

---

# Le ceneri del tempo

il cinema di  
Wong Kar Wai



---

# **Le ceneri del tempo**

il cinema di  
**Wong Kar Wai**



**Le Ceneri del Tempo**  
Il Cinema di Wong Kar Wai

da un'idea di  
Silvio Alovisio & Carlo Chatrian

testi di  
Luca Aimeri, Silvio Alovisio, Adriano Boano,  
Carlo Chatrian, Vanessa Durando,  
Giampiero Frasca, Giona A. Nazzaro,  
Marcello Testi, Micaela Veronesi, Fabio Zanello

Traduzioni dal francese e dall'inglese  
Silvio Alovisio, Vanessa Durando, Micaela Veronesi

Ringraziamenti  
Pino Bertelli, Giancarlo Bertolina, Stefano Boni, Giovanni Ferrari,  
Giona A. Nazzaro, Luciana Spina, *Expanded Cinemah*  
(<http://www.etabeta.it/cinemah/>)

Supplemento al n. 25 di *Tracce*

Progetto grafico  
Laura Calvini

Fotocomposizione  
StarStudio, Piombino

Finito di stampare nel mese di ottobre 1997

ISBN 88-7205-096-0  
© 1997 - TraccEdizioni  
C.P. 110-57025 Piombino (LI)  
Tel e Fax - 0565/35259  
Tel - 0565/33056  
email: [tracce@infol.it](mailto:tracce@infol.it)  
netsite: <http://www.infol.it/tracce/traccEdizioni.htm>

**Le Ceneri del Tempo**  
Il Cinema di Wong Kar Wai

Rassegna a cura dell'Associazione Culturale *Cinemah* (Torino) in  
collaborazione con il *Museo Nazionale del Cinema* di Torino.  
Torino, Cinema Massimo,  
17-19 settembre 1997.

---

## Indice

|  |    |
|--|----|
| <b>Con gli occhi dell'Occidente</b>  | 4  |
| il caso Wong Kar Wai, di Silvio Alovio   |    |
| <b>Il cinema secondo Wong Kar Wai</b>  | 6  |
| a cura di Vanessa Durando e Silvio Alovio  |    |
| <b>I nostri anni selvaggi</b>  | 9  |
| figure del cinema di Wong Kar Wai, di Giona A. Nazzaro   |    |
| <b>Perché ogni uomo non è un'isola</b>   | 12 |
| ipotesi per una cartografia del cinema di Wong Kar Wai, di Carlo Chatrian                                  |    |
| <b>Corridors of Time</b>   | 15 |
| qualche ragione per non amare troppo Wong Kar Wai, di Adriano Boano  |    |
| <b>Wong Kar Wai e il suo angelo</b>  | 19 |
| malinconia e ripetizione in Days of Being Wild, di Silvio Alovio   |    |
| <b>(Immagin)Azioni del wuxiapian</b>   | 26 |
| ricerche sul linguaggio in Ashes of Time, di Fabio Zanella   |    |
| <b>Hong Kong Express</b>   | 29 |
| una sceneggiatura di Wong Kar Wai, di Luca Aimeri  |    |
| <b>No Reply</b>  | 37 |
| il dilemma della (non) comunicazione in Hong Kong Express e Angeli perduti,<br>di Giampiero Frasca         |    |
| <b>Ultimo tango</b>  | 43 |
| Happy Together: avventure di un'anima alla fine del mondo, di Carlo Chatrian                               |    |
| <b>On Wong Kar Wai from Australia</b>  | 45 |
| il regista e il suo doppio: il direttore della fotografia Christopher Doyle,<br>a cura di Micaela Veronesi |    |
| <b>Biografia</b>   | 47 |
| <b>Filmografia</b>   | 48 |
| <b>Bibliografia</b>  | 54 |
| <b>Videografia</b>   | 55 |
| <b>Wong Kar Wai e il cinema di Hong Kong in rete</b>   | 56 |

### Con gli occhi dell'Occidente: il caso Wong Kar Wai

Chi è Wong Kar Wai? Un piccolo maestro del nuovo millennio? Un astuto regista di genere che ha preferito indossare i panni dell'Autore? Un post-cinefilo (non ha forse dichiarato che potrebbe vivere anche senza il cinema?) che riesce tuttavia a incantare i cinefili? Un poeta del tempo e della memoria, ostico e profondo? "Un pittore baudelairiano delle corrispondenze e degli istanti fuggitivi", come l'ha definito Thierry Jousse sui *Cahiers du Cinéma*? Un neo-manierista che gioca con gli specchi e le apparenze del mondo, l'accanito partigiano di un'estetica da *videoclip*? E se invece fosse "il cineasta più originale e innovativo dell'intero cinema mondiale", come ha ipotizzato Federico Chiacchiari sulle pagine di *Cineforum*, una dichiarazione forte, fatta un po' per convinzione e un po' per scuotere una critica italiana sempre assonnata e tardiva?

La pluralità dei punti interrogativi riflette la sostanziale *incollocabilità* del cinema di Wong Kar Wai, ragione prima della sua modernità. Wong Kar Wai sfugge a ogni tentativo di classificazione e riduzione critica. È un Autore, e ne è perfettamente consapevole, anche se si muove nell'ambito di un cinema (quello di Hong Kong) che ha costruito le sue fortune (e il suo incipiente declino geo-culturale) sul concetto *corale* di genere. In altri termini coniuga *il posto caldo*, la lezione individualistica e trasgressiva della post-classicità (*in primis* Godard e Rohmer) con l'impurezza conformista e anonima di un cinema che ha ormai perso se stesso, per espandersi in un *posto freddo*, in una dimensione audiovisiva inedita che ancora non conosciamo per intero. Wong Kar Wai in questa prospettiva paradossale lancia una sfida ai suoi spettatori: li seduce con una poetica e con la fascinazione delle sue forme, appagando così quel *desiderio di autorialità* ben descritto da Roland Barthes, ma al tempo stesso ricorda a questi stessi spettatori che stiamo vivendo in una storia post-autoriale (nella stagione dei *promauteurs*, per riprendere un gioco di parole di Daney, ovvero degli imprenditori, talora inventivi, dei *cliché* culturali).

L'Autore, nel cinema di oggi e forse in quello di domani, non può che rinascere in questo insieme di punti interrogativi: è un'ipotesi elusiva, una scrittura da sfiorare soltanto, per poi navigare in territori a lei stranieri. Wong Kar Wai è tutto questo. Un volto sempre nascosto, coperto perennemente dagli occhiali da sole. Un *work in progress* (sei film in nove anni) poco visibile (*Ashes of Time* e *Days of Being Wild*, forse i suoi capolavori, non sono mai arrivati dalle nostre parti) eppure potenzialmente popolare (perché lavora abilmente sull'estensibilità dei generi, perché struttura delle modernissime *rondes* narrative fatte di coincidenze e occasioni perdute, perché lavora con corpi di una bellezza angelica che si intravedono ma non si abbracciano). Un'identità geografica geneticamente *meticciasca*, divisa tra la Cina comunista, Hong Kong, l'Argentina, e oggi di nuovo la Cina, una carta sulla quale si leggono, tra i tanti, i nomi inaccostabili di Puig, Godard, Massive Attack e John Ford, a edificare un'ipotetica città intertestuale tutta da leggere.

Il nostro quaderno si apre non casualmente con alcune dichiarazioni dell'Autore Wong Kar Wai: vi accorgerete subito di come il regista non voglia mai mettere in scena se stesso, ma parli sempre e solo dei suoi film. Wong Kar Wai non si interpreta mai: preferisce indicare,

soltanto con le sue immagini, l'ipotesi di un territorio straniero dove unire il desiderio alla nostalgia, la possibilità di una geografia emotiva dove far rinascere l'insopprimibile necessità della visione: un atto del vedere da concepirsi finalmente come scelta (per smentire la terribile denuncia delle parole del videoartista Gary Hill: "La visione non è più la possibilità di vedere ma l'impossibilità di non vedere"). In queste pagine abbiamo cercato, non sappiamo con quali risultati (siamo certi soltanto della loro assoluta provvisorietà e eterogeneità) di raccogliere questa sfida e questa possibilità che l'incollocabile Wong Kar Wai ha lanciato a critici e spettatori. All'imprendibilità enigmatica e seduttiva del suo "territorio" abbiamo risposto con alcune "ipotesi di viaggio", con differenti percorsi esplorativi, talora in reciproca contraddizione. A un cinema profondo e impuro abbiamo cercato di reagire con una critica polifonica, probabilmente non profonda ma altrettanto impura, impegnata a cercare, nella valorizzazione delle differenze di metodo, i fondamenti della sua ermeneutica. Il reportage, la lettura aforistica (Chatrian), la ricognizione obliqua di un *corpus* che pare avere raggiunto, con *Happy Together*, un punto di non ritorno (Nazzaro), la recensione, la traduzione, le metodologie suggerite da teorici vecchi e nuovi, da Jakobson a Deleuze (Zanello, Frasca), la critica vissuta come ripetizione quasi narrativa del viaggio spettatoriale (Alovisio), come *detection* lucida e appassionata (Aimeri) o, ancora, come una presa di distanza, quasi una smentita (Boano). Tutto questo, inevitabilmente, con *gli occhi dell'Occidente*, ovvero con la presunzione (consapevole ma comunque illegittima) di chi guarda un orizzonte culturale ipercontaminato ma non per questo meno "altro" e antropologicamente oscuro (un'altra scommessa, forse per un altro quaderno...).

Nel corso di questo viaggio al plurale non abbiamo sognato di imbalsamare Wong Kar Wai in un autore di culto: di Tarantino ce ne basta uno, e l'autorialità ci sta stretta. Vorremmo soltanto che alla fine dei nostri piccoli sforzi e di quelli di tutte le persone che ci hanno aiutato nella realizzazione di questo progetto emergesse la luce incerta ma assolutamente moderna di Wong Kar Wai e della sua nuova visibilità delle passioni. Un'urgenza prioritaria, questa della visibilità, che giustifica persino il tradimento delle intenzioni dell'Autore (nel nostro caso così disponibile a farsi tradire, perché Autore "abitabile" ma non "autorevole"). Se guardare, come sembra suggerire l'ultima opera-fiume del viaggiatore Handke, nell'orizzonte percettivo contemporaneo è già un'azione capace di trasformare gli eventi, allora senza la possibilità di guardare non può darsi un racconto, e senza racconto non può darsi un'immagine del mondo e del nostro essere-nel-mondo. Di qui la necessità di incrociare i nostri sguardi e di esperire le molteplici opportunità degli sguardi che ci guardano dai film di Wong Kar Wai: sguardi partecipi, o non comunicanti, sguardi persi nel loro onanismo pieno di lacrime e solitudine, sguardi muti che si parlano da dentro, sguardi estatici, impuri, traditori ma vivi. Pronti alla conversazione. E oggi, dentro un'utopia comunicativa potenzialmente liberticida perché dominata soltanto dalla trasmissione, la conversazione costituisce l'invito per una nuova rivolta dell'occhio: una scommessa invitante per una critica ancora tutta da costituire.

S. A.

a cura di Silvio Alovisio  
e Vanessa Durando

---

## Il Cinema secondo Wong Kar Wai

### Costruire i propri racconti

Io ho un vantaggio su molti altri registi: sono lo sceneggiatore dei miei film. Dunque conosco i miei personaggi dall'interno. E poi ho la totale libertà di cambiare il loro carattere nel corso delle riprese, cosa che faccio quando scopro delle particolari qualità nei miei attori: in quel caso modifico i miei personaggi per adattarli agli attori (...). Vedo uno sviluppo nel mio modo di concepire i rapporti tra i personaggi. *Ashes of Time* segna una sorta di compimento di quello che avevo abbozzato in *Days of Being Wild*: gli eroi sono immersi nella loro solitudine, sono scontenti di come va la loro esistenza, sono alla ricerca di una soddisfazione, qualsiasi essa sia. Ma *Hong Kong Express* rappresenta una rottura: i personaggi hanno accettato la loro solitudine, sono più autonomi e indipendenti, vedono nella loro ricerca non una forma di disperazione ma una forma di divertimento (CdC).

Le mie idee sullo scrivere sono cambiate non appena cominciai ad occuparmi della regia. Come sceneggiatore, volevo che i miei copioni fossero perfetti e costruiti precisamente. Come regista, so che si creano sempre situazioni inaspettate, non controllabili. Molte cose in alcuni film non possono essere concretamente pianificate prima. La miglior cosa che puoi fare è: visualizzare preventivamente quello che vuoi e poi concretizzare quello che hai immaginato mentre lavori sul set. Comincio da una sceneggiatura abbastanza libera, abbozzata, e mi dedico alla scrittura dei dialoghi il giorno delle riprese. Per *Hong Kong Express*, per esempio, di solito mi sedevo al *coffee-shop* dell'*Holiday Inn* in Nathan Road e scrivevo le battute. Poi scendevo di due isolati lungo la strada verso le *Chungking Mansions* (la principale location del film, n.d.r.) e davo agli attori le parti poco prima che girassimo (SaS).

### Personaggi e corpi

La maggior parte degli attori di Hong Kong proviene dalla televisione. E per la televisione hanno girato soprattutto dei primi piani: si insiste quindi sull'espressione del volto, ma si trascurano i movimenti del corpo. La maggior parte di questi attori, di conseguenza, non sa spostarsi (...). Tony Leung Chiu Wai è un esempio tipico: recita meravigliosamente con il volto ma non sa servirsi del suo corpo. In *Days of Being Wild*, per una delle sequenze che abbiamo dovuto tagliare, gli avevo chiesto di mangiare una pera e poi di gettarla dalla finestra. Abbiamo girato questa scena per trenta volte, e non ci è riuscito. Quando la sera è ritornato a casa sua, sembrava quasi che piangesse. Poi nell'ultima scena del film, che è anche l'ultima scena che abbiamo girato con lui, gli ho detto che talvolta non occorre esprimersi con il volto, ma che bisogna fare più attenzione ai movimenti del corpo. E' a quel punto che ha compreso che bisognava concentrarsi sui gesti più insignificanti, ed è diventato molto bravo (CdC).

Sto ancora cercando di capire il personaggio interpretato da Andy Lau in *As Tears Go By*. E' un gangster, ma non so che cosa pensi e da cosa sia spinto. Gli altri personaggi sono più facili da capire: so esattamente ciò che stanno pensando la cugina (Maggie Cheung) e il ragazzo impulsivo. Ma non lui. La curiosità che provavo per questo personaggio si è spostata su quelli

impersonati da Leslie Cheung in *Days of Being Wild* e in *Ashes of Time*. In questo senso *Ashes of Time* non rappresenta una continuazione di *Days of Being Wild*. Ma *Days of Being Wild* non è un film di genere mentre *Ashes of Time* sì. Di solito ho notato che le convenzioni del film di genere portano ad un certo tipo di comportamento determinati personaggi che appartengono ad alcune categorie psicologiche. Una delle mie ispirazioni per *Ashes of Time* è stato *Sentieri selvaggi*, un film che insegna come entrare nell'interiorità di un personaggio apparentemente oscuro. Nel film di Ford sono sempre stato estremamente toccato dalla relazione tra John Wayne e sua cognata: è un rapporto che si esprime anche solo nel modo in cui lei gli porge un vestito. L'azione durerà forse tre secondi, ma quest'istante è già abbastanza (SaS).

### **Fotografare il film**

Law Wai Keung, quando ha fotografato *As Tears Go By*, era soltanto al suo secondo film. Ha anche lavorato con la seconda unità di *Days of Being Wild* e di *Ashes of Time*, e ha regolato le luci della prima parte di *Hong Kong Express*. L'altro direttore della fotografia è Christopher Doyle. Law Wai Keung è molto energico, il migliore per tenere la macchina a mano. E' molto esperto, e comunichiamo benissimo. Il suo unico punto debole è che non ha molta finezza per le illuminazioni particolarmente sensibili (...). Doyle è un maestro della luce e ci capiamo molto bene: se non parliamo la stessa lingua, abbiamo però gli stessi riferimenti cinematografici e pittorici. Ha un grande senso estetico ma meno doti tecniche nelle riprese a mano (...) In *Hong Kong Express* (dove hanno lavorato sia Law che Doyle, n.d.r.) ho controllato la continuità, e ho detto loro che stavamo per lavorare come in una *jam session*. Nessuno dei due conosceva la storia (...). Abbiamo filmato come dei pazzi. Ho detto a Doyle che questa volta non avremmo controllato più di tanto le illuminazioni (a parte quelle dell'appartamento), perché il film sarebbe stato girato come un *road movie*, senza luogo fisso. Non avevamo il tempo di installare un cavalletto o di utilizzare un *dolly*: volevo che girassimo come se si trattasse di un documentario. Doyle ha accettato questa sfida, fotografando molto in fretta pur conservando sempre un'immagine di grande qualità. In *Ashes of Time*, invece, si prendeva dei tempi folli per cesellare le inquadrature (Pos).

Ho iniziato *Hong Kong Express* con Lau Wai Keung come direttore della fotografia, ma lui è dovuto partire per lavorare ad un suo progetto e ho finito per chiedere a Chris di sostituirlo dopo averlo incontrato a Tokyo, dove stava lavorando alla post-produzione di *Red Rose*, *White Rose* di Stanley Kwan. Alla fine ha rigirato alcune parti del film che erano già state fatte prima che lui collaborasse con la produzione. Questo, in parte per rendere più armoniosa la "forma" del film e in parte perché ho ripensato ad alcune sequenze e ho voluto rifarle. *Days of Being Wild* è stata una reazione contro il mio primo film *As Tears Go By*, che era pieno di luci abbaglianti e di neon. Ho detto a Chris che volevo fare un film "monocromo", che si esaurisse quasi in un unico colore. È un film sui diversi tipi di depressione, doveva essere sterile, molto scarno nella struttura. Questo ha creato diversi problemi a Chris: molti filtri, poche luci, difficoltà a controllare il fuoco; ragione per cui abbiamo impiegato così tanto tempo a girarlo. *Angeli perduti* ha un altro tipo di complessità. Lo stiamo girando quasi interamente con il grandangolo, con gli attori molto vicini alla macchina da presa. Di nuovo stiamo usando molte luci e ci sono problemi costanti con le ombre. La ragione per cui usiamo questo tipo di lenti è che si ha la sensazione di vedere i personaggi a distanza, anche se in realtà si è loro molto vicini (SaS).

### **In cabina di montaggio**

Io credo che il montaggio serva più a distruggere che a unire. Almeno è in questo senso che io lo uso. La prima versione di *Happy Together* durava tre ore; da questa, per esigenze più

produttive ed economiche che strettamente estetiche, ne ho ricavata quella che voi vedete. Ma in entrambe le versioni il montaggio era utilizzato nella stessa direzione. Certo è che in questa la frantumazione è maggiormente visibile (Cannes).

### Lo spazio

Quello che trovo fantastico nel cinema è la possibilità di creare un intero mondo. La Hong Kong di *Days of Being Wild* è situata negli anni '60, ma la società che mostra il film non è mai esistita, si tratta di un mondo inventato, di un passato immaginario. Per *Ashes of Time* il mio principale obiettivo era quello di trovare un deserto che potesse funzionare come simbolo per lo stato affettivo dei personaggi. E in *Hong Kong Express* ho concentrato l'azione nel Tsimshatsui e nelle Chungking Mansions, perché questi edifici immensi, con i loro dedali di vicoli e scalinate, la loro miriade di gente di nazionalità diversa, rappresentano per me un mondo microscopico, una visione caleidoscopica di Hong Kong (CdC). Le Chungking Mansions sono un complesso molto famoso di Hong Kong. Le statistiche ci informano che circa cinquemila turisti le visitano ogni giorno. Con i loro duecento alberghi sono un *mélange* di culture molto diverse. Anche per la gente dei dintorni rappresenta un luogo leggendario, nel quale i rapporti tra le persone sono molto complicati. Anche per la polizia di Hong Kong costituisce una preoccupazione costante, con tutti i traffici illeciti che in esso si sviluppano. Questo luogo sovrappopolato e iperattivo è una buona metafora della città stessa (Pos).

### Il tempo e la memoria

C'è un trucco che ho letto da qualche parte: per mostrare il cambiamento bisogna utilizzare delle cose immortali. Il tempo passa, le persone cambiano, ma ci sono molte cose che non mutano. (CdC) Dal momento che non avevo i mezzi per ricreare realisticamente quel periodo (la Hong Kong degli anni '60 in *Days of Being Wild*, n.d.r.), decisi di lavorare attingendo interamente dalla memoria. La memoria in realtà nasce dal senso della perdita, dal sentimento della mancanza, che è sempre un elemento molto importante all'interno del "dramma". Ricordiamo ogni situazione in termini di tempo: *La notte scorsa ho incontrato...*, *Tre anni fa ero...* Ma il gioco che il poliziotto 223 fa con le date di scadenza delle scatole d'ananas in *Hong Kong Express* suona come qualcosa di ancora diverso. Questo è semplicemente il suo modo per dare un senso ed una direzione ad ogni minuto della sua vita (SaS).

