

DILETTA PAVESI

**“Due persone che ballano insieme lentamente”:  
immagine e suono nell’ultimo cinema di Wong Kar-wai**

Un uomo dalla nuca lucida e scura, ripreso quasi interamente di spalle, si aggira tra le rovine di un tempio millenario. A sorvegliare i suoi movimenti dall’alto un’altra nuca, quella completamente rasata di un giovane monaco buddista, probabile emblema dello spirito con cui è stato costruito il tempio stesso. Seguendo i precetti di un antico rituale, l’uomo, a un certo punto, si ferma dinanzi ad una delle pareti e bisbiglia nell’incavo di una crepa qualcosa che non ci è dato di sentire; poi con altrettanta naturalezza se ne va, lasciando che le ombre dell’ennesimo tramonto si allunghino sulle spoglie di quel luogo sacro, che l’incedere cadenzato dei secoli ha inevitabilmente eroso.

È il finale di *In the Mood for Love*, il film che ha consacrato Wong Kar-wai come l’«autore per eccellenza del cinema di Hong Kong»<sup>1</sup>. Sebbene sia privo completamente di dialogo, questo epilogo possiede una rara eloquenza, merito certo della nitida bellezza delle immagini, avvolte da una luminosità quasi abbagliante, ma anche del brano musicale che le sostiene dall’inizio alla fine. È infatti proprio quel cupo e grave dondolio, così carico d’infinito cordoglio, a rendere in qualche modo esprimibili il senso e il mistero di ciò che il personaggio interpretato da Tony Leung confessa nella fenditura del tempio. Oltre a rappresentare al meglio lo stile visivo di Wong Kar-wai, questo epilogo è esemplare di come l’intenso lirismo che emana da alcune immagini dei suoi film possa annoverare, tra le sue cause, anche il sapiente uso di affascinanti materiali sonori<sup>2</sup>.

I film del regista e in particolar modo gli ultimi tre titoli arrivati col nuovo millennio (i lungometraggi *In the Mood for Love* e *2046*, e il mediometraggio *La mano*, incluso in *Eros*, film a episodi di respiro internazionale), quei tre titoli che hanno segnato l’apice della sua carriera, si configurano come opere di levigata eleganza figurativa. La fama di Wong nel panorama della cinematografia contemporanea si deve in larga parte proprio al suo talento pittorico, alla sua capacità di trascinare lo spettatore in un flusso di sensazioni e suggestioni visive. Eppure *In the Mood*, *2046* e *La mano* sono anche dei grandi affreschi musicali. Se queste opere sono diventate, negli ultimi anni, dei veri *cult movie* – quantomeno per un pubblico cinefilo – parte del merito va proprio alle loro colonne sonore, che stabiliscono un rapporto di indissolubile aderenza nei

---

<sup>1</sup> PEZZOTTA (1999, 376).

<sup>2</sup> Michel Chion parla a questo proposito di «valore aggiunto», intendendo «il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un’immagine data, sino a far credere, nell’impressione immediata che se ne ha o nel ricordo che se ne conserva, che quell’informazione o quell’espressione derivino ‘naturalmente’ da ciò che si vede, e siano già contenuti nella semplice immagine» (CHION [1997, 12]).

confronti dell'intreccio del film. È infatti proprio il connubio di musica e immagine a scolpirsi nella memoria dello spettatore. Possiamo forse ricordare una scena qualsiasi di *In the Mood* senza che ci torni in mente anche il tema del malinconico walzer che attraversa così tanti momenti del racconto? O ripensare al languore sensuale che pervade *2046* senza associarlo al tema della dolente rumba che accompagna tutti gli addii tra amanti raccontati dal film? La questione della scelta dei materiali musicali e delle modalità con cui vengono utilizzati nell'ultimo cinema di Wong Kar-wai presenta dunque un estremo interesse, sebbene al pari di altre – come, per esempio, il debito dell'autore nei confronti della letteratura sudamericana – non sia stata ancora abbastanza indagata<sup>3</sup>. Volendo quindi tentare di condurre un discorso analitico e puntuale sull'argomento, occorre prima soffermarsi brevemente sulle caratteristiche intrinseche di questi tre film e sui rapporti che intrattengono fra loro.

Con *In the Mood for Love*, *2046* e *La mano*, Wong Kar-wai (reduce da opere che perlopiù avevano indagato la contemporaneità)<sup>4</sup> ha realizzato un personalissimo trittico su una scheggia di tempo (gli anni sessanta) calata, a sua volta, in una scheggia di spazio (tra Hong Kong, Shanghai e Singapore), il tutto filtrato attraverso le coordinate tematiche che da sempre disegnano la sua poetica, giunta forse qui alla sua espressione più alta e sincera. Una definizione che potrebbe sintetizzare il senso del suo ultimo cinema è la seguente: da quell'appassionato narratore che è, Wong racconta direttamente (o delegando il compito ai suoi personaggi), l'evolversi del sentimento amoroso, stretto dentro una morsa spazio-temporale che lo rende unico, irripetibile e lo trasfigura in impalpabile ricordo. Il risultato può essere definito come un "trittico sull'amore vissuto negli anni sessanta", proprio quegli stessi anni che nel tracciato dell'esistenza del regista corrispondono all'infanzia, e al momento cruciale del suo trasferimento con la famiglia da Shanghai a Hong Kong<sup>5</sup>. L'ultimo cinema wonghiano è un cinema quindi della memoria, in cui a fianco della consueta rappresentazione dell'amore infelice (il tema che l'autore, da sempre, predilige) viene ad inserirsi un terzo destabilizzante incomodo: il Tempo. *In the Mood for Love* è una sorta di corsa all'indietro nel tempo, vissuta da entrambi i protagonisti, con ciascuno che si urta e si rifrange sugli altri, *2046* è un complicatissimo labirinto in cui si intersecano la dimensione psicologica del ricordo, la dimensione di un futuro creato dalla fantasia e la presenza di un futuro oggettivo che

---

<sup>3</sup> Tra le monografie dedicate al regista segnaliamo: ALOVISIO – CATRIANI (1997); GLIATTA (2004); LALANNE – MARTINEZ – ABBAS – NGAI (1997); TEO (2005).

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito il cosiddetto "dittico su Hong Kong" composto dalle due commedie *Hong Kong Express* e *Fallen Angels*, realizzate rispettivamente nel 1994 e 1995. Qui Wong indaga appunto la vita caotica e movimentata della metropoli negli anni novanta.

<sup>5</sup> Wong Kar-wai nasce a Shanghai nel 1958. A cinque anni si trasferisce a Hong Kong con la madre, in attesa che il resto della famiglia li segua. L'imminente scoppio della Rivoluzione Culturale impedisce però al padre, al fratello minore e alla sorella di raggiungerli nella colonia per alcuni anni. Per mantenere i contatti con i familiari, il futuro regista imbastisce una fitta corrispondenza e oggi sostiene che proprio da lì si siano sviluppati la sua passione per la scrittura e il desiderio di diventare sceneggiatore.

incalza, *La mano* è un racconto breve che si apre in *medias res*: parte della storia è già accaduta e può essere solo ricordata con sensuale trasporto, il resto sta per accadere nell'imminente.

