oblivion that devours everything. Katrin thus begins a journey back in time: the woman collects and catalogues all the old letters of the man kept in a trunk in the attic. This meticulous research, made up of old objects of the past together with the memories of Daniel, a companion and friend of Eric's studies, push the protagonist to rebuild that piece of her husband's life that she did not live and that she has not shared with him: "Katrin's task is doomed to failure, but that is where its comfort lies. The past can't be defined as she hoped, but neither can it smother her: "You could make up a man's life entirely out of questions; even without the answers they would point to him, draw an outline, even compose a shape of him, a space which, even without the answers, he must inhabit" (The Guardian, 2015). The work is described as: "A wonderful, accomplished novel about grief, obsession and the ineffable power of the past" (The Guardian, 2015).

Once again Constantine is a subtle and profound narrator. While he makes us believe that the centre of the novel revolves around the secret that hides the past of Eric Swinton, it is the life of Katrin that we realize that we belong to, to her search, to her relentless desire for knowledge and to her living and imponderable presence. Retracing the narrative thread of the feature film we find, as in the novel, the main theme of the unspoken, in other words, that within a couple there can exist reticence and omissions related to their past life, even the deepest emotions ever shared. In Constantine's novel, for example, Katrin discovers that Eric, before meeting her, had had a love story nourished by a strong passion for a young French woman, Monique, a relationship that after a certain time ended, causing him great pain. The man had never mentioned this important bond to his partner with whom he lived for years. In this passage of the novel, we find echoes and themes that seem to draw similarities with this novel and with the film adaptation in question.

A great work of literature, Constantine reminds us, is never finished, it is 'a living and moving thing, alive in all its parts in every fibre', designed to be inexhaustible and to outlive. As Katrin's journey proves, the lives of those we love are similarly inexhaustible, they keep on offering up new revelations, possessing the people they leave behind, and forever needing to be re-written (Comma Press, 2015).

The theme will be familiar to readers of Constantine's story "In Another Country" and viewers of the recent film by Andrew Haigh based on it, *45 Years*, in which a long-married couple must review their relationship in the light of the discovery of a body found in a glacier, the perfectly preserved corpse of the husband's first love. Nothing in *The Life-Writer* has the drama of that situation, but Constantine's preoccupation with the superior vitality of the past, and past youth, draws out the best in his ardent and profoundly melancholy sensibility (The Guardian, 2015).

In an interview released by the filmmaker and published by *The Guardian* newspaper he admits that it is not always necessary to share everything in a couple. There arises the question of whether in such a long relationship, 45 years of marriage, there may exist secrets, private spheres to be preserved and kept only for

oneself. We assume that Geoff and Kate are unknowingly leading two separate lives, two middle-class pensioners without children living in an English country town. She was an elementary school teacher while he was a manager in a transport company; their days go smoothly between tea, reading, and some trips to the city. Kate is part of a circle that sees her engaged every Tuesday in excursions to discover the surrounding places. Through the phenomenological observation of the director of words, gestures, positions of the protagonists, we can grasp, beyond the surface, the deepest nodes of the relationship in this couple who seem to have everything and only apparently seem happy. We see how, following an unexpected event, the proximity and quiet everyday life of the two is affected completely. The arrival of the letter casts doubts on everything: there are many moments in which we catch Kate caged in bitter reflections, especially through the microphysics of the face, the folds on the sides of the mouth to express disappointment. The intensity of the questioning gaze towards her husband indicates that something that has resurfaced from the past is agitating her existence, thus risking affecting a long-cultivated serenity. Despite Geoff's reticence, Kate gradually discovers a series of details of the relationship between the man and the woman of the past, which are now difficult for her to accept. The most shocking of all is the photo of Katya with her hands resting on her pregnant belly; such an unexpected discovery throws her into a state of deep anger mixed with pain.

The film is shot as a sort of intimate diary, which records every single moment of the life of the two protagonists, told by Haigh in an authentic way without clamour or high tones, prompting the viewer to reflect on important themes of everyday life of characters who, while immersed in a rhythm cadenced by repetitions of rituals, appear to have built their own sense of their own existence. We have come to the closing scene of the film: Kate tight in an embrace with Geoff, dancing a slow dance with him, to the notes of the song that caused them to meet, *Smoke Gets In Your Eyes* by the Platters, while she seems to be trying to figure out if theirs has been true love, or just smoke in the eyes as echoes in the intradiegetic music that is the background: "The film does not speak of the greatest forces that tear us apart, but of the demons that lie behind our minds when we live a relationship" (Koresky,

2015). The news of the discovery of Katya's body intact in the ice disturbs both, but for different reasons: for Geoff it brings back a life of loss that he has clearly never been able to fully process. For Kate it stratifies in her mind a terrible thought, for her unacceptable, that is, that in the past of her partner there was a woman who her husband loved before her and potentially more than her. In the light of the persistence of this obsession in the consciousness of the protagonist, the awareness takes shape that their whole relationship, however satisfactory, was founded on the premature death of a beloved woman.

To make these changes with respect to the original text, the director made precise compositional choices in order to build a narrative and visual skeleton that contemplated these interventions in a timely manner. In the section, already mentioned above, of the DVD related to extras, there is an exhaustive commentary in which the director explained how he proceeded. He arranged horizontally individual narrative paintings mostly built by plans-sequence, work undertaken in agreement with the producer of the film, Tristan Goligher. This methodology allowed them to make changes and build while further expanding the scenes, adding some salient details not present in the original story. Haigh admits that it was an interesting process offering new stimuli since taking the shots day after day, following a chronological linearity, it was as if he could feel the evolution of history right in front of him.

In the supplements to the original version of the DVD (Extras) he states:

And I think what I do with these long like sequences, we go through them once in rehearsal you know on the set and then we like to trim a little bit as you go through takes you trim a little bit of dialogue, take things out that doesn't work, you adapt a little bit [...]. The weather on these first couple of days was very misty, now I think what would have happened if it had been really sunny because it is all-natural light. But he shapes light, creates magic throughout, without over lighting so if had been a bright sunny day this whole beginning section would have completely utterly different, or if had been raining.

CAPITOLO 2

2.1 Costruzione narrativa e temi

Il film è costruito seguendo uno schema narrativo lineare, simile a quello del racconto, dove le azioni si susseguono in ordine logico. Tutto si basa sull'intreccio tra passato e presente. Questo lungometraggio mette in luce come anche per una comunissima coppia il ritorno di un passato creduto ormai superato possa stravolgerne la quotidianità. Ci soffermeremo ora a capire attraverso quali modalità narrative questi temi vengono trattati. Ci possono allora venire in aiuto, per esplorare le modalità di costruzione della storia narrata, alcune delle concettualizzazioni proposte da Seymour Chatman. Infatti, come sappiamo, sia il film che il testo letterario, sotto forma di novella o romanzo, entrambi raccontano una storia: la narrazione letteraria si avvale di un unico medium, è definita monomediale, poiché si esprime attraverso una materia linguistica (la parola). Mentre la narrazione cinematografica è multimediale in quanto utilizza diversi materiali (le immagini, parole, rumori, musica). Secondo i primi studi comparativi sull'impostazione dei problemi narrativi in testi letterari e cinematografici, intrapresi da Seymour Chatman nel suo volume *Storia e Discorso*⁹, egli distingue tra storia raccontata e atto del raccontare, ossia il discorso. In sintesi, riportando esattamente le parole di Chatman: «Seguendo strutturalisti francesi come Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Gérard Genette ho postulato e distinto una cosa e un *come*, e ho indicato con “storia” (*story*) *cosa* è la narrativa e con “discorso” (*discourse*) *come* è la narrativa»¹⁰. Lo strutturalismo sostiene che ogni forma narrativa si compone di due parti: una storia (*histoire*), il contenuto o concatenarsi di eventi (azioni, avvenimenti), più quelli che possono essere chiamati gli esistenti (personaggi, elementi dell'ambiente), e un discorso (*discourse*), vale a dire l'espressione, i mezzi

⁹ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

¹⁰ *Ivi*, p. 5.

per il cui tramite viene comunicato il contenuto¹¹. In altre parole, la storia è il *ciò* che viene rappresentato in una narrativa, il discorso è il *come*¹².



Figura 1 Schema basato sulla proposta di S. Chatman [Fonte: <https://www.cinescuola.it/drammaturgiacinematografica/narratologia-2/>], ultima visita: 22/06/2023.

Un'altra importante differenziazione, che è necessario ricordare ci fa addentrare maggiormente nella tessitura della narrazione. I formalisti russi hanno proposto una distinzione utilizzando due termini chiave: la “favola” (*fabula*) o materiale narrativo di base, la somma totale degli eventi che vengono riferiti in una narrativa, e, dall'altra parte l'intreccio (*sjuzét*), la storia come è realmente narrata nel collegarsi degli eventi. Per i formalisti la favola è “l'insieme degli eventi che ci vengono comunicati nel corso dell'opera” ovvero “quello che è successo”, mentre l'intreccio è “come il lettore viene a conoscenza di quello che è successo” vale a dire, fondamentalmente, “l'ordine di apparizione (degli eventi) nell'opera stessa” sia normale (abc), o in *flashback* (acb), o con l'inizio *in medias res* (bc)¹³.

¹¹ *Ivi*, p. 15.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 16.

I complessi rapporti tra storia e discorso si possono studiare anche secondo l'ordine di successione degli eventi: attraverso il binomio di fabula-intreccio. Quando la fabula coincide con l'intreccio si ha una situazione lineare abbastanza comune sia nel testo letterario sia in quello filmico. Il modello di narrazione preso come riferimento è quello classico della narrativa che segue un ordine cronologico e progressivo articolato secondo uno schema in cinque tappe: l'esposizione (situazione iniziale), l'esordio (l'avvenimento che, modificando la situazione iniziale, mette in moto l'azione), l'intrigo (le varie peripezie che modificano in peggio o in meglio la situazione iniziale) la *spannung* (dal tedesco: momento di massima tensione) e infine lo scioglimento finale che coincide con il momento conclusivo, in bene o in male¹⁴. A partire da queste brevi premesse teoriche possiamo affermare che il film inizia *in medias res* con il ronzio di un proiettore di diapositive in funzione che fa da sfondo sonoro. Questa è l'impostazione in stile di diario mediante la quale nel corso della narrazione filmica vengono scanditi i giorni della settimana, fino ad arrivare al sabato, giorno prefissato per il festeggiamento dei 45 anni di matrimonio. Non sappiamo nulla, in realtà di chi siano veramente Geoff e Kate Mercer, quali siano i loro hobbies o semplicemente su quali basi sia costruito il loro rapporto di coppia. Ne veniamo a conoscenza a poco a poco durante lo svolgimento della narrazione. Nel film, fabula e intreccio coincidono dato che l'autore costruisce lo schema narrativo in maniera logica seguendo l'ordine degli eventi, così come vengono descritti nel testo letterario di Constantine. Nel film, analogamente al racconto, non è presente un *fil rouge* che possa fungere da filo conduttore tra gli avvenimenti della storia narrata. Le singole sequenze filmiche vengono presentate, come si è accennato, per singoli quadri posti orizzontalmente, seguendo la tecnica del *découpage* che designa l'operazione del ritagliare in inquadrature e in sequenze la sceneggiatura di un film; come risultato di tale azione l'oggetto materiale viene chiamato *découpage tecnico*¹⁵. Possiamo notare l'abilità del cineasta inglese nel de-costruire l'ossatura narrativa proposta da Constantine, operazione condotta mediante processi di scomposizione del testo

¹⁴ Sul rapporto tra letteratura e cinema si veda anche, disponibile su:
<http://www.alfafilm.it/illinguaggio-cinematografico/#more-901>

¹⁵ Definizione tratta dall' Enciclopedia Treccani online

letterario di base in tante piccole schegge di vita dei protagonisti. Alcune di esse rimangono fedelmente vicine alla novella mentre altre sono da lui concepite autonomamente, ritenendole utili a delineare i differenti percorsi dei due protagonisti, senza in ogni caso tradire il senso della novella.

Il passaggio dalla parola scritta allo schermo non è infatti riducibile a una semplice trascrizione dall'una all'altro, quanto alla consapevolezza dei rispettivi linguaggi espressivi. È molto interessante conoscere e comprendere questi congegni narrativi utilizzati da registi, sceneggiatori e direttori di fotografia. Solo attraverso la piena conoscenza di tali procedimenti tecnici saremo in grado di riconoscere quando una traduzione cinematografica diviene un film con un singolare valore espressivo o è semplicemente una copia di un'opera preesistente e banalmente ridotta in pellicola¹⁶. Oltre ad estendere e rielaborare la fonte primaria, ossia il racconto breve di Constantine, Haigh si avvale di elementi espressivi specificamente cinematografici, in particolare una precisa concezione della *mise-en-scène*, orientando il punto di vista del racconto sulla signora Mercer e focalizzandosi quasi esclusivamente su di lei con l'uso di primi piani o dello *zoom*¹⁷.

Anche gli oggetti presenti nella casa svolgono una funzione evocativa del clima psicologico vissuto dai protagonisti, corredando la narrazione. Con l'intento di rappresentare la quotidianità vissuta dalle rispettive figure, la macchina da presa

¹⁶ In merito al linguaggio e tecniche espressive del cinema e del video si veda:

<file:///C:/Users/Utente/Desktop/LINGUAGGIO-E-TECNICHE-ESPRESSIVE-del-Cinema2015.pdf>

¹⁷ Definizione di *zoom* (dall' Inglese significa letteralmente "ingrandimento") è una tecnica cinematografica, dove il movimento della macchina da presa può avvenire in avanti (*zoom in*) o indietro (*zoom out*) non necessita dello spostamento fisico della cinepresa giacché è un mero effetto ottico. Si veda il sito web di *Fedic Magazine*, <https://fedic.it/magazine/tecnica-cinematograficazoom/> data di ultima consultazione: 22/06/2023.

inquadra molti oggetti di vita reale presenti nella casa o nel giardino circostante quali, ad esempio, le tazze del tè in cucina, o anche un vecchio barbecue arrugginito in

giardino, e ancora i cassonetti dell'immondizia, ma su questo punto torneremo in seguito. Si noti come nel racconto di Constantine, Katya viene dichiarata la signora Mercer, una sorta di oscuro doppio della Kate Mercer del presente. Per meglio comprendere tale vicinanza speculare si faccia riferimento allo status che godeva Katya, era considerata la *next of kin*, cioè, "la parente più prossima" di Geoff, dal momento che i due si erano finti coniugi. Nel testo letterario l'attuale moglie del tempo presente non viene mai chiamata con il suo nome vero ma, solamente verso la fine del racconto, Signora Mercer. Mentre nella pellicola il nome Kate è la variante inglese di Katya, manca però la diretta equivalenza con l'appellativo di Signora Mercer. Le due donne condividono parallelismi fisici – se la compagna del passato fosse sopravvissuta avrebbe avuto la stessa età della protagonista e anche il colore dei capelli sarebbe stato simile. Attraverso questi particolari il regista sembra proporre una sorta di specularità tra le due figure e, dall'altro, sembra suggerire una sorta di forza generativa del ravvivarsi del desiderio sessuale del signor Mercer, il quale, una notte, dopo aver danzato con la moglie, ha un inatteso rapporto fisico con lei.

Il film si apre sul paesaggio della campagna, piatto e brumoso tipico dell'ambientazione inglese, qui si ha la sensazione che il tempo si sia fermato e tutto scorra in modo lento e monotono. L'aspetto cromatico con la prevalenza di colori spenti dal grigio scuro al verde è un indicatore importante nel quale si rispecchiano alcuni tratti della cultura inglese nonché i sentimenti dei personaggi. La scelta di utilizzare sfumature di colori opachi, non accesi, può essere interpretata come volontà da parte del regista di rappresentare in maniera coerente uno scorcio di vita reale dei suoi personaggi. In altre parole, attraverso questo cromatismo, il regista cerca di portare in scena quello stile di vita pacato, a volte considerato piuttosto monotono, ovvero scandito dalle medesime azioni quotidiane. Kate è uscita per la solita passeggiata mattutina con il cane Max e mentre la vediamo fare ritorno a casa udiamo il suo lieto canticchiare una melodia molto particolare. Si tratta infatti di una delle canzoni che li

ha fatti innamorare molti anni prima. *Smoke Gets in Your Eyes*¹⁸ dei Platters, canzone molto significativa non solamente per il testo ma anche per aver fatto da base sonora al loro matrimonio.

A seguire si propone il testo originale della canzone (versione integrale):

They asked me how I knew

My true love was true

I of course replied

Something here inside cannot be denied

They said “someday you’ll find all who love are blind”

When your heart’s on fire,

You must realize, smoke gets in your eyes

So I chaffed and gaily laughed

To think they could doubt my love

Yet today my love has flown away,

I am without my love (without my love)

Now laughing friends deride

¹⁸ Si rimanda al testo originale, tratto dal sito web *lyrics.com*:
<https://www.lyrics.com/lyric/5758795/Smoke+Gets+in+Your+Eyes> ultima consultazione:
22/06/2023.

Tears I cannot hide

So I smile and say

When I lovely flame dies, smoke gets in your eyes

(Smoke gets in your eyes, smoke gets in your eyes)

Smoke Gets in Your Eyes

La dimensione di sonorità pare rivelare attraverso la metafora del “il fumo che ti va negli occhi¹⁹” la condizione di totale disillusione nella quale si troverà la protagonista al termine della narrazione, nel momento esatto in cui prende coscienza di sé e della propria esistenza passata a fianco ad un uomo, Geoff, il quale l’ha “scelta”, a suo parere, come moglie di riserva. In particolare, in una sequenza sono presenti una serie di indizi che ci orientano verso tale direzione interpretativa. Siamo in cucina Kate e Geoff, seduti al tavolo parlano della lettera appena arrivata. Geoff annuncia il contenuto della lettera alla moglie. Avvertiamo un momento di profondo shock da parte di Kate solo al sentir nominare quel nome, Katya. La signora Mercer è emotivamente scossa da questa notizia giunta così all’improvviso, dopo così tanto tempo da essersene quasi dimenticata. Si percepisce una tensione tra i due coniugi, grazie alla microfisica facciale, Geoff ammette di aver raccontato “tutto” alla moglie riguardo la sua prima fidanzata, riportiamo le sue parole: «Perché sono sicurissimo di avertelo raccontato [...] sì ma ti ho detto tutto della mia Katya». L’uso del pronome possessivo *mia* denota ancora un forte legame tra Geoff e Katya, implica appunto la sua presenza ancora viva nel pensiero di Geoff. Anche nel testo letterario si nota in

¹⁹ Trad. it. del titolo della canzone originale in inglese *Smoke gets in your eyes* [trad. mia].

più pagine l'utilizzo di questo pronome quasi l'autore voglia indicare in maniera sottile la presenza di quell'altra donna in casa loro. Ciò che è rimasto sopito per così tanti anni nella memoria di Geoff sembra d'un tratto essersi risvegliato. Il ritmo scandito dalla routine quotidiana è stato completamente stravolto dalla presenza del fantasma di Katya.

Quest'ultima, anche se non più in vita, fa irruzione nelle loro esistenze portando scompiglio e rompendo gli equilibri di coppia costruiti e consolidati in quarantacinque anni di matrimonio. Il regista si concentra su alcuni spazi per rendere ancora più presente il senso di turbamento che, con modalità differenti, assale entrambi i personaggi. Gli spazi, come avremo modo di argomentare, all'interno del film non assolvono la funzione di pura cornice scenica, piuttosto partecipano alla rappresentazione del disequilibrio che man mano scompiglia la vita tra i due. Nella prima parte della narrazione, al ritorno della protagonista dalla passeggiata con il cane, lo spazio è circoscritto all'interno della casa, le azioni si svolgono perlopiù tra la cucina, il salotto e la camera da letto. Vi sono però altri spazi altrettanto importanti quali il garage e la soffitta per le funzioni strumentali che ricoprono insieme agli oggetti di scena. Nello specifico, se prestiamo attenzione al garage, possiamo notare come questo luogo sia per Geoff il punto di partenza nella ricerca del materiale volto a ricostruire l'evento tragico del suo passato. Un dizionario è il primo oggetto cercato per la traduzione della lettera dal tedesco all'inglese. Vediamo Geoff intento a cercare il vocabolario, rovistando tra i contenitori di plastica, quando l'occhio della cinecamera si sposta verso Kate giunta in suo aiuto. Qui la funzione del garage non è quella di un magazzino che custodisce cianfrusaglie e vecchi oggetti del passato, ora assume per il protagonista un ruolo differente. È diventato un luogo simbolico dove grazie alla riscoperta di oggetti di un tempo possono riaffiorare i vecchi ricordi.

Questi oggetti possiedono una fisionomia differente e meritano di essere classificati singolarmente. Una mappa complessa e variegata può allora prendere corpo alla luce delle riflessioni di Borsari, il quale afferma che «sotto forma di oggetti tecnologici, di beni di consumo, di effetti personali, di arredi ed elementi della casa, della strada e della città, oppure nella veste più ambigua di oggetti artistici o di presenze marginali e desuete, proliferano a dismisura in ogni parte della nostra vita. Prodotti, scambiati,

consumati in misura sempre più crescente e con un'estensione globale senza precedenti, gli oggetti diventano parte integrante dell'identità degli individui e delle comunità. Incorporano i ricordi, le aspettative, i sentimenti e le passioni, le sofferenze e il desiderio di felicità²⁰».

Nel corso della narrazione assumono ad esempio significativa importanza utensili casalinghi: dal bollitore di acqua usato da Kate per preparare il tè, così pure le stoviglie; dopo l'arrivo della lettera vengono guardati da una diversa angolazione e posti sotto una nuova luce in funzione della quotidianità di questa coppia middle-class britannica così intenta a mantenere quel senso di compostezza che caratterizza la società benestante.

Come afferma il filosofo Remo Bodei, bisogna distinguere le cose dagli oggetti. Le cose vengono investite di un valore affettivo e sono nodi importanti nella relazione di vita delle persone. Gli oggetti vengono intesi come degli ostacoli indeterminati che contrastano il cammino del soggetto²¹. «Il privilegiare la cosa rispetto al soggetto umano serve per altro a mostrare il soggetto stesso nel suo rovescio, nel suo lato più nascosto e meno frequentato», afferma Bodei²².

Possiamo concordare con le riflessioni sopra citate in quanto assumono funzione evocativa anche nel film che stiamo per analizzare. Lo stesso Geoff conferisce a molti oggetti recuperati una quantità di carica libidica ²³ (quantità di energia affettiva). Si pensi alle diapositive e al diario, o anche alla fotografia di Katya da giovane ritrovate nella soffitta. Quest'ultima, è luogo periferico fondamentale per l'intera costruzione narrativa. Il protagonista passa dapprima alcune ore fino ad

²⁰ A. BORSARI, (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992.

²¹ R. BODEI, *La vita delle cose*, Bari-Roma, GLF Editori Laterza, 2009, pp. 19-21.

²² *Ivi*, p. 22.

²³ *Ivi*, p. 24.

arrivare a trascorrere una intera notte in soffitta. Inizia così per lui un lungo percorso interiore di ricostruzione della verità.

2.2 Analisi del Film

La narrazione filmica ha inizio in cucina, vediamo Geoff con la lettera in mano intenzionato a comprenderne il contenuto. Kate segue il marito fuori casa, va in giardino, mossa da un senso del dovere misto alla premura di una moglie apprensiva, gli ha portato le medicine insieme ad un sandwich. Poco dopo li vediamo seduti sul gazebo in legno in stile tipicamente britannico, alle loro spalle notiamo una massa informe di oggetti ammucchiati, evidentemente sono tutti aggeggi che sono stati accumulati di anno in anno ormai caduti in disuso.