### La Cina: un paese, tre cinema?

Il film cinese che mi ha più segnato in questi ultimi dieci anni è *La città dolente* di Hou Hsiao Hsien (...). I registi della Repubblica Popolare Cinese vengono da una lunga tradizione, che però è molto chiusa al mondo esterno. A Hong Kong ci sono più mescolanze e siamo molto influenzati dall'Occidente. Dopo il 1945 molti Cinesi sono espatriati ad Hong Kong. Parlavano mandarino, non cantonese, e hanno contribuito allo sviluppo della nostra industria, preferendo spesso nei loro film i temi del passato a quelli del presente. Questo accadde anche a Taiwan. Ma da quindici anni i nuovi registi hanno iniziato a interessarsi ai problemi contemporanei. Hanno rotto con i film di propaganda, che erano numerosi negli anni Cinquanta e Sessanta, proprio come quelli della Cina continentale, anche se il loro fine era opposto. A Hong Kong ci siamo soprattutto orientati verso il *divertissement*, e posso immaginare che questa sarà un giorno la preoccupazione dei tre cinema cinesi destinati a trasformarsi in uno solo (Pos).

### Fonti:

Conferenza stampa del regista al 50° Festival di Cannes; Michel Ciment, *Travailler come dans une jam session*<sup>a</sup>. *Entretien avec Wong Kar Wai*, "Positif", n.410 (aprile 1995); Tony Rayns, *Poet of time*, "Sight and Sound" (SaS), v.5, n.9 (settembre 1995); Bérénice Reynaud, *Entretien avec Wong Kar Wai*, "Cahiers du Cinéma" (CdC), n.490 (aprile 1995).

di Giona A. Nazzaro

# I nostri anni selvaggi

## Figure del cinema di Wong Kar Wai

**P**urtroppo il ritorno di Hong Kong alla Cina, il temuto, vagheggiato, esorcizzato *handover* che ha mutato in maniera pervasiva l'immaginario cantonese dalla fine degli anni '70 ad oggi, pesa come un macigno sulle rico-

gnizioni critiche che si operano sul lavoro di Wong Kar Wai. Seguendo il mai sopito istinto della sociologizzazione a tutti i costi, tutto il cinema di Wong Kar Wai, assecondando in questo modo ovviamente anche l'ansia di semplificazioni che affligge la maggior parte dei commentatori cinematografici, è stato sottoposto in pratica ad un'unica lettura: quella della fantasmaticizzazione di un ritorno che, a causa dell'incombente spettro liberticida del comunismo cinese, finisce quasi per diventare una dichiarazione politica. Ora, a scanso di equivoci, una cosa bisogna affermarla con forza: il cinema di Wong Kar Wai è politico, ma probabilmente questa sua natura andrebbe indagata con maggiore attenzione e prudenza. Il rischio infatti che il cinema di Wong Kar Wai corre, una volta esauritosi il clamore mediatico del *handover*, è che questo venga accantonato alla stregua di un testimone di un evento storico del quale poi finisce per non avere più bisogno quando le cronache politiche passeranno ad altro. Eppure l'esito di un film maiuscolo come *Happy Together* dovrebbe far riflettere non poco sulla mutazione in atto, ormai da anni, nel cinema di Wong Kar Wai.

Sviluppatosi all'interno del sistema e dell'estetica del cinema dei generi di Hong Kong con il folgorante *As Tears Go By*, film che, sia detto per inciso, ha contribuito a rivelare il talento di Maggie Cheung, musa di Olivier Assayas e del suo Irma Vep, il linguaggio di Wong Kar Wai è sempre stato attraversato dalle folgorazioni di un conflitto che contribuiva, letteralmente, a esplodere la sua messinscena in flussi visivi di rara energia; alla stregua di un vigoroso e sognante *action painting* proiettato nel cuore dei codici di genere del cinema popolare di Hong Kong. In *As Tears Go By* infatti non siamo lontani dai lidi del *gangster film* cantonese la cui epitome è tuttora John Woo, ma è il trattamento cui vanno incontro i codici che lo nutrono a fare la novità del film. Non si tratta, beninteso, di semplice riattualizzazione e/o messa in crisi di questi. Wong Kar Wai mette in scena un mondo che deriva, che si sposta, scivola verso i margini dell'inquadratura, nel quale la macchina da presa non può far altro che tentare di inseguire questa deriva, di darle una forma, un corpo (transitori, ben inteso, temporanei). Non a caso, Wong Kar Wai è tenuto in altissima considerazione dalla comunità degli attori di Hong Kong, nonostante i produttori, all'indomani dell'insuccesso di *Days of Being Wild*, abbiamo tentato di ostracizzarlo. Wong Kar Wai ha infatti costruito delle vere e proprie identità alternative ad attori come Andy Lau, Tony Leung Chiu Wai, Leslie Cheung, Maggie Cheung e altri ancora. Ma lo stesso trattamento il regista lo riserva ai generi. A differenza di quei cineasti i quali, secondo la penetrante definizione di Serge Daney "riscoprono sinceramente i *cliché* culturali come se fossero naturali" (categoria alla quale, entro certi limiti, appartiene lo stesso John Woo...), Wong Kar Wai non si fa illusioni. Tutto il suo lavoro non è altro che un lavorare contro i margini nei quali si attua questa "riscoperta sincera" dei *cliché* culturali. Ma, ciò nonostante, riesce ad evitare di utilizzare il genere contro se stesso

per fargli dire altro. Ossia, impedisce che le determinazioni culturali, esterne al cinema, possano determinare la percezione come forma di un discorso già dato. In questo senso *As Tears Go By* è estremamente indicativo delle strategie che Wong Kar Wai è andato attuando con rara coerenza soprattutto l'impossibilità di uno sguardo lineare. Le forme del suo film si frangono sotto le bordate di *neon* colorati e di stacchi di montaggio velocissimi, quasi stroboscopici nella loro scomposizione del movimento e della scena. In *As Tears Go By* Wong Kar Wai sperimentava l'estensibilità formale dei codici di genere senza per questo però rinunciare a raccontare all'interno dei perimetri mitopoietici di questi.

Con il successivo *Days of Being Wild*, Wong Kar Wai inizia a tracciare le coordinate della sua personalissima messa in scena delle forme del tempo. Dalla dissoluzione della visibilità dei generi, emergono le stratificazioni temporali che si sono sedimentate sui generi stessi. E il tempo pone il problema dell'identità, lo stesso che *As Tears Go By* poneva al suo autore in quanto produttore di immagini. La consapevolezza di un esserci nel tempo è esibita sin dalle prime battute del film. Tutto vive all'interno di una durata che diventa poi il luogo di un'attesa, un'attesa che solo un sentimento di perdita (nostalgia...) riesce in qualche modo a rendere sopportabile. Il fantasma che abita l'opera seconda di Wong Kar Wai è quello della mitologia di un'appartenenza a un territorio sentimentale, delimitato fortissimamente dal suo essere iscritto in una temporalità che invece non contempla la stasi del ricordo e del rivivere. Le azioni di *Days of Being Wild* sono tutte come frenate, zavorrate dalla forza di gravità che impedisce loro di offrirsi allo sguardo come atti compiuti. Wong Kar Wai dunque inizia a mettere a punto la sua personale estetica delle stasi che sembra essere, a fronte del recentissimo *Happy Together*, l'unica forma di resistenza possibile per dar forma a dei corpi abitati dal tempo. Non a caso nel successivo *Ashes of Time*, a tutt'oggi forse il risultato più forte, personale e visionario di Wong Kar Wai, il tempo e la stasi si offrono come le figure principali della messinscena. Ovviamente non si tratta di una mera giustapposizione di due dimensioni narrative antinomiche. La scelta di non drammatizzare il vuoto che circonda i protagonisti del film, esplose nelle sequenze raffinatissime, dei combattimenti, dove i piani dello sguardo e dell'azione si moltiplicano all'infinito. Ancora una volta Wong Kar Wai non rinnova o riscrive un genere, in questo caso il *wuxiapian* ma tenta di offrirne una forma materica la quale, celata dietro le volute labirintiche di un racconto articolatissimo, funga da contrappeso alla deriva metaforica (e metonimica) del film. *Ashes of Time* è un film sobrio, austero, lontanissimo, per esempio, dall'estetica neoclassica di Tsui Hark, nel quale, godardamente, si lavora intorno all'acquisizione, caratteristica del moderno, che il mondo non è più frammentabile. E tutti i tempi parziali del film (seguendo un'altra intuizione di Daney...) compongono l'immagine di un tempo dominante. Intorno all'immagine di questo tempo dominante, si agitano i fantasmi di corpi e di desideri, appartenenti sì al sistema di generi, ma che essendo immessi in un flusso temporale che li racchiude e li comprende come linguaggio, finiscono per diventare irriconoscibili dal pubblico e da se stessi. In questo modo si tocca uno dei nodi fondamentali del cinema di Wong Kar Wai: l'esilio da se stessi e dal mondo (e non è forse *Happy Together* una riflessione sull'esilio, piuttosto che sulla reunion come recita il flano inglese della pellicola?). Il dittico *Hong Kong Express* e *Angeli perduti* ruota, a nostro avviso, intorno alla consapevolezza che il tempo dominante, ossia l'insieme dei tempi parziali che compongono i film di Wong Kar Wai, è diventato ormai il tempo dell'esilio. La frammentazione dell'immagine dunque non è altro che la forma, materica, di una partecipazione del cinema alle strategie dell'esilio: esserci nell'esilio. Non a caso la polifonia che caratterizza i due film è autistica: tutti i personaggi sono catturati all'interno dello spettro dei loro desideri che vedono perennemente riflessi sulle e nelle superfici delle città. I percorsi tracciati dallo sguardo di Wong Kar Wai si fondono con traiettorie del desiderio, unico elemento che mantiene in vita i corpi che percorrono nella notte le Chungking Mansions. È il desiderio che solo può sottrarre i corpi alle

spinte erosive del tempo. Basti pensare agli attimi di requie che emergono nella tessitura di *Hong Kong Express* e/o *Angeli Perduti*. In *Happy Together*, un film sulla riunione dove i due protagonisti si separano subito dopo i titoli di testa, tenta di ricostruire uno spazio diversificato: una Hong Kong altra. Uno spazio sottratto allo scorrere del tempo e riconsegnato al desiderio. La decontestualizzazione che Wong Kar Wai ha quindi operato del suo cinema, serve a ricostruire un territorio per ipotizzare uno sguardo. Tutto *Happy Together* ruota intorno a questi due poli: uno sguardo è sempre il risultato di un'interazione territoriale dei corpi (e dei set) con il reale. Deliberatamente Wong Kar wai sottrae a se stesso la possibilità di ripercorrere (ripetere...) i territori del passato. Ciò che maggiormente intriga del film è che lontano da Hong Kong non cambiano le modalità del suo sguardo (che sembra vivere in simbiosi con quello di Christopher Doyle), quanto la rappresentazione e i tempi dello spazio. La stasi s'insedia nello scorrere del tempo. Paradossalmente è come se Wong Kar Wai avesse riscoperto il ritmo narrativo di *Days of Being Wild* e in senso lato quello dei cineasti taiwanesi. L'equilibrio metastabile che regge *Happy Together* sembra infatti frutto di una contraddizione. All'apparente mobilità dello sguardo e della messinscena corrisponde una mobilità sentimentale (reale) che rifiuta di partecipare del tempo visivo del racconto. Sembra quasi che Wong Kar Wai abbia ipotizzato una sorta di antiritmo dove la fratturazione dell'immagine e della linearità del racconto concettualizzano una presenza ulteriore. È questo ritrovare un tempo immobile a fare la forza di *Happy Together*. Wong Kar Wai dunque esplora uno spazio vuoto, un paesaggio dei sentimenti, sul quale il tempo (o le sue ceneri...) scorre (scorrono) alla ricerca di corpi da abitare. Ma forse per la prima volta nel cinema di Wong Kar Wai i suoi personaggi, almeno alcuni di essi, sanno dove andare. Il movimento, e nessuno filma la gente che cammina e l'orizzontalità come Wong Kar Wai, diventa segno di un progetto di divenire. L'orizzontalità che caratterizza film come *Hong Kong Express* e *Ashes of Time*, diventa segno di una riappropriazione

Fai in *Happy Together* decide, prima di ritornare a Hong Kong, passando per Tapei, di recarsi alle cascate di Iguazu. È l'inquadratura che incornicia il suo volto bagnato dall'acqua mentre pensa che con lui avrebbe dovuto esserci ho, segna il momento della sua emancipazione. Fai sì è rimesso in moto. Il tempo non lo abita (più) e il suo dolore (la sua presenza nel tempo come dolore) è nelle mani di Chang che l'ha portato con sé alla fine del mondo. La reunion di cui tratta *Happy Together* è quindi quella di ritornare ad abitare il mondo. Altro che *hondover*! Un mondo dove Hong Kong, vista di sfuggita, per un attimo, sottosopra, può essere rivissuta (e rimessa in scena) in Argentina nel quartiere di Boca. Wong Kar Wai dunque fa del cinema moderno. La sua preoccupazione nello strutturare le forme del tempo come ipotesi di messinscena, il suo essere ancorato problematicamente a una tradizione, la scelta di abitare luoghi minoritari, la contaminazione dei linguaggi, ne fanno un regista contemporaneo. Un regista del suo tempo. Ha perfettamente ragione Thierry Jousse quando sostiene che "Wong Kar Wai se fout du débat de la télé, il fait du cinéma avec la télé. Il est dans cette impureté de l'image, il invente une sorte d'art baroque avec tous les flux et, en meme temps, il fabrique des personnages, il investit une territoire, il crée une geste".

È dunque in questa prospettiva che va indagato il rapporto che il cinema di Wong Kar Wai intrattiene con la nostra presenza al cinema: la sua necessità. D'altronde chiedere a un cineasta di mettere in scena il suo rapporto con il mondo sotto forma di scelte di linguaggio è l'unica possibilità che è data oggi al cinema per continuare a poter coltivare la possibilità del cinema di dire. D'altronde come ama ripetere Wong Kar Wai: "Quello che trovo fantastico nel cinema è la possibilità di creare tutto un mondo".

di Carlo Chatrian

# Perché ogni uomo non è un'isola

ipotesi per una cartografia del cinema di Wong Kar Wai

## Piccola premessa cartografica

In una carta ci sono strade, città, autostrade, confini, paesi e metropoli. Tanti segni che stanno ad indicare altri luoghi. Wong Kar Wai rifiuta ogni tipologia descrittiva. Nessuna traiettoria collega un luogo al successivo, nessun piano d'insieme permette la definizione di un possibile percorso. Restano dei personaggi (generalmente più di uno) come indicatori di tragitti effettuati. Vista la mancanza di un terreno fisico (*Angeli perduti* ne è la testimonianza più evidente), l'azione cartografica investe il territorio emotivo. E d'altra parte il livello psichico e quello puramente fisico vivono in stretta relazione; i geografi insegnano che le unità di misura (le distanze in questo caso) servono solo se sono relazionate all'utilizzo che ne fa l'uomo. Los Angeles e New York sono, nella realtà odierna, molto più vicine della stessa Los Angeles e della frontiera messicana. Il cinema di Wong Kar Wai parte da questa mappa mentale - che è poi l'unica che regola il nostro comportamento - e si ferma a descrivere i confini dei vari personaggi, scopre quale nucleo del loro vagare l'assenza di un punto di partenza e di uno d'arrivo. Il loro essere dispersi davanti alla terribilità dell'istante (il secondo che molto spesso il regista mostra nell'attimo seducente del suo scadere). Che è poi la base del rizoma messo in luce da Deleuze e Guattari, come modello dominante la società attuale.

## Il viaggio

Il rizoma, o reticolo, annulla le distanze. Teletrasporta. Mette a confronto entità eterogenee senza lasciare lo spazio al tempo del viaggio di adattarsi a tali differenze.

Elementi di uno stesso orizzonte, Argentina e Taiwan possono convivere all'interno di una sola inquadratura. Nel mondo telematico non fa differenza girare ad Hong Kong o a Buenos Aires, tanto che una stessa immagine rizomatica (lo schermo formato dai tanti televisori), presente nella prima inquadratura di *As Tears Go By*, si può ritrovare nella capitale argentina in *Happy Together*.

Il viaggio sarebbe il superstite. Il tempo, inteso come somma di istanti in stretta relazione tra loro, si ancora a questo ultimo isolotto. Da lì getta bottiglie sulla superficie piatta e assolutamente uniforme del mare.

*Days of Being Wild* inizia con una carrellata sulla foresta delle Filippine (cfr. l'intervento di Alovisio, su questo numero). Nell'incertezza e ambiguità della fonte visiva, è il sonoro a denotare l'immagine: una canzone malinconica su un ritmo che vuole essere memoriale. Sogno/ricordo di una parabola trascorsa. Il movimento mette in mostra l'uniformità del paesaggio: una nave in mezzo ad un mare infinito è in movimento alla stessa stregua di un'isola persa nel Pacifico.

Wong Kar Wai espone il viaggio a quest'ultima dimensione: la città di Wong è un largo ocea-

no. Tutto avviene, ma tutto è sotto la superficie. Isole. Isolati. Isolare istanti senza rapporti evidenti tra di loro. Istantanee di un unico percorso, mai intrapreso (*Happy Together*, *Ashes of Time*).

*Days of Being Wild* è un film fisso. Istantaneo proprio perché è la storia di un viaggio (e d'altra parte la tendenza del regista è quella di destrutturare ogni singolo movimento, lasciando in evidenza solo le tracce del suo passaggio).

Il viaggio, percorso da A a B, si annulla nella compresenza di A e B nella stessa immagine. Questo il significato del ralenti sfocato, che lascia come in sovrimpressioni la traccia del movimento compiuto (da *As Tears Go By* a *Angeli perduti*, il ralenti si pone quale modalità estetica dominante le sequenze di azione)

La linea, modello cartografico elementare, è in sé la negazione del viaggio, che è abbandono di un luogo per la scoperta/esplorazione di un altro. Sia in *Days of Being Wild* che in *Happy Together*, Filippine e Argentina sono trattate come se fossero da sempre conosciute: descritte attraverso linee e rappresentazioni che denotano una grande familiarità con i luoghi.

## Il luogo

Ho visto una fotografia di Hong Kong. Il porto con tante piccole barche di legno sparpagliate sul mare e dietro, compatti e imponenti, blocchi di grattacieli a sorvegliare il tutto. Perché il cinema di Wong Kar Wai rifiuta questa immagine?

Quando si parla di orizzontalità della visione moderna, non è tanto, o non solo, una questione geografica-geometrica, quanto una uniformizzazione ed una compresenza ad uno stesso livello di ambiti diversi. Un *juke box* e le *fish-ball*, le scale mobili dell'aeroporto e gli sporchi vicoli-corridoi riempiti di spazzatura.

Hong Kong e le Filippine (ma anche Macao), Hong Kong e l'Argentina (dalle cascate di Iguazu fino alla Terra del Fuoco), Hong Kong e Lantau (l'isola che gli sta di fronte). Quasi sempre il luogo centrale della storia è messo in relazione con un altro luogo, che funge da uscita di sicurezza (punto di riferimento o di fuga). La *location* subisce una torsione verso questo secondo polo. A differenza dei film americani (dal *noir* classico fino alle rivisitazioni più recenti, vedi la *Paradise Island* di *Carlito's Way*), il desiderio è visto e raggiunto, o meglio convive e interagisce con il luogo dove i personaggi vivono (e non di rado il desiderio è il luogo di appartenenza o di origine e di esilio dei personaggi).

L'impressione di simultaneità o di ubiquità del cinema di Wong Kar Wai fa dimenticare le distanze che realmente separano la nostra terra dalla sua cultura. Sfumano le connotazioni esotiche che istintivamente proiettiamo laddove siamo confrontati con la diversità. Ma Hong Kong non è l'America. Rimangono scorie di cultura che non ci appartengono, come non riusciamo a identificare il cibo che i protagonisti mangiano.

Se l'esotico protegge, garantendo le distanze, la messa a confronto diretta con una cultura "altra" rischia il fraintendimento di usi e abitudini. Nonché della geografia dei luoghi. Hong Kong è davvero il reticolo caotico e indistinto di case, mercati, autostrade e viottoli?

