

Emanuele Broccio

## In perfetto equilibrio tra due mondi: sull'amore romantico di *In the mood for love*

---

In questo studio, si mettono in evidenza i caratteri di portata universale che consentono al film di ottenere il consenso del pubblico occidentale. La rappresentazione dell'amore come un sentimento mai vissuto sollecita ad accostare l'opera alle concezioni romantiche. Sul piano tecnico, l'allineamento alla cultura occidentale si esplicita nella riproposizione di alcuni degli autori cinematografici più importanti della tradizione europea.

In this essay, we analyse the universal themes and features which enable the film to successfully reach western audiences. The pursuit of love without fulfilment is one of the key issues in romantic literature and here it is addressed in a similar fashion. In addition, the technical devices used to please a western public are taken from the traditional visual rhetoric of some of the most prominent European filmmakers.

---

Intertestualità, Globale, Romanticismo

lelebroccio@gmail.com

---

È intorno al progressivo sfaldamento del discrimine tra cultura occidentale e cultura orientale che si organizza *In the Mood for Love* (2000), l'elegante messa in scena cinematografica di Wong Kar-wai<sup>1</sup>.

L'esito finale della lunga opera di ripresa<sup>2</sup> si struttura intorno ad una storia d'amore vissuto come puro desiderio, sospeso nell'attesa di qualcosa che non è destinato ad avverarsi. Sottratto al contesto storico e culturale in seno al quale si origina<sup>3</sup>, difficilmente riconoscibile in ogni sua sfumatura dallo spettatore internazionale<sup>4</sup>, il sentimento rappresentato

<sup>1</sup> Spetta soprattutto a Teo il merito di avere rintracciato, all'interno di tutto il corpus filmico di Wong, quegli elementi che lo caratterizzano come sovrapponibile tanto alla tradizione cinematografica occidentale quanto a quella orientale. S. Teo, *Wong Kar-Wai*, British Film Institute, London, 2005, pp. 160-162.

<sup>2</sup> Per un resoconto dettagliato sulla travagliata opera di ripresa di *In the mood for love*, che dal progetto di un musical passa per quello di un film a episodi fino a giungere alla sua veste finale, si rimanda alle documentate pagine dedicategli da S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, Il Castoro, Milano, 2010, pp. 133-137.

<sup>3</sup> Il film è ambientato a Hong Kong nel 1962, ma l'epilogo si svolge nel 1966.

<sup>4</sup> Per una lettura dello stile del cineasta da considerare come la manifestazione, seppur originale e anticonvenzionale, di un'estetica cinematografica prettamente cinese vedi B.-B. Thorsten, *Wong*

assume comunque una portata universale, allineandosi tematicamente ad una delle cifre più caratteristiche del Romanticismo europeo<sup>5</sup>. Tutto il film indugia sulla tematica della sospensione, restando il rapporto tra i due protagonisti sulla soglia di una risoluzione differita, favorita dalla censura del decoro sociale. L'amore si consuma nella mente<sup>6</sup> con la complicità del tabù che imprime implicitamente alla storia quel moto circolare di eventi che – ripetendosi e tornando su loro stessi – impediscono un vero sviluppo e ne garantiscono la continuità. Indiscutibilmente incentrato sul sentimento amoroso, a partire dal titolo che vi fa esplicito riferimento<sup>7</sup>, il film offre poi una declinazione ben articolata di tale *topos*, secondo una fenomenologia all'interno della quale è possibile rintracciare più formule possibili d'amore, da quello prettamente carnale e adulterino dei rispettivi coniugi dei protagonisti<sup>8</sup>, a quello platonico di questi ultimi che è poi la distillazione dell'amore stesso, laddove la massima forza del sentimento è raggiunta, paradossalmente, attraverso la negazione della sua consumazione: l'attesa perenne trasforma il sentimento in qualcosa di virtualmente infinito. L'allineamento al sostrato concettuale del pensiero romantico emerge dall'utilizzo magistrale degli strumenti specifici dell'arte cinematografica, dando vita ad un film in cui, attraverso la drastica riduzione dei dialoghi, l'istanza narrativa è affidata soprattutto alla forza delle immagini e delle scelte musicali. La complessa strategia registica, quindi, non va considerata un esercizio stilistico, ma conferisce all'opera quella lucida unità tematico-formale già individuata dalla critica all'interno di un rapporto di continuità<sup>9</sup> con i film che

*Kar-Wai and the Culture of the Kawai*, in Id., *Films and dreams*, Lexington Books, Lanham, 2008, pp. 71-84. Nel solco della stessa prospettiva vanno collocati anche alcuni studi italiani: M. Locatelli, *Orientalismi. Calligrafie "mélo" nel cinema contemporaneo*, «Comunicazioni sociali», v. 24, n. 2, maggio-agosto 2002, pp. 212-217; S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit.