Dall'inquadratura possiamo notare parte del giardino recintato, oltre la rete vi è la piatta pianura inglese, in sottofondo udiamo il cinguettio degli uccelli, tutti sintomi di un'ambientazione molto simile al reale. Un dettaglio che salta subito all'occhio dello spettatore è quel barbecue tutto arrugginito che notiamo alle spalle della protagonista. Il regista stesso ha ammesso nella sezione di commento al film nel DVD inglese, già citato in precedenza, di aver inquadrato quel particolare in funzione evocativa. Egli, infatti, attraverso quell'immagine pare voler richiamare in causa l'irreversibilità del tempo che scorre, il tempo corre inesorabile ed è proprio negli oggetti quotidiani così come quelli ai quali siamo affezionati che ne vediamo gli effetti. Man mano che si procede con la narrazione, osserviamo Kate che è giunta nella sala in cui si celebrerà la festa per i 45 anni di matrimonio. Lei viene accompagnata nella visita da un responsabile. Il signore ne racconta la storia, quella sala così ricca di riferimenti storici, è divenuta famosa per esser stata luogo di celebrazione della vittoria degli Inglesi nella battaglia di Trafalgar nel 1805. Mentre l'uomo esce a prendere il menu per la scelta degli antipasti, Kate girovaga per la sala e con lei si sposta anche la cinepresa, notiamo in fondo una zona con bancone adibita a bar, successivamente si sofferma a guardare un dipinto, che ritrae un paesaggio con montagne innevate, probabilmente le Alpi, dai potenti toni evocativi che rimandano nella sua mente ai ghiacciai della Svizzera. Il cineasta alterna le

riprese di luoghi interni seguiti immediatamente da quelle di luoghi esterni come a voler contrapporre la compattezza di uno spazio chiuso con la vastità di un spazio aperto. Kate, dopo aver terminato le commissioni in città fa ritorno a casa. Dopo aver varcato l'uscio di casa ed essere entrata in salotto, chiede al marito che cosa stesse leggendo, il regista non fa comparire anche lui nell'inquadratura al fine di sottolineare la prospettiva di lei. Geoff, infatti rimane nascosto dall'occhio della cinepresa, veniamo a conoscenza del fatto che sta cercando di leggere Kierkegaard, per merito della domanda postagli da Kate. Un filosofo danese complesso, reso noto soprattutto per il tema della scelta, argomento centrale che lo influenzerà nel suo discorso finale durante la festa. Alla risposta del marito, la donna reagisce con stupore e lo incalza ricordandogli che sebbene sia in possesso di ben tre edizioni di quel libro egli non sia mai stato in grado di terminarne la lettura. Un'altra, solo all'apparenza, minuzia anche se carica di un forte potere metaforico è il riferimento allo sciacquone del bagno rotto, e per quanto egli provi a ripararlo per un motivo o l'altro sembra non esser in grado di farlo. Questo semplice dispositivo per lo scarico dell'acqua, se letto in chiave metaforica, rimanda all'incapacità di Geoff di riparare il proprio rapporto di coppia. A seguito del tentativo fallito di aggiustare lo sciacquone, Geoff si è ferito la mano, un piccolo taglio al dito che viene premurosamente curato da Kate, siamo nel bagno posto al primo piano accanto alla camera da letto. In questa scena c'è Geoff che racconta alla moglie come abbia trascorso la mattinata, le narra di esser uscito a camminare arrivando in paese, mentre Kate impegnata a bendargli il dito ferito lo ascolta in silenzio. Lei, che nel frattempo intuisce quale sia stato il vero motivo per cui Geoff è andato fino in paese, lo rimprovera in modo scherzoso intimandogli di non riprende il vizio del fumo, il marito le promette allora non di voler ricominciare. Geoff le racconta di aver incontrato una signora, in paese, un episodio singolare che pare averlo infastidito. Nonostante egli fosse seduto su una panchina accanto al laghetto delle anatre, la signora Wilkins perplessa gli ha chiesto svariate volte se si sentisse bene, Geoff chiaramente infastidito dalla sua insistenza e perché non viene da lei creduto. Ribadisce con fervore alla moglie di non aver fatto nulla di male tanto da attirare l'attenzione della signora Wilkins. Possiamo notare dalle sue parole, «io non stavo facendo niente, niente [...] pensando agli affari miei e prendendo un po' di aria, non

stavo facendo altro'»²⁴ come Geoff sia intento a rassicurare la moglie del fatto che tutto va bene. Quando, in realtà, abbiamo la sensazione, trasmessa attraverso la sua gestualità, ossia l'aver messo la mano a pugno di fronte alla bocca, colto in un atto di profonda riflessione che Geoff stia inutilmente cercando di autoconvincersi di stare bene e che nulla sia cambiato in lui. D'altra parte, c'è Kate che in tono consolatorio risponde dicendo al marito, che avrebbe dovuto ignorarla: «'è una donna insopportabile tu ignorala e basta'»²⁵. Possiamo notare come Kate, con gli occhi fissi sul marito disorientato, voglia esortarlo implicitamente a ignorare quel senso di annebbiamento mentale causatogli dal rinvenimento del corpo di Katya. In altre parole, sembra come invitarlo a lasciarsi alle spalle quel passato lacerante, il quale si è ripresentato così all'improvviso, con una forza prorompente, nelle loro vite. Ci spostiamo ora in cucina, la scena che stiamo per descrivere ritrae Geoff e Kate mentre cenano. È questa l'ennesima inquadratura di un'azione banale come può essere quella di consumare un pasto, indice di una scelta del regista di insistere sulla quotidianità al fine di far percepire al suo pubblico quel clima di forte tensione emotiva che aleggia in casa, nonché quel senso di totale "spaesamento" fisico e mentale di Geoff. Con tale termine si rimanda ad una condizione psico-fisica nella quale pare sia caduto il protagonista. Egli, infatti appare come se stesse vivendo in una dimensione parallela a quella del reale, colto in uno stato di trance emotiva che l'arrivo della missiva ha causato in lui. Ritornando al testo letterario di riferimento, si può notare che nell'ultima pagina del racconto breve vi è un chiaro riferimento, viene così narrato il tentativo di Geoff di intraprendere il viaggio verso la Svizzera:

« 'Kitted up to leave with money and some biscuits for the journey Mr Mercer brought his mind to bear on a six-week baby beginning in a girl of twenty in the ice now after sixty years uncovered because the glacier had lost its snow and discovered in there, fresh. The kindly woman whose house he was standing outside must have

²⁴ Si rimanda alla scena del bagno: Kate cura la mano ferita del marito. Film *45 Years* (it. *45 Anni*), del 2015 regia di Andrew Haigh.

²⁵ *Ibidem*.

watched him for a good ten minutes from her front room window before she came out worried. And tried her best then, shaking him gently speaking close up into his

absent face, to get through to what was still alive in him in there behind his glasses and the glaze of tears'»²⁶.

L'abilità di Constantine nel descrivere una certa situazione sta soprattutto nell'utilizzo di vocaboli specifici, spesso legati alla sfera emotiva del protagonista alla quale rimanda in numerosi punti del testo stesso. Questi termini, come abbiamo sottolineato in precedenza, sono degli aggettivi, verbi o più in generale alcune espressioni scelte accuratamente dallo scrittore per esprimere e rafforzare ulteriormente la condizione mentale di totale apatia della quale è succube Geoff.

Riprendiamo ora il film: finita la cena vediamo Geoff seduto sulla poltrona, con un'aria un po' tormentata, il tipico atteggiamento di disagio, di qualcuno che vorrebbe rivelare qualcosa, forse un segreto, alla moglie ma non sa da dove iniziare. Mentre Kate è seduta sul divano intenta a leggere il suo libro, notiamo Geoff che la fissa immobile senza dire una parola e finalmente quando si è deciso ad affrontarla si avvicina e le siede accanto sul divano. Lei, d'altra parte, ricambia lo sguardo ed incuriosita chiede che cosa abbia, allora lui risponde con un semplice niente, come a volersi preparare mentalmente. Egli, infatti, si riposiziona facendo aderire la schiena completamente sul divano incrociando le braccia al petto, si potrebbe interpretare questo gesto come un indicatore di una chiusura iniziale da parte di Geoff nei confronti della moglie. Attraverso il linguaggio del corpo, noi spettatori pensiamo che Geoff, almeno per il momento, abbia rinunciato ad affrontare la questione di Katya in qualità di "parente congiunto", o per dirla alla maniera di Geoff; "parente più stretto" con Kate.

Quando, immediatamente dopo, sentiamo la voce di Geoff esordire con un: «c'è una cosa che devo dirti». Il suo tono pacato interrompe la lettura di Kate che ora lo

²⁶ CONSTANTINE D., *In Another Country. Selected Stories*, Great Britain, Comma Press, 2015, p. 11.

ascolta con attenzione, si è tolta gli occhiali tenendoli in mano e all'annuncio di Geoff di esser il parente più stretto di Katya, possiamo notare il gesto repentino di lei nell'appoggiare gli occhiali insieme al libro sul tavolino, a noi non visibile ma

presente nel controcampo. Nel dialogo di confronto tra Geoff e Kate, si assiste ad una prima discussione seria scaturita dalla rivelazione da parte del protagonista di esser il parente più stretto di un'altra donna oltre a lei. La reazione di Kate a tutto ciò si manifesta attraverso una forte sensazione di sconcerto mista alla frustrazione nell'esserne venuta a conoscenza solo in quel momento. In seguito, quando lei ne chiede la motivazione allora Geoff spiega di aver fatto credere alle autorità di esser stati una coppia sposata in cambio di ospitalità, ricorda un dettaglio particolare, ossia l'anello di legno di quercia indossato da Katya a sostegno di tale finzione. Il ricordo dell'anello sorprende molto Kate che in modo amareggiato afferma: «strano che te lo ricordi» e per tutta risposta Geoff controbatte esclamando: «non è una vera fede» come a voler sottolineare nuovamente che si trattava di uno stratagemma fittizio e non di un vero matrimonio come invece lo è il loro. Non passa di certo inosservata anche una componente di gestualità usata ripetutamente da Geoff durante il dialogo con la moglie, egli gesticola con le mani, arrivando persino a mimare con le dita il segno dell'anello indossato da Katya. La scena si conclude con Kate che, terminata la conversazione con il marito, si alza dal divano per dirigersi al piano superiore dove avrebbe poi fatto un bagno caldo. L'elemento dell'acqua sembra svolgere in questo caso una funzione vitale: non solamente di rilassamento fisico ma anche di liberazione da tutti quei pensieri e dal sentimento di turbamento provocatole dal fantasma di Katya. Alla domanda di Geoff vedendo che nel volto della moglie si è dipinto un sentimento di disappunto le chiede se tutto vada bene. Allora, lei replica annuendo ed afferma che il fatto era successo molto tempo prima che loro si conoscessero, perciò come poteva quella faccenda darle così fastidio? Non poteva infatti, le risponde il marito, nel tentativo di rassicurarla. Kate prosegue non del tutto convinta, esclamando:

«eppure...» ed è proprio grazie a quel momento di sospensione che possiamo notare, in qualità di spettatori attenti, l'originarsi di una frattura nel rapporto di coppia. L'inquadratura si sposta, focalizzandosi attraverso un primo piano sul viso di Kate mentre il corpo è immerso nell'acqua dentro la vasca da bagno, qui percepiamo una forte divisione interna al soggetto ripreso dalla cinepresa. Gli occhi di lei così pensierosi fanno trapelare quella sensazione di una falla che si è formata nella sua relazione coniugale. Questa percezione di una distanza abissale creatasi tra lei e Geoff, pare che abbia preso il sopravvento su di lei. Si cambia nuovamente scena, ora vediamo Kate e il marito nella camera da letto mentre si stanno coricando, entrambi sono distesi sul letto e Geoff avvicinandosi all'orecchio della moglie le sussurra: «immagino che le coccole siano fuori questione?». In risposta a questo interrogativo che ha come fine ultimo la sua riconciliazione con la moglie, Kate compie un gesto carico di tenerezza e poggia il capo sul petto di Geoff, specificatamente sul cuore di lui. Questo è un gesto fortemente simbolico che vuole esprimere la volontà inconscia di Kate di avvolgere il marito come in un abbraccio protettivo e allo stesso tempo che sia capace di infondergli tutto l'amore che prova per lui. A seguire partecipiamo alla narrazione di Geoff, egli infatti racconta alla moglie il viaggio che aveva intrapreso con Katya moltissimi anni prima. È ripreso, mediante un'angolazione laterale, perlomeno a inizio della scena, il volto di Geoff, rivolto verso la moglie mentre le narra del viaggio. In un secondo momento notiamo come la cinepresa abbia spostato l'angolazione dell'inquadratura orientando la ripresa assumendo così il punto di vista di Kate: il suo viso è ora catturato in primo piano mentre quello del marito appare sfuocato. Questa composizione dell'inquadratura suggerisce la preferenza di Haigh diretta a scrutare a fondo, grazie all'occhio meccanico della camera, una serie di emozioni che attraversano il volto di lei. Precede la narrazione di Geoff fino ad arrivare al momento cruciale, ossia quando Katya d'improvviso scivola nell'abisso precipitando in una fessura del ghiacciaio. Ora la macchina si è spostata sul viso di lui con un primissimo piano, in opposizione, al volto di Kate lasciato intenzionalmente fuori fuoco. Il cineasta gioca molto sul montaggio di questa scena che si basa sfruttando l'alternanza tra primi piani ora con focus sul viso di lui mentre racconta, ora mettendo a fuoco il volto di lei che lo interrompe per porgli qualche domanda. Lo spettatore viene coinvolto nel

racconto da Geoff, e a tratti possiamo percepirne la fascinazione oltre al coinvolgimento emotivo reso attraverso l'espressività dell'uomo. Lo spettatore è portato ad immedesimarsi nel protagonista a tal punto da rivivere insieme a lui la stessa avventura nel presente durante la sua narrazione. Complice di tale esito è soprattutto l'utilizzo di una componente di grande rilievo, ovvero il campo sonoro: in questa scena si può udire il sibilo del vento che soffia tra gli alberi, ad essere più precisi, il fruscio delle foglie nei rami, questi ultimi sono da intendere come suoni o rumori esterni, le cui fonti sonore sono al di fuori del campo di ripresa, poste nel fuori campo. Il suddetto suono del vento, nel caso sopra analizzato, contribuisce ad accentuare la funzione di creare e al contempo di mantenere un'elevata sensazione di tensione emotiva nello spettatore. Il fischio del vento vuole forse simulare il richiamo ad una presenza ultraterrena, sembra quasi che il regista voglia evocare la presenza di un fantasma prossimo a loro. Nel corso della narrazione da parte del protagonista maschile, il cineasta ha saputo rendere, grazie alla ripresa del suono fuoricampo, un'atmosfera carica di tensione emotiva, avvalendosi del suono onomatopoeico del vento con il fine di trasmettere allo spettatore il richiamo al fantasma passato di Katya. Nonostante la prima fidanzata sia morta, rimasta bloccata nel ghiaccio per più di cinquant'anni, è interessante notare la scelta registica: adottando alcuni significativi procedimenti espressivi, Haigh sembra voler suggerire a noi spettatori che non si tratti di una presenza immaginata solo da Kate, piuttosto faccia precipitare anche noi spettatori in una dimensione perturbante. Attraverso il particolare trattamento del sonoro viene evocato il lato intimo più nascosto dei due personaggi principali rendendoli irrequieti, ma lasciando anche in noi spettatori un profondo senso di spaesamento. Geoff termina il suo racconto di viaggio esclamando: «sono stanco» allora la moglie replica chiedendogli se debba spegnere la luce, egli annuisce e dopo averla spenta, il buio pervade nella piccola camera da letto prendendone il sopravvento. Intanto la macchina continua ad inquadrare il volto di Kate, ripresa nella totale oscurità, dove a malapena riusciamo a distinguerne i lineamenti del viso, infine udiamo la sua affermazione: «sono stanca anche io». Cogliamo attraverso questa frase lo sfogo di lei, rimasto a lungo soffocato, là dove ora esplode, nel tentativo di liberarsi da quella disciplina autoimposta dalla cultura conservatrice britannica. Il giorno successivo,

martedì, vediamo Kate con il cane Max, camminare tra i terreni non ancora coltivati della pianura inglese, come l'abbiamo osservata all'inizio della narrazione e come la vedremo passeggiare così tutte le mattine. Lei richiama il cane a sé, l'intenzione è infatti quella di far ritorno a casa, in sottofondo possiamo udire il verso del cane mentre abbaia quasi a voler rispondere alla sua padrona, poco dopo Max le corre incontro e Kate lo accoglie con una dolce carezza. Ora insieme, si dirigono verso casa. Il panorama pianeggiante ripreso dalla macchina da presa ci mostra un paesaggio piatto, fortemente connotato da colori sfocati e privi di vivacità, un effetto di triste melanconia viene reso anche per mezzo dell'atmosfera che si è interposta tra il punto di osservazione e l'oggetto inquadrato che nel nostro caso coincide con il soggetto principale – Kate – della nostra storia. Basti pensare al fatto che la stessa figura che viene osservata da lontano, presenta una qualità di colori differente rispetto all'osservazione in primo piano. Un'ulteriore divergenza sta nella luce che illumina il paesaggio o l'oggetto rappresentato per cui i colori cambiano in base alla luce che li riveste. Se pensiamo a quel paesaggio di pianura già ripreso da Haigh nel film, in diversi momenti della giornata, al mattino piuttosto che all'imbrunirsi, lo stesso colore, se investito da una fonte luminosa diversa (luce solare del mattino o del tramonto) assume una tonalità cromatica differente. Nello specifico i colori verde-grigio-marrone essendo condizionati dalla fonte luminosa che qui appare debole, ci appaiono spenti, tristi, nonché privi di vitalità. Il rientro in casa di Kate con Max è gioioso poiché, varcata la soglia, possiamo sentire una musica allegra risuonare per tutta la casa, e dall'espressione incredula di Kate notiamo come sia felicemente sorpresa di vedere il marito già sveglio e dall'aria contenta. Geoff annuncia alla moglie di volere andare insieme a lei in città per comprare un nuovo galleggiante con il quale riparare lo sciacquone in bagno, le chiede in seguito se la sua tessera della biblioteca sia ancora valida dal momento che è interessato a prendere alcuni libri in prestito. Kate propone allora a Geoff di pranzare insieme, dopo aver annuito, egli poi afferma che prima di partire deve ultimare ancora qualche cosa, infine le chiede in modo gentile di avvisarlo quando è pronta. Sembra un Geoff diverso dal giorno precedente, ci appare così sereno ed energico, un cambiamento repentino manifestato soprattutto nella gestualità delle piccole azioni di ogni giorno come il semplice gesto di asciugare una tazza, lavata

subito dopo l'utilizzo, oppure dall'espressività che si racchiude in un flebile sorriso di cortesia rivolto alla moglie che ricambia con tenerezza.

L'occhio della cinepresa si sposta ora sulla strada intrapresa dai due nel tragitto verso la cittadina; l'auto, guidata da Kate, viene inquadrata a mano a mano che percorre quel tratto di strada che dalla campagna li sta portando verso il centro urbano. La strada, tra le valli e le pianure inglesi, è immersa nel verde dove su entrambi i margini della carreggiata notiamo la presenza di alberi maestosi e di fiori gialli; in questa sequenza c'è un forte richiamo alla quiete nella natura, per completare il quadro idillico vi è l'aggiunta di un brano di musica classica, probabilmente il tocco delle corde di un'arpa, la scena si chiude con un quesito importante lasciato in sospenso posto da Geoff a Kate: «credi che la biblioteca avrà qualcosa sul cambiamento climatico?».

Tale quesito rompe improvvisamente l'atmosfera vissuta sino a quel momento.

L'attenzione del regista si concentra ora sul tema del riscaldamento globale (global warming) uno dei più importanti problemi che caratterizza non solo tutte le moderne società occidentali, ma che riguarda il globo intero. Da ogni parte della terra veniamo informati di molteplici eventi climatici catastrofici che stanno avendo luogo quali ad esempio le forti inondazioni, soprattutto in città o paesi costieri dovute all'innalzamento del livello del mare. Secondo numerosi scienziati e ricercatori le principali cause del global warming sono da annoverare all'azione dell'uomo, si parla quindi di cause 'artificiali' o altrimenti note con il termine inglese 'man-made'.

La discussione animata che avviene al ristorante tra Geoff e Kate proprio sul riscaldamento globale obbliga tutti noi ad una riflessione profonda. Geoff ha preso in prestito dalla biblioteca un libro dal titolo in inglese *Climate change*. Durante il pranzo insieme a Kate, Geoff sta sfogliando il libro che ha appoggiato davanti a sé sul tavolo. Egli racconta alla moglie di quanto seria sia, in realtà, la questione ambientale; Geoff la esorta affermando: «dovremmo preoccuparci un po' di più dell'ambiente» lei a sua volta, replica così: «facciamo la differenziata [...] io ci

provo, almeno ci provo». Il protagonista conclude il suo pensiero sulla crisi climatica e dal tono di voce pacato possiamo intuirne la preoccupazione, egli afferma infine che lo scioglimento dei ghiacciai si sta verificando molto più velocemente di quanto si creda impedendo all'acqua di defluire, questa si infiltra nelle rocce sottostanti ed aumenta sempre più accumulandosi tutta lì, quasi a creare una diga, aspettando di fuoriuscire. Con parole quasi profetiche Geoff rivela a Kate che tutta l'acqua accumulata in quegli anni, verrà giù dai ghiacciai come un fortissimo tsunami spazzando via, senza alcun preavviso, qualsiasi cosa trovi nel suo cammino. Geoff prosegue il suo discorso facendo un'importante constatazione sul ritrovamento del corpo di Katya: «se non l'avessero trovata sarebbe venuta giù anche lei con le rocce e i detriti anni e anni dopo la nostra morte». Geoff ci appare triste e al contempo quasi rincorato del fatto che Katya è stata ritrovata prima del totale scioglimento dei ghiacciai nelle alpi svizzere. Egli si consola del fatto che molto probabilmente in un futuro non troppo lontano, lui possa rivederla o quantomeno il suo corpo congelato nel ghiaccio per più di cinquant'anni. Questa condizione di preservazione del corpo di Katya ne ha permesso la conservazione intatta, il suo aspetto fisico non è cambiato. Ella è rimasta ancora quella giovane e bellissima donna della quale Geoff si era innamorato e dalla quale stava aspettando un/a bambino/a.

Analizzando le parole pronunciate da Geoff, in modo parallelo ne stiamo analizzando anche il suo sentire interiore al fine di interpretare tutte quelle emozioni che sono riemerse con l'arrivo della lettera, ultima goccia che ha fatto traboccare il vaso. Quello che solo in apparenza o agli occhi degli altri, di amici e parenti poteva sembrare un matrimonio 'perfetto', caratterizzato da un'armonia di coppia e da uno stile di vita ordinario e segnato dalla ripetitività delle azioni quotidiane, in realtà si scopre nascondere alcune incrinature, presenti già da lungo tempo. Tali incrinature si possono cogliere da una serie di indizi disseminati lungo tutta la pellicola.

L'indizio che spicca fra tutti è il riferimento iniziale alla maternità quando Kate, rientrando a casa dopo l'uscita con il cane Max, incontra il postino, suo ex alunno, che ha appena avuto due gemelli. Si evoca il tema della mancata maternità, forse dovuta a problemi o scelte di cui non sappiamo le cause, oppure a una possibile

infertilità di Kate dal momento che Geoff stava aspettando un figlio da Katya se solo non fosse caduta in quel crepaccio nei ghiacciai.

Dopo il pranzo al ristorante, Kate e Geoff vengono raggiunti dai loro amici: Lena, il marito George e la figlia Sally che vuole fare la fotografa. Lena, tutta entusiasta mostra le foto del nipotino Charlie all'amica, foto scattate da Sally. Dopo questa allegra ma breve rimpatriata tra amici, Geoff e George si separano dalle rispettive mogli per dirigersi al pub, mentre Lena e Sally decidono di aiutare Kate nello shopping. Ormai giunte in un grande magazzino alla ricerca dell'abito da indossare per l'anniversario, assistiamo al dialogo tra le due amiche riguardo i preparativi per la festa: Kate confida a Lena le sue insicurezze, la protagonista non sembra convinta di stare facendo la cosa giusta, si domanda se organizzare una festa per l'anniversario non sia stata una scelta sbagliata e che possa arrecare solamente dell'inutile stress ad entrambi. Ora vediamo una Kate un po' spaesata, chiedere all'amica: «tu credi che faccia male a dare la festa?» Lena replica dicendo: «ma certo che no, no, no, no devi farla!».

Lena, le offre supporto morale, rispondendole con calma, usando parole d'incoraggiamento miste all'esortazione. Le tocca un braccio, con quel gesto cerca di infonderle una maggiore certezza, infine, nel tentativo di convincerla a proseguire nella sua decisione le racconta un piccolo aneddoto accaduto a George. Lena confessa a Kate quanto fosse "odioso" suo marito George prima della festa, ma che durante la celebrazione per il loro quarantesimo anniversario, si sia lasciato sopraffare dalla forte commozione scaturita dal rivivere tutti i momenti più significativi della loro vita di coppia. Quindi Lena vuole dimostrare a Kate quanto, in realtà, sia importante organizzare questi eventi celebrativi che siano matrimoni, battesimi o altri tipi di festeggiamenti per la funzione che svolgono, essi servono a ricordare i momenti più belli del vissuto di una o più persone, spesso è proprio in questi momenti di felicità condivisa che si trova una riconferma per le scelte fatte e si fa pace con sé stessi, accettando tutto della vita sia i lati positivi sia quelli negativi. Lena afferma inoltre in modo sottile, che forse sia proprio compito loro in quanto donne far capire agli uomini quali siano le cose veramente importanti nella vita; l'amica spiega che a volte gli uomini chissà per quale "strano fenomeno evolutivo"

sono ossessionati dal senso di morte, dal retaggio che lasceranno tanto da renderli incapaci di comprendere le cose importanti, perciò, inermi si lascerebbero morire per lo sconforto.