Il cinema è autosufficiente, produzione di un immaginario che tende a occupare lo spazio del reale. Non c'è esplorazione diretta che resista. Il luogo è entrato nella mente. Il luogo è tutto. Tutto ingloba e tutto espone. Come il gigantesco complesso commerciale che racchiude e dà la possibilità di esistere a *Hong Kong Express*. Il centro commerciale delle *Chungking Mansions* diviene un perfetto esempio di reticolo rizomatico. Sistema che si espande oltre i suoi confini (che di fatto non si vedono) per assorbire spazi "altri" (mercati e aeroporti).

È pensando ad *Hong Kong Express* come al centro della produzione di Wong Kar Wai che prende luogo una possibile cartografia orizzontale del suo cinema.

Deterritorializzazione nei confronti dell'esterno. Nulla esiste fuori delle *Chungking Mansions*, perché sono abolite le relazioni tra un fuori e un dentro. E al tempo stesso lo spa-

zio interno viene solcato da un complesso di linee (i personaggi) che delimitano settori di competenza e luoghi di interscambio. I personaggi, a prescindere dalla storia raccontata, o meglio attraverso questa (che si presenta come una delle possibili), occupano degli spazi, interagiscono con altri individui in maniera del tutto libera rispetto ad un tessuto narrativo classico.

Le linee/personaggi si precisano come fasci informativi grazie alla loro posizione particolare. Il proliferare della voce over narrante contribuisce a creare la sensazione di una molteplicità, come se tutti i personaggi occupassero la posizione assoluta del narratore onnisciente: a turno si fanno carico di questa funzione, di ricordo e commento sopra le righe.

La perdita della centralità arborescente (un tronco con tanti rami) è il dato comune riscontrabile nella narrazione a partire da *Ashes of Time*. Si inaugura uno stile franto, in cui la diversità delle soluzioni impiegate impedisce di trovare anche nell'unità rappresentativa un dato comune.

Il luogo dello stile sarebbe allora il barocco. La fiducia riposta nella superficie delle immagini, nelle sue deformazioni espressionistiche, sarebbe la risposta inevitabile alla crisi percettiva che tale molteplicità inscena (cfr. con il "barocco" in Bifo, *Mutazione e cyberpunk*, Costa e Nolan, Genova 1994).

*Angeli perduti* è l'esempio più efficace della nuova forma simbolica messa in mostra da registi e scrittori americani e asiatici in questi ultimi anni.

Se Tarantino deforma la superficie nell'intento di una presa di distanze, il significato dell'operazione di Wong Kar Wai è opposto. Barocco è il disperato tentativo di proteggersi e di proteggere i propri personaggi, di recuperare il rapporto diretto con gli oggetti (i corpi, le materie, le storie) che hanno fatto la forza delle sue origini (almeno quelle, da Hong Kong agli Stati Uniti, che il regista si è scelto). Restano frammenti, brandelli amorosi nei confronti di qualcosa che si è sgretolato.

Anche da un punto di vista geografico-visivo, Wong Kar Wai ripropone questa relazione amorosa. Nega la rigida architettura dei grattacieli, mostra uno spazio che è in continua connessione con l'uomo. È a sua misura anche quando questo solca trafficate *highways*. Il luogo del suo cinema è il bar, fatto di tavolini stretti, musica da *juke boxe*, luci soffuse (il *Wurlitzer* di *Angeli perduti*).

Luogo in senso proprio sono le canzoni (il mambo di *Days of Being Wild*, il rock di *Hong Kong Express*, il pop di *As Tears Go By*, fino ai tango di *Happy Together*). Riproposte a dismisura, mutate da un film all'altro, cantate in originale o presentate in versioni cantonesi, diventano luoghi della memoria. Lì proliferano creandosi un loro spazio. Nuove storie da raccontare.

di Adriano Boano

## Corridors of time

qualche ragione per  
non amare troppo  
Wong Kar Wai

**I**l tratto più affascinante dei melodrammi amorosi di Wong Kar Wai è forse la labile consequenzialità dei passaggi tra le vicende dei personaggi, più o meno definitivamente abbandonati *in itinere*, e le storie possibili che la falsa fragilità della struttura narrativa ha casualmente indicato come contigue a quelle stesse avventure.

Prendendo spunto dalla ripetitività di luoghi, situazioni e strutture narrative si potrebbe condensare la poetica e l'intera filmografia di Wong Kar Wai in un irresistibile *videoclip*, esilarante nella sua edonistica vacuità, infarcito delle facili suggestioni costellate dalle frasi lasciate cadere nei vari suoi film come irrefutabili verità.

### **I • E se la filmografia di Wong Kar Wai fosse un unico *videoclip*?**

Le ammirevoli invenzioni formali sono un godimento per gli occhi, se proposte in dosi contenute. Nella Hong Kong di Wong Kar Wai vengono usate per dipingere un'invincibile malinconia, che fa da sfondo all'iconografia livida in cui è immersa la megalopoli; e non viceversa. Dopo la malia iniziale i flussi narrativi, che trascorrono da un'opera all'altra senza soluzione di continuità, tanto da appiattirsi su un unico film mentale, assumono il ruolo di semplici mezzi di fascinazione, assimilabili all'ossessione per gli strumenti di misurazione del tempo, pretesto su cui si regge l'intero *Days of Being Wild* e grimaldello per legittimare il carattere dinamico del linguaggio adottato, utile per movimentare una scena altrimenti irrimediabilmente statica. Ma è un ipercinetismo apparente.

L'ingresso in questo *videoclip* reso frenetico dal movimento sincopato del flusso di immagini non può che avvenire attraverso i numerosi corridoi che popolano la virtualità, velocemente percorsi dalla macchina da presa in soggettiva. Nei loro meandri è chiamato ad immergersi lo spettatore per accelerare il processo di archiviazione dell'esistenza a cui si sta assistendo in virtù di quell'istante magico, che rivela la falsità dello sguardo soggettivo e sostituisce lo scenario a cui ci stavamo abituando con uno pronto ad ospitare le avventure, ancora più vuote di spunti, di un altro solitario abitatore di corridoi. "Sai cosa c'è dietro quel deserto? Un altro deserto" (*Ashes of Time*). Quell'attimo spiega la profusione di orologi e di richiami ossessivi allo scorrere (o meglio, al congelarsi) del tempo: il suo lento fluire trova in quel momento rivelatorio un repentino sussulto in grado di intervenire sulla monotonia per restituire la sensazione di un fremito capace, come un diapason che lascia scemare la tensione delle sue vibrazioni, di durare fino al sommovimento successivo; la parvenza di un brivido assolutamente irreali e che il personaggio solipsisticamente s'infligge, esasperando la sua figura di finzione. Si sarebbe tentati di mettere in relazione con l'incombente fine dell'occupazione britannica su Hong Kong questa attenzione morbosa per il trascorrere del tempo (reso spettacolo avvincente proprio con la velocità intrinseca ai cambi d'orizzonte), un'ossessione che sfocia nel bozzettismo della scadenza di merci e amori; tuttavia l'individuazione di metafore

di quel tipo nella vuota costruzione meramente formale di questi film non trova indizi convincenti per essere verificata.

L'immaginario mondo artificiale del *clip* si apre dunque con un orologio al fondo di un corridoio in cui la camera a mano s'incunea di corsa, prestando attenzione a catturare tutti i *neon* che, nella concitazione, investono l'inquadratura, drogata dall'effetto di un *ralenti* stroboscopico che trova un momento di contrasto interno alla sua stessa sequenza per l'espunzione di parte dei suoi fotogrammi. L'espedito rende sincopata l'azione al rallentatore, richiedendo allo spettatore lo sforzo di riempire i buchi lasciati dalla vorticoso rappresentazione. In pochi frammenti di muro a tre quarti di schermo inclinato di trenta gradi e abitato da fantasmi di *silhouettes* umane si conquistano le lancette in primo piano. Le tre. Di notte? Il video non lo specifica.

## 2• Il vetro sporco: il rischio della passione asettica

Tempo e spazio subiscono l'azzeramento di ogni carattere connotativo: di conseguenza il riconoscimento di luoghi e ore si fa labile; l'iniziale precisione cronometrica sfocia nel totale disinteresse per la collocazione dell'azione, che può quindi essere montata in un qualsiasi momento (le tre) di un qualunque film di Wong Kar Wai o di qualsivoglia altro spazio iconico, finendo con il coinvolgere pure i protagonisti. I loro fantasmi sono svuotati da una *voce fuori campo*, stereotipata, e abbandonati spesso al loro destino, anch'esso vuoto come il percorso fin lì seguito nell'universo dell'incomunicabilità. Però, anziché la distaccata delusione o la disperazione recrudescente e nichilista portate sullo schermo dai teorici dell'incomunicabilità (da Antonioni al muto de *Il sogno della farfalla* di Bellocchio, ben più problematico del muto di *Angeli perduti*), in Wong Kar Wai si nota un'abulia protesa solo alla reificazione, o peggio: un compiacimento evidenziato dall'uso smodato del telefono, più simile all'esibizionismo da *telefonino* anziché al freddo rifiuto di ogni rapporto non cablato che pervade *Hello Denise*.

Infatti uno squillo prolungato riporta in primo piano il *videoclip*, lasciato temporaneamente sullo sfondo dall'*acquario sintetico* di spazi e luoghi pervasi di citazionismo. Finalmente nell'appartamento in penombra e vuoto, teatro del lancinante richiamo, scatta una segreteria telefonica, regolata per diffondere sui muri scrostati una musica ruffiana degli anni '50, evocatrice di dolci momenti ormai trascorsi. Con alcuni veloci dettagli conosciamo l'abitante del luogo: modellini di aereo, unici ricordi di amori letteralmente volati via, uniformi e tacchi a spillo (feticismo? No, nel mondo sintetico non esiste morbosità per la semplice ragione che l'asetticità impera sulla malattia o la fagocita, rendendola inoffensiva), enormi cuscini attutiscono la caduta nello squallido vuoto. L'interlocutrice all'altro capo del filo comprende il messaggio di addio insito nella musica e, disperata, si proietta fuori dal *videoclip* attraversando uno dei soliti locali sempre aperti a riempire il cinema di Wong Kar Wai; comincia un concitato *slalom* tra la folla.

La tattilità è ricercata affannosamente. Gli attori sono costantemente immersi nella calca dei mercati o pressati dalla massa in sordide *subway*, pur rimanendone incontaminati: infatti l'unica cosa che viene "sporcata" è sempre l'inquadratura, come se la pellicola facesse da filtro tra la realtà filmica e i personaggi, che rimangono al di qua dello spazio messo in scena, provocando un doppio spaesamento dato dalla sospensione tra un mondo disegnato nel film, spesso debitore delle suggestioni di fumetti e fotoromanzi, e un mondo altro che è quello in cui è infitto lo spettatore: il fotogramma che li mette in relazione assorbe però gli aspetti più viscerali trattenendoli e spalmandoli solamente nella parte di ambientazione formale, senza imbrattare nient'altro, né da un lato dello schermo, né dall'altro e nemmeno il *videoclip*, che si frappone nella nostra immaginazione tra i due mondi, viene intaccato da alcunché di trucidato.

La corsa della ragazza che telefonava avviene sotto una pioggia nient'affatto purificatrice e la

sua concitazione è moltiplicata da treni e incroci con altre vite ridotte a scie di aria e luce. Si ferma di botto sulle scale deserte di un ennesimo locale. Breve pausa e poi lo sguardo della videocamera scende a scoprire un *Wurlitzer* dal quale promana il suono struggente di un sax. Attraverso l'opacità dei suoi vetri s'indovina il volto malinconico di una donna, identificata per il resto del *clip* da una dominante verde. Ovviamente è in lacrime. La immancabile voce *over* ci informa: "Ho amato e amerò altre donne, ma non saprò mai chi ho amato di più". Intanto scorrono nuvole e ombre di persone, seguendo una delle quali abbandoniamo le composte lacrime della fanciulla, tanto la ritroveremo sdraiata sul *juke box* (o ci dimenticheremo anche noi di lei come fa il suo demiurgo, non ha importanza: è intercambiabile con un'altra addolorata del medesimo colore, parcheggiata al bar e riflessa nello stesso specchio musicale prodotto da quella canzone). Anche in questo caso ci viene in soccorso, invadente e non richiesta, la voce *over* che ci rivela: "Ogni giorno incontriamo sconosciuti. Ma ognuno può entrare nella tua vita". Petulante aggiunge allusioni a fatti che si verificheranno nel dipanarsi dell'intreccio; intanto siamo trasportati in un altro ambiente, che ricostruiamo mettendo insieme confusamente le micro-sequenze sezionate e rimontate a raffica: attraverso una *subway* siamo giunti in uno *shopping center* colmo di folla, ridotta anch'essa a informe massa liquida e avvolgente.

### 3• L'acquario sintetico

Gli ambienti risultano asettici per la loro virtualità al di là dell'angustia e della patina umida dalla quale sono pervasi. Può apparire paradossale, ma anche i corpi subiscono lo stesso processo, venendo percepiti come privati della loro peculiare fisicità proprio nel loro momento di maggiore produzione di afrori: il sudore viene irrorato per scaricare i liquidi, rendendoli insufficienti per piangere quelle lacrime, che invece manifestano sfogo, ma non sollievo, negato persino dalla masturbazione, pratica per donne assolutamente caste, nonostante l'impegno profuso in sospiri e calze a rete. Sono corpi di plastica, come le parrucche bionde o le uniformi, che accentuano la reificazione. L'espulsione di fluidi, che restituirebbero una dimensione corporea ai personaggi, si confondono con la liquidità in cui si immergono le inquadrature stesse, slavate non solo per la pioggia, ma anche dai fumettistici effetti cromatici. Spurgati dei loro umori, immobili come condizione effettiva, ma resi ipercinetici dal montaggio, i personaggi di Wong sono corpi virtuali: *ombre elettriche* (come recitava una rassegna della tradizione cinematografica cinese organizzata a Torino nei primi anni ottanta e ora ricordata non a caso, perché l'esotismo di Wong Kar Wei non è tale per i suoi connazionali, cfr. soprattutto *Ashes of Time*) immerse in un acquario-*clip*, altrettanto sintetico, perché organizzato attraverso una serializzazione dei luoghi immaginari a cui fa riferimento la fantasia stereotipata del regista, nutrita dalle citazioni cinematografiche da Peckinpah (il *ralenti* delle azioni concitate), da Godard (la figura di Faye Wang di *Hong Kong Express*), o impegnata a tradurre su pellicola i *manga*, fino a spingersi ad inserire immagini dell'iconografia tipicamente orientale, come ad esempio il *match* con il corpo del maiale nel vicolo-retrobottega di un ristorante cinese (*Angeli perduti*), che fu persino immortalato da un graffitista come Ronnie Cutrone con l'intento di rimarcare proprio l'acquisizione nell'immaginario collettivo di quell'immagine, recepita come connotativa di un intero mondo.

Tutto questo *potpourri* di rimandi e corpi, immagini e contatti fisici, neanche repellenti, possiamo trovarli nello *shopping center* dove, seguendo i canovacci di Wong Kar Wai, ci aveva condotti il *videoclip*, durante il quale finora non è successo ancora nulla, a parte la girandola di simulacri usati per far interagire il personaggio con l'ambiente: s'intravedono alcuni energumani che cercano di ucciderlo e le riprese subiscono un'accelerazione ulteriore per inseguire la traiettoria delle pallottole di una pistola usata come una spada, diventando armi anch'es-

se; le “sciabolate” ricordano quelle utili per seguire la gestualità teatrale dei film di *kung-fu*. Una donna, stavolta con dominante blu, lo conforta sulla scala umidissima dove l’eroe, che scopriamo essere un poliziotto (come la metà dei personaggi maschili di Wong Kar Wai), aveva trovato rifugio dai sicari e soprattutto dalla pioggia. Ella balla sinuosa solo per lui, dicendogli: “Ci vediamo stanotte nei tuoi sogni” e il duro si affloscia sentendo una fitta, dovuta ad una puntina da disegno che in una bacheca di un bar infilza una sua lettera d’amore a chilometri di distanza. Persino la casa piange e si allaga di lacrime. Se non ci fosse uno dei famosi scambi di percorso, ottenuto attraverso un repentino *tourbillon* di immagini, che ci estromettono da un flusso attraverso una breccia capace di porre in comunicazione due universi paralleli, per immerterci in un “nuovo” mondo a sua volta popolato di altri baristi, poliziotti, hostess, killer e ballerine, persino il *videoclip* potrebbe diventare un noioso fotoromanzo su un orfano alla ricerca della sua mamma. Invece improvvisamente un altro poliziotto, solo in virtù del fatto che telefonava dalla stessa cabina del nostro eroe, si trasfigura e da anonimo sbirro diventa a sua volta il nostro eroe, costringendoci a seguirne le peripezie e, attraverso un percorso altrettanto tortuoso e popolato dai cloni delle stesse figure del primo, ci riporterà da una signorina avvolta da un alone verde bile e, caricandola sul suo destriero (una moto uscita a tutto gas da un manga, scia d’aria disegnata compresa), la salverà dal *juke box* presso cui è ancora in ascolto dello stesso brano che ci ha tormentato per tutto il *clip* in sottofondo. Orologio. Tre e un minuto. Sotto le lancette c’è la signorina in blu... Buio. Fine.

L’unico aspetto che rimane salvaguardato e non subisce azzeramenti o contaminazioni durante l’intero *videoclip* è la coerenza con l’impianto narrativo, rigorosamente ligio ai dettami dell’unità dell’opera, che deve stupire e rendere complici, compiacersi della propria costruzione, esibita infine come in un gioco di prestigio: facili coincidenze fatte capitare per sottolineare l’intrecciarsi dei destini. Una prassi che nella sua apparente casualità, e quindi nella artificiale propensione al minimalismo, nasconde una presenza autoriale forte. Questa autorialità desidera manifestare il proprio falso stupore per la quantità di combinazioni possibili che riesce a far ruotare attorno ad uno stesso tema, riproposto ad ogni film con un’unica variazione data dall’assemblamento degli ingranaggi che mettono in relazione i soliti luoghi comuni. E che siano tali lo testimonia la diversa intensità drammatica dei pianti delle donne di Wong Kar Wai rispetto al pianto disperato nel finale di *Vive l’Amour* di Tsai Ming Liang.

di Silvio Alovio

# Wong Kar Wai e il suo angelo

## Malinconia e ripetizione in Days of Being Wild

Questa notte ero nelle parole degli altri, e  
le stavo rubando.

### I. Un cinema del “dopo”: figure della superficie

*Days of Being Wild*. Seconda, terza, quarta  
visione. Come si conclude? L'enigma dei sim-  
boli s'infittisce. Cerco di concentrarmi sullo  
stile di Wong Kar Wai. Ho bisogno di para-  
metri. Sequenza di apertura. Un interno. La  
cinepresa segue Yuddi, mantenendolo a  
distanza ravvicinata. Insieme girano l'angolo,  
quasi lo sfiorano, ma il movimento è indescri-  
vibile. La lentezza si unisce al sussulto nervoso: due poli. Che cosa si vede? Inquadrature fra-  
gili, tutto potrebbe arrestarsi, o frantumarsi. Primi piani di due volti in un bar, qualcosa del  
primo Godard, attacchi sforbiciati ma tattili, raccordi e distanze che fanno sentire il sudore  
delle facce, alcuni dettagli bressoniani (soprattutto le mani di Lei), un orologio a muro che si  
vede e poi si ascolta, *tic tac, tic tac*: e avanti così per tutto il film, un rumore discreto e ineso-  
rabile che amplifica il silenzio (anche questa è un'invenzione di Bresson). Ecco le prime coor-  
dinate, stelle fisse di un firmamento in fuga: un cinema *manierista* (ma non “di maniera”: qui  
è in causa il manierismo di chi è “condannato” a vivere dopo).