<sup>5</sup> All'interno della vasta bibliografia su Wong, è presente un rapido riferimento proprio alla poesia romantica per descrivere il senso di questo amore irrealizzato: «The romantic poets, after all, were able to find an ambivalent solace in the deliciousness of lovelorn suffering and melancholia, and it is that felling that predominates in *In the mood for love*». P. Brunette, *Wong kar-Wai*, University of Illinois Press, Urbana, 2005, p. 89.

<sup>6</sup> Significativamente, una scena di sesso tra i due protagonisti, consumata nella nota stanza 2046 – che avrebbe dato il titolo alla successiva fatica del cineasta cinese, le cui riprese iniziano contemporaneamente a quelle di *In the mood for love* – viene esclusa dal montaggio finale, confinando nell'implosione il desiderio messo in scena.

<sup>7</sup> Ci riferiamo naturalmente al titolo con il quale il film è noto al pubblico internazionale. Tuttavia, anche nel titolo originale in cantonese, *Fa yeung nin wa* (L'età dei fiori), sono già rintracciabili un'atmosfera ed un tono di tipo romantico legati al sentimento amoroso, trattandosi di una metafora cinese che esprime la fugacità del tempo della giovinezza e dell'amore.

<sup>8</sup> Allo spettatore è consentito di udire solo la voce dei coniugi dei due protagonisti, ripresi, tutt'al più, di spalle; tuttavia, l'atto mancato tra i due personaggi principali, e il preciso divieto di lei "non dobbiamo essere come loro" consente di percepire come prettamente sessuale la natura della loro relazione. Il trattamento di questa coppia di amanti, poi, sarebbe stato mutuato da Wong dalla narrativa di Julio Cortazar. P. Brunette, *Wong Kar-wai*, cit., p. 111. Interessante notare che la moltiplicazione delle sfere possibili d'amore è rafforzata dalla relazione adulterina del capo della signora Chan – della quale lei è una fedele complice – che ironicamente sembra preannunciare quale sarà il destino che toccherà al suo stesso matrimonio.

<sup>9</sup> Sono in molti gli studiosi che insistono sul rapporto di continuità interna all'intera produzione cinematografica di Wong Kar-wai, da Jean Ma che evidenzia le affinità tra *In the mood for love* e *2046*, sottolineando inoltre che questo modo di procedere del regista «calls to mind the films of Tsai Ming-liang», a Stephen Teo che sostiene come «Wong's films are best seen as a series of interconnecting short stories even within a single film, with chapter headings divided by characters rather than whole, single and separate stories». J. Ma, *Melancholy drift: marking time in Chinese cinema*,

l'hanno preceduta: «As in Wong's previous movie, form remains resolutely in the service of character, theme and emotion rather than indulged for its own sake»<sup>10</sup>. La soggettività dei personaggi e l'impossibilità di concretizzazione del sentimento sono esplorati attraverso riprese che realizzano geometrie spaziali sempre indefinite e frammentate, pur all'interno di un sovraccarico di elementi scenici, in cui l'inquadratura non offre mai allo spettatore coordinate estese e sicure sulle quali costruire la comprensione di quanto avviene in scena, privilegiando – di volta in volta – solo lo scorcio e/o il dettaglio su cui all'attenzione visiva è permesso di indulgere da una precisa angolatura. Una distanza che, da un lato, tende ad escludere il pubblico dalla storia rappresentata, mettendolo nella condizione di chi dall'esterno deve rassegnarsi a spiare una vicenda della quale si intravedono solo singole porzioni, ma, dall'altro, mantiene alto il suo interesse verso quella realtà inafferrabile, proprio perché mai colta e posseduta del tutto, a causa della continua segmentazione visiva e narrativa. La tecnica di ripresa e la funzione ad essa sottesa sono rinforzate dal fatto che spesso i corpi dei protagonisti sono inquadrati in ambienti angusti, e al di là di oggetti scenografici che ne ostacolano ulteriormente il già ristretto campo visivo. Una esemplificazione di questo modo di operare può essere rintracciato in molte scene in cui è la porta ad assumere la funzione di ostacolo e ulteriore restringimento della porzione di mondo visibile allo spettatore. Se la porta interviene, concretamente, a limitare la visuale, restituendo solo in modo parziale l'effettiva corporeità degli elementi su cui si apre, non meno forte è la sua funzione simbolica: la sua presenza, ribadita anche nelle immagini che mostrano la mano della protagonista nell'atto di bussarci sopra, si fa emblema della condanna che pesa su questi personaggi a restare per sempre sulla soglia della vita, della loro incapacità di varcare il confine che consente di affondare nella pienezza dell'essere, amputando la loro relazione della parte più concreta di un rapporto amoroso, coincidente, nell'orizzonte di attesa spettatoriale, con l'amplesso<sup>11</sup>.