L'espressione "trittico" non ci deve comunque trarre in inganno, perché fra queste opere – realizzate praticamente in contemporanea, fra il 2000 e il 2004 – Wong si guarda bene dallo stabilire uno scontato rapporto di filiazione diretta; nessuna, per intenderci, funge da *prequel* o *sequel* dell'altra. Il rapporto è casomai quello ora della specularità ora dell'antitesi. Accomunati dall'appartenenza allo stesso genere (il *mélo* aperto comunque anche ad altre suggestioni) e ambientati nella stessa epoca (tra il '62 e il '69), *In the Mood*, *2046* e *La mano* inseguono analoghi temi e ossessioni, sono popolati dai medesimi personaggi (incarnati dai volti più celebri dello star-system hongkonghese) che scompaiono e ritornano da un film all'altro con la stessa imprevedibilità, ma ciascuno dei quali possiede di fatto un ritmo, una struttura e uno stile assolutamente propri. Lampanti sono per l'appunto le differenze formali: se in *In the Mood* il controllo esercitato sull'emotività dei personaggi si traduce in un estenuata eleganza formale, chiaro prodotto di una volontà di alludere e di non esplicitare mai fino in fondo, in *2046* e ne *La mano* il dominio assoluto sulla forma e sul racconto viene leggermente meno, l'immagine sembra sfaldarsi di fronte allo sguardo e l'emozione, il desiderio e la passione si dispiegano con maggiore libertà. Pertanto si può dire, più esattamente, che questi racconti di amore e di perdita sono il riflesso, il doppio – ogni volta opportunamente trasformato o addirittura deliberatamente stravolto – dell'altro. Proprio l'immagine narcisistica dello specchio è adattissima per rendere metaforicamente la natura autoriflessiva e citazionista dell'ultimo cinema del regista asiatico. Con il trittico sugli anni sessanta l'universo di Wong Kar-wai tende a configurarsi sempre più come un intricato labirinto tappezzato di specchi dove, scrive Mauro Caron, «un'immagine rimanda a un'altra immagine, un corpo a un altro corpo, un volto a un altro volto, una lacrima a un'altra lacrima»<sup>6</sup>.

Arrivando a parlare delle colonne sonore, va detto per prima cosa che l'autore ha dovuto, di volta in volta, porsi un duplice e difficile obiettivo: studiare un accompagnamento che, da un lato, ricreasse la realtà musicale e culturale degli anni sessanta, e che, dall'altro lato, stabilisse un rapporto di sintonia e di dialogo con le situazioni raccontate, di natura altamente melodrammatica. Stupisce pertanto scoprire che, quantomeno nel caso di *In the Mood for Love* e di *2046*, Wong abbia fatto realizzare *ex novo* solamente un paio di brani e per il resto si sia servito di musiche preesistenti e ricavate dai contesti più disparati. Quasi tutti i pezzi che compaiono nel primo film – eccezion fatta per il contributo di Michael Galasso che firma il già citato tema dell'epilogo – non sono infatti originali. E anche nel secondo, per cui pure un prestigioso compositore come Shigeru Umebayashi ha scritto musiche nuove, confluiscono, per la maggior parte, melodie e canzoni di vecchia data.

---

<sup>6</sup> CARON (2005, 12).

Così, a quell'effetto di *dejà vu* che scaturisce appunto dall'abitudine a riutilizzare situazioni e immagini tratte dal proprio serbatoio autoriale, viene ad aggiungersi adesso un effetto di "già sentito", dato che in questi due lungometraggi Wong gioca a mescolare assieme materiali musicali già di per sé celeberrimi, e provenienti da ambiti sempre diversi: da un altro paese, da un'altra epoca, e perfino da un film di un altro autore. In *In the Mood for Love* e *2046* ritroviamo affiancati, senza difficoltà alcuna, l'opera di Pechino al bel canto italiano, il valzer ai ritmi sudamericani, canzoni in lingua straniera (inglese, spagnolo) a brani della tradizione locale. Prima ancora di assolvere una funzione evocativa o allusiva nei confronti del racconto, questi collage musicali servono all'autore a rinviare alla natura multiculturale e sfaccettata della sua location di sempre, Hong Kong. L'ex-colonia, città misteriosa in cui il pensiero orientale incontra il pensiero occidentale, in cui si mescolano il meglio e il peggio di queste due millenarie culture, non può che accogliere al suo interno – come naturale conseguenza – le suggestioni sonore più distanti e diverse fra loro. Wong Kar-wai stesso racconta in un'intervista che la prima cosa che lo colpì di Hong Kong, all'epoca del suo trasferimento, furono proprio i suoni e i rumori della città, completamente diversi da quelli della natia Shanghai. Con *La mano* il regista ha compiuto – almeno in termini di finzione cinematografica – un viaggio "al contrario", abbandonando l'usuale ambientazione hongkonghese per quella della metropoli cinese, a cui deve appunto le sue origini. E, di fatto, la *soundtrack* del mediometraggio si struttura in maniera completamente diversa rispetto a quella delle due opere immediatamente precedenti. Dal momento che Shanghai non era certo negli anni sessanta un crocevia tra Oriente e Occidente come Hong Kong, Wong ha accuratamente evitato, in quest'ultimo caso, d'inserire musiche di derivazione europea o americana.

Per analizzare più dettagliatamente le colonne sonore di ciascun "episodio" del trittico, sarà necessario ripercorrere di volta in volta anche la trama del film in questione, dato che la musica nei progetti wonghiani stabilisce un rapporto di perenne dialogo nei confronti della storia e dei personaggi.

*In the Mood for Love* (2000) nasce dalla volontà di rendere omaggio ai cosiddetti *wenyi pian*<sup>7</sup>, i tradizionali melodrammi cinesi molto in voga negli anni cinquanta e sessanta. Il film racconta la lenta evoluzione del rapporto tra un uomo e una donna originari di Shanghai, Chow Mo-wan e Su Li-zhen (magistralmente interpretati dai divi Tony Leung e Maggie Cheung), che si ritrovano a

---

<sup>7</sup> Il termine *wenyi pian* (da *wenxue*, "letteratura", *yishu*, "arte" e *pian*, "film") indica per l'appunto il melodramma d'ispirazione letteraria o paraletteraria. Questo genere, che può essere sia cantonese che mandarino, discende direttamente dalla tradizione del cinema di Shanghai. Generalmente i *wenyi* raccontano storie d'amore in cui a prevalere è l'etica della rinuncia e del sacrificio per il mantenimento dello *status quo*; di solito i personaggi maschili sono ritratti come creature deboli e mediocri, mentre quelli femminili sono capaci di grandi sentimenti e di coraggio. A parte Wong Kar-wai, altri registi hongkonghesi che negli ultimi anni hanno condotto delle riletture con spirito critico e moderno di questo filone sono i talentuosi Ann Hui e Stanley Kwan. Sui generi del cinema di Hong Kong, si vedano PEZZOTTA (1999), e NAZZARO – TAGLIACCOZZO (1997).

essere vicini di casa nella Hong Kong del 1962. Tutto comincia tra loro dal momento in cui scoprono che i rispettivi consorti sono da tempo amanti. Fatalmente legati l'uno all'altro dallo stesso dolore, i due iniziano a frequentarsi, diventano amici, scrivono assieme un romanzo di argomento cavalleresco, e danno vita a una sorta di teatro dell'assurdo in cui assumono i ruoli dei consorti fedifraghi. Inutile dire che Chow e Li-zhen finiscono a loro volta per innamorarsi, ma in nome di quell'etica del sacrificio e del pudore che sempre determina le trame dei *wenyi* decidono di non dichiararsi e di tacere stoicamente i propri sentimenti. Nell'epilogo ritroviamo il protagonista maschile che, a quattro anni di distanza dalla mancata relazione con Su Li-zhen, vaga per le rovine del tempio cambogiano di Angkor Wat e, seguendo un antico rituale, confida nella crepa di una parete il suo segreto d'amore, al fine di preservarlo intatto per l'eternità.

Mai come per *In the Mood for Love* l'autore si è così sforzato di ricreare la complessa realtà musicale della colonia nei primissimi anni sessanta. Del resto fra tutte le opere wonghiane questa è sicuramente la più fedele e precisa nella ricostruzione della dimensione storica e culturale di quei giorni andati. Infatti, a fianco della delicata storia di Chow e Su Li-zhen, Wong riesce anche a tratteggiare un vivido affresco della vita dei cinesi originari di Shanghai immigrati nella colonia. Per sua stessa ammissione, il regista si è servito in questo dei ricordi della sua infanzia, l'infanzia di un bambino immigrato e appartenente appunto alla comunità shanghaiense. Il punto di partenza per la ricreazione degli ambienti, degli abiti, delle acconciature, delle mode musicali, dell'atmosfera – del *mood* – di un'intera epoca è stata quindi la filigrana delle memorie dell'autore. In Wong Kar-wai infatti, non c'è tanto la volontà di attenersi pedissequamente a principi di verosimiglianza storica, quanto la tendenza ad avviluppare il passato in un alone dorato di nostalgia e di sogno. Malgrado infatti la sua grandissima precisione nel ridar vita agli usi e ai costumi di questa minoranza etnica alle soglie del 1962, nel film la ricostruzione obiettiva è sempre filtrata attraverso la memoria, con una forte tensione verso la trasfigurazione mitica e simbolica.