*“Ho sentito che c'è una specie di uccello senza  
zampe. Può soltanto volare... e volare, e quando  
è stanco dorme nel vento. Atterra una sola volta  
nella vita: quando muore”*

Yuddi, *Days of Being Wild*

Il cinema contemporaneo, osserva Dubois, è il cinema dell'immagine a strati: il fondo dell'im-  
agine è già un'immagine, è già cinema, è già la morte del cinema (il video), rappresen-  
tazione seconda, terza, quarta. Il giovane Godard puntava il dito, parlando di Nicholas Ray, e  
diceva: *Al di là delle stelle...* E ora? Sotto le stelle altre immagini di stelle, dietro e oltre non si  
può più volare. Eppure registi, personaggi, critici e spettatori si ostinano a raccontarsi un  
Destino (quello che ci lega al mondo, nel quale si scontrano Legge e Desiderio) e lo fanno  
attraverso il comune orizzonte della discesa: la vita è *altrove*, non in alto ma più in *giù*, nelle  
stratificazioni dell'immagine, nelle voragini di emozioni senza Legge. Scrivere il visibile, come  
fa Wong Kar Wai, leggere le sue stratigrafie, come tenta lo spettatore, viverci dentro, come i  
protagonisti di *Days of Being Wild*, significa *cadere*. Cadere dal mondo, cadere dal cinema. La  
discesa come vera vita, forse non questa, eppure così lontana dalla morte (mentre guardo la  
prima sequenza di *Days of Being Wild* irrompe un *flash* visivo di vita e morte, le inquadrature  
conclusive di *Verso il sole*: l'altrove non è dentro il volo dell'aquila, ma nell'interminabile  
discesa di Harrelson lungo il fianco del monte). Nel cinema del *dopo* le strutture non sono  
invisibili (cinema classico?), non sono decostruibili (modernità?): sono invece esibite come  
figure della superficie testuale. La conseguenza eventuale? “La sostanza dell'essere umano è  
ridotta alla sua ombra!”, dichiara polemico Franco Cordelli, “... le strutture sono ridotte ad  
architettura, alla propria controfigura, a una parodia, visibile, di se stesse”. Wong Kar Wai  
che rigira Godard, che allude a Bresson, ad Antonioni...: dietro la parodia (attenzione all'e-

quivoco: non si tratta di comicità) la sostanza verticale del personaggio (il suo farsi Destino narrativo) rischia di diluirsi nell'ombra. La trama di *Days of Being Wild* è tutto ciò che sta tra gli eventi ("il racconto di vari tipi di depressione", l'ha definito acutamente lo stesso regista, e noi potremmo precisare: nella figurazione classica della malinconia): non accade così per tutto il film, come vedremo, ma quasi. I personaggi non riescono a crescere attraverso la progressione ascendente dell'evento. La profondità dell'essere si trasforma nella superficie orizzontale dello stare privato dell'attendere. Lo stile sposa questa vocazione esistenziale alla superficie: racconto e scrittura, personaggi e spettatori non possono che cadere nel tempo. La partitura di *Days of Being Wild* è satura di queste figure stilistiche al contempo così epidermiche e profondamente passionali, fascinosamente galleggianti su "un mare così noioso" (Yuddi).

*Simmetrie*: Mimì affronta Su. Un incontro tra due rivali, ma l'oggetto del loro amore è scomparso. Simmetrie della reclusione: inquadratura A, Mimì piange aggrappata a una rete di metallo; inquadratura B, Maggie è vicina alla serranda abbassata del locale. Inquadrature speculari ed equipollenti: la comunione del *pathos* viene formalizzata attraverso la comunione di spazi diversi eppure identici. Identica è anche l'attesa delle due donne, e il dolore che le sequestra come una grata.

*Ricorrenze* (la cabina telefonica vista dall'alto), *ripetizioni ossessive* (orologi ovunque, ovviamente), *rifrazioni maniacali* [specchi ophulsiani quasi in ogni inquadratura: specchi che moltiplicano lo stesso personaggio; specchi che avvicinano due personaggi nella stessa inquadratura, specchi nel quale il personaggio rompe la propria immagine; specchi che guardano i personaggi (esempio: la zia di Yuddi sembra guardare Yuddi, ma nell'inquadratura successiva scopriamo che stava parlando allo specchio, e che il figlio adottivo le dava le spalle)], *slittamenti progressivi* dello sguardo [due linee dinamiche, improntate all'estetica dell'obliquo, anche in questo caso di matrice ophulsiana più che godardiana: da un lato quei movimenti di lenta inquietudine di cui si è già detto, per lo più recadrages laterali, privi di qualsiasi funzione narrativa, che talora diventano soggettive tranciate (Yuddy si apre una fessura tra le veneziane, ma l'immagine subito si blocca, non soggettivizza la visione: il visibile non si perfora)]. Dall'altro lato movimenti più complessi, questa volta distesi lungo l'asse della profondità (come pura apparenza): movimenti a mano che costruiscono quel labirinto di corridoi poi così denso in *Angeli perduti* e *Hong Kong Express*, un labirinto nel quale non conta lo spazio esplorato quanto piuttosto il passo cadenzato di colui che viene inseguito dalla cinepresa a mano. Prende così forma una scrittura dell'evanescenza: sembra sempre che i personaggi svaniscano o possano dissolversi. Per esempio non è definita la solidità dei loro corpi (Wong Kar Wai predilige il volto o la camminata, non la carne). Le inquadrature sono anebbiolate e il regista ricorre spesso alla messa fuori fuoco del personaggio in campo (suggestivo aggiramento del consueto campo-controcampo).

## 2. Lui seduce Lei con l'orologio

Nel cinema del *dopo* "occorre trovare la maniera, la maniera di uscirne, di rifare, di inventare di nuovo l'incontro di un uomo e di una donna" (Philippe Dubois). Wong Kar Wai ci prova. Lui incontra Lei, e la seduce gradualmente attraverso il rito dell'istante. Il suo programma è: esserci ogni giorno, alle tre meno un minuto, in quel preciso momento, fino a trasformare quel momento unico in evento ripetibile. Ma la ripetizione è utile? La ripetizione è davvero conquista-restituzione dell'Altro? E poi di quale ripetizione stiamo parlando? Ne esistono molti tipi, osservava Deleuze riflettendo su Kierkegaard e Buñuel. Rubo una dialettica per tutte: la falsa ripetizione (ispirata al criterio dell'esatta ripetizione del passato, vanificato spiritualmente dal Tempo, e per questo espressione di una pulsione di morte) e la ripetizione salvatrice, quella della Pinal ne *L'angelo sterminatore* (la ripetizione della fede, "che consiste nel

ricominciare tutto, e nel risalire il corso che il ciclo imprigiona, in virtù di un istante creatore del tempo”). Nell’orditura dell’incontro Lei-Lui, Wong Kar Wai rende visibile la falsa ripetizione attraverso la costruzione di un *corridoio del tempo* (cfr. gli interventi di Aimeri e Boano) nel quale gli stessi eventi, unici eppure eguali, si incartano l’uno sull’altro, in una temporalità indecifrabile eppure abitabile. Il tempo diventa una *location*, la prospettiva spaziale soccombe di fronte alla nuova forma simbolica della prospettiva temporale (“Guarda l’orologio”, dice Yuddi a Su: quindi il tempo è guardabile, spazio di una falsa ripetizione). La falsa ripetizione dà l’illusione di poter imprigionare un’idea (trasformandola in spazio visibile) per un tempo indefinito, attraverso la ripetizione meccanica dell’istante che l’ha prodotta. Per questo la ragazza torna più volte nei pressi della casa di Yuddi: Su ha l’illusione di poter perpetuare l’istante incantato dell’innamoramento, proiettando questa idea in un futuro capace di farsi racconto (in questo caso il matrimonio). Viene sedotta dalla possibilità della ripetizione dell’amore: “Se per lui esisto in quel momento, esisto per sempre”, pensa. Al contrario il seduttore Yuddi pensa: “Per me Lei esiste in quel momento, ma in quello stesso momento io la perdo”. Ma prima di pensare questo, Lui, perfidamente, le sussurra all’orecchio: “Ci vediamo questa notte nei tuoi sogni”, promettendole per sempre il tempo sospeso degli innamorati. Il tempo del sogno.

### 3. Il primo volo

Il tempo del sogno. Inquadratura sul titolo del film. Siamo sulla soglia di una fitta foresta. Sospesi. Ci muoviamo lentamente, da sinistra a destra. Forse stiamo volando. Tutto è foschia aurorale, opacità dell’origine, bruma primordiale, la verde nebbia del paradiso oceaniano (i filtri dell’australiano Doyle): ancora, e prima di tutto, evanescenza. Una musica accompagna il nostro volo. Una melodia qualsiasi ma languida: polvere e nostalgia.

“Si possono anche analizzare le immagini liberate improvvisamente da una musica qualsiasi, a volte dalle più volgari delle canzonette, e si constaterà che queste immagini esprimono la nostalgia di un passato mitizzato trasformato in archetipo, e che questo passato comporta, oltre al rimpianto d un tempo abolito, mille altri significati: esprime tutto ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, la tristezza di ogni esistenza che è solo cessando di essere altra cosa, il rimpianto di non vivere nel paesaggio e nel tempo che la canzone evoca (...): in fin dei conti il desiderio di qualcosa di completamente diverso dall’istante presente, qualcosa, in definitiva, di inaccessibile o di irrimediabilmente perduto: il Paradiso” (Mircea Eliade). Mai come in *Days of Being Wild* Wong Kar Wai spinge più in avanti la sua idea di un cinema della passione come patimento e nostalgia (e questa è una delle ragioni prime della sua modernità: il cinema di oggi non può che essere affettivo e sofferente). Il regista coniuga sapientemente la nostalgia di Yuddi con la sua (la nostalgia del cinema come era prima e di una città conosciuta con gli occhi di un bambino di Shanghai, proprio negli anni di *Days of Being Wild* e delle *nouvelles vagues*): la passione della forma (il manierismo) riesce a trasformarsi in forma della passione. Un incanto per gli occhi.

### 4. Don Giovanni e Mimì: cronaca di un disamore

Dopo la *location* della perdita (il paesaggio filippino), la storia d’amore tra Yuddi e Su non ha il tempo di distendersi. Sono passati solo dieci minuti dai titoli di testa. Lei e Lui sono nella stessa inquadratura, in piano ravvicinato: Lei guarda Lui, ma è collocata dietro, leggermente fuori fuoco, Lui è in primo piano, pienamente visibile, ma guarda altrove. è già finita. Poco dopo Yuddi seduce un’altra ragazza, Lola o Mimì, i nomi non contano, perché un seduttore “non cerca di nominare l’altro, quanto di trascinarlo nell’indeterminazione” (Aldo Carotenuto). L’ennesima falsa ripetizione del seduttore depresso. Yuddi rincorre un’idea di donna, ai suoi occhi più reale della donna stessa (“Ho amato ed amerò altre donne, ma non

saprò mai chi ho amato di più”). é incostante, volubile. Vive nell'immediatezza del desiderio, nello sfogo pulsionale. Insegue un'idea di assoluto che dovrebbe costituirsi da una pluralità di istanti. Yuddi fugge proprio come “il giovane” protagonista di un racconto-saggio di Kierkegaard intitolato, guarda caso, *La ripetizione*. Tra Lui e Lei c'è sempre il fantasma di un'Idea imprevedibile, profilato dall'istante ma mai vissuto. L'istante, per intenderci, delle tre meno un minuto. Ma alle tre, il seduttore vede nel suo gesto di un minuto prima l'imitazione, la parodia del gesto stesso: rinnega il corteggiamento e fugge. La reiterazione del rito seduttivo è una falsa ripetizione. é il “meccanismo dell'una dopo mezzogiorno”. Così bene descritto da Butor: dopo mezzogiorno, scrive Butor sempre a proposito di Kierkegaard, “tutte le ore saranno un nuovo tentativo, un nuovo scacco (...). Il tocco dell'una che suona è dunque la ripresa del tempo dell'errore, della perdizione, della cecità, da cui l'incontro di mezzogiorno aveva dato l'impressione si stesse per evadere”. Fino a quando Yuddi continuerà a ripetersi, il film continuerà a costruire i corridoi temporali della falsa ripetizione, con varianti accidentali (Mimì dura più a lungo con Yuddi perché invece di uscire dalla stanza lo abbraccia). Yuddi ama e poi lascia come se non avesse altra scelta. Il suo fantasma depressivo lo riduce a una vita senza consapevolezza. Quando la sua voce *over* ricorda il volo dell'uccello citato in apertura, ci resta nella memoria il fatto che l'uccello non abbia le zampe. Il volo è costrizione, isteria dinamica della stasi, impotenza destinata all'estinzione. Ma il volo non è sempre stata una metafora positiva? Forse, allora, il tempo della perdizione e della cecità nasconde un tempo della salvezza e della visione.

## 5. La nostalgia dell'Origine

Primo piano sull'insegna del Queen's Café. Una donna apre la porta del locale ed entra. La vediamo solo di spalle (“prima il movimento, poi il corpo”: nelle camminate di Wong Kar Wai è quasi una norma, un'altra figura della superficie). é la zia di Yuddi. No, è sua madre. Nemmeno. Tutte false piste. Avanziamo per tentativi, non ci fidiamo di nessuno, perché tutti possono prendere la parola e raccontare la loro versione dei fatti (la ricorrente staffetta delle voci *over*, un'altra firma intertestuale di Wong Kar Wai, cfr. il saggio di Aimeri). In questo caso possiamo solo dedurre, e ascoltare i dialoghi, che alludono a un vissuto che nel film non sarà mai raccontato. Dialoghi che danno tutto per implicito, per già accaduto, dialoghi che ingannano, ma che offrono anche in filigrana molti indizi, molti segni premonitori. Capiamo che la donna in questione è la madre adottiva. Yuddi non ha mai conosciuto la vera madre. La Madre è lontana, la sua immagine è associata a un paese mai visto (le Filippine). Si profila l'autentica *poiesis* del desiderio di Yuddi: la Madre, l'Origine perduta. “Questo desiderio vuol dire contemporaneamente molte cose, dal momento che è il desiderio di ritrovare la beatitudine della Materia vivente non ancora formata (...), l'attrazione che la materia esercita sullo Spirito, la nostalgia dell'Unità primordiale, e di conseguenza il desiderio di abolire gli opposti, le polarità e così via” (Mircea Eliade). L'Origine è per Yuddi un segreto nascosto, di cui attende la rivelazione. La rivelazione potrà forse attivare la macchina del racconto, e riaprire la partita dei personaggi con il loro Destino. Non precipitiamo. Per ora si tratta di malinconia: stasi dell'attesa. Ancora la nostalgia, quindi, ma correlata a un mito così universale, così vicino alla realtà ultima delle cose da non essere più traducibile in un concetto. Allora può diventare cinema puro. Può diventare Immagine nell'accezione di Eliade: un fascio di significati. Ogni inquadratura, da questo momento, non è soltanto evanescente, ma può dire molte cose, a partire dal suo contrario. Nella scrittura visiva della stasi (tutta la prima parte del film) si possono trovare i segnali di ciò che più le sta lontano: il dinamismo della speranza, il miracolo di una possibilità.

## 6. Hong Kong, capital du rêve

Il miracolo si consuma nella notte inventata di Hong Kong, quando Yuddi, l'uomo della falsa ripetizione, di fatto lascia Mimì (che vedrà ancora per poco); la stessa notte in cui Su comprende l'impossibilità della ripetizione; la stessa notte in cui un nuovo personaggio, Tide, un futuro marinaio (non c'è altra professione così legata al Destino e al racconto) incontra Su, e se ne innamora. Quante notti contiene questa notte inventata, questo nuovo corridoio del tempo? Tre, forse quattro; contarle non è importante. Un altro *flash* dalla memoria del cinema: la Hong Kong di questa notte ricorda la capital du rêve edificata dal "manierista" Ophuls nei labirinti de *La ronde* e de *Le plaisir (La maison Tellier)*: uno spazio notturno puramente scenico, ambiguo, barocco, una topografia metafisica e fatata, capace di rilanciare il gioco sempre ritornante dell'Occasione, del Desiderio, dell'Attesa (cfr. il saggio di Chatrian). Lo spazio notturno di Wong Kar Wai, come quello di Ophuls, è un paesaggio immaginario e vuoto nel quale far abitare gli incontri e le occasioni, gli intrecci del caso: Su sceglie il vuoto abitabile di questo spazio, e così facendo sceglie il proprio destino, superando il dolore statico dell'assenza. Mimì resta invece dentro la casa di Yuddi. Il suo destino negato è tutto in un'inquadratura. Mimì ripresa di spalle, affacciata alla ringhiera, guarda il vuoto irraggiungibile della piazzetta e della cabina telefonica. Un'immagine e il suo contrario, si diceva prima. Così accade: *dal basso* il vuoto come prefigurazione della possibilità (il futuro di Su), *dall'alto* lo sguardo di una donna ridotta all'impotenza, che ha già perso il suo uomo ma ancora non lo sa.

## 7. Il viaggio

Yuddi sparisce. Inizia il ritorno. Il viaggio verso l'Altrove è il buio tra due fotogrammi, l'associazione istantanea di due punti sulla rete (cfr. di nuovo l'intervento di Chatrian). Siamo già nelle Filippine. La Madre vive nel castello di Xanadu: "no trespassing". L'attimo dell'arrivo coincide subito con il suo contrario, la partenza. La Madre non vuole rivedere il figlio perduto. Lo domina con lo sguardo, *dall'alto* di una finestra, mentre il figlio ripudiato cammina verso una meta ulteriore, verso un Altrove che assume i contorni più vasti dell'armonia primordiale. La camminata di Yuddi è l'avvio di un secondo ritorno. Il suo rifiuto di voltarsi simboleggia un secondo e definitivo addio al regno dei morti: se si voltasse il passato sarebbe perso. Come Orfeo con Euridice si trasformerebbe in un presente "materialmente possibile ma spiritualmente impossibile" (Deleuze), ovvero in falsa ripetizione. Yuddi sceglie. Sceglie per la prima volta l'unicità dell'evento, preserva l'attimo irrecuperabile della sua nascita consegnandolo per sempre al passato. Così facendo lo recupera e può ripartire. Wong Kar Wai riprende il passo di Yuddi che si allontana usando il *ralenti*: è la prima volta che, nel film, compare questa soluzione stilistica, molto frequente in Wong Kar Wai. La lentezza dei ritmi, pervasiva in tutto il film, diventa lentezza della pellicola stessa. Quella dilatazione, quello sfinimento che sin dalle prime battute si erano imposte come cifre coerenti del testo, coerenze così diverse rispetto alle ibridazioni ritmiche degli ultimi lavori di Wong Kar Wai, raggiungono in questa inquadratura il loro punto estremo di significazione simbolica. Il *ralenti* è l'emozione al lavoro, diceva Godard, è il silenzio della velocità. La dilatazione/sospensione del movimento è concepito da Wong Kar Wai proprio nei termini armonici, del silenzio. Il *ralenti* è la forma sonora della lentezza. Alain Bergala individua proprio nella lentezza la qualità essenziale di un cinema "dell'apparizione", in contrasto con un cinema "dell'identificazione". Architetture della lentezza, quindi, come strumenti per disegnare l'orizzonte di un'attesa. A questo punto del ritorno, il dispositivo di *Days of Being Wild* inizia a interrogarsi problematicamente sullo sbocco eventuale dell'attesa: l'apparizione, appunto, l'incontro. La lentezza è il tempo del dolore, è la possibilità della sofferenza. "L'immagine stessa del cinema" scrive Godard su *Passion* "deve costituire ancora l'unica possibilità di conservare la sofferenza". Non c'è lentezza/sofferenza maggiore, per Yuddi e Wong Kar Wai, di questo momento del secondo ritorno.