Significativamente, sul piano formale, queste scelte tecniche lasciano emergere facilmente i propri modelli, fino quasi alla citazione. L'attenzione della macchina da presa per il dettaglio, per il particolare che ci restituisce quel frammento di *realtà* che sfugge nella vita reale, denuda un omaggio alla tecnica registica di Antonioni, rintracciabile, ad esempio, nell'inquadratura – più volte riproposta – della mano della protagonista ora sulla maniglia della porta, ora lungo la ringhiera delle scale, ora nell'atto di separarsi dalle mani del protagonista. Ma le affinità col regista italiano sembrano iscriversi in un circuito di echi

Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010, p. 134. S. Teo, *Wong Kar-wai*, cit., p. 15. Un'acuta analisi intertestuale tra *In the mood for love* e *Happy together* è stata condotta da Tambling nello studio monografico sul film di ambientazione argentina di Wong. J. Tambling, *Wong Kar-wai's Happy together*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2003, pp. 93-103.

<sup>10</sup> P. Brunette, *Wong Kar-wai*, cit., p. 87. Una posizione già ben marcata da Tsui: «Form is the essence of his films – it is, in many ways, the narrative of his work [...] It's not a case of style over substance; rather, it's style as substance». C. K. Tsui, *Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai*, «Asian Cinema», 1995, num. 7.2, p. 94.

<sup>11</sup> Secondo Jean Ma, il modo di agire dei due personaggi, o, meglio, la loro incapacità di azione è uno degli elementi che riconducono la filmografia di Wong al genere del melodramma: «The inability of these character to act upon their feelings for one another also points to a broader generic attribute that Wong's films share with the global category of melodrama». J. Ma, *Melancholy drift*, cit., p.140. Mentre per Teo la relazione resta sulla soglia di un rapporto carnale perché si tratta di una «liaison handled with typical Chinese reserve and repressed desire. As a romantic film with a moral-ethical dimension, it recalls a long line of distinguished films». S. Teo, *Wong Kar-wai*, cit., p.118.

che vanno ben oltre il carattere dell'evidenza, e Wong ripropone in modo sottile, ma percettibile, quella pluralità di sguardi e punti di vista individuati dalla critica a proposito dell'uso dello spazio nella filmografia antoniana<sup>12</sup>. Anche in Wong, la moltiplicazione delle prospettive non concorre a ricomporre le immagini in un quadro coerente e unitario della vicenda: una frammentarietà che sostiene con forza il concetto di *misterizzazione*<sup>13</sup> su cui ha richiamato l'attenzione Brunette, ribadendo l'adesione del cineasta cinese al grande regista de *L'avventura*<sup>14</sup>. Tuttavia, la trama di nessi col mondo registico occidentale si infittisce, e insieme a Hitchcock per la tematica della sospensione<sup>15</sup>, o Welles per la ricerca di nuove forme espressive<sup>16</sup>, sarebbe legittimo dedicare una specifica indagine ad un certo compiacimento estetizzante nelle scelte fotografiche di ascendenza viscontiana, e ancora al modo in cui alcuni cromatismi in scena si innestano sinesteticamente su altrettante psicologie dei personaggi, una tecnica dietro la quale è possibile ipotizzare la suggestione della lezione di Bertolucci.

Nel film, quindi, la storia d'amore è solo la cellula più facilmente riconoscibile di un progetto amoroso più complesso e articolato che è l'amore per il cinema *tout court*, celebrato attraverso il recupero di alcuni dei suoi più grandi maestri europei. La loro influenza si esercita armoniosamente insieme a quella dei modelli di matrice orientale, e la forza di presa del film si gioca proprio su questo straordinario equilibrio, sulla «soglia dove si toccano due entità allo specchio, Oriente e Occidente, che si lanciano costantemente in grandi avventure cinematografiche alla ricerca di possibili simmetrie e specularità, ma che non combaciano mai»<sup>17</sup>.