Dopo questo breve ma intenso momento di riflessione tra le due amiche, torniamo a casa Mercer, siamo in salotto, Kate sta sfogliando il libro di Geoff sul cambiamento climatico quando si accorge che il marito si era appisolato sulla poltrona accanto. La donna chiude repentinamente il libro e lo getta sul tavolo in un modo un po' brusco tanto da far destare improvvisamente Geoff. Ora che il marito è sveglio, Kate apre il dialogo chiedendogli che cosa ne pensasse delle foto scattate da Sally, che aveva mostrato loro durante il pranzo. A Kate erano piaciute molto le foto, infatti commenta il lavoro di Sally positivamente dicendo che Sally «ha un occhio particolare». Kate ha saputo cogliere quest'occasione per condividere con il marito il rimpianto di non avere delle loro foto in casa, le foto ricordo che invece possiede la sua amica Lena e che ha appeso sui muri di casa. Nonostante Kate e Geoff non abbiano avuto figli, a Kate sarebbe tanto piaciuto avere delle foto dei loro cani, forse considerati ed amati come fossero dei figli, come lei stessa dice al marito durante la conversazione, oppure una foto di lui da giovane mentre ristrutturava la loro prima casa. Geoff allora le risponde che avrebbe voluto una foto di lei da giovane a Leeds davanti al Mecca, una storica sala da ballo negli anni '60, viene ricordata con nostalgia da entrambi anche perché fu il luogo nel quale si sono conosciuti per la prima volta. Questo tuffo nel passato tra i ricordi, li fa riemergere per mezzo di questi oggetti ancora più potenti in quanto mancanti, ossia le fotografie mai scattate che da un lato avrebbero potuto racchiudere i momenti più significativi del loro passato: la loro prima casa, Tessa il loro cane prima che arrivasse Max, il loro primo incontro e così via.

Dall'altro lato sembra che le foto 'non presenti' vogliano rappresentare, anche se può suonare paradossale, propriamente i pezzi mancanti nella loro vita, si pensi ai figli mai arrivati. Per riprendere le parole di Kate: «probabilmente adesso non lo realizziamo, ma quei momenti erano il senso della vita». Sebbene in casa loro non ci siano le foto ricordo, il semplice desiderarle suscita in entrambi un vortice di emozioni positive in grado di infondere uno slancio pieno d'euforia che sfocia nella

scena del ballo immediatamente dopo, per terminare in camera da letto. Saliti in camera Geoff e Kate provano ad avere un rapporto sessuale anche se rapidamente risolto, dal momento che lui raggiunge prematuramente l'orgasmo. Questo esito può esser interpretato come un altro segno distintivo nella loro relazione coniugale; l'amplesso non consumato in maniera appagante per entrambi è indice della presenza di un disequilibrio o per meglio dire l'inizio di una spaccatura nella relazione di coppia. Geoff, imbarazzato dalla situazione e non sapendo che altro fare, propone alla moglie di dormire, allora Kate spegne la lampada per apprestarsi anche lei a dormire.

Il soffio del vento ritorna come motivo sonoro ricorrente nella maggior parte delle sequenze del film ambientate durante la notte, probabilmente quale evocazione del disagio provato dai due o, forse, presagio di qualcosa che sta per accadere nell'immediato. Il suono del vento svolge un ruolo importante sul piano espressivo in quanto sembra preannunciare il verificarsi di uno snodo narrativo e, al contempo, amplifica il momento di massima tensione che si viene a creare tra i due coniugi. Nella scena successiva, infatti, l'occhio indiscreto della macchina da presa coglie Geoff, che sgattaiolato su in soffitta alla ricerca di qualcosa che gli ricordasse Katya, custodisce in mano una vecchia foto che la ritrae. Il passato di Geoff, racchiuso in quella fotografia, è ritornato imperioso a saldare i conti rimasti in sospeso per così lungo tempo, sconvolgendo la vita dei coniugi Mercer. Nel frattempo, Kate, udendo alcuni rumori sospetti provenienti dalla soffitta ed accorgendosi dell'assenza del marito, si alza dal letto per dirigersi verso la fonte che stava generando quegli strani suoni. Ora vediamo Kate uscire dall'oscurità della camera, ed aprire la porta conducendola nel corridoio illuminato, infine fermarsi ai piedi della scala retrattile a parete che ha permesso al marito di salire fino al sottotetto. La donna pronuncia, più volte, il nome del marito chiedendogli spiegazioni riguardo al suo strano comportamento e, quando egli si affaccia alla botola aperta della soffitta, Kate si accorge che lui tiene stretta in mano una fotografia di Katya. La donna, alquanto irritata, pretende infine che il marito le mostri la foto incriminata. Consapevole dell'importanza di ciò che tormenta l'uomo, tanto da averlo spinto a salire nel cuore della notte in soffitta per cercarla. In contrasto alla motivazione con

cui Geoff cerca di giustificare il suo atto lei replica: «[...] sei venuto a cercarla in piena notte, non è esattamente lo stesso». Solamente dopo aver guardato quella vecchia fotografia di Katya, tutta la rabbia che aveva pervaso la signora Mercer sembra essersi placata e sul viso di lei appare un'espressione di rassegnazione mista ad un sentimento di passività verso quell'uomo e la situazione nella quale, suo malgrado, la vede implicata. Il giorno (mercoledì) successivo, scandito come nelle pagine di un diario segreto, inizia con la solita attività di routine svolta dalla protagonista Kate che, come nei giorni precedenti, era uscita a passeggio con Max. Dalla breve ripresa in esterna di Kate, vi è un repentino cambio di scena, poiché nell'inquadratura successiva vediamo Kate e Lena sedute in auto dove la protagonista è alla guida. Le due donne discutono riguardo ai preparativi per la festa di sabato. Lena chiede all'amica se abbia già ingaggiato una persona che si curi del suo make-up e per tutta risposta Kate le dichiara pacatamente di non averci nemmeno pensato. Quello che in apparenza sembra essere iniziato come un semplice confronto tra vecchie amiche a mano a mano sfocia in qualcosa di più profondo. Lena suggerisce all'amica l'utilizzo di un 'prodotto miracoloso' acquistato da Sally, in grado di eliminare ogni traccia di stanchezza dal viso, le nomina le occhiate come risultato ben visibile in lei. Questo suo atteggiamento ci fa comprendere che forse Lena ha cominciato ad intuire che c'è qualcosa che non va nel rapporto di coppia di Kate. Analizzando con attenzione il dialogo tra le due donne, si può notare che l'epicentro del discorso si concentra soprattutto quando si soffermano a parlare dello strano comportamento di Geoff negli ultimi giorni. Lena confessa all'amica le considerazioni di suo marito George su Geoff, a seguito del recente incontro tra i due storici amici, incontro nel quale avevano discusso di politica. Secondo George, Geoff era apparso particolarmente aggressivo. Lena prosegue richiamando alla memoria un vecchio episodio del passato, avvenuto durante la festa di compleanno di lei, momento significativo ma che, purtroppo, era diventato imbarazzante a causa di Geoff che l'aveva etichettata come fascista, poiché lui e lei discordavano sull'operato della lady di ferro Thatcher, allora primo ministro inglese. Per chiudere il dialogo con Lena, Kate tenta di giustificare il comportamento del marito affermando quanto segue: «lo sai com'è fatto Geoff, mette troppa passione in tutto ciò che fa» rivolgendosi a Lena, che si trova

d'accordo ed ammette che sia stata propria questa caratteristica di Geoff a far sì che Kate se ne innamorasse. La scena si chiude con Kate che dopo aver udito la frase di una canzone trasmessa alla radio che sembra averla turbata, provoca in lei una reazione brusca, inducendola a spegnere la l'autoradio improvvisamente. Quella faticosa frase recitava: «young girl get out of my mind [...] ». Questa reazione di Kate suscita anche in Lena anche se solo per un istante una certa perplessità. Cogliamo l'effetto perturbante del brano su Kate mediante il suo sguardo introflesso. Solo quando Kate compie il gesto di spegnere la radio comprendiamo il suo tentativo di reprimere la sua lotta interna tra emozioni contrastanti. Lei fa appello a tutte le sue forze per non far trapelare alcun tipo di sentimento, mantenendo la tranquillità che la contraddistingue, agli occhi dell'amica. Ormai giunte a destinazione e spento il motore vediamo le due donne che si fissano l'un l'altra, secondo una prospettiva speculare. Lena rivela a Kate la decisione presa da Geoff, e appresa tramite George di non partecipare al pranzo da Crawley's con tutti gli ex colleghi di lavoro, pranzo previsto per il giorno seguente. Kate nuovamente sorpresa dalla scelta del marito, rassicura l'amica dicendole che se ne occuperà lei parlandogli con calma a casa. Lena e Kate entrambe socie di un club femminile che organizza piccole gite o escursioni in giornata in alcune località specifiche, vengono ora riprese mentre partecipano ad una breve crociera in battello alla scoperta del parco acquatico attraverso i canali delle Norfolk Broads. Dopo un primo momento di accoglienza nel quale vediamo Kate e Lena offrire il tè con i biscotti alle signore presenti sull'imbarcazione, in un momento successivo la cinepresa si sposta sulla protagonista. I movimenti di Kate che sale a poppa, isolandosi dal resto del gruppo, vengono osservati a lungo dalla cinecamera che si sofferma infine su di lei impegnata a fissare il vasto paesaggio spoglio, muto e deserto. L'ambiente paludoso dove regna la calma assoluta, ad eccezione del suono di una barca a motore che sta attraversando il fiume ma della quale Kate non pare accorgersi, pare l'eco del flusso ininterrotto dei suoi pensieri. E mentre vediamo il traghetto allontanarsi ripercorrendo il canale, la signora Mercer è ancora seduta lì, immobile nello stesso punto, è molto pensierosa ma con uno sguardo solenne, accentuato maggiormente dalla musica classica che udiamo alla fine della sezione narrativa. Terminata la crociera in battello, nella sequenza che segue vediamo Kate

e Lena di ritorno in auto, è presente nuovamente la dimensione di sonorità classica, una melodia al pianoforte. Proprio quando stanno passando per il centro della piccola cittadina nella quale risiedono, Lena si accorge della presenza di Geoff, seduto su una panchina mentre fuma una sigaretta. Sorpresa chiede a Kate se l'amico abbia ripreso a fumare, poco dopo la protagonista risponde con tono seccato che evidentemente ha ripreso a fumare. La signora Mercer accosta l'automobile e suona il clacson per richiamare l'attenzione del marito verso di sé, subito dopo averlo udito egli getta il mozzicone non del tutto consumato a terra ed entra in macchina, la scena si chiude con una sorta di monito di Lena riguardo il discorso che lui avrebbe tenuto alla festa, la donna pronuncia queste precise parole: «[...] voglio sentire delle cose bellissime su Kate, sabato!».

Alla sera, durante la cena Kate coglie l'occasione per chiarire con Geoff il discorso rimasto in sospeso, del pranzo dei dipendenti che avrebbe avuto luogo l'indomani da tempo organizzato dall'amico George. Tra un boccone e l'altro, la protagonista chiede al marito spiegazioni in merito alla sua repentina decisione di non andare a quell'evento, lei sottolinea il fatto che non sia una questione importante ma che, ciò nonostante, voglia conoscerne la ragione. Kate torna più volte con insistenza a domandare all'uomo della sua vita, il perché di tale scelta così improvvisa ed esordisce con frasi come segue: «eppure sembrava che si tenessi tanto a rivederli, non parlavi d'altro da settimane. Perché non vuoi più ora?» Geoff le risponde con voce un po' stizzita: «ho le mie ragioni!». La signora Mercer non essendo pienamente soddisfatta di questa vaga risposta del marito, continua incessante a chiedergli una valida motivazione. Geoff, si sente esausto da tutta una serie di domande, come sottoposto ad un interrogatorio della polizia e infine sbuffando si lascia convincere da Kate ad andarci. La scena successiva ritrae un momento intimo che ha luogo in camera da letto, dove vediamo i signori Mercer già coricati, Geoff torna a raccontare a Kate, totalmente entusiasta dell'escursione che aveva intrapreso in gioventù assieme a Katya. Il protagonista ha scelto un termine specifico, ossia *incuranti* (ingl. *heedless*: disattento) per rappresentare lui e Katya, nella fattispecie

se applicato alla loro condizione di ragazzi giovanissimi ed indifferenti verso una serie di eventi che se pur non li riguardasse da vicino, stavano accadendo intorno a loro. Geoff porta come esempi significativi di suddetti avvenimenti: l'inizio della costruzione del muro di Berlino nell'agosto 1961 e l'invasione (per mano di esuli cubani) della baia dei Porci negli Stati Uniti d'America, nel medesimo anno, con lo scopo di rovesciare il governo di Fidel Castro a Cuba. Geoff prosegue nel suo racconto, totalmente immerso nel passato, ed ammette, sgranando leggermente gli occhi, citiamo a seguire: «Ma lassù noi non pensavamo mai a queste cose, *non ci interessava affatto il nostro futuro* [...] e mi torna in mente ora che, avevamo visto dei fiori, credo fossero viole, sì, viole. C'era un punto con un po' d'erba dove la neve si era sciolta ed erano appena spuntati, so che erano solo fiori ma sembravano così determinati, impavidi, era così che vedevo *Katya e me in giro per il mondo voltando le spalle alla civiltà*». Questo paragone tra i fiori e due essere umani (Geoff e Katya) in senso figurato che l'uomo tenta di spiegare alla moglie, ovvero il comparare sé e Katya a dei fiori per via di alcune loro caratteristiche, le violette di montagna, ai quali egli attribuisce la capacità di germogliare con determinazione in luoghi apparentemente ostili, spesso ricoperti di neve. Allo stesso modo lui e la sua fidanzata all'epoca non si interessavano degli eventi nel mondo esterno ma perseguivano con tenacia il compimento del loro obiettivo finale, ossia arrivare in Italia. Per concludere questo breve parallelismo 'filosofico' di Geoff, egli definiva le violette e allo stesso modo anche lui stesso e Katya 'incuranti' in quanto non si curavano, non si interessavano dell'ambiente circostante ma perseguivano nel loro intento di giungere alla meta prestabilita così come quei particolari fiori erano in grado di germogliare anche se il suolo era ricoperto dalla neve.

Al termine del racconto Kate mette alla prova Geoff ponendogli un ultimo interrogativo: se Katya non fosse morta cadendo in quel crepaccio lui l'avrebbe poi sposata veramente una volta raggiunta la meta prefissata? Il protagonista giudicando la sua domanda oziosa non dà alcuna risposta, solo dopo varie sollecitazioni da parte di lei, si vede costretto a fornire una replica adeguata ammettendo che sì, si sarebbero sposati.

Quest'ammissione, frutto di una presa di coscienza da parte di Geoff, arriva come un fortissimo colpo al cuore per Kate, che girandosi sul fianco sinistro, dando le spalle al marito, infine gli confessa di non riuscire più a parlare di Katya. Per la precisione, la signora Mercer esclama: «non ce la faccio a parlarne ancora, non posso, l'avevo accettato lo so, ma non ce la faccio» e spegne la lampada sul comodino. Termina così nell'oscurità profonda anche quel mercoledì; vediamo lei mentre rimane ancora lì con gli occhi aperti a pensare cercando di rielaborare quanto appena appreso dalla dichiarazione di Geoff. Il giovedì dopo la cinepresa si concentra sul giardino all'esterno della casa della coppia, sentiamo il fruscio emanato dalla brezza tra le foglie degli alberi e ne vediamo i rami muoversi per via del leggero vento in un giorno di sole. La macchina da presa si concentra su un dettaglio in apparenza non molto rilevante, fermandosi sulla finestra della casa, dove in seguito scorgiamo la presenza di una figura femminile, e mentre ci avviciniamo seguendo l'occhio meccanico della camera vediamo proprio Kate affacciata alla finestra con gli occhi chiusi e il viso teso verso l'alto; sembra che sia intenta ad assaporare il calore del sole e subito distoglie brevemente lo sguardo verso il basso, e in ultimo la intravediamo fissare lo sguardo in avanti come rapita dall'oscillazione delle foglie causata dal soffio del vento. Nel brano filmico successivo troviamo Kate e Geoff in macchina, la protagonista sta accompagnando il marito al pranzo di lavoro organizzato per gli ex dipendenti della ditta nella quale Geoff ha lavorato per lungo tempo prima della pensione. Ormai giunti a destinazione, dopo aver superato un primo step di identificazione come da prassi aziendale, appena Geoff risale in auto, Kate gli chiede se conoscesse ancora qualche dipendente, e l'uomo le risponde di no poiché sono tutti nuovi assunti. Successivamente, una volta entrati nel parcheggio interno, per i due coniugi è arrivato il momento di salutarsi, e con un tenero gesto da parte di Kate, che mentre sistema un ciuffo di capelli al marito dice: «aspetta... cerca di divertirti oggi» quest'esclamazione risuona un po' come una sorta di raccomandazione, augurandosi che egli faccia uno sforzo per divertirsi al pranzo con gli altri invitati, Geoff annuisce ed esce dall'auto. Pochi istanti dopo Kate riaccende il motore della vettura proprio mentre Geoff viene ripreso di spalle dalla camera dirigendosi lentamente e probabilmente un po' controvoglia, verso il luogo d'incontro con tutti

gli altri ex-colleghi. Nella sequenza seguente osserviamo Kate in cucina, seduta al tavolo, con una penna in mano mentre cerca di scrivere qualcosa su di un blocknotes. Lei ha l'aria pensierosa deducibile anche dal gesto istintivo che fa di portarsi la mano sinistra alla bocca, inizialmente chiusa in un pugno, successivamente aprendola per appoggiare le dita sulle labbra dopo un leggero sfrigolio di quelle sul mento. Dopo questo iniziale momento di indecisione di Kate, forse riusciamo a comprendere dall'imminente azione che lei compirà a breve, che abbia finalmente preso una decisione su come procedere, fedelmente seguita dal pastore tedesco, la protagonista un po' titubante, ma con coraggio, sale le scale del primo piano fino ad arrivare alla botola che porta in soffitta, illudendo così lo spettatore ormai convinto di vederla salire nella soffitta. Contrariamente a quanto atteso, Kate retrocede nei suoi passi, asseconda questo bisogno fisiologico del fumo, ora la seguiamo con gli occhi fino in giardino mentre si fuma una sigaretta e passeggiando avanti e indietro con la sigaretta in bocca, Kate ci appare più calma, solo ora sembra intenzionata a ragionare a mente lucida per giungere ad una decisione definitiva.

Ed è quello che si traduce nella presa di posizione compiuta da Kate nell'esatto momento in cui sceglie di aprire la botola e attraverso la scala retrattile salire fino alla soffitta, il luogo nel quale Geoff custodiva i ricordi di un passato che non lo hanno mai abbandonato. La presenza del cane svolge una funzione evocativa molto importante, in quanto tramite l'azione dell'abbaiare sembra voler avvertire la sua padrona di non salire, mettendola in guardia da un pericolo o da una 'strana presenza' alla quale sta andando incontro.

Per Geoff ha inizio una lenta ricerca interiore in un passato custodito con affetto e riportato alla luce grazie all'arrivo della lettera, avendo particolare cura nell'evitare di far trapelare tutto il turbamento interno alla moglie, tale fase viene tratteggiata in modo raffinato dal protagonista; il regista affida a gesti e movimenti nello spazio l'inquietudine che anima il protagonista. Pure Kate, ancora più inquieta del marito, conduce (quasi in contemporanea) una simile operazione di 'ricerca della verità', scavando nel passato di lui convinta che l'uomo possa avere qualche 'segreto sconcertante' mai rivelato: crede che ormai l'unico modo utile per scoprire quel

non-detto o detto non del tutto, sia da cercare nella soffitta. Sorge allora in noi spontanea la seguente domanda: si può condividere la propria vita con una persona senza però conoscerne i “segreti”? e soffermandoci sul titolo della pellicola, forse possiamo intravederne la risposta, sì quantomeno per i coniugi Mercer. Una porzione di vita in comune durata ben quarantacinque anni, contrassegnata da ritmi lenti, scanditi giorno dopo giorno da passeggiate in campagna, incontri con amici e del buon tè caldo bevuto in cucina.

Sul piano della struttura narrativa, tutto il film si articola nell’arco temporale dei cinque giorni antecedenti ai festeggiamenti per il 45° anniversario, regolati come una sequenza di diapositive o di singoli quadri, dove per ciascun giorno della settimana vi è una sorta di diapositiva in apertura. Questo procedimento adottato dal cineasta, particolarmente efficace sul piano espressivo, gli permette di illuminare il sentire dei singoli personaggi attraverso una sorta di sguardo retrospettivo, senza mai rievocare un passato di reciproco affetto, né di momenti di tensione facilmente supponibili, il destino di una coppia di terza età che scopre nella propria relazione qualcosa di estraneo e al contempo permanente. Ritornando all’analisi delle singole sezioni, la scena che stiamo per esplorare vede Kate salire in soffitta; tale frammento racchiude anche uno snodo narrativo rilevante non solamente per la nostra protagonista ma anche per l’intero sviluppo della storia, che, vedremo, prende una piega drammatica.

L’accesso a una verità cruda e spaesante è ormai giunto per Kate che svela finalmente il segreto di Geoff a lungo mantenuto nascosto o dimenticato con il passare degli anni: lei scopre, infatti, una terribile realtà che la indurrà a ripensare e al contempo a valutare in modo nuovo e amaro quei quarantacinque anni trascorsi a fianco del marito. Dopo un primo momento di smarrimento, in cui ci è chiaro che Kate non era salita in soffitta da lungo tempo, la donna trova un posto per sedersi e fare mente locale su come procedere nella ricerca. Il suo sguardo ricade su di un vecchio trolley che giace proprio di fianco a lei, incuriosita lo prende in mano e lo apre per controllarne subito il contenuto. Una volta aperto, Kate prende un libretto, quello che sembra esser un vecchio diario di viaggio, zeppo di fogli “volanti” staccati e aggiunti successivamente, lo apre sfogliandone le pagine. A questo punto

notiamo un cambio d'inquadratura: la cinepresa, mediante un primo piano, si sofferma per un certo tempo sul diario: vengono inquadrate le pagine a mano a mano che Kate le sfoglia, analizzandole attentamente.

Il diario è un oggetto investito di una funzione evocativa assai importante sia per lo spettatore che per la stessa protagonista che sta tentando di rimettere assieme i pezzi del suo 'puzzle' di vita. In queste pagine sono custodite informazioni vitali alla comprensione del mistero che sta avvolgendo la sua vita coniugale in questi ultimi giorni. Grazie allo zoom usato nel riprendere specificatamente questo particolare, le pagine del diario, possiamo scoprire anche noi in quanto spettatori e vivere il momento amaro della ricerca della verità insieme a Kate Mercer. Siamo resi partecipi anche noi di annotazioni, appunti, descrizioni datate all'anno 1962, vecchie cartoline e perfino di alcuni fiori rinsecchiti, delle violette di montagna, quest'ultimo dettaglio è un altro richiamo significativo nella narrazione, presente sia nella novella che nel film.

La sola visione di quei fiori, dallo stesso Geoff definiti 'incuranti', è bastata a Kate per farle tornare alla memoria il racconto del marito la sera precedente, tale spiacevole ricordo l'ha spinto ad un gesto repentino, ossia richiudere il diario davanti ai suoi occhi, quasi a voler chiudere con quel passato riemerso in maniera indesiderata. E di conseguenza richiudere anche la valigia stessa. Mentre ricerca con lo sguardo un po' indagatore, si accorge dell'esistenza di un vecchio apparecchio, si tratta di un proiettore di diapositive con molte diapositive raccolte in una custodia di vetro. Intenta ad andare fino in fondo, la nostra protagonista prende in mano una diapositiva, scelta casualmente e avvicinandola alla luce della lampadina cerca di guardarla ad occhio nudo. In seguito, decide di accendere il proiettore e azionando il telecomando di osservare le singole diapositive una ad una. Ora con lo sguardo concentrato e rivolto sul proiettore, Kate guarda intensamente quelle prime due diapositive che raffigurano il paesaggio montano, forse delle Alpi svizzere, sino a giungere alle successive nelle quali vi è presente anche una figura femminile, probabilmente Katya, la donna che aveva saputo conquistare il cuore di Geoff prima di lei. Notiamo da subito tutto il corpo di Katya, ripresa davanti ad un'abitazione o albergo nel quale avevano alloggiato assieme a

Geoff durante il viaggio, e poi vediamo solamente un'inquadratura del viso di lei. Particolarmente significativa sul piano espressivo appare la composizione ora dell'inquadratura: nonostante l'immagine proiettata di Katya appaia un poco sfocata, la diapositiva è posizionata in modo speculare a fianco al corpo di Kate ripreso da vicino. Nel prosieguo della proiezione delle vecchie diapositive Kate ha sempre lo stesso sguardo focalizzato su queste immagini, ad un tratto però notiamo un leggero turbamento disegnarsi sul suo viso, il suo corpo si protrae in avanti allorché nella diapositiva scorge Katya di profilo con la mano posta sulla pancia gravida. Questa scoperta come è facile comprendere suscita in Kate sconcerto e turbamento, Geoff infatti non le aveva mai accennato dello stato di gravidanza di Katya. La macchina da presa si distanzia da Kate per focalizzarsi sull'immagine riprodotta dal proiettore, ora tutto appare chiaramente visibile, senza sfumature opache, in particolare la figura dell' "altra donna" in attesa di un figlio. Kate continua a osservare le molteplici raffigurazioni della sua "rivale" che si succedono.