Philippe Dubois rilancia la sfida: la Passione-sofferenza di cui parla Godard, egli scrive, "è anche la condizione che apre il cammino della Grazia. È attraverso la passione che il regista contemporaneo può aggrapparsi alla nostalgia e al pessimismo, oltrepassare il dispiacere,

avere l'illuminazione, essere trasportato verso un inedito stato di Grazia". "La Grazia" aggiunge ancora Dubois, "è il termine del dolore. E l'angelismo è al termine del manierismo". Bergala lega il cinema dell'apparizione proprio alla vocazione angelica di certo cinema (Dreyer, Cocteau, Bresson). E poi non è lo stesso Wong Kar Wai a parlare di "Fallen Angels", unendo la caduta (e non l'ascesa...) all'essere angelico? L'apparizione preparata da Wong Kar Wai attraverso la visibilità della lentezza e della sofferenza, l'apparizione che sembra imminente nell'inizio di questo secondo ritorno di Yuddi, non può essere la comparsa dell'angelo, non può essere il volo autentico del personaggio (dopo il falso volo dell'uccello senza gambe)? E non può essere questo volo qualcosa di simile a una caduta? Forse sì. L'angelo è la metamorfosi, e il cambiamento impone una specie di morte. Il "giovane" di Kierkegaard, che ha lasciato la ragazza, nel finale insegue l'apparizione della vera ripetizione (non rivivere con lei l'amore, ma restituirsi a Lei, e viceversa, incarnando e identificando l'idea poetica della donna in quella specifica ragazza. Ciò non implica assolutamente la ricongiunzione, perché ormai la ragazza si è sposata, ma invero la restituzione dell'uno all'altra). Questa attesa della ripetizione vera è descritta da Kierkegaard proprio "come una specie di morte, una morte che lo restituirà a se stesso, alla sua nascita" (Butor). Abbiamo detto che fino al momento in cui Yuddi non si distacca per la seconda volta dalla madre, egli vive come se non avesse altra scelta. Dopo il *ralenti*, si apre per il protagonista un orizzonte nuovo: scegliere la scelta, passare dalla concezione depressogena del Destino come Necessità (un Destino che nega se stesso) alla concezione del Destino come Possibilità. Per realizzare la vera ripetizione bisogna scegliere la scelta. Per volare davvero, bisogna far sì che l'istante (l'evento unico, l'una volta e mai più del seduttore) diventi esperienza, "beatitudine della ripetizione, che si appunta sul ripetibile, sulla ripetizione del già vissuto" (Gustav Scholem). Unicità/ripetizione: è la dialettica dell'angelo di Benjamin, nella sua esegesi più mistica e personale. L'angelo del disegno di Klee ha il viso rivolto al passato, con le ali distese, irresistibilmente spinto da una tempesta verso il futuro. A questo futuro l'angelo volge le spalle, ed è un futuro che coincide con la sua origine. "La via dell'angelo verso il futuro del non ancora vissuto, del nuovo corrisponde a un'attesa di felicità che può trovare compimento solo sulla via del ritorno, la quale ripercorre ancora una volta il già vissuto" (Gustav Scholem). La meta del volo dell'angelo non può che essere l'origine. La felicità del nuovo non può che essere ritorno: per questo Benjamin parla di una malinconica felicità dell'angelo. Dopo il *ralenti*, il racconto può finalmente partire, l'intreccio dei destini si rimette in movimento. Yuddi incontra il poliziotto-marinaio (un incontro che si ripete per la seconda volta, ma di cui Yuddi non è consapevole), insieme uccidono degli uomini (non a caso è l'unica sequenza di pura azione dell'intero film, con movimenti di macchina molto elaborati: la scrittura recupera il suo dinamismo e quasi si trasforma in cinema dell'identificazione). Yuddi viene ferito. Un'altra brusca ellisse. Sul treno del secondo ritorno. Yuddi porta con sé il nuovo amico. Ma il protagonista è ferito a morte. Si apre l'ultimo corridoio del tempo, e qualcosa comincia a chiarirsi: la metamorfosi dell'angelo corrisponde alla morte imminente del personaggio. "Una specie di morte" (Kierkegaard) diventa una morte effettiva.

## 8. La resurrezione dell'angelo

"...non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta - che è la materia da cui nascono le storie - assume forma tramandabile solo nel morente. Come allo spirare della vita si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini - le vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene - così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è l'origine del narrato" (Walter Benjamin). Non si capisce quando Yuddi muore. Probabilmente quando vediamo il primo piano del suo volto, con gli occhi spalancati e immobili, e subito dopo irrompe nuovamente il paesaggio in movimento che aveva aperto il film. "Che cosa vorresti vedere nel momento della morte?" aveva chiesto poco prima a Tide. "Non saprei" gli risponde l'altro "ci sono tante cose nella vita". Yuddi invece lo sa. È il paesaggio filippino, quell'Altrove mai raggiunto eppure visibile da un treno in corsa (dal basso)

mentre si sta morendo, quell'Altrove che si scopre non essere altro che la propria Origine (cfr. l'intervento di Nazzaro: Origine e Esilio hanno una stessa radice) e che per questa consapevolezza si può raggiungere proprio nell'attimo del distacco. È il futuro dell'angelo di Benjamin: l'Origine coincide con la meta. Si muore, allora, nel momento in cui si vede. L'aveva già intuito Godard, quando la voce off di Paul nel finale di *Sauve qui peut* (la vie) accompagnava la sua stessa morte dicendo: "Un po' scioccamente mi sono messo a pensare ... non sto per morire... la mia vita non è sfilata davanti ai miei occhi... non sto per morire... perché non ho visto niente...". L'angelo di Benjamin vede il passato e conduce con sé un nuovo essere umano sulla via del ritorno. Anche Yuddi guarda l'Origine, il Futuro che torna e porta con sé Tide sulla via di questo ritorno. Non porta con sé soltanto un nuovo essere umano, ma anche il suo unico vero amore (Su). Su è persa irreversibilmente, ma adesso (lo capiamo attraverso la sua voce over, che è già la voce di un morto o di un angelo caduto ma immortale) è consapevole di averla amata più di ogni altra donna, e comprende la sua insostituibilità: Don Giovanni è morto per sempre. C'è di più: l'autorità del morente, scrive Benjamin nella nostra citazione, è all'origine del Narrato. Yuddi è angelo, è mal'akh (messaggero), anche perché produce una rivelazione autorevole capace di originare nuove storie (la seconda parte mai girata di *Days of Being Wild* doveva esplorare questo futuro ulteriore, segnato dalla presenza indiretta di Yuddi). Si assiste allora a un doppio movimento, a un'incredibile e sconvolgente invenzione finale di Wong Kar Wai, che ribadisce l'autorità angelica del morente:

1) l'Angelo conosce la Grazia del Ritorno e ridiventa bambino (*flashback* dell'Origine: voce over della zia, inquadratura sulla zia vista da lontano *dall'alto* - proiezione mitica dell'autorità ascensiva; la donna prende tra le braccia il bambino Yuddi appena partorito). "Fare l'Angelo oggi significa fare come se non si sapesse niente dopo avere dolorosamente imparato tutto (...). È il bambino che viene non prima della parola ma dopo, e che è al di là del linguaggio e del sapere" (Philippe Dubois).

2) Il narrato prende origine da Yuddi, anzi è la rinascita del suo vissuto ricongiunto a un Destino capace adesso di farsi racconto. Il personaggio di Tony Leung che conclude il film è forse meno enigmatico di quanto appaia. Leung non è mai comparso in precedenza nel film (doveva essere il protagonista della seconda parte), ma in realtà era già una presenza sottesa: era quel "se stesso" che Yuddi, per parafrasare Benjamin, aveva già incontrato senza accorgersene. Questo giocatore d'azzardo, questo partigiano combattente del Caso chiuso nella sua cabina (o piccola stanza, o loculo da cui ripartire e ricominciare a vivere dopo aver spento la luce) è una figura che diventa Yuddi, si muove, si pettina e si guarda allo specchio come lui. È un neo-nato. L'evento si ripete, ma non è più falsa ripetizione: in mezzo, tra l'unicità dell'evento e la beatitudine della ripetizione, c'è una morte, una visione rivelatrice, un volo. Gli amori adesso possono o non possono nascere (Andy Lau è in viaggio, forse verso Hong Kong, Su telefona alla cabina del poliziotto, e Lui magari risponderà...): ma finalmente non c'è più la condanna del "non avere altra scelta". D'ora in avanti tutti sceglieranno di scegliere. Facciamo nostre le parole di Kierkegaard, un ultimo furto: "Io sono di nuovo me stesso; il meccanismo è in marcia. Rotte sono le reti da cui ero trattenuto; esorcizzato il magico incantesimo che mi stregava impedendomi di ritornare a me stesso. (...) La mia liberazione è sicura, sono nato a me stesso, poiché per tutto il tempo che Ilitia incrocia le mani, il bambino non può nascere...": il cinema di Wong Kar Wai ha davvero le mani libere, e può ancora reinventarsi la vita.

#### Parole rubate a:

Michel Butor, *Repertorio*, Milano, Il Saggiatore, 1961 (che ha reinterpretato un racconto di Kierkegaard); Gustav Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi, 1979 (che ha riscritto le parole del suo amico Benjamin); Franco Cordelli, *La democrazia magica*, Torino, Einaudi, 1996 (che ha rubato parole un po' a tutti, facendole interamente e genialmente sue); Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1985 (che le ha riprese a Kierkegaard, Butor, Buñuel e Bresson); Aldo Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1995; Philippe Dubois, *Le ventre et l'écran*, "Revue Belge du Cinéma", n.22-23, (che le ha rubate, con devozione, a Godard e Bergala); Alain Bergala, *Evanouissements*, "Cahiers du Cinéma", n.302, luglio 1979 (che le ha rubate a qualche angelo evanescente); Manuele Cecconello, *Il tempo nel cinema di Andrej Tarkovskij*, Tesi di Laurea, a.a.1995-1996, Università degli Studi di Torino (che le ha rubate a Eliade e Benjamin, e a tanti altri, ma solo per amore di Andrej).

di Fabio Zanello

## (Immagin)Azioni del wuxiapian ricerche sul linguaggio in *Ashes of Time*

**A**ffermare che l'opulenza linguistica di *Ashes of Time* è un ennesimo tentativo di intellettualizzare due registri, ampiamente commerciabili, come il *melò* e il *wuxiapian* (il corrispettivo del nipponico *jidajeki*) significa fraintendere integralmente il senso dell'operazione di Wong Kar Wai, come ugualmente riduttivo sarebbe considerarlo, in obbedienza a una facile idea eurocentrica di autore, come il primo esempio programmatico di quella ricerca espressiva che culminerà nei successivi *Hong Kong Express* e *Angeli perduti*.

Nonostante una effettiva difficoltà nel rintracciare le strutture narrative e il percorso della fabula (evidenziate da un'indagine critica assai esigua in rapporto al favore di cui gode il film presso le "comunità cinefile" europee) è possibile rintracciare, dietro alla sovversione filmica e profilmica delle topiche del genere (dai duelli ai rapporti interpersonali fondati sull'onore, tutto ricorda e tutto ribalta le modalità del *wuxiapian*), una puntuale visualizzazione delle teorie di Gilles Deleuze sull'*immagine-movimento*. Già nell'*incipit* si possono distinguere nei livelli del filmico e del profilmico "quell'insieme di elementi variabili che agiscono e reagiscono gli uni sugli altri" (Deleuze, Milano 1993, pag.247) che costituisce l'immagine-azione, struttura tipica del cinema hongkonghese come mostrano i prologhi di *Organized Crime and Triad Bureau* (Kirk Wong, 1993), *City on Fire* (Ringo Lam, 1987) e *City Hunter* (Wong Jing, 1993). In *Ashes of Time* l'azione e la reazione di questi "elementi variabili" si manifesta in un montaggio che seziona il volto del protagonista Duyang Feng, frammentando così il piano ravvicinato del killer per poi ricomporlo in una successiva inquadratura che prelude a un duello accelerato, commentata dalla voce over di Feng ("Non mi preoccupo di cosa gli altri pensino di me"). Duyang prosegue la pratica dell'azione/reazione, giungendo fino al punto da far convergere filmico e profilmico. Wong Kar Wai mostra infatti un combattimento iperstilizzato dove la cadenza schizofrenica del montaggio è tale da smarginare i corpi dei contendenti. Quest'ultimi finiscono per diventare, grazie ad accelerazioni iperboliche e parossistiche, dei puri segni scenici che segmentano lo spazio, dando luogo ad inquadrature pure: come le nuvole che scorrono riflettendosi nel deserto o le deflagrazioni debitorie all'Antonioni di *Zabriskie Point* che squassano la landa desolata dopo l'arrivo dei cavalieri. Più significativa è l'inquadratura dedicata alla marea virata in seppia, che non solo si pone come le precedenti da elemento destrutturante l'immagine-azione, ma acquista anche particolare valore narrativo in virtù della sua iterazione in prossimità dell'epilogo. Si potrebbe infatti ipotizzare una visione cronologica del film cominciando proprio da questo punto. Dall'immagine-azione all'*immagine-afezione* il passaggio è breve e consequenziale. Un primo esempio di questa tipologia si ha proprio con il segmento finale sopraccitato. La macchina da presa blocca in un piano ravvicinato Maggie Cheung straziata dal dolore. L'inquadratura, introdotta da una carrellata ottica in avanti, possiede un'intensità drammaturgica d'altri tempi (di Dreyer e Von Sternberg, per citare due dei poli dell'*immagine-afezione* di Deleuze) che solo il Von Trier de *Le onde del destino* ha saputo recuperare nel cinema contemporaneo.

Una seconda modalità d'azione si riscontra invece nel segmento iniziale [in cui l'onnipresente voce over di Duyang Feng commentando il movimento della cinepresa, verso destra visualizza il suo luogo di appartenenza (la montagna del cammello bianco)]. Questi nell'atto della sua presentazione ricorre all'autoqualificazione ("I problemi significano affari per me, il mio nome è Duyang Feng"), alludendo così a famosi esempi di narrazione a focalizzazione interna: dal mozzo Ishmael di *Moby Dick* al drugo Alex di *Arancia meccanica* di Kubrick. L'espressione stranita dell'attore, slegando l'immagine-affezione da ogni rapporto con lo spazio, mette in luce come la strategia di Wong Kar Wai si sia spostata da un piano puramente affettivo ad uno statuto della visione che usa l'immagine-affezione per introdurre tipologie narrative particolari: non a caso Duyang Feng, a cui è dedicata questa autopresentazione, si porrà come elemento nodale del racconto filmico, un elemento in grado di instaurare relazioni con tutti gli altri personaggi. Il carattere straniante prosegue anche nel segmento successivo, dove Duyang Feng è posizionato di fronte ad un interlocutore misterioso (la regia ne mostra soltanto un lembo dell'abito). L'immobilità della macchina da presa produce un "azzeramento della percezione spaziale" (Deleuze, Milano, 1993, pag. 131) aumentata dal successivo scavalco di campo in esterni. Il nostro smarrimento per la perdita di ogni relazione spaziale continua anche nella soggettiva seguente di Feng che, all'interno della capanna, scorge dall'uscio l'orizzonte. Anche l'*immagine-percezione*, messa in evidenza dall'ocularizzazione interna del protagonista, è funzionale all'erosione di ogni relazione spaziale.

Questo passaggio è fondamentale nell'economia narrativa del film perché (oltre a delineare la posizione di Feng come grande narratore/burattinaio della storia, dalle cui parole prendono corpo gli eventi) si pone come catalizzatore del *flashback*, strategia decisiva nell'architettura narrativa del film. Infatti *le ceneri del tempo*, ricordi che esercitano un potere seduttivo e perverso sulla memoria, acquistano senso solo in quanto il film visualizza questa sudditanza attraverso salti temporali continui. Una tensione seduttiva di cui il cinema si fa portatore e artefice proprio come nelle "ambivalenze temporali" (Pezzella, *Estetica del cinema*, Bologna 1996, pag.92) di Alain Resnais. Una modalità di intervento simile è rintracciabile nell'uso del *flashback* di *Ashes of Time*. Già le prime sequenze informano dell'interesse del regista per l'assunto temporale. La voce *over* di Duyang Feng svolge un'azione cooperativa col regista, prima filosofeggiando ("Il più grande problema dell'uomo è che ricorda", "la memoria è la fonte della preoccupazione", "ho iniziato a eliminare molte cose dalla memoria"), poi raccontando episodi che Wong Kar Wai narrativizza proprio grazie al *flashback*. Ma è tutto il film a denunciare l'importanza che questa modalità narrativa riveste sia per la frequenza con cui viene utilizzata (fino a distruggere la possibilità della ricostruzione della favola) sia per l'ampiezza concessa a ogni digressione.

Per quanto riguarda l'altro grande polo di intervento del regista, il profilmico, si assiste durante la maggior parte dei duelli all'impiego di quell'*azione-presente* che resta in sospenso tra il passato e il futuro e quasi tende ad arrestarsi. La trattazione visiva degli scontri (molto usati sono i piani ravvicinati sui volti degli spadaccini che allungano a dismisura le pause tra un combattimento e il successivo) non solo facilita questa sospensione temporale, ma immobilizza la natura effimera dell'attimo attraverso la fissità della macchina. Non è dunque un'anomalia se il *piano d'immanenza* trova nel *wuxiapian* rivisitato da Wong Kar Wai (alla luce delle sue precedenti incursioni nell'action movie e nel noir) un terreno congeniale: come scrive Deleuze "il movimento che si stabilisce tra le parti di un sistema e da un sistema all'altro, li attraversa tutti, li mescola e li sottomette alla condizione che impedisce loro di essere assolutamente chiusi." (Deleuze, Milano 1993, pag.77) Quindi un sistema (la montagna del cammello bianco) interagisce con un altro sistema (il luogo sotto l'albero/la locanda dove avviene l'incontro amoroso tra Huang Yaoshi e la ragazza) per contestualizzare le immagini affettive e percettive.

Huang Yaoshi a cavallo osserva in silenzio la ragazza mentre la regia connota la sequenza con un viraggio bluette dei piani ravvicinati dei due. L'acqua si riflette sui loro volti, la donna gli dà le spalle, mentre lui la contempla: la disarmonia di sguardi provoca un'ocularizzazione interna secondaria, dove Huang guarda e la giovane è guardata. A questo proposito occorre precisare questo schema narrativo, unito al *flashback* e la complicarsi delle relazioni tra i personaggi e le conseguenti immagini affettive e percettive (relative alle sorelle Murong, Huang Yaoshi e Hong Ho), si sviluppa solo dopo l'incontro tra Duyang Feng e Huang Yaoshi che diviene il momento narrativo centrale dell'intero intreccio.

Ancora un'osservazione di Deleuze inerente *l'immagine luce* (Milano 1993, pag. 77) ci induce ad un'ultima riflessione. *Ashes of Time* è un testo colmo di giochi cromatici e fotografici, la loro sovrapposizione si pone come sublimazione del filmico nei confronti del profilmico. Infatti all'idea costruttiva di coreografia del corpo che è la ragione della presenza del profilmico, praticata da Jackie Chan, Ringo Lam e John Woo, Wong Kar Wai contrappone una coreografia del filmico. I vorticosi movimenti di luci e colori moltiplicati dall'uso dei riflessi trascinano tutto all'interno del visibile: non solo i corpi, ma - quasi disordinatamente - i volti, i luoghi, i puri giochi luminosi. Numerosi sono gli esempi in cui questi giochi di luce diventano i veri centri visivi: dalla sequenza sopraccitata di Huang e la donna alla griglia disegnata sul volto di Feng dall'ombra della gabbia di caucciù tutto rileva un uso mai naturalistico della luce, ma sempre funzionale a connotare ambienti e situazioni (che per certi versi può trovare un antecedente nell'episodio di *Sogni* dedicato a *Van Gogh*/Martin Scorsese). Nonostante *Ashes of Time* sia un testo che spaventa per la sua complessità quest'ultima osservazione ci consente di mettere in luce la natura "seria" del lavoro di Wong Kar Wai, capace di costruire un linguaggio che rimette in gioco se stesso in un vortice di soluzioni visive e narrative. La sua facilità, poi, a porsi come un sicuro contrappunto del saggio di Deleuze sull'*immagine-movimento* (che, lo ricordiamo, è dedicato a quelle forme visive più lontane rispetto alla nostra sensibilità) ci dà un'idea precisa di come il lavoro di Wong Kar Wai coinvolga l'intera storia del cinema dalle strutture più classiche fino ai rapporti maggiormente evidenti con i linguaggi post-moderni.

di Luca Aimeri

# Hong Kong Express

## una sceneggiatura di Wong Kar Wai

### Intro.

La costante metodologica dello sceneggiatore Wong Kar Wai sembra risiedere in una costruzione di strutture secondo una tecnica *ad accumulato*, basata sulla *moltiplicazione* (di ogni singolo elemento) e la *stratificazione*. Un metodo che spinge alle estreme conseguenze fino a raggiungere uno stadio di ipertrofia apparentemente vicino al caos. Le storie sono multiple e spesso difficilmente classificabili nelle categorie di *trama* e *sottotrama*; anzi, in taluni casi, quelle che sembrano essere sottotrame crescono fino a raggiungere l'importanza di una trama principale parallela - come in *Days of Being Wild* e *Fallen Angels*, ad esempio. La struttura narrativa quindi ha spesso la parvenza di una *struttura fugata*, in continua evoluzione e crescita, *mutante*. Contribuisce, in tale movimento, il gioco di "slittamento" di *focalizzazione* orchestrato in particolare attraverso le voci *over* dei personaggi: voci che, narrando-commentando-ricordando, sembrano alternarsi-inseguirsi-susseguirsi in una sorta di "staffetta", fino talvolta a sostituirsi ai dialoghi veri e propri come in un sistema telepatico che intercorre tra i personaggi - come nella sequenza al *Bottom's Up* in *Hong Kong Express*. I molti personaggi e le emozioni degli stessi, poi, vengono associati a luoghi e percorsi ricorrenti, ad oggetti, a musiche (spesso *diegetiche*), ad azioni... e su questo campionario ad ampio spettro, Wong Kar Wai tesse un'ulteriore *texture* fatta di rimandi (testuali ed intertestuali) e coincidenze, esasperando il gioco del parallelismo e dell'analogia, facendo infine convergere gli elementi in cortocircuiti (che simulano la circolarità) che paiono quasi naturali - "logica" conseguenza di una (artata) casualità dominante. Un ulteriore tessuto che, in veste di sceneggiatore, Wong Kar Wai elabora è costituito dall'elemento temporale: che talvolta sottolinea con insistenza, altrove apparentemente trascura, sospendendolo, creando situazioni quasi oniriche. Infine, la ricerca formale del regista interviene a più livelli, evidenziando in maniera esplicita le ricorrenze di elementi comuni a più situazioni/storie/personaggi, conferendo ad ogni personaggio una particolare tecnica di ripresa che costituisce di fatto un corrispettivo sul piano visivo della focalizzazione narrativa. In altri termini, sceneggiatura e regia lavorano in perfetta simbiosi, completandosi ed arricchendosi vicendevolmente... e rendendo il compito di analisi non facile: i film si presentano monolitici, estremamente compatti: separare ricerca formale, contenuti tematici, struttura narrativa, meccanismi drammatici... è spaesante. Le linee di separazione sembrano difficilmente individuabili, valutabili: estrapolare dal testo ciò che è prettamente legato alla sceneggiatura sembra equivalga ad impoverirlo. Wong Kar Wai riesce ad utilizzare la regia non semplicemente come traduzione/risrittura del testo sceneggiato in immagini, ma come ulteriore momento di Scrittura; ed è una scrittura che ricalca quella originaria con un tratto così marcato da nascondere quasi le parole del testo originario, e che colma ogni vuoto, sostituendosi talvolta alla sceneggiatura stessa. Un lavoro che si può verificare solo nel particolare caso in cui sceneggiatore e regista siano la stessa persona; e che implica una concezione di sceneggiatura come progetto ad alto tasso di provvisorietà, inteso (oltre la norma) in termini di strumento di lavoro di base, da completarsi (anche narrativa-

mente) solo attraverso la fase realizzativa - secondo una concezione che va ben oltre aldilà dei (presunti) limiti di abbozzo-del-film dello *script*.