Buona parte della musica di *In the Mood* è intradiagetica e proviene dalla radio, sicuramente il più grande mezzo di comunicazione e intrattenimento di quei tempi assieme al cinema. Il mosaico di brani che il regista seleziona riflette perlopiù i gusti degli immigrati di Shanghai, che ancora negli anni sessanta volevano un tipo di musica – e anche di cinema – che li facesse sentire vicini alla loro città<sup>8</sup>. Numerosi sono per esempio gli estratti presi in prestito dalla gloriosa tradizione dell'opera di

---

<sup>8</sup> Ricordiamo un aspetto storico che il pubblico occidentale del film difficilmente può conoscere: gli immigrati di Shanghai, arrivati a Hong Kong prima e dopo la presa del potere da parte dei comunisti nel 1949 (tra cui appunto la famiglia di Wong Kar-wai), si ostinavano ancora negli anni sessanta a conservare la propria identità, il proprio stile di vita. Oltre a parlare in mandarino (invece che in cantonese, la lingua più diffusa nella colonia), questa comunità aveva la propria musica, i propri cibi, i propri rituali, nonché un proprio cinema. L'industria cinematografica mandarina di Hong Kong produceva infatti negli anni cinquanta film che sembravano essere stati realizzati nella Shanghai precedente al 1949 (si veda TEO [2005, 10ss.]). Tali film servivano a lenire il profondo senso di nostalgia che gli esuli provavano

Pechino, dell'opera cantonese (variante dialettale della prima) e dall'opera di Zheijang. Wong si è servito di vecchie incisioni realizzate tutte da leggendari interpreti. Fra questi canti, in genere scarsamente apprezzati dagli occidentali per via del loro stridente falsetto, spicca in particolare *Si lang tan mu*, eseguito da Tan Xin Pei (1847-1917), uno dei più grandi artisti dell'opera di Pechino<sup>9</sup>. Da notare che in genere i soggetti dell'opera sono presi in prestito dai classici della letteratura cinese e immancabilmente raccontano storie d'amori proibiti e incontri segreti. Tutto sommato, quindi, la loro presenza in *In the Mood*, storia di un amore furtivo, è pertinente anche da un punto di vista tematico, oltre che storico-culturale. A fianco di questi estratti appartenenti a una delle più auliche tradizioni cinesi, Wong introduce alcune canzoni locali, di sapore ben più popolare, ed emblematiche delle principali correnti musicali in voga allora ad Hong Kong. La dolcissima ballata *Huayang nianhua*, che è anche la *title song* del film<sup>10</sup>, costituisce un ottimo esempio della diffusione e del successo della canzone in mandarino. Modellata sul tema di *Happy Birthday*, *Huayang nianhua* viene fatta trasmettere nel corso di un programma radiofonico dal marito adultero di Su Li-zhen proprio in occasione del compleanno della donna. Interprete del brano è Zhou Xuan (1918-1957), famosissima cantante e attrice originaria di Shanghai e attiva a Hong Kong sul finire degli anni '40.

Sebbene la canzoni mandarine – tra cui appunto quelle di Zhou Xuan – dominassero il mercato della colonia negli anni sessanta, non mancavano allora neppure quelle in inglese, interpretate sempre da artisti locali e diffuse soprattutto tra i giovani, che costituivano la componente più occidentalizzata della popolazione. *Bengwan solo* eseguita da Rebecca Pan è esemplare all'interno del film di quest'ultimo filone. La carriera di questa celebre cantante rappresenta, in termini artistici, il perfetto incontro tra l'Oriente (per le sonorità utilizzate) e l'Occidente (per la lingua dei testi). Peraltro la Pan è anche membro del cast di *In the Mood for Love*: è lei infatti ad interpretare il ruolo dell'invadente affittuaria di Su Li-zhen, Mrs Suen. Il regista ha affermato che quest'artista ormai anziana, ottima conoscitrice della musica occidentale,

---

per la loro città. Naturalmente col passare degli anni la comunità shanghaiense si è sempre più integrata nella vita della colonia e ha finito per perdere certi suoi tratti distintivi.

<sup>9</sup> A Tan Xin Pei va anche il merito d'aver interpretato il primo film della storia del cinema cinese, *Ding Jun Shan* (1905).

<sup>10</sup> I film di Hong Kong hanno due titoli ufficiali, uno cinese e uno inglese, che spesso non hanno alcuna attinenza tra loro. Nel caso di *In the Mood for Love Huayang nianhua* è il titolo originale (tradotto nei sottotitoli come "Quei vari anni meravigliosi") mentre il titolo inglese allude alla canzone *I'm in the Mood for Love* (1935) di Jimmy McHugh e Dorothy Fields. Il regista infatti ha dichiarato in un'intervista: «I always wanted to call this film *Secrets* or something about secrets, and Cannes said: 'No, there's already so many films with *Secrets*'. So we had to find a title. We were listening to the music of Bryan Ferry, called *I'm in the Mood for Love*, so we call it *In the Mood for Love*, why not? Actually, the mood of the film is what drives these two people together» (cf. KAUFMAN [2001]). La cover di Ferry, contenuta nel disco *As Time Goes By* (1999), pur non essendo presente nel film, è stata usata nel trailer hongkonghese e in quello americano.

gli ha sempre offerto una valida consulenza nella scelta dei brani, e soprattutto lo ha introdotto al mondo delle sonorità latino-americane, quello per intenderci di Xavier Cugat e Nat King Cole.

Spesso gli spettatori si stupiscono della presenza nei film di Wong Kar-wai di numerose canzoni in spagnolo. In *Happy Together* (1997) l'intervento di brani come il malinconico *Tango Apasionado* di Astor Piazzolla e la sognante *Cucurrucucù Paloma* di Caetano Veloso trovavano una giustificazione narrativa dal momento che la vicenda si svolgeva per grande parte a Buenos Aires. Diversamente, in un'opera di ambientazione panorientale come *In the Mood*, la presenza di alcune canzoni del repertorio spagnolo di Nat King Cole (*Aquellos Ojos Verdes*, *Quizás, Quizás, Quizás* e *Te quiero Dijiste*) lascia dapprincipio perplessi<sup>11</sup>. In realtà, al di là di una scelta che deriva da fattori anche autobiografici ed affettivi (Cole era il cantante preferito della madre di Wong), l'utilizzo di questi celebri brani è assolutamente giustificato anche da un punto di vista storico. Il regista ha più volte spiegato nelle interviste che la musica latina costituisce un "riferimento temporale" nel film. Negli anni sessanta infatti le sonorità di matrice latina erano molto popolari a Hong Kong – nelle programmazioni radiofoniche come nelle sale da ballo – perché la maggior parte dei musicisti attivi nella colonia provenivano dalle Filippine, dove l'influenza ispanica era naturalmente molto forte. La canzoni eseguite da Cole assolvono nel film anche un'ulteriore funzione, quella di contrappunto esteriore e ironico al racconto. Parlando in seguito di *2046* e de *La mano*, noteremo come questo voluto contrasto tra la situazione rappresentata e la natura del commento musicale sia estremamente frequente nel cinema di Wong Kar-wai<sup>12</sup>. *Te quiero Dijiste*, trionfo del più appassionato romanticismo, viene per esempio inserita subito dopo la faticosa cena in cui Chow e Su Li-zhen hanno avuto modo di confidarsi il reciproco e fondato sospetto che i loro coniugi siano amanti. La canzone, il cui ritornello recita: «Si te quiero mucho, mucho, tanto como entonces, siempre hasta morir», accompagna il desolato vagare dell'uomo e della donna per una Hong Kong deserta, mentre iniziano a fare i conti con questa nuova dolorosa consapevolezza. *Quizás, Quizás, Quizás* compare invece ciclicamente nei momenti di maggiore suspense della vicenda: quando lo spettatore si chiede se Su Li-zhen accetterà di partire per Singapore con Chow, o quando la donna telefona all'amato e resta a lungo in silenziosa attesa prima di riattaccare, o dopo i misteriosi incontri dei due nella camera di un hotel, insomma in tutte le situazioni in cui il regista e i suoi personaggi si ostinano immancabilmente a nascondere ciò che vorremmo sapere.