La tematica dell'attesa, poi, risulta ulteriormente rafforzata dalla scansione temporale del film attraverso la ripetitività delle azioni dei protagonisti e dei loro gesti, così fissati dentro uno schema ciclico tanto da rendere impossibile la certezza del passaggio da una scena all'altra, se non per il cangiante susseguirsi dei *qipao* della signora Chan che, oltre a marcare il cambiamento temporale, assolvono la funzione di simbolo di un preciso contesto storico e sociale cui rimandano per metonimia. Inoltre, sul piano stilistico, questa strategia è sostenuta dall'uso massiccio del *ralenti*.

<sup>12</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2002; Id, *Antonioni. Personnage paysage*, PUV, Saint-Denis, 2006.

<sup>13</sup> «This mystification is achieved by employing sound and visual in ways that few directors have managed, ways that transcend the norms of contemporary international cinema, which still relies heavily on narration, dialogue, and conventional drama». Questa sua capacità di sottoporre la realtà quotidiana ad un processo di *misterizzazione* è associata da Brunette alla tecnica del regista polacco Kieslowski e non a quella di Godard. Brunette, *Wong kar-wai*, cit., p. XVI.

<sup>14</sup> Un'vera citazione del famoso corridoio di una delle ultime scene de *L'avventura* sarebbe poi, su ammissione dello stesso regista, la ripresa del corridoio dell'edificio in cui il signor Chow ha preso in affitto una camera per la stesura del suo libro. *Ivi*, p. 91.

<sup>15</sup> S. Teo, *Wong Kar-wai*, cit., p.119. Il parallelismo coinvolgerebbe soprattutto *La donna che visse due volte* (1958).

<sup>16</sup> Secondo Larry Gross, esattamente come in Welles, «Wong Kar-wai's deepest interest is in creating an original mode of cinematic narration. Image, actor movement and language are all unleashed to usurp the authority of straightforward linear narrative, but this turns out to have very specific thematic and formal applications and implications». L. Gross, *Nonchalant Grace*, «Sight and Sounds», n. 6.9 (1996), p. 8.

<sup>17</sup> M. Locatelli, *Orientalismi*, cit., p. 217. Malgrado la prospettiva di indagine dell'interessante saggio di Locatelli sia volta a sottolineare gli elementi della cultura cinese che sostanziano il racconto filmico, è tuttavia con questa suggestiva immagine di compresenza delle due culture, orientale e occidentale, che il critico conclude il suo studio.

Al centro di molte letture critiche che le attribuiscono una precisa funzione politico-culturale, la ricostruzione di Hong Kong nell'anno 1962 – con il forte sentimento di *amarcord* per quell'epoca ormai andata che informa il film e la stessa poetica autoriale<sup>18</sup> – coincide ancora con l'humus della disposizione romantica, pervasa dall'inguaribile nostalgia verso il passato più remoto di ogni storia. Al di là, poi, delle coincidenze temporali con le linee biografiche dell'autore, emigrato nella grande città in quell'anno ancora bambino<sup>19</sup>, l'insistenza su dettagli e luoghi che racchiudono il senso di un tempo impenetrabile e irraggiungibile perché ormai trascorso, e, pertanto, rievocato in modo nebuloso ha guadagnato a *In the mood for love* anche la definizione di trattato della memoria<sup>20</sup>, includendo lo stesso Won Kar-wai all'interno di quel circolo di cineasti alle cui opere può essere applicata la categoria deleuziana di “immagine tempo”<sup>21</sup>. Non a caso, il film si conclude con un lungo intertesto, recitato dalla voce del protagonista, che ritorna sul tema della memoria, ribadendone il valore:

Quando ripensa a quegli anni lontani, è come se li guardasse attraverso un vetro impolverato: il passato è qualcosa che può vedere, ma non può toccare; e tutto ciò che vede è sfocato, indistinto<sup>22</sup>

Una visione dell'accessibilità al passato molto vicina a quella della riflessione bergsoniana sul tempo<sup>23</sup> che tanta parte gioca all'interno delle categorie deleuziane cui l'opera è stata giustamente ricondotta, ma che dà forza anche ad una interpretazione in chiave romantica di questo film, considerata l'importanza che la nostalgia riveste quale componente primaria all'interno del movimento romantico.