Tentiamo ugualmente un'avventura in territorio "sceneggiatura". E per verificare l'effettivo lavoro di moltiplicazione, stratificazione, accumulo, di tecniche narrative e di meccanismi di drammatizzazione, assumiamo come testo d'analisi *Hong Kong Express*, il film (apparentemente) più lineare di Wong Kar Wai.

**Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati ho provato un lunghissimo brivido.  
57 ORE DOPO MI SAREI INNAMORATO DI QUELLA DONNA.**

**#1**

A colpo d'occhio il film è costituito da due blocchi drammatici sostanzialmente indipendenti che si toccano in un solo punto: nel momento in cui, tanto impercettibilmente quanto dichiaratamente, finisce il primo segmento ed ha inizio il secondo.

Del primo "blocco" (il cui tema principale sembra essere l'*amore impossibile*) sono protagonisti il poliziotto in borghese 223 ed una misteriosa *dark lady* bionda; del secondo blocco (che tratta di un amore travagliato, ma possibile), il poliziotto in divisa 663 ed Ah-fei, giovane cameriera del *fast-food*/chiosco "Midnight Express".

Per operare tale distinzione abbiamo messo a fuoco *protagonisti* ed *elemento drammatico* che ne informa le vicissitudini.

Per testare l'effettiva bipartizione della struttura drammatica, proviamo, lavorando sui medesimi elementi, a delineare di ciascuno lo *story concept* come inteso negli studios americani, cioè quella breve frase interrogativa che, evidenziando la premessa drammatica, permette di valutarne le potenzialità. "*What if...?*" (*cosa succede se*): *cosa succede se* una cameriera si innamora di un poliziotto dal cuore spezzato da una precedente relazione? Gli eventi narrati suggeriscono la risposta: pur tra mille difficoltà sboccia l'amore. Tra premessa ed esito otteniamo una sinossi stringatissima ma esaustiva.

Per quanto concerne la prima storia, invece, i conti non tornano: cosa succede se un poliziotto dal cuore infranto da una precedente relazione si innamora di una trafficante di droga? Per quanto più stimolante come interrogativo, alla luce di quanto narrato nel film ogni risposta pare essere inadeguata; si rileva uno scollamento: definire il primo segmento la storia di un amore impossibile è riduttivo.

Perché, di fatto, le storie di cui è composto *Hong Kong Express* sono tre: non ci sono dubbi, come abbiamo detto, sulla trama relativa a 663 ed Ah-fei; i problemi sorgono per quanto concerne 223 e la Bionda.

In quest'ultimo caso, infatti, le "storie" sono due: quella dell'inconsolabile 223, che non riesce ad accettare che la rottura con l'ex-fidanzata sia definitiva, e ricorre ad ogni espediente per ammantare la triste realtà di speranza, decidendo infine di innamorarsi di un'altra (*una qualsiasi*) per poi prendere coscienza dei fatti e superare l'impasse; e quella della misteriosa Bionda organizzatrice di traffici di droga che, truffata dai propri corrieri e dal proprio (presunto) amante, non riuscendo a recuperare la cocaina, decide di lasciare il paese - non prima di aver ucciso l'uomo che l'ha tradita (sia a livello di *business* che - probabilmente - sentimentale).

Sono due trame sviluppate indipendentemente l'una dall'altra, ben distinte [un *percorso di formazione* e un *noir*], che tuttavia vengono fruito dallo spettatore come sottotraccia di una linea drammatica principale (informata dal tema dell'"amore impossibile" tra i due protagonisti) che culmina nell'incontro tra 223 e la Bionda: una linea che non esiste.

Poliziotto e *dark lady* non sono protagonisti di una serie di eventi articolati secondo un arco narrativo comune che raggiunge il suo climax nell'incontro al *Bottom's Up*; semplicemente, i vagabondaggi notturni di 223 e della Bionda portano i due personaggi, per percorsi differen-

ti, nello stesso locale nella stessa serata.

Quando vi giungono, i due personaggi, ancora per motivi differenti, si trovano in una condizione psicologica simile: solitudine, e necessità (conscia in *lui*, inconscia in *lei*) di trovare una compagnia occasionale.

Incontro occasionale, fortuito, casuale... eppure è l'Incontro che il pubblico attende fin dall'inizio del film; ed è in conseguenza di tale attesa e di questo specifico momento che il resto prende fisionomia agli occhi dello spettatore come un corpo unico. Un incontro atteso perché preannunciato in apertura: il meccanismo che Wong Kar Wai utilizza è semplice e complesso al contempo, e depista verso l'interrogativo senza risposta di cui sopra.

Ripercorriamo l'*incipit* del film:

Una misteriosa bionda, con impermeabile ed occhiali da sole, cammina veloce e sicura in un labirinto di esterni ed interni sovraffollati. *Titolo*. Su immagini notturne di un cielo attraversato da nuvole e segmentato da *silhouettes* di tetti e palazzi, una voce maschile *over* inizia a parlare: "Ogni giorno ci troviamo spalla a spalla con tante persone; non siamo che degli sconosciuti l'uno per l'altro, ma ognuna di queste persone può entrare o meno nella nostra vita." Dopodiché la voce (*acusmatica*, non riconducibile alla diegesi) si autopresenta sommariamente (*deacusmatizzandosi*) ed introduce l'entrata in scena del corpo di appartenenza: "Sono un poliziotto; mi chiamo Echi Wu, per gli amici Ah-wu; il mio numero di matricola è 223". Ed eccolo, Ah-wu-il-poliziotto, che insegue un uomo ammanettato in un labirinto di interni ed esterni sovraffollati del tutto simile a quello in cui si muoveva la Bionda prima del titolo... Ed infatti è lo stesso labirinto: il poliziotto, nell'inseguimento, si scontra con la misteriosa bionda; fermo immagine, un orologio a parete a caratteri mobili scatta segnando le h.9:00 di *Fri*. 28. Apr.. La voce commenta: "Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati ho provato un lunghissimo brivido. 57 ore dopo mi sarei innamorato di quella donna". *Dissolvenza*.

Non è altro che un *incipit ad enigma*, ma capovolto.

In un *incipit ad enigma* si provoca, nello spettatore, la domanda "come si è arrivati fino qui?" (a questo punto della storia) aprendo la narrazione *in medias res*. È dunque implicita la necessità di un momento riepilogativo-esplicativo, chiarificatore; o di un *flashback completo* che colmi la lacuna. È una soluzione narrativa basata sulla necessità di una pausa e di un movimento a ritroso (che può essere risolto anche solo a livello di dialogo; o che può essere condotto ad esiti estremi sottolineandone la circolarità implicita, come in *Sunset Boulevard/Viale del Tramonto*, di B. Wilder). Non è raro che in tale percorso svolga la funzione di guida una voce *over* o *off* (anche in questo caso, può funzionare come paradigmatico esempio Viale del Tramonto).

Wong Kar Wai capovolge il meccanismo: la domanda che provoca l'*incipit* di *Hong Kong Express* non è "come si è arrivati fino qui?", ma, al contrario, "come si arriverà laggiù?" ovvero al momento dell'incontro e dell'innamoramento di 223 e della Bionda? (La voce *over*, parlando al passato, mantiene un ruolo di guida.)

La struttura così edificata nega ogni possibilità di movimento a ritroso, tantomeno di circolarità: anzi, è proiettata verso il futuro della storia e lineare.

Wong Kar Wai segna sulla mappa del racconto due punti, uno di partenza ("Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati...") ed uno di arrivo ("[...] mi sarei innamorato..."); specifica la lunghezza (durata) del segmento (temporale) teso tra i due punti ("57 ore"); dopodiché inizia a riempire lo spazio tra origine e punto d'arrivo.

In altri termini, Wong Kar Wai imposta, dichiarandolo (quindi snaturandolo), un *set-up/pay-off*.

Per *set up - pay off* (*semina e ricompensa*) si intende quel meccanismo di drammatizzazione che consiste nel disseminare lungo l'arco della narrazione elementi che solo in un secondo momento si riveleranno necessari per l'evoluzione della storia; un sistema che per molti versi

corrisponde a quello che Genette definisce sistema delle *esche*: “(...) manovre preparatorie, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi troveranno il loro significato, e derivano dall’arte tutta classica della ‘preparazione’ (ad esempio, far apparire fin dall’inizio un personaggio destinato a intervenire veramente solo molto più tardi)”. [G.Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1986, p.123]

Così facendo, scoprendo il gioco, la *premessa* diventa una *promessa*; e l’affermazione tanto precisa del momento in cui si avvererà il *pay-off* (“57 ore dopo”) comunica una perentorietà che rafforza nello spettatore la certezza che quell’innamoramento si verificherà.

Lo spettatore casca inevitabilmente nel trabocchetto: come linea guida narrativa assume la (attesa di una) nascita di una storia d’amore che di fatto non c’è e non ci sarà mai...

Attraverso la voce *over* Wong Kar Wai crea un movimento di avvicinamento alla materia narrativa che va oltre la semplice funzione introduttiva: espone il tema del film (“Ogni giorno ci troviamo spalla a spalla con tante persone; non siamo che degli sconosciuti l’uno per l’altro, ma ognuna di queste persone può entrare o meno nella nostra vita.”) predisponendo una lettura delle storie parallele che ci racconterà come termini di confronto; individua nel “totale” (*ogni giorno/tante persone*) gli elementi di un “dettaglio” tra i tanti possibili: un particolare giorno ed una particolare coppia di personaggi (“57 ore dopo mi sarei innamorato di quella donna”); corregge ulteriormente l’*ottica* del suo pubblico: nello spettro delle forme di relazione che si possono instaurare tra i personaggi individuati, limita il campo all’ambito sentimentale, specificatamente amoroso (“mi sarei innamorato”).

Quando, come accade subito dopo il primo incontro, i percorsi dei personaggi prendono direzioni e tratti nettamente divergenti ed indipendenti, l’attesa di uno sviluppo di quanto abbozzato si arricchisce (e si complica) del dubbio sulla possibilità di un rapporto tra esistenti appartenenti a mondi così distanti.

Per concludere, a ben vedere, *scontro incontro notte-trascorsa-insieme*, vissuti dai due protagonisti compongono non una trama, ma una sottotrama: una sottotrama comune, valida per entrambe le storie dei personaggi data la duplice focalizzazione che il regista-sceneggiatore ha impostato.

## 57 ORE DOPO MI SAREI INNAMORATO DI QUELLA DONNA.

### #2

Per supportare la falsa linea drammatica portante, per mantenere viva l’attesa e permettere a quanto ha seminato (*set-up*) di germogliare e dare i suoi frutti (*pay-off*), Wong Kar Wai utilizza il meccanismo a tempo che ha innescato (*time-lock*) nella maniera più tradizionale: stabilito il limite di tempo perché l’evento si verifichi, inizia il *conto alla rovescia*.

Torniamo, ancora una volta, alle prime sequenze del film.

223 e la Bionda si scontrano: *fermo immagine* sui due corpi e *stacco su* un orologio a parete a caratteri mobili che scatta segnando le h.9:00 di Fri. 28. Apr.. La voce commenta: “Nell’istante in cui i nostri corpi si sono toccati [...] 57 ore dopo...”.

Wong Kar Wai sottolinea quell’istante, sospendendolo per un lungo attimo: quanto basta perché quell’orologio, che scatta in quel preciso momento, rimanga perfettamente nitido nella memoria dello spettatore e specificamente legato a quei due corpi (e a quella *premessa/promessa*). Per ben tre volte quello stesso orologio ritornerà in dettaglio, ingigantito: all’esatto scattare di ogni nuovo giorno del tempo della storia (alle h.12, cioè 00:00, di Sat.29.Apr., di Sun.30.Apr. e di Mon.1.May - ma affinché sia ancora più chiara l’importanza ed il valore simbolico di quest’ultimo nuovo giorno, viene mostrato solo un gigantesco 1).

Ma ancora una volta, si rileva uno scarto rispetto a ciò che sembrerebbe evidente.

*57 ore perché nasca un amore*: facendo i calcoli, 57 ore dopo le h.21 del 28 aprile scoccano le h.6 del mattino del 1° maggio. Ma è un calcolo che nessuno spettatore farà mai - se non a

posteriori, ripensando e rileggendo il testo; ed un *countdown* non ha valore drammatico se non se ne conosce l'esatta scadenza. E, ancora, un'altra considerazione: alle h.6 del mattino del 1° maggio 223 e la Bionda non sono insieme.

Quel *time-lock*, dunque, ha valore drammatico effettivo autonomo? È un *time-lock* così importante come intende fare credere Wong Kar Wai?

Le 6 del mattino del 1° maggio è l'esatta ora in cui 223 è nato: è il preciso istante del suo compleanno.

Ed alle 6 in punto del 1° maggio, la Bionda lascerà nel suo *memo-box* un messaggio di auguri. Sarà dunque alle 6 del mattino del 1° maggio, ormai distante dalla donna, che 223 se ne sentirà innamorato - una sensazione di innamoramento probabilmente più desiderata che effettiva, o piuttosto: una sorta di *innamoramento forzato*, un atto di volontà a dimostrazione del fatto che l'ex-fidanzata ormai appartiene al passato... Esattamente in quel momento, infatti, h.6 del 1° maggio, raggiunge il suo termine ultimo un altro duplice *time-lock* che Wong Kar Wai ha precedentemente innescato (sempre con l'ausilio della voce *over* di 223) e sovrapposto al macro-*time-lock* di cui sopra, e che produce senso proprio in forza di tale stratificazione: "Ci siamo lasciati il 1° aprile. Continuo a credere che sia uno scherzo. Così ho deciso di fare durare questo scherzo un mese. Da allora ho cominciato a comprare ogni giorno un barattolo di ananas con scadenza il 1° maggio... perché era il cibo preferito da Amei... perché il 1° maggio è il mio compleanno. Ho giurato a me stesso che una volta comprati trenta barattoli, se lei non sarà ancora tornata, considererò scaduto anche il nostro amore." [e questo sì che è un conto-alla-rovescia scandito in tutta la sua valenza drammatica: vedi le sequenze in cui 223 vaga nei supermarket alla ricerca delle scatole con la data necessaria.]

Quando giunge la chiamata della Bionda, alle h.6 (di una metaforica alba/compleanno/ri-nascita ad una nuova vita), il processo di disintossicazione da quell'*amore scaduto* è cominciato: con la corsa nello stadio (personale metodo di 223 di espulsione dei liquidi in alternativa alle lacrime) e la decisione di abbandonare il *cercapersone*.

Il *time-lock* delle 57 ore si palesa secondario, funzionale ad una trama principale che non è certo quella di un amore tra il poliziotto e la *dark lady*.

Anche sul *côté* del personaggio femminile, al *time-lock* delle 57 ore se ne sovrappone un secondo strettamente legato alla trama che vive il personaggio (e che anche in questo caso ci era stato indicato dalla diretta interessata, in prima persona): quando la donna perde i corrieri indiani e la droga, si reca nel bar del proprio socio/(forse)amante; le viene consegnata una scatoletta di sardine: "La data sulla scatola mi diceva che non mi restava molto tempo. Dovevo assolutamente ritrovare quegli indiani". La data sulla scatola indica come scadenza il 1° maggio.

L'alba del 1° maggio coincide con la scadenza del *time-lock*; questo implica: la fine della sua attività (perlomeno a Hong Kong), l'inizio di una nuova vita altrove (ha prenotato un aereo), e probabilmente la fine di un amore (se effettivamente il gestore del bar che lei uccide nelle prime ore del mattino, oltre che socio era anche il suo amante). La scadenza delle "57 ore", in questo caso, non ha evidente legame effettivo o simbolico con il percorso personale della protagonista.

Traendo una conclusione parziale: la finta trama principale legata all'*innamoramento* 223/Bionda rivela i propri limiti in ogni sua linea costitutiva, confermando quanto sopra, ovvero che di fatto si tratta di una sottotrama comune.

**Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati ho provato un lunghissimo brivido.**

**MA IL DESTINO A VOLTE...**

Il primo blocco drammatico, quindi, appare sempre meno compatto, e sempre più bipartito in due trame distinte accomunate da una sottotrama.

Eppure Wong Kar Wai ha orchestrato un preciso piano per fare percepire le due trame come inestricabilmente connesse, conglobate in un'unità tematica superiore: *l'amore impossibile*. Confrontando le due storie scopriamo che sono costruite in maniera speculare e capovolta: come le due facce di una medaglia.

Da una parte abbiamo un giovane poliziotto che vive un travaglio sentimentale; che trascorre le sue notti mangiando continuamente; cercando di sfuggire alla solitudine tentando di stabilire contatti con altre persone; sfruttando ogni strumento per intrecciare legami e per impedire che si dissolvano quelli esistenti; un personaggio estremamente ciarliero e disponibile a raccontare la propria crisi, a svelare la propria interiorità... Dall'altra c'è una donna più matura; che vive nell'illegalità, essendo una trafficante di droga; che subisce le conseguenze di un rischioso *business*; che non tocca cibo; che predilige una dimensione solitaria; che quando ha contatti con altre persone è per ottenere informazioni o uccidere; che è taciturna; che quando parla è reticente, tendendo a rivelare solo il minimo indispensabile di sé (mentre la voce *over* di 223 è quasi torrenziale, quella della Bionda è essenziale) : un personaggio tanto misterioso ed ermetico, quanto è trasparente e immediato quello del giovane poliziotto.

Ma parallelamente a questa distanziamento di due universi e di due personaggi, Wong Kar Wai lavora anche in direzione opposta: costruendo itinerari analoghi per i personaggi (supermarket, metropolitana, vicoli, *fast-food*...), e (probabilmente) realizzando le sequenze di entrambi i protagonisti nelle medesime *locations* pur non mostrando l'effettiva coincidenza dei luoghi, diffonde un'aura di *dejà-vu* (o, quando è più esplicito, di reiterazione di passaggi e situazioni) che comunica l'impressione che i percorsi dei due si sfiorino continuamente.

Questo, sommato ad elementi che ricorrono in entrambe le trame e costituiscono quasi dei rimandi interni, testuali, (un esempio: scatole di ananas/scatola di sardine) oltre al già nominato orologio che rappresenta il simbolico *trait-d'union*, non sortisce altro effetto se non quello di spingere lo spettatore a confrontare le due opposte facce della medaglia ed a considerarle strettamente connesse, unite in qualche modo, perché parti di uno stesso ambiente e contesto.