A partire da questa visione fortemente perturbante per Kate inizia la sua lotta interiore, il vero e il suo calvario interiore. Il regista affida al volto, alla esplorazione della micromimica facciale e allo sguardo della protagonista l'espressione di un sentire sempre più lacerante. Con un intensissimo primo piano sul viso di Kate, percepiamo tutto il suo sgomento e successivo panico invadere gli occhi che fanno da specchio al suo stato d'animo interiore totalmente sconvolto. Gli occhi di Kate si muovono nervosamente a destra e a sinistra presi dallo stupore nell'assistere a quanto appena descritto; notiamo inoltre come lei rimanga per un certo tempo a fissare il vuoto nel buio più totale anche dopo aver spento il proiettore. Tale condizione di incredulità che sembra pervaderla la accompagna ancora una volta scesa dalla soffitta, lei rimane immobile con lo sguardo perso fino al momento in cui udiamo squillare il telefono. Scossa dal suono inaspettato, si riprende e va verso l'apparecchio per rispondere alla chiamata. Kate al telefono parla con Harry, il deejay che le chiede la lista delle canzoni da far eseguire durante la festa di anniversario prevista per sabato. Per il filosofo Maurice Merleau-Ponty «Vivo

nell'espressione facciale dell'altro, nel momento in cui lo sento vivere nella mia».²⁷ Ecco che la strategia visiva adottata dal regista consente di cogliere come nel caso di Kate questo vivere si trasforma in una ferita non componibile. E se ci affidiamo a figure espressive del cinema attraverso la riflessione di Cristina Jandelli possiamo notare come «non meno degli effetti speciali visivi e sonori, i protagonisti del cinema contemporaneo possono far vibrare le superfici, intensificare le sensazioni fisiche e orientare le reazioni emotive dello spettatore attraverso un particolare tipo di performance di cui sono specialisti da quasi un secolo nel panorama complessivo di ogni cast [...]»²⁸.

La scelta da parte del regista di concentrare l'attenzione sul volto ripreso in primo piano quale superficie porosa di stati dell'anima si iscrive in una tradizione consolidata, eppure è il soffermarsi per una certa durata su di esso che manifesta in maniera ancora più intensa il sentire della protagonista.

La teoria del primo piano si è infatti stratificata nel corso del Novecento, segno di una ricerca incessante tuttora in corso ²⁹ che ha al centro le molteplici rappresentazioni del volto umano in movimento fornite dal cinema fino a oggi, ma anche i suoi rapporti con il variegato contesto in cui le singole inquadrature, nelle loro diverse tipologie, formali e di durata, operano all'interno del film e nel rapporto con lo spettatore³⁰.

Eppure, il teorico ungherese Béla Balázs aveva dedicato innumerevoli scritti sull'apporto nella recitazione, portate in scena attraverso la mimica e l'energia

²⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Milano, Medusa, 2004 (1^a ed. : *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, « Bulletin de la Société française de Philosophie», XLI, 45, ottobre-dicembre 1947).

²⁸ JANDELLI C., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia 2013, p. 34.

²⁹ Fra i lavori in preparazione si segnala N.STEIMATSKY, *On the Face of Film*, in corso di pubblicazione presso Oxford University Press, New York.

³⁰ C. JANDELLI, *I protagonisti. [...]*, cit. p. 35.

psico-fisica dell'attore-protagonista in questo tipo di inquadratura "in campo stretto".

Balázs è interessato a cogliere, a descrivere "l'epica delle sensazioni" che i grandi protagonisti cinematografici suoi contemporanei esprimono così intensamente nel primo piano fino ad animare un vero e proprio racconto visivo affidato alla loro micromimica facciale³¹.

«Nel primo piano, infatti, ogni minima ruga del volto diventa un tratto decisivo del carattere e ogni fuggente contrazione di un muscolo possiede un *pathos* sorprendente, indice di grandi eventi interiori»³².

In ultimo, la mimica facciale, se resa adeguatamente espressiva dall'attore, può entrare in forte risonanza empatica con le emozioni e i pensieri degli spettatori, chiamati a reagire all'unisono allo svolgimento di una "storia", come sosteneva Balázs, che per lo più continua a sottomettere il potere della parola all'imperiosa grandezza dell'immagine di un volto in primo piano, come dimostrano numerosissimi esempi. E sulle espressioni lo spettatore tende a modellare la propria mimica facciale, per l'attitudine biologica all'imitazione dei nostri simili³³. In questo senso, per il teorico ungherese, la mimica dell'attore è un'arte lirica, cioè,

³¹ *Ivi*, p. 36.

³² BALÁZS B., *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2008, pp. 166-167 (1ª ed.: *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Vienna-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924).

³³ Su come i neuroni specchio siano implicati nell'autoriconoscimento e in quello delle intenzioni altrui cfr. M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Su come i suddetti si pongano alla base dei meccanismi imitativi, V. Gallese, *Intentional attunement. A neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism*, in «Brain Research», n. 1079, pp. 15-24. Infine, su come singoli neuroni siano preposti al riconoscimento delle celebrità mediatiche R. Q. Quiroga, L. Reddy, G. Kreiman, C. Koch, I. Fried, *Invariant visual representation by single neurons in the human brain*, in «Nature», 435, pp. 1102-1107.

può farsi poesia. Il cinema ha reso dopo secoli di predominio della cultura scritta, l'uomo finalmente "visibile", cioè, rivelato nella sua fisicità³⁴.

Ritornando all'analisi del film, subito dopo la sequenza in cui seguiamo Kate mentre sta prendendo accordi sulle canzoni da far ascoltare durante la festa, la protagonista, dando le spalle alla macchina da presa, ripercorre il corridoio soffermandosi sulla scala che porta in soffitta, a un certo punto si arresta e con il capo rivolto verso l'alto, fissa lo sguardo sulla botola aperta della soffitta. Anche in questo caso il regista affida allo sguardo di lei la funzione evocativa di un altrove che incide profondamente la rappresentazione che lei ha attribuito per molti anni al suo legame con Geoff.

Dal panorama interno della casa dei Mercer, si passa ad una panoramica del paesaggio inglese. Osserviamo un corso d'acqua nel canale delle Broads, proprio nell'istante in cui sta transitando una piccola imbarcazione. L'occhio meccanico della cinepresa si sposta su Kate girata di spalle mentre sembra ammirare quel

paesaggio con le mani dentro alle tasche della giacca, segue il passaggio della piccola barca fino a quando non intravede Geoff raggiungerla alla vettura.

Kate si avvicina all'auto, apre lo sportello ed entra senza nemmeno salutare il marito. Dopo che Geoff è salito in auto con lei, Kate gli chiede come sia andato il pranzo, e per tutta risposta l'uomo si sfoga con lei confidandole che sono avvenuti enormi cambiamenti, il sistema lavorativo di un tempo è stato computerizzato e tutto ciò non sembrava più interessare ai sindacati, sindacato di cui anch'egli faceva parte. Con un gesto istintivo Geoff si accende una sigaretta in auto, questo vizio che pensavamo fosse ormai stato abbandonato fa ritorno nella quotidianità del protagonista, riecheggiando il suo attuale stato d'animo. Kate da parte sua non manifesta alcun particolare tipo di reazione a tale azione del marito, se non quella

³⁴ C. JANDELLI, *I protagonisti*. [...], cit. p. 37.

di volgere brevemente lo sguardo su di lui, per poi proseguire nella più totale indifferenza, evitando di partecipare al racconto di lui con domande o commenti, lei lo ascolta e niente più. Con una musica classica che riecheggia sul fondo, vediamo ora la macchina ferma a lato della strada e Geoff uscire repentinamente dall'abitacolo e una volta piegato su sé stesso lo scorgiamo vomitare sul ciglio della strada. Kate è rimasta in auto, impassibile con lo sguardo teso e fisso sullo specchietto retrovisore diretto a osservare il marito. Dopo questo lieve 'incidente di percorso' di Geoff, ora siamo tornati a casa Mercer, Kate in questa sequenza si trova in bagno, apre un piccolo mobile e prende una pastiglia, probabilmente un sonnifero che la aiuti a dormire, e con un sorso d'acqua, lo ingoia: qui l'inquadratura rallenta la sua durata con un focus sul viso riflesso nello specchietto posto sull'anta del mobiletto mentre la moglie si guarda lentamente come a volersi convincere che tutto vada bene e che lei stia bene interiormente.

Ma la tensione tra i due protagonisti si profila nella sezione narrativa successiva. Scesa la notte con il buio che avvolge la loro camera da letto, lei non sembra in grado di fermare Geoff, il quale accertatosi che la moglie abbia gli occhi chiusi, quindi, stia dormendo, si alza per sgattaiolare fuori dal letto e con molta probabilità salire su in soffitta. Kate, nel frattempo, ha sentito il marito uscire dalla camera e richiudere la porta silenziosamente, apre leggermente gli occhi per poi richiuderli quasi subito; la scena successiva riprende Kate mentre sta per giungere in corridoio e volendo una conferma del suo presentimento, tende il braccio destro verso l'alto in direzione della botola chiusa e compie il seguente gesto, muove la mano avanti e indietro lungo la piccola fessura da dove proviene un leggero spiffero d'aria. Questo tentativo di scoprire se Geoff si sia rintanato in soffitta nel cuore della notte, ci viene presentato come un gesto spontaneo che fa la protagonista in uno stato emotivo ormai quasi di "rassegnazione" alla luce di una serie di cambiamenti in atto nella loro relazione di coppia, scaturiti dall'arrivo della lettera che non solo ha provocato una frattura nel loro rapporto rievocando la presenza di un fantasma passato (Katya) parimenti al sibilo del vento che si è insinuato tra le mura di quella casa.

Sebbene già accennato in precedenza, ritorna gradatamente la componente sonora del vento come presenza invisibile ma udibile, è componente evocativa che ha una funzione strutturale alla pari di altre forme scelte dal regista in consonanza con la scrittura limpida e concisa di Constantine.

Il venerdì è giunto, l'alba del nuovo giorno vede Kate ancora distesa a letto, al piano di sotto udiamo Max abbaiare e da lontano il cinguettio degli uccellini e il canto del gallo, quando la donna si volge a cercare il marito nel letto trova solo il vuoto, Geoff non c'è. Lo shot³⁵ della macchina cinematografica ora riprende Kate mentre scende le scale e giunge in cucina seguita fedelmente dal pastore tedesco. Si guarda brevemente attorno ma, avvicinatasi al tavolo, nota un piccolo blocco per gli appunti, lo prende in mano e trova un messaggio per lei da parte di Geoff. Il messaggio recita così: «I've taken the bus into town, sorry»; seppur in maniera breve ma chiara il marito aveva voluto avvertirla del fatto che era uscito per andare in città. La narrazione filmica continua con Kate, ripresa dalla macchina in una delle vie del centro urbano, caratterizzate dalla presenza di numerose vetrine e negozi nonché dalla gente uscita per fare compere.

Haigh in questa sequenza sembra voler mostrare la figura di una donna, Kate Mercer, come di una persona che nonostante stia lottando internamente con le sue più intime sensazioni ed emozioni, in realtà non voglia far trasparire nulla all'esterno, passeggiando per le strade del centro con totale disinvoltura. Kate cerca con uno sguardo esplorativo di individuare la posizione di Geoff nella piazza cittadina. Girovagando senza una meta fissa per il centro, arriva davanti all'agenzia turistica con cui in passato lei e Geoff avevano prenotato dei viaggi. Dopo aver aperto la porta d'ingresso e aver chiesto il permesso di poter entrare l'impiegata la fa accomodare dentro e le offre l'assistenza di cui ha bisogno. Non appena si siede

³⁵ Per definire questo termine tecnico, ci si riferisce all'articolo *Che cos'è uno shot?* a cura di Sergio Arecco, apparso nella rivista trimestrale online di cultura cinematografica UZAK diretta da Luigi Abiusi, anno XI, Uzak 43, inverno/primavera 2023 <https://www.uzak.it/rivista/uzak-10/lostato-delle-cose/che-cose-uno-shot.html>, ultima consultazione: 26/05/2023.

di fronte alla signora dell'agenzia, Kate le chiede senza troppi indugi se suo marito fosse passato da loro per richiedere informazioni su un possibile viaggio aereo in Svizzera. L'impiegata, di cui non vediamo il viso, ma riusciamo a udirne solamente la voce gentile, le conferma che Geoff è stato in agenzia. Questa è un'ulteriore conferma per Kate a dimostrazione dei sospetti da lei nutriti nei confronti del marito, a seguito dello 'strano' comportamento dell'uomo negli ultimi giorni.

La signora Mercer esce dall'ufficio turistico con un'aria piuttosto perplessa tenendo stretta la borsa in mano e nel frangente successivo la vediamo seduta su una panchina, profondamente immersa nei suoi amari pensieri. La macchina da presa la segue riprendendola mentre si rialza e ricomincia a passeggiare per la via dei negozi accompagnata dal rintocco delle campane che segnano il trascorrere del tempo. La macchina da presa la pedina in maniera lenta fino a quando si sofferma a guardare la vetrina di una gioielleria costosa; già alcuni giorni prima aveva adocchiato un orologio da polso, forse aveva creduto di poterlo regalare a Geoff per l'anniversario di matrimonio per consegnarglielo il sabato durante la festa. Ma desiste da tale ipotetico proposito.

L'ambientazione del quadro narrativo successivo ha luogo nuovamente a casa Mercer, è ormai sera e vediamo Kate in cucina appoggiata al lavello mentre attende impazientemente l'arrivo del marito. Geoff è preannunciato dai versi del cane Max, lui abbaia forte come a voler segnalare il suo rientro a casa all'affezionata padrona Kate. Ancor prima di vederne il volto, udiamo i suoi passi nel corridoio, lei accoglie il marito con un tono accigliato della voce esclamando: «è molto tardi!». La protagonista senza troppi indugi rompe il ghiaccio e va direttamente al nodo delle questioni, e, informandolo del fatto che è stata all'agenzia di viaggi, gli chiede se ha intenzione di andare in Svizzera. Da parte sua Geoff non sembra turbato dalla notizia e con voce pacata le risponde che non andrà in Svizzera, lei allora gli chiede il motivo, l'uomo, dopo una semplice constatazione, le replica che non ha la forza fisica necessaria per intraprendere un viaggio sulle Alpi svizzere.

Questo dialogo serrato tra i due coniugi diviene la giusta occasione di confronto che spinge Kate a rivelare un sentimento di rabbia e delusione che prova nei confronti

di Geoff, e che aveva finora trattenuto dentro, per averle tenuto nascosto un dettaglio così significativo per lui, ossia la gravidanza di Katya. L'intero confronto è ripreso con un piano sequenza, senza alcuna interruzione di montaggio, come in una sorta di scena teatrale, forse a suggerire il teatro delle rispettive posizioni dei due.

A proposito della questione del non detto o dei segreti del passato che Geoff per così lungo tempo ha mantenuto e mai fino a quel momento rivelato a Kate, la protagonista verso la fine del dialogo con il marito afferma con rammarico: «vorrei poterti dire tutte le cose, che sento e tutte quelle che so ma non posso. Riesci a capirlo questo?» A questo interrogativo così intimo e personale nel trascorso di vita condivisa dei Mercer, Geoff risponde di sì, le dice di comprendere questa sua difficoltà, allora Kate prosegue chiedendogli se lui sarà presente alla festa dei 45 anni, egli risponde con voce vibrante e assertiva in modo affermativo. La donna continua nel suo discorso al marito: «devo essere sicura che tu voglia venire alla festa. Perché una cosa è sapere di non essere stata abbastanza per te, un'altra è avere la sensazione che tutti gli altri lo sappiano». La frase appena espressa può essere interpretata in molteplici modi: se la si vuole interpretare da una prospettiva esterna, agli occhi di uno spettatore inesperto si potrebbe pensare che Kate si stia quasi autocommiserando. Al contrario, dopo un'attenta analisi delle parole da lei pronunciate, si può evincere che in realtà lei in questo passo stia dicendo a Geoff, ovvero all'uomo con cui ha scelto liberamente di passare il resto della sua esistenza, che forse lui non sia stato abbastanza per lei, avendo egli dimostrato nei pochi giorni precedenti di non esser stato capace di dimenticare la sua prima fiamma, probabilmente il suo unico grande amore: Katya. Il tema del dialogo cambia repentinamente quando Kate, sempre con lo sguardo fisso e inerte su Geoff e con pieno controllo della propria espressione senza tradire alcun tipo di emozione, chiede al marito se avesse già preso le sue pillole. Questa scena così decisiva si conclude con una promessa che Geoff fa alla moglie quando ella gli annuncia quanto segue: «domattina ci alziamo e proviamo a ricominciare» e lui le risponde: «d'accordo Kate, ce la farò, ce la faremo. Te lo prometto». Si chiude così anche quel giorno, dopo un intenso e drammatico dialogo degno di assonanze con il

cinema di Ingmar Bergman per la forza espressiva della sua composizione e per la raffinata prestazione attoriale dei due interpreti, lasciando il posto a quello successivo: il sabato della festa.

Il mattino seguente si apre con un'inquadratura sul paesaggio pianeggiante della campagna inglese, dove primeggia una distesa di terreno pronto per la coltivazione, che lo separa dalle case abitate per mezzo di alcune staccionate. Il colore del cielo che lo tinge di un azzurro limpido contrasta con il castano scuro della terra, seguito un po' qua e là dal verde dell'erba e di alcuni alberi che si intravedono in lontananza. Questo breve seppur inteso shot della camera che riprende l'ambientazione campestre rientra forse nell'intenzione del cineasta di preannunciare qualcosa allo spettatore, non sarà la figurazione del perfetto idillio della loro vita insieme, tornata all'equilibrio di un tempo ed improntata alla serenità? La sezione finale del film inizia in camera da letto, Geoff entra nella stanza con una tazza di tè per Kate, la quale giace ancora distesa nel letto. La signora Mercer ci appare stupita di vedere il marito già in piedi e fare un gesto così premuroso come quello di portarle il tè a letto, forse perché non era più abituata a vedere Geoff così gioioso e pieno di vitalità. Egli le annuncia infine di aver riparato, finalmente, lo sciacquone senza nemmeno essersi tagliato un dito, lei colta di sorpresa chiede al consorte se sia tardi ma l'uomo, anziché risponderle, si propone di cucinare delle uova strapazzate per colazione e subito dopo di uscire insieme a lei con il cane per una passeggiata. La giornata così come viene programmata dal protagonista promette bene, nella scena immediatamente dopo vediamo Kate con

Max e Geoff all'esterno per la solita passeggiata. Qui assistiamo all'azione lenta della macchina da presa che riprende i tre mentre camminano lungo un piccolo sentiero asfaltato circondato su ambo i lati dalla ricca vegetazione, con una siepe da un lato e da una folta distesa d'erba dall'altro. E a rendere questo quadretto perfettamente armonioso non può mancare una componente sonora volta a far udire il canto degli uccellini in modo più realistico possibile. Analogamente Geoff e Kate parlano di uccelli e la donna ricorda come al marito in passato piaceva fare Bird watching, ossia osservare i volatili da lontano con il binocolo, passione che ormai non esercita più, in ultimo lei esclama con una certa amarezza: «strano come

dimentichiamo le cose che ci rendono felici». Ritorna anche in questo scenario apparentemente pacificato il tema dell'importanza della memoria e della sua pericolosa erosione.

Kate si trova ora in garage, come all'inizio del lungometraggio, inizia a rovistare tra gli scaffali alla ricerca di qualcosa, in questo caso non si tratta però di aiutare Geoff a trovare un dizionario, piuttosto adesso singola protagonista la osserviamo mentre cerca qualcosa di importante. Apre una scatola di plastica e comincia a ricercare tra vecchi fogli e, una volta preso in mano un fascicolo giallastro, lo sfoglia e dice al cane di averlo trovato. Quel dossier altro non è che un vecchio spartito musicale di Bach per pianoforte, la scena che segue è particolarmente esplicativa dal momento che si evince che il tema della musica sia stato per la protagonista di grandissima rilevanza e non solamente una mera passione di gioventù, per cui l'atto di eseguirlo al pianoforte in quel preciso giorno assume una forte valenza simbolica. La musica diviene per Kate in questo preciso momento un punto fermo, in casa custodisce un pianoforte dove ora è ritornata a suonarlo, il sentire i tasti bianchi e neri dello strumento muoversi sotto le sue dita ancora agili e saper ancora creare della buona musica è ciò che adesso sembra confortarla di più. Inizialmente Kate segue le note trascritte nello spartito per poi richiuderlo ed improvvisare una musica che, a mio avviso, riflette un suo stato d'animo interiore, la melodia è cambiata, ora è diventata più cupa e malinconica. Quando termina di suonare richiude il somiere ricoprendo la tastiera. Via via che la sera sta sopravvenendo si avvicina anche il momento dei festeggiamenti per i 45 anni di matrimonio dei coniugi Mercer.

Kate, con i capelli ancora umidi è seduta alla sua scrivania in un angolo della camera da letto. Aprendo il piccolo beauty case, si accinge a farsi un leggero trucco ma si accorge di un piccolo cofanetto portagioielli nascosto lì, lo prende e lo apre.

La cinepresa cambia l'angolazione di ripresa e noi spettatori vediamo ora l'immagine riflessa di Kate attraverso lo specchio appeso di fronte a lei. L'oggetto contenuto nel cofanetto è un ciondolo in argento con una piccola pietra incastonata di color violetto, la donna con una leggera smorfia sottoforma di sorriso, si avvicina il gioiello al collo senza aprirlo, guardandosi allo specchio. Questo effetto della camera volutamente ripreso con lentezza è un dettaglio essenziale che spinge lo

spettatore a concentrarsi sul gesto e al contempo sull'espressività trasmessa tramite la mimica facciale di Kate.

La scena successiva vede Kate e Geoff in macchina mentre stanno andando alla festa, la donna tiene in mano la pietra del ciondolo che le ha regalato il marito e si scusa di non avergli fatto nessun regalo. Lei ammette in seguito di avergli voluto acquistare un orologio da polso con una scritta incisa, purtroppo però Kate confessa che non le era venuto in mente nulla di significativo da far incidere. Tale affermazione può essere sottilmente letta come una riaffermazione del clima di tensione da lei provato in questa inaspettata fase del suo legame con Geoff.

La loro entrata in sala suscita l'applauso affettuoso degli ospiti, una ristretta cerchia di intimi amici e persone a loro care. Questa sequenza è stata creata ex novo appositamente dal regista britannico; infatti, sappiamo che nel racconto breve non vi è nemmeno un lieve accenno ad una festa di anniversario. La sala scelta precedentemente da Kate, è stata allestita con decorazioni floreali, nastri e palloncini colorati al fine di abbellire ulteriormente l'ambiente che avrebbe ospitato il loro evento. Durante quell'atmosfera di convivialità, l'amica Lena si avvicina a Kate e le chiede di seguirla nella sala principale dove insieme a George ha creato una sorta di collage incorniciato di tutte le foto di Kate e Geoff insieme ai loro cani e ai loro amici in gioventù.

All'apparenza il collage può essere considerato solamente come un tenero regalo da parte di amici, ma in verità evoca un sentimento di mancanza; infatti, tutta quella serie di fotografie è mancata (in senso fisico) in casa Mercer. È come se un pezzo della loro vita di coppia fosse tornato a galla dove ogni singola fotografia rispecchia un ricordo di quel passato che con il trascorrere degli anni forse è stato dimenticato. Nel fotogramma che segue vediamo Kate andare alla toilette con passo veloce, poi si appoggia per un momento con le mani sul lavandino per riprendere fiato e a noi sembra quasi che l'aver rivisto le foto l'abbia ancor di più turbata. L'inquadratura rimane fissa sul volto della protagonista mediante una ripresa che dura un certo tempo, possiamo osservare come la donna che in precedenza aveva il capo chino sul lavandino, ora lo solleva lentamente verso l'alto così da scorgere il viso

completamente riflesso sullo specchio davanti a sé. Lei rimane con lo sguardo fisso verso lo specchio per alcuni secondi fornendo così agli spettatori una visuale completa sul suo volto e l'espressività che ne deriva. Ancora una volta stiamo assistendo ad un conflitto interiore che Kate continua a reprimere con fermezza, questo particolare è riscontrabile attraverso l'intensità del suo sguardo.

Il frammento in cui viene annunciato il discorso di Geoffrey Mercer a lungo atteso è ormai giunto. Con il microfono in mano il protagonista si appresta a pronunciare il proprio discorso celebrativo davanti ad un pubblico che lo ascolta con fervore. Geoff inizia ringraziando gli astanti della loro presenza e prosegue impostando il monologo su un tema centrale, ossia l'atto di compiere delle scelte nella vita. È propriamente questo il tema che trova la sua ispirazione nella filosofia di Kierkegaard, riferimento più volte presente nel corso del lungometraggio.