---

<sup>11</sup> Il repertorio latino (spagnolo e portoghese) di Nat King Cole consta di tre interi album incisi fra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta: *Cole Español* (1958), *A Mis Amigos* (1959) e *More Cole Español* (1962). Il film di Wong Kar-wai ha avuto il merito di riscoprire e far conoscere al pubblico contemporaneo questo episodio affascinante e poco noto della carriera del grande cantante afroamericano.

<sup>12</sup> In *Happy Together* del 1997 il contrasto è addirittura giocato tra il titolo stesso del film (che è anche il titolo di una celebre canzone dei "Turtles") e la storia che racconta, quella di due amanti paradossalmente "unhappy together". Il brano interviene proprio nel finale, quando i due si sono ormai separati.

Le musiche di *In the Mood for Love* che più s'imprimono nella memoria e nella fantasia dello spettatore sono però soprattutto quelle extradiagetiche, come il tema principale, *Yumeji's Theme*, e il tema conclusivo *Angkor Wat Theme*, di cui abbiamo parlato brevemente all'inizio. *Yumeji's Theme* è un valzer scritto dal giapponese Shugeru Umebayashi per un film del '91 di Suzuki Seijun intitolato appunto *Yumeji*<sup>13</sup>. Dunque il sensuale e malinconico valzer, che accompagna gli incontri tra Mr. Chow e Mrs. Chan era stato scritto in origine per un altro film, nondimeno esso risulta assolutamente perfetto nel contesto di *In the Mood for Love*. Ed è anche significativo che il tema principale del film sia proprio un valzer, il più "composto" fra i balli da camera, quello in cui i passi dell'uomo e della donna, così rigidamente codificati, rinviano al paradosso di un corteggiamento in cui la passione deve essere frenata dai precetti sociali e dai ruoli obbligatoriamente incarnati dai due sessi. *Yumeji's Theme*, con il suo elegante e cerimonioso arrangiamento per archi, è quindi adattissimo ad esprimere la passione trattenuta ed esitante tra Chow e Su Li-zhen. Il regista stesso ha dichiarato di aver immaginato fin da subito che la storia dovesse avere l'andamento ieratico di un valzer, che dovesse procedere proprio come «due personaggi che ballano insieme lentamente»<sup>14</sup>.

Il tema di Angkor Wat, che accompagna la sequenza conclusiva, è opera del compositore americano Michael Galasso<sup>15</sup>. Questo motivo, con il suo andamento lento e un po' funebre, conferisce, come si diceva all'inizio, un ulteriore *pathos* tragico al momento in cui Chow sancisce l'eternità del suo amore, confessandolo alle vestigia del famoso tempio cambogiano, unico luogo del film che si eleva al di sopra dell'inesorabile procedere del tempo. La colonna sonora riveste quindi in *In the Mood* un ruolo di capitale importanza, non solo in quanto fattore necessario per la ricostruzione spazio-temporale del racconto, ma anche per la sua capacità di esibire in maniera mai retorica i sentimenti dei protagonisti.

In un articolo pubblicato su *Cineforum*, Filippo Bergonzoni ha interpretato l'opera di Wong Kar-wai alla luce di alcuni assunti della filosofia wittgensteiniana. Secondo il critico, *In the Mood for Love* racconterebbe la storia di un uomo e di una donna che si ostinano a non dichiarare il sentimento che nutrono l'uno per l'altra – la loro disposizione appunto per l'amore – non tanto per questioni di riserbo e di rispetto della morale corrente, ma piuttosto perché sono consapevoli che il linguaggio umano, per suo limite innato, non è capace di esprimere, di raffigurare qualcosa di

---

<sup>13</sup> Umebayashi, che collaborerà anche alla colonna sonora di *2046*, ha iniziato a lavorare nel cinema nel 1985, anno in cui ha interrotto la sua esperienza come leader degli Ex, una rock band della new wave giapponese. Tra i suoi lavori per il grande schermo, oltre naturalmente a quelli per Wong Kar-wai, vanno citati *And Then...* di Morita Yoshimitsu, *All Under the Moon* di Sai Yoichi, *The Christ of Nanjing* di Tony Au, e *House of Flying Daggers* di Zhang Yimou. Recentissima è la sua collaborazione per *Mare Nero*, il film dell'italiana Roberta Torre, uscito quest'anno.

<sup>14</sup> CIMENT – NIOGRET (2004, 49).

<sup>15</sup> Di nazionalità statunitense, Galasso è un violinista e direttore d'orchestra di fama internazionale. La sua carriera come compositore per il cinema è cominciata con la realizzazione della colonna sonora del film di Louis Wilson *The Life and Times of Josef Stalin*. Molteplici sono state inoltre le sue collaborazioni in ambito teatrale con coreografi come Lucinda Childs e Andy De Groat.



misterioso ed evanescente come l'amore<sup>16</sup>. I due in pratica si manterrebbero fedeli alla lapidaria sentenza che chiude il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein: «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»<sup>17</sup>. L'innamoramento rientrerebbe, come istintivamente intuiscono Chow e Su Li-zhen, nella sfera dei discorsi di cui si «deve tacere». Pur convinto che il silenzio all'interno del film sia più che altro il prodotto di quel complesso intreccio tra espressione sessuale e pudore tipico dei melodrammi orientali, anche Serafino Murri nella sua interpretazione di *In the Mood* parla appunto di «un desiderio che non vuole morire nell'esplicitazione»<sup>18</sup>.

Se si accettano la lettura di Bergonzoni e quella parallela di Murri, la musica diventa allora nel film il veicolo principale per colmare il vuoto di tutte le parole d'amore che l'uomo e la donna consapevolmente scelgono di non pronunciare, riuscendo al tempo stesso ad evocare la tensione emotiva che esiste comunque fra loro. A conferma di questa tesi, si può notare che le scene più importanti, più dense di significato, sono proprio quelle in cui interviene solo la musica, mentre i due protagonisti rimangono in assoluto silenzio. Il motivo di *Yumeji* ricorre infatti principalmente nel corso di sequenze sottoposte a *ralenti* (un tipico espediente wonghiano che riesce a creare una certa equivalenza tra il tempo della musica e l'andamento della colonna visiva) in cui Chow e Li-zhen sono insieme ma non scambiano neppure una parola, oppure solo uno di loro è presente sullo schermo ma rimane ugualmente muto. Esempari del primo caso sono i loro numerosi e fugaci incontri serali negli stretti vicoli di una Hong Kong bagnata da piogge torrenziali. Per quanto riguarda invece il secondo caso, un buon esempio può venire dalla splendida sequenza in cui la protagonista, allo scopo di evitare i pettegolezzi dei vicini, decide di non andare a trovare Chow in albergo, ma di restare invece a casa con loro a giocare a *mahjong*. Il *ralenti* e la musica dilatano in maniera estenuante l'azione della donna che, "prigioniera" della stanza invasa dagli insopportabili coinquilini, volge momentaneamente loro le spalle e si ferma davanti alla finestra aperta, sorseggiando un bicchiere d'acqua. Nessuna battuta "wittgensteinamente" priva di senso viene sprecata dalla sceneggiatura, tutto è avvolto dal silenzio, ma il movimento lento e sinuoso della macchina da presa e l'accompagnamento del valzer non lasciano dubbi su quale sia l'oggetto dei pensieri di Su Li-zhen in quel momento.