<sup>18</sup> Anche Silvio Alovisio, seppur all'interno di uno studio volto per lo più a illuminare la matrice orientale del film, osserva come la realtà di Hong Kong dei primi anni sessanta sia per lo più reinventata, facilitando così l'accesso allo spettatore diverso da quello cinese: «La cultura di un'epoca e di una comunità si reifica nei dettagli, e si generalizza nella concretezza della sua estetizzazione, per risultare comprensibile a un pubblico internazionale che poco sa delle sue peculiarità». S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 140.

<sup>19</sup> Seguendo le linee biografiche di Wong, non può passare inosservato che gli ambienti che il regista cerca di ricostruire, così come vissuti da lui durante la sua infanzia, recuperano un altro dei temi più cari al Romanticismo europeo: il senso di struggente nostalgia per l'infanzia, quale momento assoluto di tutta l'esperienza umana. Jean Ma, oltre a fornire notizie dettagliate sulla biografia di Wong, sottolinea come, paradossalmente, la maggior parte delle riprese del film, così come quelle di *2046*, sono state realizzate fuori da Hong Kong, a Bangkok, un luogo che conserva meglio i tratti della città nei primi anni sessanta che il regista ha cercato di rievocare. J. Ma, *Melancholy drift*, cit., p. 172.

<sup>20</sup> A. Taubin, *In the mood for love*, «Sight and Sound», n. 10.11 (2000), p. 55.

<sup>21</sup> J. Ma, *Melancholy drift*, cit., pp. 4-7.

<sup>22</sup> La citazione è tratta dal *Duidao* (1972) di Liu Yichang, tradotto e noto al pubblico internazionale come *Intersection*, romanzo cui è dichiaratamente ispirato l'intreccio principale del film.

<sup>23</sup> «Noi abbiamo coscienza di un atto sui generis per il quale ci distacciamo dal presente per metterci prima nel passato in generale, poi in una certa regione del passato: lavoro di brancolamento, analogo alla messa a fuoco di una macchina fotografica». Mentre il ricordo è descritto dal filosofo nei termini di «una nebulosità che si condenserebbe». H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Bari, 2004, p.114.

E se molti autori sono stati chiamati in causa per descrivere analogicamente il senso più intimo di *In the mood for love*<sup>24</sup>, non sembra inopportuno a conclusione di queste brevi note citare alcuni tra i versi più esemplari della poetica romantica:

Dolce è la melodia che s'ode, ma ancor più dolce  
È quella senza suono [...]  
Ragazzo bello, la tua canzone non puoi lasciare  
sotto gli alberi, né gli alberi morire;  
e tu, amante ardito, che mai potrai baciarla  
pur così vicina, non lamentarti  
se non hai la gioia: l'amerai sempre  
e sempre così bella, lei non può svanire<sup>25</sup>!

Così come nell'«Ode all'urna greca», anche l'azione mancata dei due protagonisti del film resta inchiodata per sempre nel momento dell'attesa. Senza voler misconoscere altre legittime chiavi di lettura, nella convinzione invece della validità di un approccio multi-prospettico, implicitamente suggerito da ogni grande e complessa opera d'arte, sembra innegabile che *In the mood for love* sia un elogio del *manqué*, il lungo fotogramma di un amore che – restando sulla soglia di possibilità mai realizzate – varca gli angusti confini dell'inizio e della fine di ogni avvenimento per entrare nell'infinito eterno, attraverso l'arte che ne ha immortalato per sempre un lungo attimo di attesa.

<sup>24</sup> Da Franck Kausch, che rimanda alla disperazione di *Giulia o la nuova Eloisa* di Rousseau, a Stephen Teo che illustra un affascinante parallelismo tra la signora Chan e un certo prototipo femminile descritto da Proust in *Alla ricerca del tempo perduto*, per citare solo alcuni degli esempi, apparentemente più stravaganti, cui è stata associata la poetica di questo coltissimo cineasta. F. Kausch, *La Fêlure*, in *In the mood for love*, a cura di J.-C. Ferrari, Les Éditions de la Transparence, 2005, pp. 51-72; S. Teo, *Wong Kar-wai*, cit., p. 123.

<sup>25</sup> J. Keats, «Ode a un'urna greca», in *Poeti romantici inglesi* a cura di F. Buffoni, Mondadori, Milano, 2005, p. 681.