Egli sottolinea l'importanza di fare delle scelte soprattutto durante la giovinezza tra queste confessa che l'aver persuaso Kate a sposarlo sia stata, senza dubbio, la scelta migliore che Geoff abbia mai fatto. Con la speranza che Kate possa continuare a sopportare quel suo 'caratteraccio' e che gli stia accanto, Geoff conclude con la voce rotta per la commozione. Dopo che la cena è stata servita, la coppia è invitata a scendere in pista per un primo ballo sotto le note della loro canzone *Smoke Gets in Your Eyes* nella versione del 1958, eseguita egregiamente dal gruppo statunitense The Platters. Kate e Geoff danzano stretti l'uno nell'abbraccio dell'altra suscitando una certa tenerezza, entrambi si sorridono guardandosi negli occhi e ad un tratto Geoff le accarezza dolcemente la guancia. Quando inizia la seconda strofa della canzone a poco a poco si uniscono a loro nel ballo anche le altre coppie di amici lì presenti. Nel frattempo, nonostante le luci soffuse notiamo che nell'espressione del viso di Kate qualcosa sta cambiando, si alternano dei sorrisi forzati a delle smorfie sofferenti. Mentre risuonano le parole del ritornello finale che richiamano anche il titolo della canzone, Geoff prende la mano della moglie, e sotto un impeto euforico lo solleva verso l'alto. La reazione di Kate è però del tutto inaspettata, ella ritrae velocemente la mano, allontanandosi da lui e dal suo viso sembra riemergere tutta quella sofferenza mista a rabbia a lungo repressa nei confronti di Geoff e del fantasma di Katya che ha inquinato le loro vite anche dopo la sua morte. Questa è

l'immagine conclusiva del film con un finale lasciato in sospeso e libero ad ogni tipo di interpretazione da parte dello spettatore. La scelta estetica del regista che ha per tutto il film affidato la funzione evocativa del sentire dei personaggi attraverso posture dei corpi, oggetti, suoni, spazi, sguardi, viene affermata da quest'ultimo gesto in cui sottrazione e distanza allusiva di un vuoto tracciano le coordinate del patire.

A seguito il testo integrale della canzone suonata nell'autoradio di Kate ma volontariamente interrotta dalla protagonista mentre è in auto in compagnia dell'amica Lena.

Testo della canzone: Young Girl – Gary Puckett and the Union Gap

Young girl, get out of mind

My love for you is way out of line

Better run, girl

You're much too young, girl

With all the charms of a woman

You've kept the secret of your youth

You led me to believe

You're old enough

To give me love

And now it hurts to know the truth

Oh, young girl, get out of my mind

My love for you is way out of line

Better run, girl

You're much too young, girl

Beneath your perfume and make-up

You're just a baby in disguise

And though you know

That it's wrong to be

Alone with me

That come on look is in your eyes

Oh, young girl, get out of my mind

My love for you is way out of line

Better run, girl

You're much too young, girl

So hurry home to your mama

I'm sure she wonders where you are

Get out of here

Before I have the time

To change my mind

'Cause I'm afraid we'll go too far

Oh, young girl, get out of my mind

My love for you is way out of line

Better run, girl

You're much too young, girl

Young girl, get out of my mind

My love for you is way out of line

CAPITOLO 3

3.1 Spazi interni ed esterni

In *45 Years*, gli spazi interni ed esterni non sono solamente lo scenario inerte nel quale si compiono le azioni, assumono piuttosto una valenza simbolica e metaforica importantissima, pertanto, non sono relegati a svolgere una mera funzione di luoghi scenografici. Secondo la definizione tratta dall'enciclopedia Treccani del termine ambientazione nel teatro, nel cinema, nella televisione, si è soliti indicare l'allestimento scenografico con cui si creano gli ambienti necessari allo svolgimento dell'azione.

I luoghi interni alla casa, ovvero la cucina, il salotto e la camera da letto fungono da spazio scenico per i due protagonisti. È proprio in questi spazi comuni, che hanno modo di confrontarsi come coppia; le stanze della casa piena di luce divengono il fulcro centrale dove si registra la maggior parte delle azioni quotidiane dei due coniugi e si riprende la loro intimità nei minimi dettagli. All'interno di questa sezione si cercherà di approfondire questa dimensione di spazialità attraverso l'analisi di questi luoghi, per mezzo dei quali il regista vuole portare l'attenzione dello spettatore sulle molteplici funzioni che essi svolgono.

«Il modo in cui lo spazio viene costruito è importante sia per i soggetti che lo conoscono, lo organizzano o lo producono a seconda dei loro percorsi e delle loro trasformazioni modali, sia dal punto di vista dell'enunciazione del testo, in quanto rinvia ad un contratto enunciazionale con il lettore³⁶», afferma Nicola Dusi. Gli spazi, sia interni che esterni, si è detto, non sono infatti semplice cornice degli avvenimenti narrati.

E ancora la riflessione sul trattamento degli spazi vede nelle riflessioni di Greimas e Courtés un fitto legame con la funzione dell'enunciazione: «Da un altro punto di

³⁶ N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura*, UTET, Torino 2003, p. 153.

vista, che farebbe prevalere la natura sistematica e sociale del linguaggio, si dirà egualmente che l'enunciazione, in quanto meccanismo di mediazione tra la lingua e il discorso, sfrutta le categorie paradigmatiche della persona, dello spazio e del tempo in vista della costituzione del discorso esplicito»³⁷.

Nel film la narrazione ha inizio in cucina, vediamo Geoff con la lettera in mano impegnato a comprenderne il contenuto. Kate dal canto suo, nonostante sia scossa dalla notizia del ritrovamento del corpo di Katya cerca di non farsi prendere dal turbamento. La vediamo tentare di mantenere la tranquillità continuando a compiere le piccole azioni quotidiane: preparare la colazione, far bollire l'acqua per il tè, ripulire il lavello dalle stoviglie sporche, scuotere la tovaglia dalle briciole etc.... . La loro casa, è divenuta per Geoff uno spazio troppo stretto, infatti come descritto nel racconto breve, quel luogo lo opprimeva, non vi erano abbastanza stanze per poter andare da una camera all'altra, nessun posto dove poter camminare e forse anche riflettere. Quella situazione di angustia aveva addirittura spinto Geoff ad uscire fuori, così com'era solito vestirsi in casa, lungo la strada, giungendo così fino al punto in cui la strada scendeva ripidamente, in quella zona residenziale con tutte le medesime case, e fin dove si aveva una visuale completa sull'estuario, le montagne e il mare aperto. Se si vuole perlomeno tentare di comprendere il comportamento insolito di Geoff nei giorni successivi l'arrivo della lettera si dovrebbe partire dalla comprensione del suo punto di vista, prendendo in considerazione la sua prospettiva come viene proposta da Constantine nel suo racconto. L'uomo è descritto come fosse in una sorte di trance, con il pensiero o meglio la visione ricorrente di Katya sepolta nel ghiaccio, la neve casta disegnata su di lei ciò che le ha permesso di mantenere intatto il suo viso giovane e bello. Mentre continua a ripensare a quella donna che aveva tanto amato in passato imprigionata nel ghiaccio, si taglia radendosi la barba e mentre un rivolo di sangue scende piano sul mento e si mischia formando una schiuma rosa entrando a contatto con il sapone, Geoff si fissa allo specchio cercando di tirar fuori il volto del

³⁷ A.J. Greimas e J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Husher, Firenze, 1986, p. 90.

ventenne da sotto la sua pelle attuale di uomo anziano. Da qui si capisce la sua volontà di ritornare ad esser il giovane ragazzo spensierato e gioioso che era quando aveva intrapreso l'avventura sulle Alpi con Katya. La scelta del regista di riprendere gran parte delle scene del film in interni testimonia la volontà di avvicinarsi quanto più possibile alla vita intima dei protagonisti con il fine ultimo di rendere il più realistico possibile quell'ambientazione a noi tutti così familiare, quella della propria casa. Dal dialogo tra i due coniugi avuto in cucina, si passa al giardino, nel quale Geoff è uscito per fumare una sigaretta, l'aver ripreso a fumare è un forte segnale che indica un senso di smarrimento, lui non è più in grado di gestire quella situazione perturbante. Il passaggio dell'azione filmica si ha anche attraverso il passaggio dei luoghi nei quali queste azioni avvengono. Si potrebbe considerare un procedimento di tipo verticale partendo dall'interno. Ossia da un luogo familiare specifico come la cucina di casa per poi spostarsi verso lo spazio scenico della camera da letto, o del salotto o perfino del bagno (la narrazione non segue l'ordine cronologico in cui vengono riprese le singole sequenze del film) fino a giungere infine all'ambiente esterno nel giardino e del garage. Una volta in giardino un dialogo tra lui e la moglie, preoccupata della situazione, accentua il clima di disagio che invade improvvisamente entrambi. Poco dopo Geoff si reca in garage. Possiamo notare come questo luogo sia per lui il punto di partenza nella ricerca del materiale, mediante un dizionario che lo aiuti nella traduzione della lettera dal tedesco all'inglese. Vediamo Geoff tutto intento a cercare il vocabolario, rovistando tra contenitori di plastica, quando l'occhio della macchina da presa si sposta verso Kate, giunta in suo aiuto. Qui la funzione del garage non è più quella di un magazzino che custodisce semplici cianfrusaglie e vecchi oggetti del passato, assume ora per il protagonista un ruolo differente. È diventato un luogo simbolico dove, grazie alla riscoperta di oggetti di un tempo, possono riaffiorare i ricordi. Haigh scava in profondità nell'intimo psicologico dei suoi personaggi, facendone emergere le emozioni e le paure e lo fa anche attraverso la messa a fuoco di interni che potrebbero apparire meno significativi.

Il mondo della finzione, quello che in narratologia si chiama l'universo diegetico, deve essere un mondo «ammobiliato»³⁸, sostiene Umberto Eco. Questo vale tanto per la letteratura quanto per il cinema. In letteratura il verbo «ammobiliare» può avere un significato più o meno metaforico: il romanziere non deve trasformarsi in un carpentiere o in un architetto, deve semplicemente fornire al lettore gli elementi necessari a immaginare gli spazi in cui la storia si svolge o, più esattamente, *ha luogo*. Al cinema, invece, arredare il mondo (della narrazione) è un'operazione ineludibile, anche se la si può attuare in forme diverse, riprendendo e adattando spazi preesistenti o realizzandoli *ex novo* in base alle esigenze della messa in scena. La scenografia di un set, quando viene correttamente ripresa e assorbita nell'universo diegetico, cessa di essere scenografia ed entra a far parte delle cose del mondo. Sia essa una scenografia finalizzata alla ricostruzione di epoche del passato remoto o alla resa di un minuto realismo di stagioni a noi più vicine, le sue qualità diventano qualità del mondo reale: gli elementi della scena cessano (debbono cessare) di essere procedimenti e artefici³⁹, secondo Antonio Costa.

La soffitta, altro luogo periferico rispetto alle stanze, differentemente dal racconto di Constantine, diviene uno spazio importante per Kate nel quale riesce a scoprire finalmente la verità sul legame passato che esisteva tra suo marito e l'altra donna: Katya. Nell'opera letteraria di Constantine, infatti, la soffitta viene menzionata in minima parte, solo nelle sezioni in cui egli descrive le notti turbolente di Geoff trascorse a rovistare in vecchi scatoloni impolverati in soffitta. Il testo letterario diverge dal film anche per quanto riguarda la scoperta della gravidanza di Katya da parte della signora Mercer; nel racconto la protagonista viene messa al corrente di tale avvenimento dallo stesso Geoff. Egli, infatti, le confessa esplicitamente di non averle mai rivelato una cosa o, meglio, di non averlo mai detto ad anima viva. In

³⁸ U. ECO 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano p.123; sui diversi modi di «ammobiliare» i mondi possibili della narrativa seriale televisiva, al punto di convergenza tra vari media tra i quali primeggia il cinema, si veda GRASSO e SCAGLIONE (a cura di) 2009, p.7

³⁹ A. COSTA, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino, 2014 pp. 156-157.

ragione di quanto appena notato, si riportano le esatte parole del signor Mercer nel suo dialogo con Kate:

«One thing I didn't tell you, [...] I was thinking in the night one thing I never told you. Never told anyone come to that. Not a living soul. Nobody ever knew. I'm the only one in the world who knows it even now, only one alive, I mean. [...] She was going to have a baby. My Katya was⁴⁰».

Il procedimento tecnico utilizzato durante le riprese della scena in cui Kate scopre le diapositive che raffigurano Katya in gravidanza in uno spazio domestico, che coincide con la soffitta, è stato volutamente scelto dal regista. L'obiettivo principale perseguito dal cineasta è quello di ricreare una certa atmosfera di mistero e, al contempo, di suscitare una tensione nello spettatore che assiste alla sequenza coinvolgendolo emotivamente. Dalle piccole schegge di questa breve storia scritta da David Constantine, Andrew Haigh, a seguito di precise procedure e modalità di adattamento effettuate, come in parte accennato, ha ricreato una complessa narrazione visiva volta ad esplorare ed evocare lo stato psichico della protagonista che vive un vero e proprio terremoto interiore. I micromovimenti del volto e soprattutto lo sguardo carico di tensione di Charlotte Rampling concorrono a rendere questo brano narrativo particolarmente toccante, e quell'interno, la soffitta, assume quasi la funzione di personaggio generando un preciso e importante snodo narrativo.

Lo spazio in questo senso non è dunque solo cornice per lo svolgimento dell'azione, ma è anche, come spiega Marsciani, «il luogo che li costruisce come attori, [...]con] determinate obbligazioni dei soggetti; il luogo dove le relazioni più profonde che essi intrattengono fra loro e con i loro oggetti dal punto di vista narrativo prendono forma e seguono schemi più o meno prevedibili»⁴¹. Lo ripetiamo, la soffitta è uno

⁴⁰ Si rimanda al racconto breve: *In Another Country* di David Constantine, Comma Press, Great Britain, 2015, p.7

⁴¹ F. Marsciani (1989), *La semiotica dello spazio nel viaggio di Renzo verso l'Adda*, in Manetti, Leggere i «*Promessi Sposi*», cit., p. 66.

spazio particolarmente significativo per la protagonista non solo perché è il luogo nel quale lei scopre le diapositive del marito, ma soprattutto in quanto svolge una funzione essenziale di ‘snodo narrativo’ nell’opera. La diapositiva, si può considerare in questo caso quale chiave metaforica al pari di uno specchio nel quale Kate si vede riflessa e allo stesso tempo ripensa alla sua vita, rivalutando quelle che sono le proprie mancanze: l’amore profondo di Geoff o la possibilità di avere un figlio da lui. Entrambe queste due prospettive di vita, non si sono purtroppo per Kate potute realizzare a differenza di Katya la quale pare sia stata in grado di soddisfare questi desideri nella sua breve vita. La scoperta del corpo di Katya, perfettamente intatto con il viso di una ventenne, come lo era all’epoca, in contrasto con la tarda età di Geoff, il cui spirito è tornato giovane come allora anche se adesso è rinchiuso in un corpo ormai invecchiato, lo ha trasformato in un uomo fuori dal tempo dove sembra che i suoi ricordi passati siano più chiari e vividi della sua visione “annebbiata” del presente che gli appare improvvisamente estraneo. Più di una volta è sgattaiolato dal letto per aprire la botola che lo avrebbe condotto tramite la scala in soffitta, un luogo divenuto per lui ormai un rifugio sicuro, un posto nel quale torna ad immergersi tra i suoi ricordi più profondi di un passato che non sembra volerlo abbandonare. Nonostante questo progressivo contatto con il passato rafforzatosi attraverso il legame con delle vecchie cose, ovvero le fotografie, il diario, le violette secche e da ultimo ma per questo non meno importanti le diapositive, Geoff non riesce ad alleviare questo forte senso di turbamento che lo scuote dall’interno.

I dialoghi tra i due protagonisti, per quanto in precedenza accennato siano scarni e naturalistici, così pure l’ambientazione tipicamente piatta e un po’ malinconica della Norfolk Boards, risultano essere in netto contrasto con i luoghi alpini visitati da Geoff e Katya durante la loro ultima escursione insieme. Diversamente dal racconto breve, le giornate di moglie e marito sono scanditi dal ronzio del proiettore di diapositive che indica allo spettatore l’inizio di un nuovo giorno della settimana. I numerosi tentativi di Geoff che si intrufola di notte, furtivamente in soffitta alla ricerca di ricordi sepolti, spinto forse da un senso di colpa per aver “abbandonato il

ricordo” di Katya e del figlio che portava in grembo, potrebbero far pensare alla trama del film *Caché* (di Michael Haneke, 2005) che ha come tema centrale la riscoperta di un segreto nella vita del protagonista.

Il dolore di Geoff è visibile nel suo corpo, sul suo volto, nella sua voce come l'immagine del suo ritiro nel freddo, ovvero nella soffitta divenuta uno spazio ghiacciato che conserva Katya come era nelle foto, l'equivalente fisico all'interno della casa Mercer del ghiacciaio. Le parole del testo letterario rafforzano i parallelismi: come il ghiaccio, le foto conservano intatta Katya. Nel ghiacciaio è "ancora lì... proprio come era. Una ventenne, nel vestito di quel giorno ed epoca". Gli echi sono chiari: "Nelle fotografie era proprio come era, in una gonna lunga, sorridente, i suoi capelli neri in una curva intorno alla guancia". Si sta ritirando nel ghiacciaio da incursioni notturne in soffitta e nelle foto, come riconosce la signora Mercer: "lui scavando indietro attraverso gli strati, lui rovistando in tutti i loro accumuli, per tornare dove voleva essere, nel tempo precedente in cui c'era anche lei". Così come Katya era caduta attraverso il crepaccio nel ghiaccio fino a condurla alla morte, egli "cadde indietro nei decenni, in quei due mesi d'estate trascorse sulle Alpi⁴²".

La soffitta diventa metaforicamente il ghiacciaio:

«The ladder to the loft was permanently down, encumbering the way into the little living room. A breath of cold hung over the opening. Or the warmth of the living space, being drawn up there, was converted into cold just above their heads⁴³».

Questa immagine del ghiacciaio sopra le loro teste ricorda la loro conversazione sulle acque del ghiacciaio, "aspettando come una diga" prima di scendere su di loro, un riferimento sottolineato dal titolo della raccolta di racconti dove *In Another Country* fece la sua prima apparizione: *Under the dam* (*Sotto la diga*). Questa equazione densa di stratificazioni che caratterizza la soffitta con il ghiacciaio, con

⁴² Cfr. con [la mia traduzione di] *45 Years and 'In Another Country'* a cura di Suzanne Ferriss in *Literature/Film Quarterly*, Fall 2017, Vol. 45, No. 4, Salisbury University, [pp.1-17]

⁴³ Si rimanda al racconto breve *In Another Country* di D. Constantine, pp.16-17.

la neve che si scioglie per esporre Katya dal ghiaccio, il ritiro del signor Mercer nel passato per unirsi a lei, è trasmessa visivamente nel testo, diversamente nel film affidata evocativamente a un raffinato uso del sonoro⁴⁴.

L'altra importante considerazione riguardo al titolo del film *45 Years*, il quale fa riferimento agli anni di matrimonio vissuti da Geoff e Kate Mercer, dettaglio che non traspare in alcun modo nel racconto di Constantine che, al contrario, ha come titolo *In Another Country*, pertanto, il lettore non viene informato dallo scrittore inglese sulla possibilità che la coppia possa festeggiare a breve il quarantacinquesimo anniversario di matrimonio. Un poeta e scrittore della statura di Constantine ha spiegato il proprio lavoro di scrittura: concentra ciascuno dei suoi racconti a partire da un'immagine concreta, in questo caso quella di un alpinista ventenne, che era caduto in un crepaccio a Chamonix nel 1930. Dopo settant'anni, il ghiaccio ritiratosi espose il corpo dell'uomo e il figlio, avuto prima della sua morte, identificò il corpo: "La vista scioccante di suo padre, perfettamente conservata nel fiore degli anni, mentre lui stesso si avvicinava ai suoi ottant'anni, spinse il figlio verso la pazzia." Constantine affermò: "Tutto ciò che ho scritto si basa su un'immagine concreta, e quel giovane uomo congelato nel ghiaccio è particolarmente inquietante"⁴⁵. Un'immagine così pregnante sembrerebbe matura per lo schermo, ma il film, come il racconto, non lo rappresenta visivamente. Invece, entrambi i testi presentano l'immagine descritta mediante parole, sotto forma di una lettera, che non è mai presentata direttamente, ma solo tradotta dal suo originale tedesco e riportata sotto forma di dialogo⁴⁶.

⁴⁴ S. FERRISS, *45 Years and 'In Another Country'* cit. [pp. 1-17]; Il curatore del suono nel film è Joakim Sundström, precedentemente riconosciuto per il suo lavoro sul film *The Constant Gardener* (2005).

⁴⁵ Riferimento bibliografico di dove Constantine afferma quanto citato

⁴⁶ *Ivi*, [pp.1-17]. Per approfondire in merito alla complessa relazione tra parola e immagine nei film e in letteratura si veda il lavoro (*Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press,

3.2 Oggetti presenti (diapositive, diario) ed oggetti mancanti nel film (foto della coppia)

Gli oggetti presenti o mancanti all'interno della costruzione filmica sono stati proposti dal regista per ricreare quell'effetto di realismo voluto e a lungo da lui ricercato. Una serie di oggetti apparentemente ritenuti semplici oggetti di scenografia sono diventati nella narrazione di *45 Years* delle cose, nell'accezione usata da Remo Bodei⁴⁷, con una funzione simbolica specifica di grande rilievo sia per il pubblico, sia per i personaggi in scena. La trasformazione di oggetti in cose si ottiene nel momento in cui questi oggetti iniziali vengono investiti da un significato tale per cui il proprietario di questi oggetti riversa su questi un sentimento di affetto legato alla sfera dell'intimo, dell'inconscio, facendo loro assumere un'ulteriore funzione di tipo simbolico rispetto alla mera funzione strumentale che svolgono in quanto oggetto in sé.

Nel film vediamo una serie di oggetti, o per definirli meglio degli utensili da cucina, quali la tazza per il tè, il piattino, la tovaglia ed altri che sono rappresentati oltre alla loro funzione primaria; questi svolgono un'altra funzione di rafforzamento dell'ambiente scenico della cucina con lo scopo di riprodurre quello spazio specifico aderente alla vita quotidiana dei protagonisti. La cucina con tutto il suo corredo di oggetti caratteristici, come si è notato, è per i protagonisti il luogo intimo del loro vissuto giorno dopo giorno, è dove si svolgono i dialoghi mattutini e lo scambio di sguardi tra i due coniugi. Per ultimo è proprio quell'interno ad accogliere la lettera dalla Svizzera che dà vita a quell'incrinatura nel ghiaccio, elemento ossessivo per Geoff che ritornerà più volte nel corso della narrazione, e che apre lo scenario alla distanza che si verrà a creare tra lui e la moglie.

2003) svolto da Kamilla Elliott, data la dipendenza del testo verbale dalla descrizione visiva e dall'elusione della rappresentazione visiva da parte del testo cinematografico a favore di quella che definirebbe "verbalizzazione mentale".

⁴⁷ BODEI R., *La vita delle cose*, Bari, Editori Laterza, 2009.

Lo *scrapbook* è il termine inglese usato per definire l'equivalente del nostro album di ritagli, aggiungerei vecchi; applicandolo al film, in precedenza ci siamo riferiti a suddetto oggetto con un altro termine: diario di viaggio. Reputo che il termine "album di ritagli" sia più appropriato nello specifico caso di *45 Years*; infatti, nella sequenza in cui vediamo Kate in soffitta scoprirne l'esistenza in una vecchia valigia è l'insistente durata dell'inquadratura su di esso che ci fa ripensare alla sua precedente definizione. Questo come altri oggetti importanti presenti nella soffitta, che ricordiamo sono frutto di un inserimento del tutto personale del regista non essendo citati nel testo letterario, servono a trasmettere un importante messaggio alla protagonista, un segreto custodito a lungo dal marito. *In Another Country*, Constantine affida a Geoff il ruolo di fare questa rivelazione alla moglie direttamente in una conversazione. Anziché tenersi quel segreto per sé, il signor Mercer lo racconta alla moglie; anziché ricercare una fotografia che ritraesse Katya incinta, egli cerca invece un'immagine di un feto di appena sei settimane in un dizionario medico. La sequenza del film in cui la coppia discute della loro (di Geoff e Katya) incuranza giovanile, può forse essere accostata alla descrizione fatta dallo scrittore della gravidanza di Katya. Anziché far riferimento alla non curanza nei riguardi della loro propria sicurezza durante l'avventura sulle Alpi, nel racconto si fa invece riferimento alla sconsideratezza che Geoff e Katya hanno avuto nei confronti del bambino che lei portava in grembo. Lei e Geoff sono stati forse avventati nel prender una decisione tale, ossia quella di mettersi in viaggio, cosa che poteva ipoteticamente rivelarsi pericolosa per la giovane donna nella sua condizione fisica (di gravidanza) come lo è stato infine avendola condotta alla morte. Differentemente nel lungometraggio Geoff asserisce che il loro viaggio aveva uno scopo valido, affermando che lui e Katya erano stati "coraggiosi" per aver volto le spalle alla civilizzazione nei primi anni '60. Nel raccontare la storia attraverso le proprie parole, pronunciate a voce bassa alla moglie è come se le pronunciasse a sé stesso, assumendo nel film un significato interamente diverso rispetto alla scrittura di Constantine.