---

<sup>16</sup> Ricordiamo che la sceneggiatura di *In the Mood for Love* è estremamente parca e stilizzata. I dialoghi tra Chow e Su Li-zhen sono sempre misurati e "sintetici"; solo quando "recitano" i ruoli dei rispettivi coniugi, i due parlano in maniera diretta e diffusa della propria intima vita sentimentale ma, come nota Bergonzoni a proposito di questi momenti, «si tratta appunto di una finzione, di una recitazione, e per questo le parole finiscono per perdere tutto il loro significato» (BERGONZONI [2003, 46]). Inoltre, in questo film Wong rinuncia a uno dei suoi espedienti narrativi preferiti, vale a dire la voce *off* omodiegetica, lasciando la parola ai gesti, agli sguardi, all'andatura dei personaggi.

<sup>17</sup> WITTGENSTEIN (1983, 82).

<sup>18</sup> MURRI (2004, 41). Spiega il critico: «L'intreccio tra espressione sessuale e pudore, nel melodramma orientale, è frutto di un fitto lavoro di sottrazione, che esprime il desiderio dell'altro come introiezione di quell'impulso di mimesi mortale della perdita di sé che nasce dalla messa in gioco della propria intimità, alimentando passioni silenziose tanto più forti quanto più, secondo una logica affine allo Zen, sono contenute fino all'implosione».

“Fratello gemello” di *In the Mood for Love*, suo “doppio” o sua “antitesi” che dir si voglia, *2046*, apparso nel 2004, prende le mosse esattamente dall’episodio conclusivo del film precedente – la confessione nella crepa di Angkor Wat – trasponendolo però in una dimensione simbolico-visionaria, che anticipa il connubio di fantascienza e melodramma di questa nuova opera. Protagonista della vicenda è ancora Chow Mo-wan (sempre interpretato dall’ottimo Tony Leung); il personaggio ha però subito una notevole metamorfosi: da marito fedele e ingiustificatamente tradito è diventato un playboy cinico e triste, dedito alla letteratura di consumo. Nello spazio asfittico della camera 2046 del Grand Oriental Hotel (evidente richiamo alla stanza degli incontri con Su Li-zhen in *In the Mood*), Chow è alle prese con la scrittura di un romanzo – intitolato per l’appunto *2046* – a metà tra l’autobiografico e il fantascientifico. Attraverso un complesso e incessante andirivieni tra passato, presente e un immaginario futuro, con tanto di scenari alla *Blade Runner*, l’uomo ripercorre gli incontri che hanno marcato la propria deriva esistenziale, in una ricerca esasperata dell’oblio come vana pace dei sensi; in particolare, Chow rievoca quattro donne – una giocatrice d’azzardo di Singapore, l’intelligente e sensibile figlia del suo albergatore, due spregiudicate ballerine di night – incontrate negli anni immediatamente successivi alla mancata *liaison* raccontata in *In the Mood for Love*. Il protagonista s’illude, di volta in volta, di scorgere dietro ciascuna di queste quattro “dame di cuori” il fantasma di Su Li-zhen. L’amore inesplosivo e non pienamente compreso che il film precedente raccontava – o a cui, per meglio dire, alludeva – diventa in *2046* un ricordo allucinato che genera rimpianto e frustrazione. Gli uomini e le donne del racconto, esattamente come gli androidi e i ginoidi del futuro che Chow immagina, patiscono la dolorosa consapevolezza di non riuscire ad amare al momento opportuno, di non riuscire a cogliere la giusta occasione. Il risultato è ancora una volta la solitudine.

Dato il complesso apparato di temi, situazioni e scenari che il film mette in campo, il regista ha dovuto servirsi di una colonna sonora ancora più ricca e variegata di quella di *In the Mood for Love*. Discostandosi in parte dalla sua abitudine a utilizzare perlopiù brani non originali, Wong commissiona stavolta a Shigeru Umebayashi la realizzazione *ex novo* del tema principale. Il risultato è *2046 Main Theme (with Percussion)* che, con il suo ritmo serrato e gravido di tensione, attraversa l’intera vicenda, e arriva a suggellare anche il finale “politico” e allarmistico del film, in cui, sull’immagine di un’ipotetica Hong Kong del futuro, la voce fuori campo di uno speaker annuncia che nell’anno 2046 l’ex colonia ritornerà definitivamente sotto la Repubblica Popolare Cinese. Il motivo conduttore, inesorabile e cadenzato come il tempo che scorre verso questa fatidica data del futuro, è sicuramente quello che meglio si annoda alla riflessione sul divenire storico di Hong Kong, sotterraneamente inserita nel film. A Umebayashi si devono anche alcune più spoglie ed essenziali variazioni sullo stesso tema come *2046 Main Theme (Rumba Version)* o *Polonaise*.

Per *2046* il regista ha potuto contare anche sul contributo di un altro celebre compositore, Peer Raben. Famoso principalmente per le colonne sonore dei film di Rainer Werner Fassbinder (ha lavorato infatti a *Il matrimonio di Maria Braun*, a *Veronika Voss* e a *Querelle*), Raben è stato contattato da Wong Kar-wai nel 2000 in occasione della presentazione in Germania di *In the Mood for Love*. Di fatto l'artista non ha scritto brani nuovi per il film, ma ha riadattato pezzi da lui creati per opere precedenti; è il caso, per esempio, del malinconico *Dark Chariot*, che nel film scandisce tutti i dolorosi addii tra Chow e le sue donne, ma che in realtà era stato composto nel 1982 per *Querelle*. L'inusuale scelta compiuta dal regista e da Raben fa sì che al brano venga conferita nuova vita. Abbandonando il vecchio contesto per cui era stato concepito, questo materiale musicale viene inevitabilmente riattualizzato, e la somma dei significati che si trascina dietro aumenta in maniera esponenziale. Inoltre Wong fa inserire all'interno della trama melodica di *Dark Chariot* dei rumori "estranei", simili allo sferragliare di treni e al vociare confuso e anonimo di una folla, aggiungendo quindi al brano non originale un tratto nuovo e assolutamente peculiare. Il treno – trasfigurato dalla fantasia del protagonista in un favoloso veicolo che collega diverse dimensioni temporali e psicologiche – è del resto una delle immagini cardine di tutto il film.

In *2046* compaiono anche altri due pezzi strumentali provenienti da altri universi cinematografici: *Julien et Barbara* di Georges Delerue, tratto dalla colonna sonora di *Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*, 1983) di François Truffaut, e *Décision - Tu ne tueras point* di Zbigniew Preisner, preso a prestito da *Kroti film o zabijaniu* (*Breve film sull'uccidere*, 1987) di Krzysztof Kieślowski<sup>19</sup>. Il primo lo si ricorda nella sequenza in bianco e nero che mostra Chow e Bai Ling (la donna che sta per diventare la sua nuova amante) seduti sui sedili posteriori di un taxi. L'uomo semiaddormentato o forse un po' ubriaco cerca di accarezzare la mano della ragazza che invece lo respinge. La situazione ricalca per antitesi l'affettuoso e pudico sfiorarsi delle mani dei due amanti di *In the Mood*, mentre viaggiano la sera in taxi. La malinconica musica di Delerue, nata originariamente per l'ultimo film di Truffaut, è perfetta in questo contesto carico di rimandi e di significati che si accavallano (Chow cerca la mano di Bai come un tempo cercava la mano di Su Li-zhen in un vano tentativo di far rivivere il passato). Il secondo brano, ripreso da uno degli episodi del *Decalogo* di Kieślowski, marca invece con la sua solennità apocalittica l'incipit del film. Truffaut, Fassbinder e Kieślowski: queste citazioni musicali dai loro film che cosa sottintendono? Wong Kar-wai ha spiegato che, alla base di tali scelte, vi è la volontà di rendere omaggio a tre dei suoi registi europei preferiti, nonché ai diversi momenti della sua vita in cui ha avuto modo di

---

<sup>19</sup> Versione lunga di *Decalogo*, 5 (*Non uccidere*).