Quando, finalmente, il destino porta i due percorsi ad intersecarsi al *Bottom's Up*... è un evento narrativo ormai atteso (al di là dell'anticipazione), ma improbabile negli esiti: uno scherzo del Caso che porta due figure opposte ad incontrarsi, a aiutarsi vicendevolmente per una notte - contrariamente a quanto fanno di giorno per lavoro; due solitudini che non si colmano, ma si incontrano.

L'amore che 223 ci aveva *promesso* è piuttosto improbabile: troppo distanti, e troppo coinvolti dalle rispettive trame.

Allo spettatore non resta che concludere che si tratta di un amore impossibile (contrariamente alla *premissa/promessa*)... d'altra parte, ormai, le storie ci portano altrove, ovvero ai rispettivi finali: ad un omicidio; ed al Midnight Express, un chiosco/*fast-food* da cui si dipanerà la terza storia, che costituirà il secondo blocco drammatico.

“Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati ho provato un lunghissimo brivido. Ma il destino a volte...”: così 223 conclude, commentando un mancato incontro con una nuova possibile anima gemella; di fatto, un commento perfettamente valido anche per la sua avventura della notte precedente con la Bionda (se solo in apertura di film avesse pronunciato la stessa frase... avremmo pensato di vedere un altro film).

### SEI ORE DOPO SI SAREBBE INNAMORATA DI UN ALTRO UOMO.

Wong Kar Wai ha parlato, a proposito di *Hong Kong Express*, di struttura binaria. Effettivamente la bipartizione è profondamente radicata nel testo ed insita nella frase con cui si apre il film: “Ogni giorno ci troviamo spalla a spalla con tante persone; non siamo che degli sconosciuti l'uno per l'altro, ma ognuna di queste persone può entrare o meno

nella nostra vita.”

Le opzioni sono due: una persona può entrare nella nostra vita, oppure no.

Wong Kar Wai analizza i due casi: il primo segmento del film mostra un “ingresso” mancato. Nel secondo segmento, invece, ci viene esemplificata l’eventualità opposta: due sconosciuti (663/Ah-fei) che casualmente entrano in contatto, e poco a poco invadono l’una la vita dell’altro; l’amore, estremo coinvolgimento, in questo caso è possibile e si realizza.

Ecco perché Wong Kar Wai tiene separate ed indipendenti le storie di 223 e della Bionda: se fossero stati protagonisti di una storia comune, anche non necessariamente amorosa, ci si sarebbe ritrovati nuovamente nel caso del secondo segmento.

Dunque, struttura binaria a due livelli: all’interno del primo segmento, e nel disegno complessivo tra primo e secondo blocco drammatico.

Infatti, come all’interno del primo segmento personaggi e storie vengono costruiti in maniera speculare ed opposta, tanto da costituire vicendevolmente l’una il negativo dell’altra; così, anche la storia che informa il secondo blocco drammatico rappresenta l’esatto contrario della prima.

Mentre 223 e la Bionda percorrono itinerari paralleli e mai, salvo un’eccezione, intersecantisi, nel secondo segmento viene a crearsi una dinamica simile a quella di un pedinamento/persecuzione: la storia si sposta dallo spazio del Midnight Express (in cui la ragazza lavora) a quello del mercato quando il poliziotto cambia turno ed Ah-fei lo segue (abbandonando sostanzialmente il chiosco dello zio); attraverso lo stratagemma della lettera di addio della ex-compagna di 663 viene fornita ad Ah-fei (letteralmente) la chiave di accesso al mondo più intimo del poliziotto: da questo momento viene ulteriormente esasperato il meccanismo di coincidenza e compresenza, muovendosi entrambi i protagonisti in uno spazio vieppiù più ridotto - metafora di una realtà labirintica in cui è possibile essere spalla-a-spalla senza necessariamente incontrarsi-scontrarsi-riconoscersi- o più semplicemente vedersi.

Inoltre, se nel primo “blocco” l’elemento temporale è scandito con insistenza, nel secondo scompare, come risucchiato nella dimensione onirica che assume la storia nel suo sviluppo - come suggerisce la voce *over* di Ah-fei: “Feci un sogno quel pomeriggio: avevo la sensazione di essere andata a casa sua... Che strano: pensavo si trattasse di una sensazione passeggera, invece esistono sogni da cui non ci si sveglia mai.”

Una dimensione fuori dalle coordinate temporali chiarissima fin dall’inizio: a dispetto della precisione con cui, prima di scomparire di scena, 223 ci ha introdotto in questo nuovo contesto (“Sei ore dopo...”), l’esatta scansione temporale viene immediatamente negata. Le prime quattro scene/sequenze sembrano comporre una sequenza unica e confusa (basata sulla ripetizione) negando, infatti, una *regola* di sceneggiatura basilare nel disegno secondo cui si articolano: quella (*regola*) che richiede evidente alternanza [di contenuto drammatico, di azione, di personaggi, di illuminazione (giorno/notte), di spazio (interno/esterno) ecc.] tra le scene come metodo per avviare a possibili confusioni di lettura - onde evitare di ottenere un effetto di continuità in luogo di ellissi e frammentazione. I primi quattro incontri (che si svolgono in quattro giorni consecutivi) tra Ah-fei e 663 avvengono tutti al Midnight Express, presumibilmente ad orari simili (comunque sempre notturni) ed hanno come nucleo la medesima azione (l’ordinazione del cibo da parte di 663): solo attraverso i dialoghi, ed in particolare attraverso le ordinazioni del poliziotto, si riesce a risalire all’arco temporale della storia (quattro differenti giorni, appunto); nei primi due, Wong Kar Wai utilizza un brano musicale (diegetico) come elemento unificatore, nei seguenti accentua maggiormente il gioco non solo mantenendo sostanzialmente invariati modalità di inquadratura, taglio luministico... ma addirittura ricordando le scene sulla medesima azione di Ah-fei (il lavaggio dei vetri). [Qui, come altrove, alla scrittura di sceneggiatura si sovrappone quella registica: il gioco si complica, ed ha origine quell’imbarazzo che si prova nel trattare separatamente script e realizzazione nei lavori di

Wong Kar Wai.]

Questo *corridoio del tempo* (cfr. gli interventi di Alovio e Boano) varca anche i limiti del blocco di appartenenza: tra le tre micro-scene-esca che si incastrano nel primo segmento [non si colgono (non si possono cogliere) ad una prima visione, ma solo retrospettivamente; una, all'aeroporto: un *inserto* che ritrae una *hostess* in attesa di un taxi - scopriremo, ricollegandola ai *flashback* di 663, che è l'ex-compagna del poliziotto; un'altra, nella metropolitana: nella quale appare 663 che osserva, da un piano rialzato, la corsa isterica di 223 che segue l'ultimo tentativo di telefonare alla ex-fidanzata; l'ultima, in cui, seguendo la Bionda vagare per la città alla ricerca degli indiani, vediamo uscire da un negozio di giocattoli Ah-fei con un enorme *pelouche* del gatto *Garfield*] in particolare la terza costituisce una diacronia nel tessuto temporale lineare del racconto. Infatti, quel medesimo *Garfield* che Ah-fei imbraccia uscendo nel negozio riapparirà nell'appartamento di 663 molto dopo, come uno dei tanti oggetti nuovi introdotti nella casa del poliziotto dalla giovane innamorata. È possibile trovare una logica... ma sembrerebbe più coerente leggerla come una diacronia in una linearità simbolicamente ferrea come quella del primo blocco.

Solo nel pre-finale della storia, quando l'incantesimo sembra incrinarsi e poi spezzarsi irrimediabilmente con il mancato appuntamento e la partenza per la California della ragazza, le coordinate temporali tornano ad essere precise (l'appuntamento, l'arrivo in anticipo di lei, il mancato incontro, la partenza e l'ellissi di 1 anno esatto...).

### Ogni giorno ci troviamo spalla a spalla con tante persone.

#### MIDNIGHT EXPRESS

Il rischio di una struttura simile, al limite del geometrico, è lo schematismo episodico. Wong Kar Wai deve evitare questo ostacolo. Ci riesce non solo provocando sensazioni di *dejà-vu* introducendo/anticipando, in maniera quasi subliminale, i personaggi del secondo "blocco" già nel primo; e non solo costruendo un sistema di rimandi ed analogie tra i due segmenti maggiori (il tema del cibo comune ai poliziotti, in particolare la passione per la *chef-salade*, ne è un esempio); ma, in particolare, creando una cornice comune legata ad una precisa *location*, il Midnight Express.

Sequenze ambientate al *fast-food* aprono (sequenze introduttive di 223 e della Bionda a parte) e chiudono il film, e lo snodo/ricordo tra il primo ed il secondo segmento si svolge ancora una volta nel medesimo locale.

Introducendo, inoltre, la figura del gestore (zio di Ah-fei) che svolge un ruolo di saggio-mentore-padre spirituale delle anime in pena che vengono a consolarsi con il cibo presso il suo chiosco, l'autore riesce a creare un ulteriore tratto di collegamento tra i vari personaggi, e a dare un peso drammatico ed una identità ben definita a quel determinato spazio.

Il Midnight è il punto di partenza e di arrivo di ogni erranza; il riferimento, ed il centro, di un universo altrimenti babilonico attraverso il quale i vari personaggi ci hanno guidato con il loro vagare notturno e diurno, perenne - nel quale ci hanno invitati a perderci: se i vicoli, le stazioni della metropolitana, gli american bar, i supermarket... si assomigliano tutti, e forse sono i medesimi, solo il Midnight Express è sempre immediatamente riconoscibile. In altri termini, Wong Kar Wai riesce ad elevare il Midnight Express a personaggio: e non secondario, tant'è che sarà proprio il chiosco (ormai *luogo della memoria*) a chiudere il film. Attraverso questo espediente Wong Kar Wai non solo ottiene di rendere meno scollati i due segmenti narrativi maggiori, ma riesce a radicare i personaggi (le loro avventure, le loro solitudini) in una precisa realtà, quella delle Chungking Mansions in cui, a qualsiasi ora del giorno o della notte, puoi mangiarti una *chef-salade* o bere un *caffè freddo*, *spalla a spalla con tante persone*.

di Giampiero Frasca

## No Reply il dilemma della (non) comunicazione in *Hong Kong Express* e *Angeli Perduti*

**A**ndature esitanti, sguardi sconsolati, pensieri confusi; dubbi, attese, domande. Nessuna risposta. Mai. Il cinema di Wong Kar Wai è anche questo. O forse soprattutto questo. Tra *Hong Kong Express* e il cielo degli *Angeli perduti*, nessuna delle domande poste da campioni di varia umanità trova risposta.

Il discorso si rifrange su se stesso ed il dialogo diventa solitario monologo. Le linee parallele su cui si muovono i personaggi, come mossi da un nastro trasportatore, non permettono incontri ma solo dinamiche di avvicinamento che, da sole, non possono bastare. L'uomo, intrappolato in un labirinto senza varchi sull'esterno, è costretto alla frustrazione dell'eterno tentativo, al reiterato girare su di sé nella speranza dell'incontro, del soddisfacimento delle pulsioni che portano verso l'altro.

Ma in un microcosmo dove la comunicazione non si realizza, dove la parola non fa avanzare concretamente la narrazione ma la ipostatizza, la congela, che posto occupa lo spettatore in platea? Per dirla con Dayan, nel teatro della comunicazione messo in scena da Wong Kar Wai qual è il ruolo reattanziale<sup>1</sup> attribuito allo spettatore?

### I • Una scena appesa ad un filo

In *Hong Kong Express*, He Qiwu (Takeshi Kaneshiro) è stato abbandonato dalla sua ragazza ed è arrivato tardi per avere un qualunque tipo di contatto con la commessa del *fast-food* che frequenta di solito. Sempre più sconsolato, decide di non sprecare comunque la sua serata e si attacca al telefono del *fast-food* nel vano tentativo di organizzare un incontro con qualcuno. Wong Kar Wai organizza la messa in scena in modo molto semplice ma determinatamente significativa, con solo tre inquadrature che esauriscono il senso dell'oppressione dell'individuo e le sue velleità comunicative.

Il posto in cui è situato il telefono è sempre ai limiti del quadro, tendente ad un fuoricampo non ancora realizzatosi ma che comunque ne sottolinea il carattere marginale a livello profilomico. È sufficiente ascoltare le prime parole della conversazione telefonica per comprendere come la disposizione scenografica trascenda a livello connotativo. He Qiwu è inquadrato dal basso, le spalle rivolte all'obiettivo della macchina da presa; intorno a lui, in un gioco di luci algide e neon pubblicitari, il gigantismo visivo del *fast-food* pare inglobare con la sua fredda pervasività il personaggio al telefono. Uno scavalco di campo ci porta dietro il bancone del *fast-food*, dove il proprietario, intento a sgrassare l'unto, sbadiglia vistosamente verso la mdp: la comunicazione di He Qiwu non evolve, ci si trova in una sorta di stallo esistenziale da cui è difficile uscire. Nuovo scavalco di campo, nuovo tentativo di telefonata. L'inquadratura è inclinata verso destra, il personaggio è seduto: anche l'ultima occasione è risultata vana e la compagna di banco della quarta elementare non si ricorda di lui. Terribilmente sconsolato, He Qiwu si alza in piedi lasciando la cornetta staccata con il filo che vacilla come un beffardo pendolo. La comunicazione è interrotta definitivamente in un

cortocircuito tra destinatario e destinatario<sup>2</sup> immanenti (cioè sullo schermo), mentre le parole di He Qiwu si rivelano importanti a livello trascendente (relativamente ad una comunicazione con lo spettatore). Infatti le frasi telefoniche di He Qiwu non ottengono una risposta; dall'altro capo del filo non giunge un solo segnale acustico di senso compiuto. È solo lungo l'asse schermo-sala che le espressioni del personaggio trovano la propria ragione d'essere. Inoltre, l'uso dello spazio a 360 gradi isola l'uomo in un cerchio-teca indistruttibile di eterna solitudine. L'uomo di Wong Kar Wai è spersonalizzato, la sua figura intera della terza inquadratura, oltre ad essere completamente oscurata da una sapiente fotografia (che continua a tenere illuminato in modo astutamente artefatto il décor pervasivo del *fast-food*), ha la testa fuori del margine superiore dell'inquadratura ed i suoi tratti distintivi lo sono ormai per un altrove che non appartiene allo spazio filmico. He Qiwu può solo uscire di campo. Lo fa superando l'obiettivo della mdp a sinistra, verso il pubblico, dove l'impossibilità della comunicazione inevitabilmente lo porta.

## 2• Dialogo con il nulla

Telefoni da cui difficilmente scaturisce una parola, dialoghi disturbati dal volume della musica, canali comunicativi con la costante presenza di un vizio che ostacola il loro fluire: l'uomo di Wong Kar Wai si riduce a parlare con il nulla.

In *Hong Kong Express*, He Qiwu cerca consolazione alle proprie afflizioni nel colloquio con il proprio cane, salvo poi riconoscere che non può condividere il suo dolore.

Il poliziotto con numero di matricola 663 cerca invece conforto parlando con oggetti inanimati. Li consola "perchè sono diventati tristi". E così un sapone, uno straccio gocciolante (cui si consiglia di non piangere perchè altrimenti diventerebbe, per l'appunto, uno straccio), un topolino di *pelouche* ed il pupazzo di un cane, sono trattati come esseri viventi, in un'ipotiposi filmica che acquista un grande significato alla luce della situazione di solitudine in cui versano i personaggi. Addirittura, il topolino ed il cane, nei rispettivi piani a due che li mostrano con il poliziotto, occupano una porzione di spazio equivalente a quella dell'uomo, in una caratterizzazione estrema che ne sottolinea, una volta di più, l'alterità dal reale ed il bisogno di un microcosmo da gestire a proprio uso e consumo per i sempre più alienati personaggi. In una situazione così descritta non stupisce che He Qiwu abbandoni il proprio *cercapersone* alla maglia di una rete di recinzione (che rappresenta il filtro fra il personaggio "imprigionato" nel suo mondo e la realtà circostante), perchè tanto non lo cerca mai nessuno. C'è un vizio di forma nella comunicazione. Si nota anche quando il caso pone tutte le condizioni di base affinché il contatto comunicativo avvenga.

In *Angeli perduti*, il killer incontra sul bus un suo vecchio compagno di scuola, ma anche in questo caso il dialogo non c'è. Il killer, in PP, non risponde nemmeno ad una delle mille domande che il facondo vecchio compagno gli pone. Quest'ultimo, accantonato dalla scelta di Wong Kar Wai di porlo sullo sfondo dell'inquadratura, pare più parlare con e per se stesso che con l'amico. L'intuizione geniale a livello registico è quella di sovrapporre la voce *over* (interiore) del killer alle parole del compagno, in modo da rilevare l'impossibilità di una risposta in un universo in cui i personaggi sono chiusi in se stessi.

La comunicazione ritorna su di sé e si rispecchia nel personaggio. Esempio a questo proposito un altro segmento di *Angeli perduti*: il killer, seduto in un bar, chiede al barista posto fuoricampo di consegnare una moneta ad una donna che entro due giorni cercasse di lui. La m.d.p. inquadra il killer in PP; lo sguardo di questo è rivolto verso il fuoricampo di sinistra dove, presumibilmente, è posto il destinatario del messaggio all'interno della scena. Il killer allunga una mano e porge al suo interlocutore la moneta. La m.d.p. prende spunto da questo movimento per una panoramica destra/sinistra che si posa, incredibilmente, ancora sul PP del killer specularmente posizionato rispetto al quadro precedente, che non si dimostra

nient'altro che l'immagine riflessa in uno specchio facente parte dell'arredamento del bar. Nel corso della panoramica si nota il braccio del barista che prende la moneta dalla mano del killer, ma poco importa. Ciò che conta è che si generi nello spettatore l'illusione che il *destinatario* della comunicazione possa coincidere con il *destinatore*, rafforzando, a livello *connotativo*, la convinzione che questi personaggi abbiano più facilità a comunicare con se stessi che con gli altri.

### 3• Mutismo e (inevitabilmente) rassegnazione

L'estremizzare non è una colpa. Laddove la comunicazione è pressochè impossibile, il mutismo non è assolutamente un handicap ma diventa una semplice condizione esistenziale.

In *Angeli perduti* Ho è muto dall'età di cinque anni; lo è diventato dopo aver mangiato una scatola di ananas avariato, tendendo così un sottile ma visibile *filo rosso* con *Hong Kong Express*, dove lo stesso attore, Takeshi Kaneshiro, mangiava ananas in scatola al limite della scadenza a causa di problemi sentimentali. Per sommo contrasto, però, la sua voce interiore è verbosa e prolissa: a livello *over*, Ho parla tantissimo; la sua comunicazione, rispetto alla pellicola, avviene verso l'esterno, lungo una linea schermo-sala che trova soddisfazione data la difficoltà di un'interazione verbale interna alla narrazione.

Per Ho è complicato anche il rapporto intergenerazionale con il padre, diventato anch'egli, dopo la morte della moglie, molto parco di parole, esprimendosi, quelle poche volte che decide di farlo, in "uno strano dialetto mezzo russo, mezzo taiwanese che capisce solo lui". Le immagini non fanno altro che confermare quello che già le parole dei personaggi hanno reso esplicito: grazie alla profondità di campo del grandangolo, due semplici inquadrature mostrano come le distanze tra Ho e il padre siano notevoli anche a livello spaziale. I due sono nella propria casa; Ho è in PP, il padre è schiacciato sullo sfondo dalla prospettiva a focale corta dell'obiettivo. Stacco e nuova inquadratura. La m.d.p. è rimasta immobile mentre i due personaggi hanno scambiato le rispettive posizioni: la distanza rimane identica, padre e figlio rimangono lontani. Ho fa un tentativo ed avanza verso la m.d.p., tocca fugacemente sulla spalla il padre, ma poi si allontana velocemente uscendo di campo, riconoscendo implicitamente l'insuccesso di un qualunque contatto, anche a livello corporale.