Se finora abbiamo nominato una serie di oggetti presenti all'interno del film, ora possiamo citarne alcuni mancanti. Particolare valore assumono le foto assenti dalla

casa dei due coniugi. Kate, dopo il breve pranzo avuto con Geoff in città e successivo incontro conviviale a cui partecipano Lena, il marito e la figlia e la visione di alcune fotografie del loro nipote, pervasa da un senso di malinconia, esprime il suo rammarico rispetto all'assenza di loro fotografie in casa. Kate sente la mancanza di foto della loro prima casa, di Tessa il cucciolo di cane che avevano prima di Max e di loro due da giovani. Da queste parole, pronunciate con un retrogusto amaro, la protagonista fa emergere un leggero sentimento di nostalgia per un passato di vita condivisa con Geoff piuttosto lungo (ben 45 anni) che però non è stato documentato, non è stato immortalato in alcun modo, non vi sono tracce in giro per casa che mostrino quei brani di vita insieme. Se durante la giovinezza per Kate non era sembrato fondamentale avere dei ricordi di quei bei momenti trascorsi per poterli in seguito custodire in casa, ora che i due sono entrati in tarda età, adesso quelle fotografie di cui percepisce il vuoto e l'assenza, le sembra che indichino le mancanze che hanno segnato la sua vita coniugale. Percepisce il netto contrasto con le foto scattate da Geoff e presenti nel film, quelle diapositive che testimoniavano le avventure del marito in compagnia di un'altra donna, presente nella vita di Geoff prima di lei. Il signor Mercer le aveva conservate per più di sessant'anni in casa sua ma non possedeva alcuna fotografia insieme alla moglie Kate appesa al muro o posizionata in una qualsiasi arredo di casa. Allora non dobbiamo stupirci della reazione avuta da Kate dopo aver visto il "collage di foto" regalatele da Lena e George alla festa dei loro 45 anni, forse tale tardiva presenza testimoniale la si potrebbe interpretare come un voler respingere quella vita (documentata in tutte quelle immagini raccolte dagli amici) che ora non le sembra essere stata sua, ma dettata o, meglio, 'condizionata' dalla presenza di un'altra importante e invasiva figura nella sua relazione matrimoniale. Kate fugge in bagno, è in preda ad un turbinio di emozioni contrastanti nei confronti di Geoff e guardandosi allo specchio, con quegli occhi così profondi ma che ci appaiono smarriti, si domanda se abbia fatto le scelte giuste, forse implicitamente anche se abbia sposato l'uomo giusto. E si torna nuovamente sul tema della scelta; la scelta, quale costante ricorrente nell'ultima sequenza del film, ma non solo, assume particolare rilievo nel momento in cui Geoff fa il suo discorso davanti a tutti.

La scelta viene nominata dal protagonista in più occasioni, anche durante il suo racconto del viaggio intrapreso con Katya alla moglie, nello specifico egli dice ad un certo punto quanto loro fossero stati ‘incuranti’ del pensiero altrui ma, allo stesso tempo, anche coraggiosi per aver (scelto) voltato le spalle alla civilizzazione non interessandosi di ciò che stava accadendo attorno a loro all’epoca, ovvero nel 1962. Secondo la filosofia Kierkegaardiana la scelta è in stretta relazione con la possibilità di poter compiere una via giusta, condizione necessaria per l’uomo affinché non fallisca nella propria vocazione. Perciò per compiere le scelte giuste nella vita, il filosofo individua, come primo elemento decisivo a suddetto scopo, la necessità di possedere una autoconsapevolezza. Per Kierkegaard, perché si compia pienamente tale scelta, il genere umano deve sottoporsi a una profonda “autoriflessione” da condurre in relazione alle situazioni nelle quali si trova ad essere coinvolto.

Come accennato in precedenza, nella sezione narrativa della “festa dei 45 anni” il signor Mercer, in quanto lettore dei testi del filosofo danese, nomina nel suo discorso pubblico la necessità di compiere delle scelte giuste nella vita di un uomo, evocando in tal modo il pensiero di Kierkegaard. La sicurezza che traspare dalle parole di Geoff durante il suo ‘discorso commemorativo’ alla festa, in cui si dimostra assolutamente convinto di aver fatto la scelta giusta avendo sposato Kate, è in forte contrasto con il sentire di Kate. La protagonista sta vivendo, diversamente da lui un sisma interiore che trapela maggiormente attraverso la sua gestualità e il suo sguardo, lei dubita di tutto, del suo amore per Geoff, così che tutte quelle che erano le sue certezze nella vita cadono improvvisamente in frantumi.

3.3 La festa per i 45 anni

Come segnalato precedentemente in questo lavoro di analisi filmica, la parte finale del film che racchiude la festa di anniversario organizzata da lungo tempo da Kate Mercer si configura come una sezione creata appositamente dal regista e sceneggiatore del film Andrew Haigh, dal momento che non è presente nel testo originale redatto da David Constantine. Lungo buona parte delle riprese, come dichiarato dallo stesso Haigh, viene adottata una metodologia ben precisa delle singole scene, suddivise in piani-sequenza, quindi prive di tagli di montaggio, al

fine di far emergere una dimensione del tempo particolare, tempo catturato nella sua fisica durata. Come si può evincere dalla lettura di recensioni del film *45 Years* pubblicate in vari giornali o anche apparse online in riviste specializzate in critica cinematografica:

«La loro [di Kate e Geoff] vita di coppia procede come sempre, per di più con l'incombenza dei preparativi per la festa, e il racconto filmico fonda il suo valore proprio per come viene gestito il tempo: da un lato, la durata della trama è scandita dalla successione di sei giornate, quelle che portano alla festa; dall'altro lato, il passato che viene ad acquisire un peso enorme, non viene mai mostrato con l'elemento della grammatica cinematografica preposto a tale scopo, non c'è nessun flashback: tutto si concentra sul presente, e su come il passato si manifesta nel presente⁴⁸».

«Da ultimo, la magistrale scena finale: la coppia dei festeggiati balla sulle note di *Smoke Gets In Your Eyes* dei Platters: Geoff è pienamente rientrato nel suo ruolo, ci crede, si mostra animato da una gran passione; ma per Kate è diverso: basterà un gesto minimo, ma deciso, staccare la sua mano da quella di lui: ormai la crepa c'è, un segno forte si è impresso lungo tutta la superficie della loro vita insieme che, molto verosimilmente, non potrà più essere come è stata fino a una settimana prima⁴⁹».

⁴⁸ Si veda a tal proposito l'articolo online *Andrew Haigh-45 anni. La piccola crepa che mina la solidità di un amore*, del critico cinematografico Francesco Pettinari in *L'indice dei libri del mese*, 10 novembre 2015, <https://www.lindiceonline.com/arti/cinema/andrew-haigh-45-anni/> ultima consultazione: 14/06/2023.

⁴⁹ F. PETTINARI, *Andrew Haigh-45 anni*, cit.



Figura 2 Geoff dopo aver concluso il suo discorso alla festa, è colto in un atto di tenerezza con Kate, [fonte: TheMacguffin, <https://www.themacguffin.it/1203/>, ultima visita: 22/06/2023]

Tratto dal commento nella sezione **extra** del DVD *45 Years*, sentiamo entrambe le voci del regista e del produttore del film spiegare ampiamente, una sequenza dopo l'altra, le tecniche cinematografiche adottate e commentare in generale la costruzione della pellicola. Haigh, rispetto alla scena della festa di anniversario, afferma che è la prima volta che nota Geoff con la barba rasata, cosa che lo colpisce dato che per tutta la durata delle riprese il protagonista era apparso con la barba sfatta. I personaggi sono stati molto ordinari, ma entrambi stanno presentando la loro versione migliore per il pubblico alla festa. Nonostante i dialoghi scarni, a tratti molto ridotti, le riprese hanno richiesto molto tempo, tempo protratto anche durante le fasi del montaggio.

Il produttore Goligher ci informa inoltre che durante la ripresa della sezione finale allorché Geoff e Kate sono arrivati alla sala della festa, molti attori e personaggi aggiuntivi, impiegati probabilmente come semplici comparse, hanno dovuto improvvisare le battute e la posizione fisica all'interno dell'inquadratura stessa. Kate viene messa di fronte al collage di fotografie raccolte da Lena e George, sono inoltre ripresi altri loro amici che presentano il collage come regalo alla coppia poco

prima che inizino i festeggiamenti. La protagonista viene in questo particolare momento posta davanti alla sua intera vita, al suo trascorso e di conseguenza alle sue scelte e decisioni prese nel corso di quei quarantacinque anni di vita passata, che sta per celebrare insieme al marito Geoff e ad un gruppo di amici e familiari. Nella scena che ritrae Geoff mentre sta per iniziare rivolto agli astanti il suo discorso, si nota come egli parli più di sé stesso che di Kate o del suo rapporto con lei. Al termine del quale egli si commuove e sembra veramente essere tornato sui suoi passi confessandole di aver scelto lei rispetto a Katya, l'altra donna. Presenza fantasmatica ma parimenti molto concreta quale diaframma tra loro due e che come abbiamo intuito nel corso della narrazione pare abbia condizionato le loro scelte di coppia anche quelle "importanti", stando alle insinuazioni pronunciate da Kate in una scena cruciale di confronto con Geoff. La scelta operata dal signor Mercer da lui stesso definita la migliore che abbia mai fatto, ossia di aver persuaso Kate a sposarlo, è, però stata, ripensando al triste destino che ha avuto Katya, una scelta 'obbligata' di Geoff, dal momento che l'allora fidanzata non era più in vita.

La reazione di Kate alla vista di tutte le loro vecchie fotografie accumulate dagli amici suscita in lei un forte senso di turbamento interiore che la spinge a rifugiarsi in bagno. Qui mentre si guarda allo specchio, la cinepresa si ferma in un lento primo piano sul viso di lei e noi in quanto spettatori siamo resi partecipi proprio di quell'emozione perturbante che non riesce ad abbandonarla fino alla fine del lungometraggio e percepiamo che ripercorrere attraverso le foto tutte quelle fasi della sua vita passata la fa dubitare delle scelte compiute, chiedendosi se siano state quelle giuste per lei. Se da un lato abbiamo presentato l'espressività di Kate dall'altro sebbene meno riscontrabile in Geoff, potremmo far riferimento ad un gesto simbolico che compie l'uomo in due occasioni: nello specifico si tratta del gesto di battersi i pugni sul petto come segno di evidente virilità, la prima volta lo fa poco prima della ripresa della scena di sesso subito dopo aver lavato i denti in bagno e la seconda poco prima di iniziare con il primo ballo, volgendosi verso Kate come a esprimere la propria motivazione.

Il viso di Kate che riflette tutta una serie di emozioni precedentemente represses è anche la mappa perfetta che ne descrive le connotazioni e attraverso cui possiamo

notare il profondo cambiamento espressivo in atto. Ora che il ghiaccio nelle Alpi si è sciolto, lasciando lo spazio necessario ad una incrinatura ben tangibile nella relazione dei due coniugi, questa fessura è un segnale indicativo di un qualcosa che era rimasta latente negli anni, pronta a far il suo ritorno in maniera trionfale.

Dal punto di vista espressivo, non meno importante è l'attenzione posta dal regista al brano musicale presente nella scena finale del ballo: questa particolare canzone dei Platters *Smoke Gets in Your Eyes*, ha un'introduzione significativa dove la voce del cantante è in grado di rimestare (mescolare) tutte le emozioni provate in quel momento. Pure nel tono di voce del cantante si percepisce un forte dolore che si rispecchia anche nella maniera di esecuzione del brano musicale quando il ritmo cresce e scende grazie al cambiamento nella tonalità di voce dell'artista. Attraverso una prima lettura superficiale del testo della canzone siamo in grado di affermare che il tema centrale è l'amore o, meglio, la descrizione di un amore che si tramuta in angoscia. Il momento conclusivo, quando la musica si arresta e vediamo Kate ritrarre subito la mano da quella del marito, è stato definito dagli autori del film come un 'istante elettrico', carico di emozioni contrastanti. Ma questo gesto è al contempo forse la prima vera scelta compiuta da Kate senza alcun condizionamento esterno. Un'altra ipotetica interpretazione al gesto della signora Mercer potrebbe coincidere con quella che segue (mia personale supposizione): ritraendo la mano è come se stesse cercando di lanciare al mondo intero un messaggio: le scelte fatte finora non erano le mie, quella non è stata la mia vita, ma quella di un'altra (donna) però ora basta, d'ora in avanti deciderò io della mia vita.

CAPITOLO 4

4.1 Descrizione analitica di alcune sequenze di rilievo nel film

In sequenza 1, si raffigura il tentativo da parte di Geoff di approcciare un dialogo con Kate nel quale le fa un'importante rivelazione...



Figura 3 I coniugi Mercer seduti in salotto, [fonte: FilmGrab: <https://filmgrab.com/2019/06/27/45-years/#>, ultima visita: 22/06/2023]

La prima sequenza che ho scelto di analizzare in maniera più approfondita, nonostante sia già stata precedentemente menzionata nell'analisi filmica (nel secondo capitolo) è quella in cui vediamo Geoff e Kate subito dopo cena, seduti comodamente sul divano in salotto; lui siede sulla poltrona e guarda davanti a sé mentre lei è sul divano e legge un grosso libro che tiene in mano. Geoff volge lo sguardo verso la moglie e si alza lentamente dalla poltrona per avvicinarsi e sedersi sul divano accanto a Kate, la quale ha notato l'intensità del suo sguardo fisso su di lei, gli chiede allora un po' perplessa «che c'è?» egli risponde poco dopo «niente» con una smorfia di delusione e scuotendo leggermente il capo, poi si muove nuovamente cambiando la posizione in cui era seduto avvicinandosi fisicamente ancora alla moglie.

«Nel film, come nel racconto breve, Geoff condivide i dettagli della morte di Katya con la signora Mercer e le loro avventure alpine attraverso il dialogo. Ma i suoi pensieri sono opachi e rimarranno tali per tutta la durata dell'audiovisivo. In realtà, a differenza di (Kate) Charlotte Rampling, il personaggio che interpreta Tom Courtenay è spesso assente dalla cornice dell'inquadratura o oscurata, eliminando la soggettività di Geoff. Quando Geoff è sul punto di rivelare alla moglie di essere il parente più prossimo di Katya, Kate si siede sul divano a leggere, a sinistra della cornice, mentre lui è seduto sulla poltrona a guardarla, stando sul bordo del sedile, a destra, pronto a muoversi per raggiungerla. Ma il suo volto è deliberatamente offuscato (come si vede anche dall'immagine), spostando la nostra attenzione su Kate mentre il marito sta per fare la sua rivelazione chiave.

Gli eventi più significativi, in relazione alla sua (di lui) reazione all'arrivo della lettera si verificano fuori dall'inquadratura, compresa la lettura della lettera medesima. Quando Kate rientra a casa trova Geoff impegnato a leggere un libro di Kierkegaard, la sua voce distaccata viene percepita chiaramente dallo spettatore, ma la libreria ne blocca la sua visione diretta, perciò, la cinepresa riprende solamente Kate.

Queste evidenti disgiunzioni registrano visivamente le reazioni emotive della coppia nei confronti di questa presenza (Katya) in casa loro, ma ci negano in quanto spettatori, l'accesso a quelle di Geoff»⁵⁰.

Dalla sua gestualità si può intuire che Geoff non è tranquillo, sembra volersi sfogare con Kate, come a volersi liberare di un peso che ormai da troppo tempo lo sta opprimendo interiormente. Quando si siede con le braccia incrociate e la schiena leggermente inclinata ed appoggiata allo schienale del divano pare allo spettatore che l'uomo sia riuscito a prender la sua decisione e una volta trovato il coraggio di farlo sia pronto a rivelare alla moglie il motivo del suo turbamento. Nel racconto breve di Constantine, lo scrittore descrive come sia stata Kate a chiedere al marito

⁵⁰ FERRISS S., *45 Years and In Another Country: layers and fissure in cinematic adaptation*, in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 45, No. 4, Salisbury University, Fall 2017 [1-17].

la motivazione dell'arrivo della lettera proprio a casa loro, e del perché fosse destinata a Geoff e non ad altri, magari qualche familiare di Katya. E si rivolge al marito in maniera del tutto inaspettata mentre sono l'uno di fronte all'altra, a tavola a mangiare e gli chiede:

«I've been wondering, Mrs Mercer said when they were face-to-face across the little table eating. Why did they write to you about that girl? So long ago it happened, and didn't you tell me you were only passing through?⁵¹»

La signora Mercer, infatti, è confusa e sorpresa da questo fatto in quanto stando alle sue parole, Geoff le aveva raccontato che lui era solamente di passaggio, o almeno così aveva fatto credere alla moglie per tutti quegli anni. Diversamente da ciò che notiamo mentre assistiamo alla sequenza in questione, in cui è Geoff che prende l'iniziativa di raccontare alla moglie il motivo dell'arrivo della lettera, egli le spiega di essersi dovuto fingere il parente più prossimo di Katya in cambio di un alloggio durante il loro viaggio sulle Alpi. Dal momento che Constantine scrive il suo racconto e presenta la narrazione partendo dalla prospettiva di Geoff, nel libro veniamo informati dallo stesso signor Mercer che Katya aveva origini ebraiche, i genitori erano già deceduti e che essendo figlia unica non aveva altri parenti in vita. In qualità di spettatori del film, non siamo messi al corrente di tutte queste informazioni che caratterizzano il personaggio di Katya, della sua origine e famiglia, colei che ha svolto un ruolo importante nella vita di Geoff ma di cui non sapevamo nulla fino all'annuncio del ritrovamento del suo corpo rimasto intrappolato nel ghiaccio in Svizzera per quasi sessant'anni. Durante il racconto viene fatta menzione dell'esistenza di un libro di poesie scritte in tedesco

⁵¹ Si rimanda ad un passo nel racconto breve di Constantine, *In Another Country. Selected stories*, Comma Press, Great Britain, 2015, p. 3 [trad. it. mia: «Mi stavo chiedendo, disse la signora Mercer quando erano faccia a faccia seduti attorno al piccolo tavolo a mangiare. Perché hanno scritto a te in merito a quella ragazza? È accaduto molto tempo fa, e non mi avevi detto che eri solo di passaggio?»].

appartenuto a Katya. Geoff lo stava custodendo per lei nel suo zaino e sulla parte interna della copertina vi era impressa un'aquila nazista. Dentro tra le pagine del libro c'erano delle genziane appiattite, quasi nere ormai rinsecchite a causa dello scorrere del tempo. Questi fiori erano di un colore blu, e se si guardava con attenzione erano di un blu quasi eterno. Di questo particolare oggetto (libro di poesie) non vi è alcun riferimento nel film a meno che non si voglia considerare il diario di viaggio ritrovato da Kate in soffitta un suo equivalente (nel libro?). All'interno di quest'opera vi erano le vecchie fotografie scattate da Geoff che ritraevano Katya all'epoca, lei ancora giovane, una ventenne con una gonna lunga, il viso sorridente e i lunghi capelli neri disposti in una curva intorno alla guancia. Nella lettera era scritto che l'avevano trovata intatta esattamente come era stata immortalata nelle fotografie. Dietro di lei, l'ambientazione alpina che comprendeva grandi montagne bianche offriva uno spettacolo bellissimo di una natura incontaminata e per certi aspetti anche aspra, forse un po' ostile in quanto poteva rivelarsi inadatta o addirittura 'fatale' per le persone inesperte che volevano attraversarla. Proseguendo nella descrizione analitica della sequenza che abbiamo preso in considerazione; Geoff si prepara così ad affrontare l'argomento del "parente più prossimo" con Kate ed inizia esclamando come segue: «C'è una cosa che devo dirti» e la moglie risponde: «va bene» ed egli prosegue: «sì, ecco sono praticamente certo di avertene già parlato ma è stato tanto tempo fa e allora potrei sbagliarmi» e in replica lei: «va bene, continua».

Nella sequenza 2, assistiamo al sentimento di sconcerto di Kate nell'udire la rivelazione del marito, tale emozione viene traspire brillantemente attraverso il viso della donna, in particolare il suo sguardo confuso e insieme incredulo.



Figura 4 Geoff e Kate dialogano in salotto [fonte: Il Post, <https://www.ilpost.it/2015/10/28/45-anni-film/>, ultima visita: 22/06/2023]

E qui l'uomo giunge alla confessione in modo diretto: «ero il suo parente più stretto». Un po' scossa dalla notizia, Kate gli risponde: «come sarebbe?», non sapendo come risponderle dapprima egli inizia a gesticolare con le mani e poi dice: «beh, ufficialmente, ero considerato il suo parente ma sono sicuro di avvertelo già detto». Kate, come possiamo facilmente intuire anche dal suo tono di voce, è alquanto turbata e replica amareggiata così alle parole del marito: «credo che me lo ricorderei se mio marito fosse stato il parente più stretto di un'altra» e dopo aver appoggiato il libro che stava cercando di leggere sul tavolino di fronte, si gira a guardare Geoff negli occhi e gli chiede il perché.

Nel lento primo piano a seguire vediamo come i due protagonisti siano inquadrati entrambi con la posizione del corpo che indica apertura, le braccia sono distese

lungo i fianchi mentre si guardano l'un l'altra. Nel corso del dialogo a cui assistiamo, ogni tanto si notano le mani di Geoff muoversi e gesticolare, probabilmente è un segnale del nervosismo che sta provando in quel momento.

Ritornando all'analisi attraverso una focalizzazione sulla dimensione verbale, ossia sulle parole pronunciate dai due coniugi in questa scena; Geoff un po' rintontito chiede a Kate: «perché, cosa?» allora lei ribadisce: «perché eri il suo parente più stretto?» e lui risponde semplicemente ammettendo: «pensavano che fossimo sposati». Tra una domanda e la conseguente risposta, Kate insospettita da quest'ultima affermazione del marito, chiede nuovamente: «chi lo pensava?» e subito Geoff risponde: «le autorità del posto». Come in una sorta di interrogatorio, Kate sottopone al marito l'ennesima domanda: «ma perché lo pensavano?» ed egli risponde con scioltezza: «glielo avevamo detto noi» e colta alla sprovvista da quella sua dichiarazione, la signora Mercer, gli domanda ancora: «non lo eravate?» dopo un istante di silenzio Geoff risponde al quesito della domanda: «oh no, no certo che no ma non ci avrebbero ospitati se avessero pensato che non lo eravamo, era molto diverso allora Kate, perciò dopo l'incidente sai...»nel frattempo ritorna ad incrociare le braccia sul petto. Kate sembra non esser del tutto convinta da quanto appena udito dal marito, infatti, gli chiede: «non mi stai mentendo?» e Geoff un po' risentito per questa sua domanda, scioglie le braccia e mentre prosegue nel suo discorso emula con il dito, il gesto dell'anello (finto) dice: «no, Kate, lei aveva un anello al dito era un piccolo anellino di legno come quelli da tenda, di legno di quercia». Lei replica, con un commento che ci indica come si sia insinuato il sospetto in lei: «strano che te lo ricordi». Dopo aver esclamato con un tono di rassegnazione: «non era una vera fede!» egli smette di far il gesto dell'anello al dito e distende le braccia lungo le gambe fino a toccarsi le ginocchia. Infine, terminato il suo racconto Geoff attende la reazione di consenso della moglie che guardandolo in viso esclama: «ok, solo, solo che avresti potuto dirmelo Geoff » con il suo sguardo così carico emotivamente Kate sembra volerlo rimproverare di non aver condiviso con lei quel dettaglio solo in apparenza così “piccolo” ma che avrebbe in seguito condizionato il resto della loro vita insieme. Il marito risponde alla moglie aiutandosi anche con il movimento delle mani come a volersi scusare ed esclama:

«credevo di averlo fatto, se non l'ho fatto beh non è certo una cosa da dire alla leggera alla tua splendida nuova fidanzata, giusto?» e lei a queste parole, accenna ad un sorriso dolce ma breve e replica come segue: «suppongo di no». Quel dettaglio nel sorriso forzato di Kate, nel quale si sofferma lievemente la macchina da presa sembra voler stabilire un contatto visivo con lo spettatore, poiché è attraverso il sorriso che si riflette lo stato d'animo che ci provoca l'altra persona. E dopo aver annunciato al marito che andrà di sopra a farsi un bagno caldo, la protagonista si sta per alzare dal divano e Geoff le accarezza un braccio chiedendole se fosse sicura che stesse bene, la donna sfugge al contatto fisico dell'uomo e risponde di stare bene. Aggiunge che in fondo una cosa accaduta così tanto tempo fa, ancora prima che i due si conoscessero non poteva darle fastidio. Infatti, non poteva la rassicura Geoff, invece la donna pronuncia infine quel: «eppure...» posando il suo sguardo “deluso” sul marito, quel termine che potenzialmente non significa nulla ma che potrebbe significare tutto.