vedere le loro opere<sup>20</sup>. Al ricordo del film si sovrappone – secondo i suoi intenti di regista e di cinefilo – il ricordo dell’occasione in cui si è visto il film in questione. Ma è lecito chiedersi se dietro ci sia anche dell’altro, se cioè Wong non voglia, tutto sommato, stabilire un’analogia (tematica? stilistica? esistenziale?) tra la sua opera e quella dei suoi illustri colleghi. La filmografia dell’autore orientale, non dimentichiamolo, è nata in parte da una forte riverenza nei confronti del cinema d’autore europeo, e sebbene non vi sia alcuna somiglianza di trama tra *2046* e il noir *Finalmente Domenica*, o il dramma omosessuale *Querelle*, innegabilmente un legame sussiste già per il fatto che il regista di Hong Kong ha tentato, al pari di Truffaut e di Fassbinder, di indagare con un tratto sempre più forte e personale l’ambito del melodramma. Con *2046* – la sua opera, fino ad oggi, più complessa e stratificata – Wong rende sì omaggio al cinema d’autore europeo, ma si permette anche – forte ormai di uno stile e di una poetica autonomi – di “sfidare” sottilmente questa stessa formidabile tradizione.

Come già accadeva per *In the Mood for Love*, il film sfodera inoltre un variegatissimo mosaico di ballate in spagnolo, ritmi latini, arie della lirica italiana e canzoni della migliore tradizione anglosassone. Tutto questo, da un lato, per sintetizzare lo spirito dell’epoca, dall’altro per rinviare al nucleo tematico centrale, che è quello della perdita affettiva. La struttura di *2046* è assimilabile a un grande affresco di storie incastrate fra loro. La narrazione fluviale e frammentata del film si snoda infatti attraverso una serie di episodi di varia lunghezza; ogni episodio ruota intorno all’entrata in scena, e nella vita del protagonista maschile, di una nuova donna. Il regista cerca pertanto di costruire intorno a ciascun personaggio femminile un piccolo universo musicale che lo identifichi e ne rifletta il carattere, l’intima essenza. Il commento sonoro, adoperato perlopiù nei passaggi da un capitolo all’altro, assolve un ruolo, oltre che evocativo, di richiamo e di chiarificazione. Il brano originale di Umebayashi *Polonaise*, desolata variazione del tema principale, ricorre per esempio nell’episodio incentrato sulla più misteriosa e sfuggente delle donne del film, la Vedova Nera Su Li-zhen (interpretata da Gong Li). *Polonaise* si qualifica inoltre nell’universo poetico ed esistenziale di *2046* come la musica “del rimpianto”, quella che meglio sintetizza il rammarico per le occasioni non colte. La seconda donna del racconto – che compare solo fugacemente – è la ballerina di *nightclub* dal duplice nome Lulù/Mimi. Lulù *alias* Mimi (Carina Lau) è un personaggio wonghiano di antica memoria. La sua prima comparsa risale infatti al secondo lungometraggio del regista, *Days of Being Wild* (1990), in cui veniva condotto il ritratto della tormentata giovinezza di cinque ragazzi – tra cui appunto Lulù – nella Hong Kong dei primi anni sessanta. In *2046* Lulù ritorna in scena e ha la possibilità di portare a termine il tortuoso

---

<sup>20</sup> Nel corso di una conferenza tenutasi al Lincoln Center nel giugno del 2005, il regista ha affermato a proposito di queste citazioni musicali : «Especially coming back to you is the date or the time that you look at this film, it’s also a tribute to my favorite directors» (cf. HERNANDEZ [2005])

itinerario emotivo della sua vita. La donna viene associata principalmente a due temi che rievocano, a loro volta, due aspetti costitutivi della sua personalità e del suo passato. Il primo, *Dark Chariot* di Raben, interviene nel momento in cui si ritrova sola nella camera 2046 e piange il fidanzato morto alcuni anni prima (il giovane interpretato da Leslie Cheung nel precedente *Days of Being Wild*). Simile a una sorta di doloroso e acuto trillo notturno, questo brano svela il carattere depressivo e inconsolabile del personaggio, che forse costituisce il lato più autentico della sua personalità. Il secondo tema, *Perfidia* di Xavier Cugat, con il suo andamento ripetitivo e senza climax, rinvia invece a certe qualità di Lulù che sembrano inalterabili: la sua energia, il suo coraggio, la sua passionalità. Questa musica – peraltro già utilizzata per la colonna sonora di *Days* – accompagna uno dei più bei primi piani del cinema wonghiano: il volto perlaceo di Carina Lau che con l'immane sigaretta tra le labbra vermiglie sembra guardare lo stesso spettatore con aria di sfida.

Il tema di Wang Jing wen (Faye Wong), la figlia del gestore dell'albergo in cui Chow alloggia, è *Casta Diva* di Vincenzo Bellini. La celeberrima aria di *Norma* accompagna la sequenza in cui la ragazza si sporge dal terrazzo del Grand Oriental Hotel mentre studia il giapponese, la lingua del suo innamorato lontano. L'abbinamento fra immagine e musica è particolarmente riuscito in questo caso perché si ha la sensazione che le note acute del brano pervadano letteralmente il cielo terso di Hong Kong, e che la ragazza si sporga dalla balaustra nel vano tentativo di afferrarle. Curiosamente Wong non ha voluto utilizzare la grande interpretazione di Maria Callas, incisa negli anni sessanta, bensì quella offerta da una nuova diva della lirica, il soprano Angela Georghiu. Il personaggio interpretato da Faye Wong è associato anche al tema *Adagio* dei "Secret Garden"<sup>21</sup>. Tale brano interviene nella scena dello straziante abbraccio tra l'attrice, nel ruolo della ginoide WJW1967 (alter ego di Wang Jing wen nel romanzo di fantascienza che Chow scrive), e il "viaggiatore del futuro" Takuya Kimura, sul treno diretto a 2046. Sebbene il regista sia solito girare in assoluto silenzio, per questa sequenza in particolare ha fatto un'eccezione, lasciando che i due interpreti potessero ascoltare la musica durante la ripresa. La qual cosa, a detta della stessa Faye Wong, ha permesso loro di recitare con maggiore trasporto.

La sfolgorante entrata in scena di Bai Ling (Zhang Ziyi), la nuova bellissima affittuaria della stanza 2046, è marcata invece dalla movimentata canzone in spagnolo *Siboney*, eseguita dalla "prepotente" voce di Connie Francis. *Siboney* era presente, nella versione strumentale di Xavier Cugat, anche in *Days of Being Wild*. Il riutilizzo di questo brano e del già citato *Perfidia* in 2046 alimenta quell'effetto di "già visto/già sentito" a cui si è accennato diverse volte. Se l'oscura Su Li-

---

<sup>21</sup> Duo strumentale *new age* formato dalla violoncellista irlandese Fionnula Sherry e dal compositore e pianista norvegese Rolf Løvland.

zhen si sposa perfettamente alla tristezza enigmatica di *Polonaise* e così Lulù alla briosa ironia di *Perfidia*, mentre Wang Jing wen, unica passione platonica del protagonista, è decisamente la “Casta Diva” del film, Bai, la ragazza da cui tutti si sono fatti amare, ma che nessuno ha mai veramente ricambiato, è invece quella che fra tutte si trascina dietro più suggestioni musicali: dalla rumba al cha-cha, dalla celeberrima *Sway* di Dean Martin a *Christmas Song* di Nat King Cole. Tanti e diversi brani in linea con un temperamento più ricco di sfaccettature di quanto non appaia di primo acchito. Nella sequenza che chiude l’episodio a lei dedicato, Bai ci viene mostrata con gli occhi che si riempiono progressivamente di lacrime, mentre sente che nella stanza attigua alla sua Chow sta facendo l’amore con un’altra donna. La ragazza piange silenziosamente e in sottofondo tornano a farsi sentire le note di *Siboney*. Il ritorno della canzone, che aveva accompagnato il suo trionfale ingresso nella storia come donna bellissima e altera, sembra sancire adesso il senso di un destino e di un’infelicità ineluttabile. Al pari di altre eroine wonghiane, Bai sembra condannata a situazioni che la conducono immancabilmente all’abbandono e alla solitudine. In questo contesto di prostrazione, la romantica e vitale *Siboney* produce volutamente un contrasto ironico e amarissimo, ben più efficace dell’uso di un brano lento e malinconico.