Anche la reazione del protagonista ci appare un po' insolita, egli fa una smorfia ed alza le sopracciglia come a dire: “questa non ci voleva” ma nonostante sia dispiaciuto per la reazione che ha avuto Kate non fa nulla per rincuorarla, egli non la segue (su per le scale) al piano superiore per verificare che sia tutto a posto e nulla sia cambiato nel loro rapporto.

Analizzando ogni minimo istante della sequenza possiamo percepire come gli occhi di Kate rimangano fissi sul viso di Geoff, ella ascolta con pazienza ed attenzione ogni singola parola pronunciata dal marito il che ci fa intendere il suo grado di coinvolgimento emozionale nel racconto. Qui non si tratta della storia di qualcun altro, ma sebbene nella narrazione lei non sia la parte chiamata in causa, il signor Mercer svela dopo tanti anni alla moglie l'esistenza di un legame matrimoniale fittizio che lui e Katya si sono inventati allo scopo di ottenere un alloggio durante la loro avventura sulle alpi svizzere. Nella sfera dell'amore romantico, la longevità tende ad essere elogiata come una conquista in sé. Nel film, infatti, se ci si basa sul titolo viene elogiato questo carattere di longevità, un matrimonio come il loro durato ben quarantacinque anni viene addirittura celebrato come un vero successo: un buon matrimonio è così pieno di storia e forse si vuole indirettamente trasmettere

un messaggio alle giovani coppie, di prendere esempio dalle generazioni più vecchie. Durante l'analisi di alcune sequenze molto dense di significato per le 'confessioni' sottoforma di dialogo che avvengono tra i coniugi Mercer, per lo più da parte di Geoff ne emergono importanti considerazioni messe a confronto con il dossier ufficiale "45 Years production notes" alla sezione "Notes on the film" fornito dalla troupe cinematografica:

Ma nel suo film Andrew Haigh cattura, con inquietante acutezza, quanto sia vulnerabile il loro matrimonio, e lo diventa quando il dolore per la perdita emerge da una vita precedente e la gelosia passata si risveglia. Le preoccupazioni che emergono dal film 45 anni, tuttavia, sono inaspettatamente simili a quelle di altri film del regista inglese. Come si esprimono allora la fiducia e l'amore? Quanto possiamo avvicinarci all'altro e quanto dovremmo aspettarci di agire sempre da soli? Per molti versi, Kate e Geoff sono una cosa sola. Lei sa quali libri ha iniziato e non ha finito (di Kierkegaard); lui è sempre impegnato nel tentativo di riparare il loro gabinetto rotto; lo scambio di pettegolezzi su amici e gente del posto è fatto in riferimento tra di loro prediligendo un linguaggio semplice e conciso. Ma un macabro ricordo della vita di Geoff prima che incontrasse Kate, la scoperta del corpo della sua precedente fidanzata, Katya, morta in un incidente in Svizzera cinquant'anni prima lo fa sembrare improvvisamente un estraneo a sua moglie, e sottolinea senza remore le differenze emotive tra loro. «Una fessura, suppongo che lo chiameresti come una stretta crepa nella roccia», dice Geoff della colpa che ha privato Katya della sua vita, con un leggero sospetto che stia chiamando esattamente ciò che sta accadendo al suo matrimonio in questo momento⁵².

Il film a differenza del racconto breve sottolinea l'armonia coniugale della coppia cronometrando l'arrivo della lettera in coincidenza con i preparativi per la loro festa del quarantacinquesimo anniversario. Nella scena che precede l'arrivo del postino con la lettera, Kate rientra a casa con Max canticchiando "Smoke Gets in Your Eyes" dei The Platters, una canzone suonata al loro matrimonio. Mentre nel

⁵² In riferimento, si veda il fascicolo con le note di produzione del film 45 Years, *45 Years production notes*, International Press, U.K. [2015] pp. 1-14

racconto breve le escursioni della signora Mercer sono pianificate come parti della sua routine quotidiana: i martedì si incontra con il suo club; il mercoledì è il giorno di lettura in biblioteca. Nel film di Haigh i viaggi di Kate verso il centro della città vengono fatti in preparazione alla festa per l'anniversario (controllare la sala della festa o andare dal fioraio). Naturalmente, gli adattamenti di storie brevi richiedono l'espansione del testo sorgente, ma "nei casi migliori", come l'autrice americana Stephanie Harrison sostiene, lo fanno per "estendere, migliorare ed elaborare le loro fonti"⁵³. Tale è il caso qui, con l'aggiunta della festa dell'anniversario come un dispositivo usato per plasmare le aspettative dello spettatore sul matrimonio, anche attraverso l'introduzione di due personaggi secondari, gli amici Lena (Geraldine James) e George (David Sibley). Il testo di Constantine, al contrario, presenta un numero ridotto di personaggi, solamente tre: i coniugi Mercer e una vicina di casa. Seguendo le riflessioni proposte dalla scrittrice canadese Linda Hutcheon in merito ai numerosi studi da lei condotti sulla teoria degli adattamenti tra cinema e letteratura, a seguito riportiamo in traduzione un passo significativo:

«Il film ha chiaramente risorse che la scena non potrà mai avere: il potere del primo piano che dà il "microdramma del volto umano" e le colonne sonore separate del film che permettono ai doppiaggi, alla musica e al non vocale di mescolarsi. Certo, le nuove tecnologie elettroniche hanno reso possibile quella che potremmo chiamare 'fedeltà all'immaginazione' in modi nuovi, ben oltre le precedenti tecniche di animazione e gli effetti speciali. Uno dei cliché centrali della teoria dell'adattamento cinematografico è che il pubblico è più esigente di fedeltà quando con i classici - con il lavoro di Shakespeare o Dickens, per esempio. Cosa succede quando questi lettori vedono i loro libri preferiti raffigurati sullo schermo secondo l'immaginazione di qualcun altro? La risposta può essere trovata da qualche parte nelle reazioni del pubblico ai recenti adattamenti de *Il Signore degli Anelli* e le

⁵³ HARRISON S., *Adaptations: From Short Story to Big Screen, 35 Great Stories that Have Inspired Great Films*, Stephanie Harrison, New York: Three Rivers Press, 2005, xv-xix.

avventure di Harry Potter. Di una cosa mi sono già convinto: che l'adattamento non è necessariamente parassita. È invece un'operazione fondamentale dell'immaginazione narrativa⁵⁴».

E ancora gli autori degli adattamenti cinematografici vedono la possibilità di passare da un linguaggio unidimensionale ad uno a più dimensioni, e quindi quella di costruire molteplici livelli di significato e di ricorrere alle altre sfere sensoriali. In ogni caso, le «infinite risorse» di una lingua come l'inglese – o come qualunque altra – comprendono anche simboli e metafore che per essere realizzati in modalità rappresentativa tramite un *medium* mostrativo possono essere o semplicemente espressi a parole da uno dei personaggi oppure materializzati fisicamente in forma iconica o ancora tradotti in equivalenti⁵⁵.

⁵⁴ HUTCHEON L., *On the Art of Adaptation*, Daedalus, Spring, 2004, Vol. 133, No. 2, On Happiness (Spring, 2004). Published by: The MIT Press on behalf of American Academy of Arts and Sciences, pp. 108-111.

⁵⁵ HUTCHEON L., *La teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011, p. 111.

In sequenza 4, in quanto spettatori siamo resi partecipi della caccia ai fantasmi messa in atto da Kate, la quale dopo un po' di indecisione decide di salire su in soffitta per scoprire i segreti del marito.



Figura 5 Kate scopre le diapositive in soffitta [fonte: FilmGrab, <https://film-grab.com/2019/06/27/45years/#>, ultima visita: 22/06/2023]

La sequenza che analizzeremo ora, come si può facilmente intuire dalla figura 4 (l'immagine sopra) riguarda un'altra rivelazione scioccante che emerge dal passato 'torbido' di Geoff, tale scoperta viene alla luce attraverso Kate, che salita in soffitta comincia a rovistare tra i vecchi ricordi del marito in cerca di risposte. Geoff e Kate Mercer come viene sottilmente descritto da David Constantine nel suo racconto (a pagina otto):

«They parted company; ate together, slept together, but were in separate circles».

Questa frase racchiude in se un po' quella che è diventata la loro routine quotidiana da alcuni anni, sebbene sembrino una coppia solida e apparentemente felice all'esterno, in casa stanno separati Geoff preferisce stare a leggere in salotto

piuttosto che stare seduto al tavolo in cucina, dove spesso vediamo stare Kate. Diversamente dal marito, la donna è ripresa in numerose sequenze del film mentre sta seduta al tavolo e si appunta su un piccolo blocco le cose da fare quel giorno oppure è in piedi vicino al lavello e, appoggiate le stoviglie sporche guarda fuori dalla piccola finestra con la vista sul giardino. Anche all'interno del testo letterario, l'autore britannico, nel narrare la storia unicamente dal punto di vista di Geoff Mercer, sceglie di descriverne le azioni quotidiane, soprattutto una serie di "azioni insolite" come vengono mostrate nel film, subito dopo l'arrivo della lettera dalla Svizzera. Il protagonista viene pertanto descritto da Constantine, in quanto uomo pensionato sulla settantina, sposato con Kate la cui vita viene stravolta dal ritorno di un 'fantasma' del passato ritenuto morto, il tutto all'interno di una "cornice ambientale" specifica, cioè includendo l'insieme degli spazi (contesto fisico) all'interno della casa dove quasi tutto il racconto si sviluppa. Immediatamente dopo aver ricevuto dal marito notizia sulla gravidanza di Katya, nel testo letterario Kate irrompe con la solita routine, cercando di mantenere quell'equilibrio e quell'armonia di coppia che per lungo tempo aveva caratterizzato il suo matrimonio. Lo scrittore la immagina mentre sta tentando di continuare a mangiare: «More and more slowly Mrs Mercer went on with her toast and homemade damson jam⁵⁶».

Ma alla fine, prosegue nella narrazione testuale:

«[...] her mouth had given up trying to eat⁵⁷».

E mentre lei prende le proprie cose dal tavolo lo lascia lì ancora seduto con le sue «Then she took her own things to the draining board and left him sitting there

⁵⁶ CONSTANTINE D., *In Another Country*, cit. p. 7 [trad.it. mia: «Sempre più lentamente la signora Mercer continuò (a mangiare) con il suo toast con la marmellata di susine fatta in casa»].

⁵⁷ Ibidem, [trad. it. mia: «la sua bocca aveva rinunciato a mangiare»].

with his⁵⁸». Sebbene più volte menzionato all'interno di questo elaborato, la sequenza successiva ci mostra Kate in soffitta con il telecomando in mano impegnata a guardare le diapositive di Geoff coincide con uno 'snodo narrativo' importante. Tale caratteristica conferisce un taglio drammatico all'intera narrazione. Dopo questa (necessaria) ripetizione ritorniamo alla descrizione in chiave analitica della suddetta sequenza presa in esame. Nella soffitta Kate recupera la valigia contenente il diario di Geoff del suo viaggio con Katya, prima di scoprire un proiettore di diapositive. Mentre la protagonista guarda le diapositive che ritraggono Katya, lei occupa il lato sinistro della cornice, mentre le immagini vengono proiettate su un vecchio lenzuolo appeso sulla parte destra. Kate appare fianco a fianco con Katya, rafforzando la somiglianza fisica tra le due, finché Kate non vede la pancia incinta di Katya. In precedenza, il film aveva conferito alle foto un significato aggiuntivo: sono equiparate ai bambini. Durante il pranzo fuori città di Geoff e Kate, al quale si aggiungono Lena George con la figlia Sally, vediamo Lena mostrare con orgoglio delle foto del nipote a Kate dal cellulare. In seguito, la signora Mercer rimarca al marito la mancanza di fotografie loro oppure dei loro figli e commenta semplicemente constatando che loro non è mai stata una 'famiglia tradizionale' in senso stretto. La mancanza dei figli come si potrebbe solo supporre (mia supposizione), non li avrebbe motivati a fare delle foto, secondo l'opinione comune non aveva senso fare foto solo di loro due. La scoperta simultanea delle foto e della gravidanza acquista un peso tematico maggiore a causa della segretezza che la avvolge: Geoff non rivela che Katya portava in grembo suo figlio, né Kate parla della sua scoperta. Vi è una forte presenza della componente sonora che accompagna soprattutto le sequenze in cui la coppia sta discutendo dell'argomento Katya, spesso avvenute durante la notte in camera da letto. Il rumore del vento fa da contorno con valenza simbolica alla loro conversazione. Inizialmente il vento appare come un suono diegetico, con alcune brevi riprese di questo venticello che muove i rami degli alberi suggerendo l'arrivo di una vera tempesta piuttosto che simbolica. Ma i suoni del vento, presenti a più livelli insieme ai suoni del

⁵⁸ *Ivi*, p. 8 [trad. it. mia: «In seguito lei prese le proprie cose (stoviglie sporche) e lo portò al lavello e lasciò lui lì seduto con le sue»].

gocciolamento dell'acqua, divengono in un crescendo suoni non diegetici, ora distaccati dall'ambiente circostante e collegati in riferimento solamente a Kate, indicando quel suo sentimento interno di turbamento. Sentendo rumori provenire dal soppalco, pensa tra sé e sé: "Si romperà il collo"; "Morirà di freddo". Teme che lui, in effetti, ricada nel passato e si chiuda nel ghiaccio con Katya. L'equivalente cinematografico appare nel film, quando Kate segue Geoff dopo che lui ha lasciato il loro letto e si avvicina alla porta chiusa della soffitta. Mentre allunga la mano verso l'alto, come se lo afferrasse, sentiamo suoni di vento sferzante e di acqua che gocciola, mentre osserviamo l'ombra della sua mano giocare davanti alla porta chiusa. Entrambe le donne, Kate Mercer e Katya condividono parallelismi fisici rilevanti presenti in ambedue le opere sia nel film sia nel racconto breve, oltre ad avere due nomi così simili; infatti, Kate è la variante inglese del nome tedesco Katya. Attraverso queste similarità tra le due donne viene concesso al regista di far apparire (improvvisando l'attore) Geoff Mercer come un uomo che oramai è completamente immerso in un passato 'scongelato' e tornato da lui grazie all'arrivo di un pezzo di carta (lettera) così confuso a tal punto da lasciarlo "immaginare" o 'confondere' la moglie Kate con la tanto desiderata Katya. Questi parallelismi, come esplicitato da Suzanne Ferriss, presenti in sfere diverse come l'età e il colore dei capelli oltre alla somiglianza tra i loro nomi potrebbe far pensare alla volontà nel film di sfruttare questa caratterizzazione in parallelo tra i due personaggi femminili per registrare (forse) il risveglio del desiderio sessuale del signor Mercer. Vediamo Kate e Geoff, condividere in una sequenza, le reminiscenze del loro matrimonio con l'intento di recuperare il loro trascorso di coppia, mettendo la giusta musica, iniziare a danzare in salotto ed in seguito su proposta dell'uomo tentare di fare l'amore. Nella versione cinematografica, Geoff riversa il desiderio sessuale che prova per Katya nella moglie Kate, cercando quantomeno durante l'atto sessuale di rivivere sulla propria pelle il calore fisico sperimentato solamente all'interno del racconto di Constantine. Quel tentativo è fallimentare. Infatti, come assistiamo alla sequenza nel film, Geoff perde l'erezione dopo aver sentito Kate "ordinarli" teneramente di aprire gli occhi. Questo è accaduto perché la visione della moglie allo stato attuale (un'anziana signora) di una donna oramai invecchiata non combacia con l'immagine della giovane Katya preservata nella sua memoria e

preservata (bellissima e ancora giovane) come tale nel ghiaccio. O ancora la rappresentazione di una giovane Kate la quale ha descritto come esser stata molto attraente, il termine che usa rientra nel registro gergale inglese “knockout” che significa schianto, anni fa. Geoff riporta alla mente i bei momenti, soprattutto immaginando la loro intimità lassù tra le alte montagne innevate, così impavidi nel raggiungere la loro meta finale ovvero l’Italia. Se nel film non viene mostrata la sfera dell’intimità che era intercorsa tra Geoff e Katya, nel testo letterario prodotto da Constantine viene così descritta la parte in cui il protagonista ripensa alla sua prima fidanzata, la donna che avrebbe sposato se solo non fosse caduta in un ghiacciaio: «... when he thinks of Katya in the ice: her bodily warmth and merriment night after night as Mrs Mercer in the wooden houses among flowers in the snow comes up in him, an old man near the end, inhabits him as thoroughly as does his renewing blood. Sweet first girl, sweet unimaginable shock of the simple sight of her the first time without her clothes⁵⁹». Questa interpretazione alternativa è solo una mia supposizione senza alcuna base scientifica o un riscontro accademico presente in opere pubblicate. A seconda del modo generale di presentare o mostrare una storia, elementi diversi vengono adattati e in maniera diversa. Come suggerito da Hutcheon nel suo libro, nei molteplici casi che ha esaminato finora, «se raccontare una storia, come accade in un romanzo, in una novella o anche in una ricostruzione storica, significa descrivere, spiegare, sintetizzare, espandere; il narratore e/o regista dispone di un proprio punto di vista e della facoltà di balzare a piacimento avanti e indietro nel tempo e nello spazio e di avventurarsi di tanto in tanto nelle menti dei personaggi. Mostrare una storia, invece, come nei film, nei balletti, nei drammi radiofonici e teatrali, nei *musical* e all’opera, ciò implica

⁵⁹ *Ivi*, cit. p. 5.

l'esperienza diretta, in tempo reale, di una *performance* fruibile a livello uditivo o, più spesso, audiovisivo⁶⁰».

Nell'ultima sequenza analizzata, vediamo il viso sereno di Kate mentre ascolta con pazienza il racconto del viaggio compiuto da Geoff e Katya, entrambi i coniugi giacciono distesi sul letto poco prima di dormire.

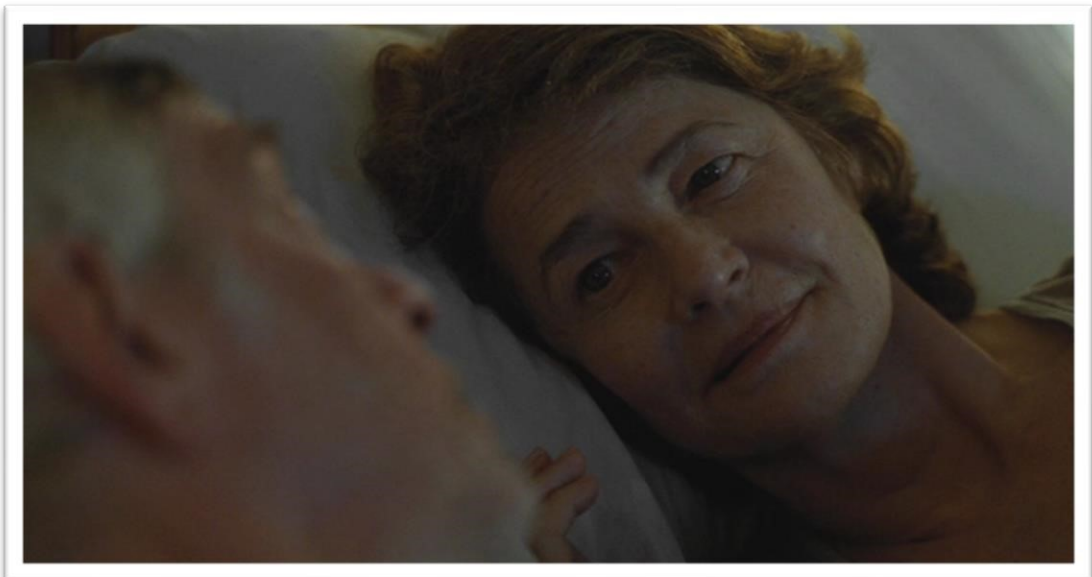


Figura 6 Geoff racconta a Kate delle sue avventure nelle alpine mentre sono distesi in camera da letto [fonte: FilmGrab, <https://film-grab.com/2019/06/27/45-years/#>, ultima visita: 22/06/2023]

Anche in questa quarta sequenza, rappresentata dall'immagine di cui sopra, si analizza prendendo in considerazione ciascuna componente costitutiva ed evidenziandone la rilevanza e il significato oltre alla funzione prettamente simbolica. In questa fotografia vediamo il viso di Kate molto chiaramente mentre sta guardando il marito, e segue con un'attenzione e spensieratezza il racconto del

⁶⁰ HUTCHEON L., *La teoria degli adattamenti*, cit. pp. 33-34.

viaggio tra le alpi di Geoff. Contrariamente al volto di Geoff girato verso la moglie, essendo sdraiato sul letto, il viso dell'uomo non viene mostrato interamente dalla macchina da presa ma solo di profilo. Kate sembra abbozzare un mezzo sorriso, forse è divertita dal commento negativo che Geoff fa sulla guida alpina che stava aiutando lui e Katya durante la loro avventura ad alta quota. Quel giudizio un po' dispregiativo sulla guida che egli confida alla moglie, tanto da arrivare a definirlo come: «un piccolo bastardo che si credeva Jack Kerouac» e quando Kate replica affermando: «hai sempre odiato Jack Kerouac» egli esclama con convinzione: «esatto!». Probabilmente ciò che fa tanto divertire Kate, è questo sentimento di gelosia che provava il marito nei confronti di quest'uomo che a parer suo (di Geoff) condividendo la stessa lingua di Katya erano avvantaggiati, rispetto a lui che non parlava bene il tedesco, essi ridevano molto e troppo spesso durante il viaggio lo lasciavano indietro. In uno dei brevi primi piani sul viso di Kate ci dimostra inoltre che è la prima volta che vediamo la donna sorridere di gusto, quasi si intravedono i denti. Terminato di raccontare la sua avventura sulle Alpi, Geoff, dopo che Kate ha spento la luce, si gira dall'altro lato e dorme, lasciando la moglie ancora con gli occhi aperti a riflettere su quanto appena appreso da lui. Haigh procede con la sua decisione di dirigere la ripresa dei piani-sequenza partendo dalla prospettiva della protagonista Kate, tralasciando completamente quello che è il punto di vista di Geoff. Quest'operazione applicata dal regista nella costruzione del suo film comporta l'aver reso "opaco" non solamente la figura; quindi, partendo dal viso di Geoff ma anche tutta la sfera legata ai sentimenti e pensieri che di conseguenza si tramutano in azioni dell'uomo rispetto alla donna in relazione all'analisi della loro vita di coppia. La scelta compiuta da Andrew Haigh è in netto contrasto con quella attuata da David Constantine nelle pagine del suo breve racconto *In Another Country* il quale invece ha impostato la narrazione dal punto di vista di Geoff Mercer.

Se da una parte, comprendiamo che il regista inglese nonostante l'utilizzo di alcune tecniche cinematografiche specifiche, non ha voluto distanziarsi troppo dal testo letterario originale al quale si è ispirato dall'altra però intuiamo come egli abbia sentito la necessità a seguito di scelte estetiche di riprodurre determinati aspetti

della storia nel film attraverso una prospettiva solamente femminile. Haigh sembra provare una certa empatia nei confronti di Kate, che viene ‘scrutata’ lentamente dall’occhio della macchina che ne indaga e infine ne mostra l’emotività a lungo repressa. Sotto il peso del controllo, tutto ciò che lei ha costruito negli anni ha iniziato a perdere di valore e significato. Il film, come dichiarato più volte dal regista stesso, nella sezione delle note di produzione, non si occupa di mostrare un dramma in modo eclatante, al contrario tratta delle piccole cose nel descrivere le emozioni, le scelte, le decisioni, i sentimenti repressi e di tutte quelle cose che non riusciamo ad articolare e trasmettere alle altre persone. In *45 Years* lo testimonia il fatto che assistiamo agli alti e bassi della vita nella relazione coniugale di Geoff e Kate Mercer dove, il protagonista è incapace di essere totalmente onesto nel comunicare le sue ansie, e paure più profonde alla moglie, anche dopo quarantacinque anni di vita trascorsa insieme.

«Il cinema, come tante volte è stato affermato, è un linguaggio composito, o eterogeneo, che si serve di più codici espressivi, l’immagine, la parola, la musica, i rumori, la luce, il colore. Ciascuno di questi elementi, una volta assunto in un film, mantiene solo in parte le sue proprietà, perché il processo di integrazione comporta anche l’acquisizione di nuove caratteristiche provocate dalla compenetrazione. Poiché la parola, scritta o parlata, è elemento determinante, il rapporto con questo materiale, dominio della letteratura, si è posto subito come fondamentale»⁶¹. Anche uno scrittore del calibro di Italo Calvino scriveva in un saggio sul rapporto tra cinema e letteratura quanto segue: «Raccontare in letteratura e in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise»⁶².

⁶¹ TINAZZI G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio Editori, Venezia 2007, p. 31.

⁶² *Ivi*, p. 33.

CONCLUSIONI

Il lungo lavoro di ricerca dell'argomento di tesi sotto l'attenta supervisione della mia relatrice mi ha permesso di comprendere a mano a mano che costruivo il corpo del mio elaborato quale fosse il mio obiettivo, se ci fosse un quesito o forse più che mi avrebbero guidato nello studio tanto da immergermi completamente nell'argomento trattato.

Certo potrà sembrare insolito per una studentessa di lingue moderne come me, presentare un lavoro dal carattere 'interdisciplinare' in quanto la materia nella quale ho tentato di addentrarmi non è caratterizzante per il mio corso di studi.

D'altra parte, però, è vero anche che grazie ad un primo contatto con la materia cinema e psicanalisi mi sono avvicinata a questa disciplina che presenta più di una affinità con lo studio delle lingue straniere o della letteratura in lingua. Oggi giorno numerose università pubbliche italiane offrono corsi di laurea nello studio del film o più in generale del cinema contemporaneo, e tali programmi di studio vengono talvolta erogati in lingua straniera (inglese o francese). Sembra evidente la connessione che intercorre tra le due materie, per cui lo studio di una non esclude l'altra anzi avviene il contrario, lo arricchisce di nozioni e di cultura dal valore inestimabile.

La scelta di accettare di analizzare in maniera approfondita tenendo conto di varie componenti e di tecniche specifiche del *medium* cinematografico rispetto al classico testo letterario: il film del regista britannico Andrew Haigh, *45 Anni* di cui non avevano mai sentito parlare, ha stimolato in me una serie di riflessioni in relazione all'argomento emerso quasi spontaneamente, ossia l'adattamento da racconto breve a film.

Durante lo studio dei vari testi, sono venuta a contatto con le teorie dell'autrice e docente di letteratura inglese e comparata all'Università di Toronto, Linda Hutcheon la quale ha destato in me una certa curiosità in merito alla necessità che noi esseri umani abbiamo di adattare.

L'atto di adattare una certa opera, come ci spiega Hutcheon alla fine del suo libro – è tra «i meccanismi dell'immaginazione umana; pertanto, essi sono la norma e non l'eccezione»⁶³

Allo stesso modo potremo dire che Haigh si è ispirato all'immagine 'narrativa' riproposta da Constantine nel suo racconto breve; infatti, entrambi hanno soddisfatto la necessità innata nell'uomo di «ri-raccontare le storie – e di mostrarle nuovamente e interagiscono da capo con esse – più e più volte. Nel corso di questo procedimento esse cambiano ad ogni ripetizione, pur rimanendo sempre uguali a se stesse e riconoscibili⁶⁴».

La motivazione principale che mi ha indotto ad affrontare un lavoro di stesura dell'elaborato finale di tale portata è stata la possibilità di poter esplorare attraverso il cinema quindi la dimensione di multimedialità la rappresentazione dei sentimenti umani. Mi attira molto la sfera intima e nascosta dei pensieri umani e condivido a pieno con il regista stesso questo interesse per il profondo scavo psicologico che fa dei suoi personaggi, in particolare della protagonista Kate Mercer, ruolo interpretato dall'attrice premiata con l'orso d'argento alla Berlinale Charlotte Rampling nel 2015.

Per chi non lo avesse visto, raccomando questo film, che non solo racconta la quotidianità di una coppia non più giovane ma vuole porre l'attenzione sul tema dell'incomunicabilità all'interno della relazione coniugale, nell'accezione del non detto che si collega all'ampio campo d'indagine legata alla sfera dell'inconscio dell'uomo o della donna secondo prospettive differenti.

⁶³ HUTCHEON L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 247.

⁶⁴ *Ibidem*.

“È un peccato, mille volte peccato, non dire mai quello che si prova, non esprimere quello che si sente”. Virginia Woolf

Nel film la narrazione si differenzia poiché il punto di vista è quello femminile della signora Mercer, mentre nel racconto breve è l'inverso, la prospettiva è quella maschile di Geoff Mercer.

«Considerato nei termini di un'entità formale o di prodotto, un adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere. Tale “transcodificazione” può comprendere un cambio di medium (per esempio una poesia volta in film) o di genere (un poema epico in romanzo) o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto: raccontare la stessa storia da un diverso punto di vista, ad esempio, può determinare un'interpretazione palesemente differente⁶⁵».

Per concludere questa tesi di laurea non ha grandi pretese di offrire delle verità universali o scientifiche ma più modestamente vuole presentare un'interpretazione in chiave psicologica della dinamica dei fatti, oltre a fornire un'analisi di una serie di comportamenti, scelte e azioni compiute durante il corso del film dai personaggi.

⁶⁵ HUTCHEON L., *Teoria degli adattamenti [...]*, cit. p. 27.

BIBLIOGRAFIA

TESTI SU CINEMA E LETTERATURA

- CARLUCCIO G., MASECCHIA A., E RIMINI S., (a cura di) *Cinema, Letteratura, Intermedialità*, Roma, Carocci Editore, 2023.

- CHATMAN S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca 1978, trad. it. di Elisabetta Graziosi, *Storia e Discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, il Saggiatore, 2010 [I ed. London, Cornell University Press, 1978].

- DUSIN., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2006.

- ELLIOTT K., *Rethinking the Novel/Film debate*, U.K., Cambridge University Press, 2003, (in versione online) disponibile su: https://www.google.it/books/edition/Rethinking_the_Novel_Film_Debate/GM7TqTLYKogC?hl=it&gbpv=1&dq=Kamilla+Elliott&pg=PP1&printsec=frontcover, ultima consultazione: 22/06/2023.

- HARRISON S., *Adaptations: From Short Story to Big Screen, 35 Great Stories that Have Inspired Great Films*, Stephanie Harrison, New York: Three Rivers Press, 2005, xv-xix, (in versione online) disponibile su: https://books.google.it/books/about/Adaptations.html?id=gSZ1AAAAMAAJ&redir_esc=y, ultima consultazione: 22/06/2023.

- HUTCHEON L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.
- VOLPE S., *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio editori saggi, 2007.

TESTI DI DAVID COSTANTINE

- CONSTANTINE D., *In Another Country. Selected Stories*, Great Britain, Comma Press, 2015.
- CONSTANTINE D., *La biografia*, Roma, Nutrimenti, 2017.

TESTI DI CARATTERE GENERALE

- COSTA A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2014.
- BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003.
- BODEI R., *La vita delle cose*, Bari, Glf editori Laterza, 2009.
- *Grande Dizionario della lingua italiana (Gdli)*, Torino, UTET Grandi Opere, 2018 (versione online).

- JANDELLI C., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio editori, 2013.
- JOYCE J., *I morti* [originale “*The Dead*”],(a cura di) Claudia Corti, Venezia, Marsilio editori, 2012.
- MCINTOSH C., *Oxford Collocations Dictionary for students of English*, Regno Unito, Oxford University Press, 2009.
- PRONO F., *Bernardo Bertolucci. Il conformista*, Torino, Lindau, 1998.
- SIMONIGH C., *Krzysztof Kieslowski. Tre colori - Film Blu*, Torino, Lindau, 2001.

SAGGI E ARTICOLI SUL FILM 45 ANNI

- BRADSHAW P., (Review) Berlin 2015 review: *45 Years – the existential terror of the wedding anniversary*, in the Guardian, Film section, Feb. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- *Charlotte Rampling & Tom Courtenay in 45 Years*, a film by Andrew Haigh, production notes Pdf, ultima consultazione: 22/06/2023.
- CLARK A., *Interview Charlotte Rampling: ‘You can’t fool an audience with lots of bits and pieces. You have to lead them somewhere’*, in the Guardian, Film section, Jun. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- CLARKE J., *45 Years* in Sight and Sound; Sep 2015; 25, 9, FIAF [International Index to Film Periodicals Database], ultima consultazione: 22/06/2023.

- CONNOLLY K., *45 Years impresses Berlin with sober study of marriage in crisis*, in the Guardian, Film section, ultima consultazione: 22/06/2023.
- FERRISS S., *45 Years and 'In Another Country'* in Literature/Film Quarterly, Fall 2017, Vol. 45, No. 4 (FALL 2017) Salisbury University, ultima consultazione: 22/06/2023.
- KELLAWAY K., *Interview Andrew Haigh: 'It takes a kind of insane self-belief to go on'*, in the Guardian, Film section, Aug. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- KERMODE M., (Review) *45 Years review – a very stylish marriage*, in the Guardian, Film section, Aug. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- KORESKY M., *45 Years* in Film Comment, Nov/Dec 2015; 51, 6; FIAF [International Index to Film Periodicals Database], ultima consultazione: 22/06/2023.
- LEE B., *Andrew Haigh, director of 45 Years: 'You don't need to share everything with your partner'*, in the Guardian, Film section, Dec. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- LODGE G., *Rambling digs deep within for '45 Years'* in Variety; Jan 5, 2016,330,13; [International Index to Film Periodicals Database], ultima consultazione: 22/06/2023.
- MEREGHETTI P., *Due coniugi e il tempo scandito tra paure, incertezze e fragilità. Rambling e Courtenay: quella crisi improvvisa dopo un lungo matrimonio*, in Corriere della Sera, Nov. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- *45 Years – director: Andrew Haigh 2014 (90')*, [articolo anonimo in Pdf: sinossi con sezione relativa ai vocaboli ed espressioni], ultima consultazione: 22/06/2023.

- O'NEILL E., *45 ans: Smoke Gets in Your Eyes*, in Positif, FIAF International Index to Film Periodicals Database, gennaio 2016, 659, pag. 27 [Articolo di rivista online estratto dal FIAF], ultima consultazione: 22/06/2023.
- SCOTT A.O., *Review: In '45 Years,' a Dead Flame Threatens a Marriage*, In the New York Times, What to watch, Dec. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- SHOARD C., *Charlotte Rampling's slide projector – and the sad demise of analogue*, in the Guardian, Opinion section, Aug. 2015, ultima consultazione: 22/06/2023.
- TURRINI D., *45 anni, imperdibile dramma dell'amore perduto nella terza età con Charlotte Rampling e Tom Courtenay*, il Fatto Quotidiano, 7 novembre 2015 (versione online), ultima consultazione: 22/06/2023.

FILMOGRAFIA

- *The Proprietor (1996)*
- *Small Time Obsession (2000)*
- *Gladiator (2000)*
- *Born Romantic (2000)*
- *Breathtaking (2000)*
- *Black Hawk Down (2001)*
- *The Count of the Monte Cristo (2002)*
- *The Four Feathers (2002)*
- *Oil (2003) – Cortometraggio*
- *Shangai Knights (2003)*
- *Mona Lisa Smile (2003)*
- *Fits (2004)*
- *Fragments (2004)*
- *Markings (2005) – Cortometraggio*
- *Cahuenga Blvd (2005) – Cortometraggio*
- *Kingdom of Heaven (2005)*
- *The Good Night (2007)*
- *Hannibal Rising (2007)*

- *Mister Lonely (2007)*
- *A Matador's Mistress (2008)*
- *Crack Willow (2008)*
- *Five Miles Out (2009) – Cortometraggio*
- *Greek Pete (2009)*
- *Weekend (2011)*
- *45 Years (2015)*
- *Looking -The Movie (2016)*
- *Looking (TV series) (2014-15)*
- *Charley Thompson (Lean on Pete) (2017)*
- *The OA (TV series) (2019)*
- *The North Water (TV series) (2021)* **SCHEDA TECNICA DEL FILM 45 ANNI**

Titolo: 45 Years (it. 45 Anni).

Soggetto: David Constantine.

Origine: Regno Unito.

Anno: 2015.

Genere: Sentimentale, drammatico.

Regia: Andrew Michael Haigh.

Aiuto regia: Gareth Tandy.

Sceneggiatura: Andrew Haigh.

Script: Julia Chiavetta.

Fotografia: Lol Crawley.

Scenografia: Sarah Finley.

Musica e suono: Joakim Sundström.

Montaggio: Jonathan Alberts.

Direttore del casting: Kathleen Crawford

Interpreti: Charlotte Rampling (Kate Mercer), Tom Courtenay (Geoff Mercer), Geraldine James (Lena), Dolly Wells, (Sally), David Sibley (George), Sam Alexander (Chris il Postino), Mr. Watkins (Richard Cunningham), l'impiegata dell'agenzia turistica (Hannah Chambers), la cameriera al ristorante/café (Camille Ucan).

Costumista: Suzie Harman

Make-up designer (truccatrice): Nicole Stafford

Produzione: Christopher Collins, Lizzie Francke, Sam Lavender, Tessa Ross, Richard Holmes, Louisa Dent, Philipp Knatchbull.

Direttore di produzione: Tristan Goligher.

Assistente di produzione: Jackie Smith.

Distribuzione in italiano: Teodora Film.

Formato: 1,85:1.

Durata: 95'.

Premi: Orso d'argento al Festival Internazionale del cinema di Berlino (2015) a Charlotte Rampling e Tom Courtenay per le migliori interpretazioni come attori protagonisti. Per la miglior interpretazione in un film britannico a Charlotte Rampling al Edinburgh

International Festival (2015) e il “Michael Powell Award” per il miglior film britannico al regista Andrew Haigh.

SITOGRAFIA:

- Articolo di Szuba Monika su David Constantine, disponibile su: Almanach_sklad.indd online, Internet interview 20 feb. 2012 pp. 27-32.)
disponibile su:
<file:///C:/Users/Utente/Desktop/Film%2045%20years/ABetween-Almanach-for-the-Year-2013.pdf>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Sito web ufficiale della casa editrice inglese Comma Press, disponibile su: <https://commapress.co.uk/authors/david-constantine>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- The Life-Writer, Comma Press disponibile su: <https://commapress.co.uk/books/the-life-writer>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Le immagini presenti nella tesi sono disponibili su FilmGrab al sito: <https://filmgrab.com/2019/06/27/45-years/#>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Enciclopedia TRECCANI online, disponibile su: <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Andrew Haigh, director of 45 years: ‘*You don’t need to share everything with your partner*’- Articolo su the Guardian, 2015: intervista al regista Haigh sul film 45 anni. <https://www.theguardian.com/film/2015/dec/18/andrew-haigh-45-yearsinterview>, ultima consultazione: 22/06/2023.

- Definizione di musica nel cinema disponibile su: <https://lamusicanelcinema.wordpress.com/>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Articolo accademico di SPALIVIERO C., *Letteratura e Letterarietà in Educazione letteraria e didattica della letteratura*, Università Ca' Foscari, edizioni Ca' Foscari, Venezia, Sail 17-32. Nov. 2020, disponibile su: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-464-6/978-886969464-6-ch-03.pdf>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- La comunicazione, il dizionario di scienze e tecniche, voce di ricerca: analisi del film, disponibile su: <https://www.lacomunicazione.it/voce/analisi-del-film/>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Recensione libro online: *The Life-Writer by David Constantine review – celebrating an 'ordinary' existence*, tratto da articolo inglese di Claire Harman su The Guardian (7 nov. 2015) del romanzo *La biografa (Life-writer)* disponibile su: <https://www.theguardian.com/books/2015/nov/07/the-life-writer-davidconstantine-review-novel>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- PASSERI A., *Cinema e letteratura: convergenza, divergenza e interferenza. Lo schema narrativo canonico della trasposizione*, [Paper accademico, Università di Coruña, Spagna], disponibile su: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13481/CC130_art_179.pdf?sequence=1&isAllowed=y, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Articolo di recensione del film 45 anni: rivista di scienze psicologiche di LOIACONO B., disponibile su: <https://www.stateofmind.it/2017/04/45-annirecensione/>, ultima consultazione: 22/06/2023.

- Articolo di critica cinematografica su film *45 anni* di Haigh A., sulla rivista online Quinlan, disponibile su: <https://quinlan.it/2015/02/07/45-years/>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- Articolo di critica cinematografica l'indice online, disponibile su: <https://www.lindiceonline.com/arti/cinema/andrew-haigh-45-anni/>, ultima consultazione: 22/06/2023.
- *Grande Dizionario della lingua italiana* (Gdli), Torino, UTET Grandi Opere, 2018 (versione online).
- HARRISON S., *Adaptations: From Short Story to Big Screen, 35 Great Stories that Have Inspired Great Films*, Stephanie Harrison, New York: Three Rivers Press, 2005, xv-xix, disponibile su: https://books.google.it/books/about/Adaptations.html?id=gSZ1AAAAMAAJ&redir_esc=y, ultima consultazione: 22/06/2023.

SUMMARY (Riassunto)

I. INTRODUCTION

The focus of this work is to analyse the film *45 Years* by Andrew Haigh (2015) and to present several components used during the film making in comparison with the short story "In Another Country" published for Comma Press, written by the British author David Constantine.

In the introduction, we deal with some considerations on the adaptation processes applied in many 'literary' works (and not only). Later, the following step is learning how a story, or a classic novel is 'transcoded' (transformed) into a different medium: the audio-visual as a finished product.

The research questions are linked to the 'question of fidelity', one of those is the following: "is it possible to stay faithful to the original text during the process of adaptation from one medium to another"?

Unfortunately, however, the tendency to remain faithful to the original ST (source text) is 'almost impossible' to be satisfied for several reasons that we have already mentioned in this work.

The original idea is to structure the thesis in two main parts: a theoretical first part in which the film is treated and fully analysed as the object of this study in a constant relation to the literary text (the short story) which inspired Haigh in making it.

In the second part, we perform a critical analysis of some macro-areas present in the film: the "spaces" and "objects" and the closing "45th anniversary party", as well as the analysis of some selected film sequences.

To enrich and clarify some aspects of this kind of study, we have included more detailed information on the life and literary style of the works of David Constantine.

Finally, the main goal of this thesis is to provide through the analysis a complete view of the processes that take place during the whole adaptation's phase.

It is very important to mention the purpose of giving clear evidence which explains the adaptation's procedures and cinematic techniques applied while completing the film.

I. THE COMMON AND DIVERGENT ASPECTS BETWEEN SHORT STORY AND FILM

In this theoretical part, we begin by providing essential information such as the plot of the story (synopsis). Then we compare it with the various stages that build the audio-visual to better understand through analysis all the constituent elements featured in the film.

To briefly introduce the plot, it tells the story of a married couple, living in Norfolk (east of London) the Mercer's in their seventies, both pensioners, who quietly live their daily lives doing the usual everyday things.

One morning the postman brings a letter for Geoff announcing the discovery of the body of a woman (Katya), trapped in the ice of the Swiss Alps for fifty years.

This news does not seem to upset much Mrs Mercer, who continues her daily routine made of commitments and short excursions with her club on Tuesdays.

The same cannot be said of Mr Mercer, who on the contrary was so shocked, that he fell into a sort of apathy ("all day in a trance"- Constantine, p.2).

From now on, Geoff Mercer's life takes a different turn, he spends his days constantly rethinking of a woman he once loved deeply, imprisoned in the ice. His nights consist in rummaging through old boxes in the loft in search of objects and memories of his past with his previous fiancée Katya.

A film in which the fragments of a life together (with Katya) emerge slowly through some confessions made by Geoff to his wife Kate, all the secrets of a past never revealed to her. An unravelled past which returns forcefully in their present, marking their relationship in an indelible way.

II. THEMES RECURRING IN OTHER WORKS BY CONSTANTINE

Before comparing common themes present in several works of David Constantine, it is necessary to introduce the plot of his novel *The Life-Writer* published in 2015 by Comma Press editor. After the death of her husband Eric Swinton, a literary biographer Katrin Szuba decides to use her writing skills to reconstruct different aspects of Eric's life.

Her interested was mainly focused on the missing ones (which she ignored), discovering a journey he made years before they met - a hitchhiking through France that he had tried to tell her about in the last hours of his life.

Making her way through packs of letters and postcards of her husband's past, Katrin begins to discover a life she knew nothing about.

"Think of me then," her husband begged her, by the side of the road, thumbs in the air, merrily departing, "never forget me then."

And thinking back to that period of life (when they were young) when they have not met yet, Katrin mentally expresses this thought: "I can complain, she thought. If I was your age, it might be bearable. If you had enjoyed forty-five years of you life, those you have spent with others, those I have not had" (*La biografia*, edizioni Nutrimenti, 2017).

In conclusion, through general themes present in (the two works examined) *In Another Country* and *The Life-Writer* we can highlight among all, the dominant leitmotif: the search for a memory through the action of digging for a past, through old relics such as letters, postcards, diary, and slides kept in the loft.

IV. THE NARRATIVE CONSTRUCTION IN FILM

The second chapter outlines a scheme of the narrative construction adopted by the director in making his film.

In this regard, we mention the narrative concept conceived by the American theorist Seymour Chatman in his volume, *History and Discourse* (first Ed. Pratiche, 1998).

Parallel to the literary narration widely described by the scholar, the cinematic narration brought by Andrew Haigh in *45 Years* was also considered as a part of his compositional choices, which he applied in the film.

Later, we move on to a more detailed analysis of the construction setting during the film narrative, touching on the various aspects and specific components mentioned. The complex process of transforming the written word into a film story projected on the screen is not reduced to the simple transcription from one medium to another.

The present themes and the cinematic techniques used during the production of the audio-visual are illustrated in more depth in this work.

We have analysed the sounds as key-elements, for the meaning of the lyrics of a song: “Smoke Gets in Your Eyes” – played by The Platters, in 1959, this music accompanies on several occasions the narration of the film.

In the end, there is an accurate and long analysis of the film, sequence after sequence, in a continuous comparison with the original story of *Constantine*.

Everything in the film is important even the smallest details.

III. OBJECTS PRESENT AND THOSE MISSING IN THE FILM

In this section of the dissertation, we discuss the process theorized by the Italian philosopher Remo Bodei in his book *The Life of Things*.

This procedure of transforming objects into 'things' happens when the owner pours on them a strong feeling of affection linked to the sphere of the intimate and unconscious.

We begin to analyse the daily objects present in the Mercer's house, those are simple kitchen utensils such as the teacup, saucer, cutlery, kettle, and tablecloth depicted on the dining table. These things are also framed with the camera to reproduce that space adhered to the daily life of our main characters.

It is probably the kitchen with those objects, the main place where the morning dialogues, the evening conversations and the exchange of looks between the two spouses take place.

Later, we continue describing a series of present objects and then to enhancing the lack of others in 45 Years.

The pictures of the couple (as young or of their dogs) who are absent in their home, now acquire a particular value. So, through a confrontation (in the form of dialogue) with her friend Lena, the female protagonist, Kate Mercer relives through a reflection of herself and her life - in which she recreates, in a sort of Proustian path (the search of a lost memory), the feeling for affections and in particular the feeling towards those absences that have marked her deep inside. In the film, the philosophy of Kierkegaard is also mentioned in the theme of making a 'right' choice in life as an element that distinguishes all its dialectics.

VI. THE CELEBRATION FOR 45 YEARS OF MARRIAGE

The final part contains the sequence of the party for the 45th anniversary of wedding of Geoff and Kate Mercer; it is configured as a filmic section created from scratch by director and screenwriter Andrew Haigh.

This additional sequence is not present in Constantine's short story, but here it is the director himself who underlines its importance to recreate not only a situation of

conviviality but to leave an "open ending", where the viewer is free to interpret it according to his subjectivity.

The analysis of the film was also completed with the integration of a long explanatory comment, taken from the 45 Years DVD by the filmmaker in collaboration with producer Tristan Goligher on the general construction of the film.

VII. ANALYTICAL DESCRIPTION OF SELECTED FILM SEQUENCES

After we have carefully chosen some sequences (no chronological order) of the film, we outlined a detailed analysis enriching it with all the specific characteristics probably not examined yet. The first two sequences analysed are set in the living room, where we see the Mercers talking, more precisely we witness the attempt of Geoff to reveal that he was another woman's "next of kin" her, being the one found in a glacier in Switzerland: Katya. The third image included in the thesis, depicts the crucial moment of the entire narration, exactly when Kate discovers the slides and sees Katya pregnant, carrying his husband's child. The last one, however, represents the intimacy of the couple, while they lie in bed and the man tells her about his adventures in the Swiss Alps in the company of an alpine guide and his beloved: Katya.

VIII. CONCLUSION

In conclusion, after establishing a comparative analysis between two expressive mediums, our next purpose, is to search for a possible connection between literature and cinema as they share the same function: to communicate by telling stories.

Through this critical analysis, one might learn more about the cinematic components and techniques used during the film making and later compared to those (literary features) represented in the source text.

In particular, the film of Andrew Haigh, *45 Years*, whom I had never heard of, has stimulated in me several reflections according to the topic, that emerged spontaneously, of the adaptation process from short story to film.

The main motivation that led me to undertake such a work was the possibility to explore through cinema and its multimodality representation of the human feelings.

I am very attracted to the intimate and hidden sphere of human thoughts, and I completely share with the director himself this interest in the deep psychological excavation that makes all his characters so expressive, especially Kate Mercer, role interpreted by actress Charlotte Rampling.

To conclude, this dissertation does not have great expectations, the point is to offer universal or scientific truths but more modestly wants to present a psychological interpretation of the facts. In addition to that, the goal is to provide an analysis of a range of behaviours, choices and actions made during the film by the characters, in other words the human unconscious.