Nell’*excursus* condotto finora si è cercato di mettere in luce la ricchezza e la complessità della trama di riferimenti musicali intessuta da Wong per *In the Mood for Love* e *2046*. Sebbene l’episodio di *Eros* (2004)<sup>22</sup> non abbia richiesto la composizione di una colonna sonora di siffatte dimensioni, data la brevità dell’opera (42 minuti), *La mano* costituisce anche dal punto di vista musicale un piccolo gioiello che non teme il confronto con i due lungometraggi precedenti.

Prima, però, di addentrarci in una riflessione più specifica sulla componente sonora del film, ripercorriamone velocemente il soggetto: nella Shanghai del 1963 si consuma silenziosamente la passione del giovane e timido sarto Xiao Zhang (Chang Chen) per la bellissima prostituta d’alto bordo Hua Yibao (Gong Li). Dopo un primo fatale incontro in cui la donna lo inizia al piacere sessuale, il ragazzo decide di mettere la vita al suo servizio; la sceglie come sua unica cliente, confeziona per lei degli splendidi abiti da sera. Animato da una devozione che sconfinava nell’annullamento di sé, Xiao Zhang rimane fedele a Hua anche quando l’amata, abbandonata dal suo protettore, cade in miseria ed è costretta ad andare a prostituirsi per le strade. Con *La mano* Wong porta avanti le fila del discorso cominciato con *In the Mood for Love* e *2046* sul tema del desiderio inesplosivo e dell’elusione dei sentimenti. Il mediometraggio – che, come tutti i progetti

---

<sup>22</sup> Nato da un’idea di Michelangelo Antonioni, *Eros* sfrutta la formula – molto diffusa negli anni sessanta – del film a episodi. Utilizzando come filo conduttore il tema dell’erotismo, il grande regista italiano e i suoi più giovani “allievi”, Steven Soderbergh e Wong Kar-wai, realizzano quindi tre distinti mediometraggi. Antonioni firma *Il filo pericoloso delle cose*, Soderbergh *Equilibrium* e Wong Kar-wai *La mano*.

wonghiani, si sottrae immancabilmente all'*happy end* – sviluppa infatti nuovamente una sorta di dialogo “senza parole” tra un uomo e una donna.

Sebbene il tatto sia sicuramente il senso protagonista del racconto (tutta la passione di cui è intriso pulsa nel tocco della mano laccata di Miss Hua, dispensatrice di un avaro sollievo erotico), i suoni e i rumori – e quindi l'udito – giocano comunque in esso un ruolo di non minore importanza. Quasi tutte le sequenze (a cominciare dalla prima) sono infatti costruite tramite un sapiente utilizzo del suono “acusmatico”<sup>23</sup>, espediente che serve al regista sia a far progredire la narrazione, sia a caricarla di quel tocco di mistero, suspense e voyeurismo che è tipico delle storie d'amore wonghiane<sup>24</sup>. Il miglior esempio di quanto detto ci viene sicuramente dall'incipit del film, in cui, dopo un paio di generiche inquadrature d'interni, abbiamo subito un primo piano del volto delicato di quello che scopriremo essere il protagonista della vicenda, e poco dopo sentiamo una voce di donna fuori campo che discorre con lui e lo esorta a ricordare il loro primo incontro, avvenuto diversi anni prima. Durante la conversazione l'inquadratura rimane ferma sul viso del personaggio maschile e ne registra con scrupolo i minimi mutamenti d'espressione, di contro la voce femminile resta per tutto il tempo fuori campo, privata della sua identità: la udiamo ma non ci viene mostrato a chi realmente appartenga. Dalla sua richiesta a ricordare il primo fatidico incontro tra lei e il giovane scaturisce un lungo flashback: vediamo lo stesso uomo – leggermente più adolescenziale nell'aspetto – che suona al campanello di un appartamento e viene invitato da una domestica ad aspettare, seduto in un grazioso salotto, che la padrona di casa lo riceva. Dalla stanza attigua al salotto il ragazzo sente provenire dei gemiti di passione; poco dopo esce dalla camera un uomo che se ne va immediatamente, e lui viene invitato, a sua volta, ad entrare. Qui torniamo ad udire la stessa voce femminile dell'inizio che, relegata ancora momentaneamente fuori campo, ordina con tono risoluto e perentorio al suo ospite, visibilmente imbarazzato ed eccitato, di avvicinarsi. Wong, desiderando condurre la sequenza al suo più alto grado di tensione emotiva e di suspense, ritarda il più possibile “l'apparizione” della donna. Soltanto quando ormai non può più procrastinarla, il regista decide di fare emergere l'opalescente bellezza di Miss Hua dall'oscurità della sua camera da letto, dando un degno coronamento a questa spasmodica attesa. Tutte le sequenze successive sono costruite secondo la medesima logica: il giovane si reca periodicamente a casa di Miss Hua (che è diventata, a partire dal loro primo incontro, il suo amore segreto) per prenderle le misure degli abiti che via via le confeziona. Ogni volta Xiao Zhang deve aspettare, seduto nel salotto attiguo alla stanza da letto, che la donna lo riceva; da questa postazione “privilegiata” egli ha modo di captare,

---

<sup>23</sup> Ovvero che si sente senza vederne simultaneamente la fonte (cf. CHION [1997, 65s.]).

<sup>24</sup> A proposito dell'ampio utilizzo del suono acusmatico nel cinema di Wong Kar-wai, ricordiamo, per esempio, che in *In the Mood for Love* i due coniugi adulteri non vengono mai mostrati sullo schermo: ne possiamo udire solamente le voci fuori campo.

grazie all'udito, frammenti della sua vita di cortigiana dalla precaria fortuna: la sente flirtare con i suoi clienti, subirne gli insulti, litigare con il suo protettore, tessere attraverso lunghe telefonate una fitta trama d'appuntamenti, amicizie e seduzioni che dovrebbero garantirle la sopravvivenza sociale ed economica<sup>25</sup>. Il punto di vista (e di ascolto) di noi spettatori coincide con quello del timido e devoto sarto: come lui siamo "costretti", in questa posizione voyeuristica, ad ascoltare, e come lui finiamo per essere soggiogati dal fascino che questa creatura femminile, ardentemente consapevole della propria bellezza, sprigiona. Wong cerca di mostrare a noi e a lui il meno possibile, di "centellinare" la presenza sullo schermo di Miss Hua, e ricorre ampiamente all'utilizzo di suoni, rumori e voci fuori campo per tracciare la sua parabola esistenziale di ascesa e caduta. *La mano* diventa così un film non su "un uomo che spia voyeuristicamente la donna amata" (non ne ha del resto bisogno: è il suo sarto e vederla e "toccarla" fa parte del suo lavoro), ma su "un uomo costretto a origliare", suo malgrado, "la vita intima della donna amata".

Similmente a quanto accadeva in *In the Mood*, gran parte della musica de *La mano* è intradiagetica e proviene dalla radio – quasi perennemente accesa – presente nella camera di Miss Hua. Questa volta il regista, scegliendo di ambientare la vicenda non più nella multiculturale Hong Kong ma nella cinese Shanghai, evita accuratamente d'inserire pezzi di derivazione occidentale e utilizza solo canzonette cinesi dell'epoca. Queste ultime, con il loro tono perennemente leggero e spensierato, offrono un perfetto contraltare alla tragicità della vicenda, producendo un effetto di contrasto che, come abbiamo visto, l'autore ricercava spesso anche nelle opere precedenti. La musica extradiegetica è invece opera nuovamente di Peer Raben. A lui si devono i due temi principali del film: quello che sorregge con *pathos* appena trattenuto la sequenza iniziale e conclusiva della masturbazione, e quello tenerissimo che interviene nella scena in cui Xiao Zhang tenta di prendere le misure della sua adorata Hua e le loro mani finiscono per intrecciarsi convulsamente, in cerca di reciproco sostegno. In questo caso la musica sembra letteralmente accarezzare i due personaggi che, a loro volta, si stringono in un lungo abbraccio. "Accarezzare" potrebbe essere forse il verbo più adatto ad indicare, sia pure metaforicamente, il rapporto che il commento musicale intrattiene nei confronti dei personaggi wonghiani; una sorta di abbraccio appunto, a volte trasognato, a volte pieno di ritmo tendente spesso a tradursi nello stato di una ieratica *rêverie*.

Tale sinestesia ci richiama alla mente una sequenza "estranea" al terreno circoscritto del trittico sugli anni sessanta, ma profondamente affine al tema de *La mano*. In *Ashes of Time* –

---

<sup>25</sup> In un suo articolo a proposito del film, Valentina Torlaschi ricorda che l'attore Chang Chen, che ne *La Mano* incarna il protagonista Xiao Zhang, aveva interpretato in *Happy Together* (1997) il ruolo di un ragazzo taiwanese la cui peculiarità era proprio quella di avere un udito sopraffino. Nella rete di riferimenti intertestuali e autocitazioni intessuta da Wong Kar-Wai, anche questa "coincidenza" appare voluta e consapevole (cf. TORLASCHI [2004, 12]).



l'ambiziosa incursione di Wong nell'ambito del *wuxiapian*<sup>26</sup>, realizzata nel 1994 – assistiamo, a un certo punto, alle carezze del misterioso e ambiguo personaggio interpretato da Brigitte Lin, Murong Yin, sul corpo dello spadaccino Xidu (Leslie Cheung), mentre questi giace addormentato. Le mani di Murong Yin scivolano lungo la schiena e il torace dell'eroe assecondando perfettamente il ritmo del brano extradiegetico. Questa complementarità tra commento sonoro e linguaggio corporeo diventa ancora più forte quando, poco dopo, la donna inizia a “giocare” con l'ombra delle proprie mani proiettata sulle pareti dell'antro di Xidu. Nella prima parte della sequenza la musica sembra quasi voler sostituirsi a esse nell'accarezzare il corpo di Leslie Cheung, nella seconda parte invece il balletto virtuale delle ombre suggerisce l'idea di un impossibile tentativo di toccare “con mano” l'impalpabile purezza del suono.

Quest'ultimo esempio, che ci conduce dalla fase più recente della carriera del cineasta ai tempi “lontani” del suo terzo lungometraggio, è anche esemplare di un aspetto rimasto finora implicito, ovvero la tendenza di Wong a ricorrere alla musica non tanto durante l'azione, ma piuttosto in quei momenti di allentamento della tensione narrativa che Gliatta definisce «interludi»<sup>27</sup>. Durante tali momenti, che spesso siglano un congelamento dell'azione o un suo rallentamento, il livello dell'emozione cresce di contro vertiginosamente e sembra quasi travalicare i confini labili dell'immagine, librandosi, secondo l'espressione usata dal regista, verso «una nuova realtà ai margini dello schermo»<sup>28</sup>. La musica interviene allora per far scaturire, incrementare e nutrire questa stessa emozione, per aderirvi o per “guardarla” con ironico distacco. È peraltro l'autore stesso a stabilire per primo un parallelismo tra cinema e musica, dal momento che li definisce come le due forme d'arte che hanno maggior potere evocativo, vale a dire il potere di alludere alla complessa geografia dei sentimenti umani senza per forza doverli rinchiudere in un preciso schema concettuale<sup>29</sup>.

La sequenza conclusiva di *In the Mood for Love*, da cui siamo partiti per la nostra riflessione, sintetizza pienamente questo assunto wonghiano. La confessione del segreto d'amore nella crepa di Angkor Wat diventa infatti, in ultima istanza, non solo una rappresentazione metacinematografica del mezzo filmico come veicolo su cui è possibile imprimere per l'eternità il fluire dei destini umani

---

<sup>26</sup> Il *wuxiapian* (lett: “film marziale di cavalieri erranti”, da *wu*, “marziale”, *xia*, “cavaliere errante”, *pian*, “film”) costituisce uno dei generi più celebri e “antichi” del cinema di Hong Kong. Tradizionalmente i cinesi chiamavano *wuxiapian* tutti i film di arti marziali, che gli eroi combattessero con le spade o a mani nude. In seguito il *wuxiapian* ha designato soli i film di spadaccini, mentre il termine cantonese *kung fu* entra in voga all'inizio degli anni sessanta per indicare i combattimenti a mani nude (cf. PEZZOTTA [1997]).

<sup>27</sup> Gliatta afferma nella sua monografia sul regista che «i soli momenti unicamente musicali del suo cinema sono gli “interludi”, i passaggi da un capitolo all'altro della storia che Wong posiziona nei punti chiave del film, al fine di ritmare il racconto, o piuttosto d'impedire di sfuggire, di bloccarsi.» (GLIATTA [2004, 63s.]).

<sup>28</sup> TOSI (2005, 22s.).

<sup>29</sup> *Ibid.* 22.

e i suoi segreti, ma anche una contemporanea celebrazione della musica come arte che riesce a evocarli e svelarli senza bisogno che il linguaggio umano, con tutti i suoi limiti, debba intervenire per renderli espliciti.

Diletta Pavesi

Via Bianchetti, 2

I – 44047 Sant’Agostino (Fe)

[dilettapavesi@interfree.it](mailto:dilettapavesi@interfree.it)

## Riferimenti bibliografici

Alovisio, S., Catriani, C. (a cura di) (1997) *Le ceneri del tempo. Il cinema di Wong kar-wai*. Piombino. TraccEdizioni.

Bergonzoni, F. (2003) Una dialettica traducibile e non dicibile. Lettura wittgensteiana di *In the Mood for Love*. In *Cineforum*. 422. 38-46.

Caron, M. (2005) 2046 volte il primo bacio. In *Segnocinema*. 132 (12). 10-2.

Chion, M. (1997) *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino. Lindau.

Ciment, M., Niogret, H. (a cura di) (2004) Due persone che ballano insieme, lentamente. Intervista a Wong Kar-wai. In *Close-up*. 11. 46-51.

Gliatta, L. (2004) *Wong Kar-wai*. Dino Audino Editore. Roma.

Hernandez, E. (2005) *Strange Yet Cool: Listening to Wong Kar-wai... and Making Sense of 2046*.  
[http://www.indiewire.com/people/2005/08/strange\\_yet\\_coo.html](http://www.indiewire.com/people/2005/08/strange_yet_coo.html)

Kaufman, A. (2001) *The "Mood" of Wong Kar-wai. The Asian Master Does It Again*.  
[http://www.indiewire.com/people/int\\_Wong\\_Kar-Wai\\_010202.html](http://www.indiewire.com/people/int_Wong_Kar-Wai_010202.html)

Lalanne, J.-M., Martinez, D., Abbas, A., Ngai, J. (1997) *Wong Kar-wai*. DisVoir. Paris.

Murri, S. (2004) Sex and sensibilità: sesso, pudore e desiderio nel melodramma estremorientale. In *Close-up*. 11. 39-43.

Nazzaro, G.A., Tagliacozzo, A. (1997) *Il cinema di Hong Kong. Spade, kung fu, pistole, fantasmi*. Recco. Le Mani.

Pezzotta, A. (1999) *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili, caratteri, autori*. Milano. Baldini&Castoldi.

Teo, S. (2005) *Wong kar-wai*. London. British Film Institute.

Torlaschi, V. (2004) “La Mano” di *Eros*. In *Duellanti*. 11. 11-2.

Tosi, M.L. (2005) Confessioni di un sognatore insoddisfatto. In *Filmmaker's Magazine*. 3. 22-3.

Wittgenstein, L. (1983) *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino. Einaudi.