Ho, imperterrito, decide di seguire l'esempio di un suo conoscente, Sakosan, che "ogni volta che vuole dire qualcosa alla sua famiglia gira un videotape e glielo spedisce". Cerca quindi un incontro almeno attraverso il filtro delle immagini, ma il padre si mostra refrattario ad essere oggetto di ripresa. Il contatto avviene quando il padre dorme: soltanto la mancata vigilanza di questi fa sì che Ho riesca ad avvicinarsi e a riprendersi accanto a lui in un'inquadratura video cui hanno accesso unicamente gli spettatori. Il tentativo video non si concretizza, anche in questo caso la comunicazione è frustrata. L'utilizzo delle cassette non serve ad Ho per instaurare un dialogo con il padre, può solo dargli la possibilità di perpetuarne il ricordo dopo la morte. Lo *stop-frame* sull'immagine video del padre sorridente ricalca metaforicamente il punto di vista di Ho, ponendo l'accento sulla possibilità di fissare l'inquadratura nella propria memoria, in un circuito comunicativo sempre introiettato nel personaggio ed incurante di qualsiasi stimolo rivolto all'esterno del suo mondo.

### 4• Verba volant, scripta manent (non lecta)

Contatti personali inesistenti, colloqui telefonici a senso unico: lo spazio e il tempo di questo cinema non aiutano di certo i personaggi ad ovviare ai loro inconvenienti comunicativi. La parola d'ordine è cercare un punto d'incontro dove queste due essenziali coordinate possano sposarsi e generare un'unione - mentale, verbale, ideale o quant'altro - tra due esseri. Se lo spazio inevitabilmente aumenta le distanze tra due corpi, e il tempo fa in modo che il contatto non avvenga perchè intestarditosi in differenti istanti, l'eterna narrazione esistenziale pro-

cede su binari spazio-temporali paralleli che non possono assolutamente giungere ad una loro intersezione effettiva e cronologicamente lineare. L'unica soluzione è quindi quella di unire lo spazio e il tempo per far sì che riescano, nel loro piccolo, a superare e resistere alla fugacità del quotidiano, alla quale i personaggi di Wong Kar Wai non riescono assolutamente ad adattarsi (si pensi, a questo proposito, a tutte le inquadrature che mostrano i personaggi principali in piani e velocità di movenze differenti rispetto al flusso umano che passa inesorabilmente davanti l'obiettivo della m.d.p., sottolineando la difficoltà di questi *eroi del non dicibile* ad essere pienamente padroni del momento che vivono).

L'uomo di Wong Kar Wai prova quindi a superare la sua *impasse* con la scrittura, fissando, come Montaigne<sup>3</sup>, la propria solitudine su carta, nella speranza di dilatare al massimo (cioè fermandolo) il tempo in cui la comunicazione è resa effettiva ed allargando, al contempo, lo spazio in cui il contatto può di fatto avvenire.

Ma, quasi fatalmente, qualcosa interviene a rendere impossibile questo nuovo tipo di tentativo. Ciò che viene prodotto per iscritto può proporsi come oggetto solo nel momento in cui viene posto di fronte ad una ben definita soggettività, l'essenzialità della lettera diventa insensibile agli occhi di colui che non vuole ricevere il messaggio che da essa scaturisce. L'importante azione della lettura è il correlativo dialettico dell'atto di scrittura e ciò implica, inevitabilmente, la presenza di due soggetti distinti e volitivamente desiderosi di confrontarsi sullo stesso terreno. Nel cinema di Wong Kar Wai questa volontà non esiste oppure, quando timidamente fa capolino, è la fatalità ad impedire l'incontro almeno su carta. "Se ti fermi in qualche posto, scrivimi una lettera", "E perchè? Tanto tu non le leggi". Queste due succinte battute di 663 e Afei in *Hong Kong Express*, illustrano paradigmaticamente ciò che succede ai personaggi quando decidono di trovare altri spiragli alla loro mancanza di contatti.

Così come il verbale, anche lo scritto non si collega a nessun altro individuo, rimanendo insaturo, isolato da ciò che lo circonda, pura velleità. Lo scrivere per se stessi è per Sartre "il peggior smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle di un poco. L'atto creatore è un momento incompleto e astratto [...] e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare"<sup>4</sup>. Gli scritti in Wong Kar Wai rimangono puri segni scuri su superfici candide, non letti, accantonati, dimenticati, posticipati e ripresi quando ormai lo spazio ed il tempo hanno divaricato la loro contingente relazione e reso quindi complicato l'incontro od il semplice accordo.

In *Hong Kong Express* i personaggi consegnano (e mai direttamente agli interessati: ancora spazi e tempi che non si congiungono) lettere nel momento in cui desiderano eseguire un distacco radicale da ciò che è stata la loro vita immediatamente precedente. Sfortunato destinatario è sempre il poliziotto 663 che pare abbonato a ricevere lettere da donne che lo piantano in asso senza nemmeno dargli la possibilità di tentare un'ultima disperata supplica.

La prima missiva è dell'hostess, sua ex amante, che lascia lo scritto nelle mani del gestore del *fast-food* in cui 663 è solito recarsi. La lettera in questione viene letta più volte, ma non da colui al quale è indirizzata: prima lo stesso gestore, poi cuochi ed inservienti vari ed infine Afei, che si impossesserà delle chiavi di casa di 663 presenti all'interno della busta, vengono a diretta conoscenza di quello che lo scritto contiene, ponendosi così come barriere tra la direttrice mittente-destinatario.

Ma il colpo di grazia al tentativo mediato di comunicazione lo porta proprio 663 rifiutandosi di ritirare la lettera che Afei gli porge. Lo stesso dialogo tra la commessa ed il poliziotto è emblematico, in quanto pone l'accento, una volta di più, sull'enorme difficoltà a trasmettere informazioni di portata anche elementare le poche volte in cui i personaggi riescono a trovarsi a contatto.

In questo caso, la semplice frase "Ieri sera è stata qui una ragazza", pronunciata da Afei come breve preambolo per comunicare la consegna della lettera, non viene recepita dal poliziotto

perchè persasi tra la moltitudine di onde sonore ad alto volume che la radio del *fast-food* sta vomitando ininterrottamente. La vicinanza e la presenza contemporanea dei due (spazio e tempo quindi coincidenti) viene vanificata da un vizio del contesto<sup>5</sup> che non permette un tranquillo dialogo ma, anzi, compromette i tentativi orientati in tal senso. 663 si rifiuta di ritirare la lettera, il messaggio in essa contenuto gli interessa molto relativamente, superato com'è dalla lampante evidenza dei fatti. Le situazioni esistenziali contingenti e non la comunicazione determinano, quindi, la coscienza delle cose.

Una seconda lettera giunge a 663: a spedirgliela questa volta è Afei che gliela fa recapitare dal gestore del *fast-food*. La lettera sostituisce la presenza della donna all'appuntamento che i due avrebbero dovuto avere. Il contatto viene negato e sostituito dalla presenza cartacea. Afei si è licenziata ed è andata in California, l'appuntamento, ovviamente, è saltato. "Non è che non sia venuta, è solo andata nel posto sbagliato; quella sera eravamo in una California diversa, tra noi ci sono 15 ore di fuso orario". Secondo la voce interiore di 663 è solo la *condizione spazio* a non venire verificata, mentre per quella temporale introduce un curioso paradosso che conferma l'impressione che i personaggi di Wong Kar Wai vivano parallelamente senza mai incrociarsi in maniera determinante. Esistenze contemporanee e parallele, conscie della loro reciproca esistenza ma incapaci di incontrarsi sul piano comunicativo e quindi condannate alla disperata solitudine.

Questa volta 663 apre la lettera di Afei, salvo poi mettere da parte le sue velleità ricettive nel momento in cui si accorge che la destinazione della prenotazione aerea contenuta nella lettera non si legge più, cancellata dall'acqua che il foglio di carta ha preso durante la pioggia. In questo caso è il *messaggio* a difettare, la sua non completezza determina la non comunicabilità di notizie di primaria importanza.

In più una curiosità chiarificatrice: la lettera viene mostrata dal regista per brevi scorci, piccoli ritagli che mostrano come la prenotazione aerea sia a nome *Mr. 663*; il numero di matricola sostituisce il nome, la peculiarità di una persona lascia miseramente il posto alla serialità, alla conformità, all'indistinto. Una comunicazione che parte senza determinare preventivamente ed in modo chiaro il soggetto a cui è destinata, rischia di naufragare in partenza proprio per la mancanza di determinazione da cui è caratterizzata. La sensazione è che tutto concorra nel cinema di Wong Kar Wai a far sì che questi problemi comunicativi abbiano un che di patologico.

## 5• Conclusione senza contatto

Personaggi ormai al fondo della loro solitudine, insoddisfatti e chiusi in un ineluttabile solipsismo che crea l'*io* e l'*altro* nella consapevole insoddisfazione esistenziale, avvertita quasi come un divertimento nella lucida coscienza dell'inesistenza del rimedio. Roman Jakobson gongolerebbe: gli uomini di Wong Kar Wai non possono comunicare per l'assoluta mancanza di un contatto. Il telefono, gli incontri non avvenuti, le lettere non lette, il *cercapersone* abbandonato sono l'emblema della mancanza di un canale fisico fra mittente e destinatario che consenta di iniziare e poi mantenere la comunicazione. E quando l'incontro avviene, come nel caso del compagno di scuola incontrato nel bus, manca la connessione psicologica che riesca a rendere tangibile ciò che viene detto, che veicoli le semplici parole in qualcosa che possa accedere al regno del significante. Frustrazione della *funzione fàtica*<sup>6</sup> e assoluta destrutturazione di quella *conativa*<sup>7</sup>. L'orientamento verso il destinatario interno al film è interrotto, il flusso di comunicazione subisce una frattura ed innesca il feedback che porta al dialogo con oggetti inanimati o con la propria immagine riflessa nello specchio.

Mentre gli enunciati all'interno del testo non transitano, il canale che idealmente congiunge pellicola e spettatore si rivela privo di ostacoli: il messaggio all'interno del cinema di Wong Kar Wai trascende il destinatario fittizio per realizzarsi in quello reale seduto in platea. Tutte

le domande senza risposta, le richieste fatte a un telefono muto, i dubbi angosciosi trovano nel pubblico un recettore sicuro ed attento. Come sostiene Dayan, “il film dà sempre delle disposizioni cardinali che preparano per lo spettatore una partitura di reazioni: gli creano un ruolo che è immobile e muto, ma non per questo meno precisamente circoscritto”<sup>8</sup>. Il farsi del film è sempre strettamente connesso al suo darsi al pubblico, ed in questo terreno d’operazione il testo filmico consente e motiva lo scambio. Allo spettatore non rimane che acquisire la competenza adatta a diventare l’ideale destinatario della comunicazione cinematografica. Nel caso di Wong Kar Wai, il contatto negato tra *destinatore* e *destinatario* porta il pubblico ad un ruolo produttivo e presente (il *canale* è percorribile, il *contatto* tra emittente e recettore c’è<sup>9</sup>) ma assolutamente speculare al destinatario all’interno del film: le domande senza risposta trovano solo un buon ascoltatore che a livello immanente non esisteva, ma allo spettatore non è data la possibilità, data la sua immobilità ed il suo mutismo, di prendere parte attiva al fenomeno comunicativo. Il cinema di Wong Kar Wai come specchio della comunicazione a senso unico, da sempre caratteristica fondamentale dello statuto cinematografico? E se non fossimo altro che la metafora del topolino e del cane di *pelouche*?

**Note:**

1. Dove il prefisso “re” sta ad indicare la posizione contraria dello spettatore rispetto a chi la narrazione la crea materialmente, ossia i personaggi ed il loro relativo ruolo.
2. Rispettivamente: chi destina e colui al quale è destinato un messaggio linguistico o comunicativo in senso lato.
3. “È un umore melanconico [...] determinato dalla tristezza della solitudine nella quale qualche anno fa mi sono calato, quello che mi ha, in un primo tempo, messo in mente questa fantasia di scrivere”, Montaigne, *Essais*, libro 2, capitolo 8.
4. Jean-Paul Sartre, *Che cos’è la letteratura?*, Milano, Mondadori, 1990, pag.78.
5. Jakobson lo ritiene un aspetto fondamentale della comunicazione, in quanto componente situazionale all’interno della quale il segno linguistico si trova ad agire.
6. Funzione del linguaggio grazie alla quale l’atto comunicativo ha esplicitamente il fine di mantenere il contatto tra due individui.
7. Secondo Jakobson è la funzione che permette l’orientamento comunicativo verso il destinatario.
8. Daniel Dayan, *Lo spettatore performato*, in L. Cuccu, A. Sainati (a cura di), *Il discorso del film*, Napoli, ESI, 1987, p.286.
9. Per Jakobson il “contatto”, cioè il “canale fisico” tra emittente e recettore (o destinatario e destinatario), è una delle componenti essenziali affinché l’atto comunicativo possa avere luogo. A questo proposito vedere Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Gianni Vattimo (a cura di), *Estetica moderna*, Il Mulino, Bologna, 1977, pag.285.

di Carlo Chatrian

## Ultimo tango Happy Together: avventure di un'anima alla fine del mondo

La galassia cinese sembra aver deciso di fare i conti con la propria diversità sessuale (da Yuang Zhang, *East Palace, West Palace*, a Tsai Ming Liang, *The River*, al Shu Kei di *Queer story*). I tempi di questo confronto sono fatalmente intrecciati alle urgenze ormai isteriche di una Cina britannica che si sorprende in via di scadenza, come le lattine di ananas di *Hong Kong Express*, e di altre due Cine giunte a una verifica decisiva del loro destino storico e culturale. Può darsi allora che il cinema di Hong Kong, ormai mitizzato, trovi una nuova e artificiale patria nei vari festival che fanno a gara ad ospitare i sempre più rari prodotti di Hong Kong. La centralità della tematica gay (non solo Cannes, ma anche Locarno con l'interessante opera seconda di Fruit Chan, *Made in Hong Kong*) assume i contorni ambigui, perché al contempo prudenti e disperati, della provocazione, in un'area geo-culturale dove l'omosessualità è percepita come devianza. Per questi registi cinesi, mettere in scena il rapporto omoerotico significa anche - come ha rilevato recentemente sui "Cahiers du Cinéma" Bérénice Reynaud (si veda la bibliografia del quaderno) - "testare il limite delle loro libertà artistiche; è quasi un modo di scrutare l'orizzonte". In questo contesto storico e artistico così inquieto, percorso dalle tentazioni della fuga-diaspora, dalla fusione disorientante di spazi e tradizioni (a Cannes era presente pure l'illuminante *12 Stories* di Eric Khoo, dove una Singapore anglofila si delineava come il più accreditato sostituto dell'ex colonia inglese), si pensava ad un incontro folgorante tra Wong Kar Wai e l'omosessualità. Invece uno degli autori contemporanei dalla più acuta sensibilità visiva risolve il suo impatto con il sesso con una secchezza e rapidità impressionanti, dove la scelta di una rigorosa aderenza al reale racconta forse di una profonda ingerenza del soggetto nella parabola esistenziale del regista. Il tempo di sfogliare le identità dei due protagonisti (attraverso i loro passaporti) e la solita voce *over* lascia il campo ad immagini sovrapposte in *bianco/nero*. Due corpi su un letto. Due esseri sovrapposti, nudi, dichiarano a grossi titoli quale sarà l'ambito in cui la storia avrà luogo. Sono trascorsi cinque minuti, forse meno, e la presenza di una traccia femminile appare ormai improponibile. Nient'altro che uomini, non come corpi, carne da esporre, ma catalizzatori, fin da subito, di tracce emotive. Uomini che ballano, proprio come Michelle Li si struggeva sul *Wurlitzer* in *Angeli perduti*. L'omosessualità acquista vigore inserendosi con una naturalezza impressionante nel programma sentimentale del regista. La violenza della denuncia lascia il posto alla pacifica constatazione della realtà omoerotica dei protagonisti. Wong Kar Wai supera senza esitazioni la realtà scottante del film di Zhang Yuang (dove una messa in scena dal dichiarato impianto teatrale racconta la passione tra un poliziotto ed un giovane gay nei parchi della piazza Tien-an-men di quella Cina capital-comunista che considera ancora il rapporto omoerotico come un reato) per appiccicare il fuoco al cuore più tradizionale dell'Estremo Oriente. Come nelle altre pellicole è la scenografia, il set che deve accogliere i percorsi dei protagonisti, ad assumere una posizione centrale. Secondo un procedimento di slittamento che è tipico del lavoro di Wong Kar Wai, lo spazio urbano diviene l'elemento rivelatore delle strategie

emotive dei personaggi: la storia, che dovrebbe lasciare ampio spazio alle evoluzioni sentimentali dei protagonisti, riceve invece dinamismo e propulsione narrativa dalla messa in scena dei luoghi della città, tanto che i volti stessi dei protagonisti assumono a volte un trattamento cartografico. Strade da solcare. La superficie urbana di Hong Kong, che sembrava indissolubile dalla sensibilità di Wong Kar Wai, viene rimpiazzata in maniera indolore con una Buenos Aires notturna. D'altra parte, come ha sottolineato lo stesso regista nel corso della presentazione del film a Cannes, "l'Argentina potrebbe essere vista come un paesaggio dell'anima, nel senso che effettivamente nulla denota il trascorrere del tempo nella parte che descrive Buenos Aires." Niente è argentino in questa pellicola abitata da asiatici. O meglio tutto è argentino, nel senso che è proprio agli antipodi che la comunità di Hong Kong trova la sua *regione dell'anima*. Cieli argentini e cascate. Nuvole che si imprimevano come incisioni sul bianco e nero della pellicola. Tango che prende posto sul pavimento di uno sporco palazzo. Niente che assomigli a se stesso, ma, per così dire, la frantumazione della messa in scena evidenzia la natura assoluta dei fenomeni descritti. Nuvole metafisiche. Canzoni e cascate caricati di un valore che va oltre la loro natura per definire qualcosa che è proprio dei personaggi, delle loro (e per converso nostre) emozioni.

Nel suo primo film "straniero" Wong Kar Wai si affida ancora una volta al melodramma come genere in grado di accogliere le derive sentimentali (e narrative) dei suoi protagonisti. Lo stile si apre e ingloba, qui in maniera più dichiarata che altrove, una diversità estetica (dal cromatismo accentuato, con uno sguardo ai caldi colori del Bonnard di fine 800, al *bianco/nero* sovraesposto della prima e ultima parte) che è funzione dello stato d'animo della scena. È proprio su questo versante che qualcosa non convince del tutto, come se le decisioni visive non riuscissero a veicolare interamente il tessuto emotivo che da sempre pare essere il nucleo dell'arte di Wong Kar Wai. *Happy Together* lascia l'impressione di un film contrastato, acido come il commento musicale di Frank Zappa, fatto di tanti scatti bruschi, impennate e ancora impennate, come se il montaggio avesse sciolto la presenza di un ritmo, quasi che il regista abbia voluto trovare un corrispettivo stilistico alla situazione di esule dei protagonisti (sradicati e stranieri, indipendentemente dal luogo in cui si trovano, come la nuova Hong Kong). Rimangono momenti indimenticabili in cui le immagini sono la perfetta espressione del corpo nascosto del personaggio, sequenze che passano dallo scuro delle acque argentine al bianco luccicante del giaccone di Lai Yiu Fai (Tony Leung), in una sovraesposizione che ferisce gli occhi e mette a nudo la "pelle" del personaggio. Resta la sensazione di un'arte che, raggiunto il suo culmine, stia iniziando a scavare ai margini dell'alveo. *Happy Together* decide di abbandonare la sperimentazione narrativa delle opere precedenti, sceglie di affrontare in una delle maniere più dirette il suo soggetto, lasciando i personaggi (i fantastici attori asiatici) quali testimoni di un'*avventura dell'anima*. Nonostante la forte sperimentazione visiva, Wong Kar Wai dimostra, qui più che altrove, un'aderenza al cinema classico tanto da far pensare a *Happy Together* come ad un momento di svolta nell'opera del regista. Forse un modo per riacquistare quella terra di appartenenza che la Storia gli ha tolto e a cui Wong Kar Wai non sa rispondere se non con un "sordo sibilo" di dolore.

a cura di Micaela Veronesi

# On Wong Kar Wai from Australia

il regista e il suo doppio:  
il direttore della  
fotografia  
Christopher Doyle

## Le tentazioni del caso

Australiano, taiwanese di adozione, direttore della fotografia di Wong Kar Wai, Christopher Doyle ha seguito un percorso formativo istintivo, apparentemente casuale, che lo ha portato a girovagare per il mondo, a interessarsi alla cultura orientale, a studiare cinese all'Università di Hong Kong, a immergersi nell'atmosfera culturale di Taiwan, dove Doyle ha iniziato la sua esperienza di fotografo seguendo una compagnia di danza moderna.

Se gli si chiede come è approdato alla cinematografia, Doyle risponde: “ovviamente per sbaglio”, ma con il tono di chi è consapevole di avere speso bene un talento e ne è orgoglioso.

È stato dunque a Taiwan che, invitato da alcuni amici membri della compagnia di danza *Cloud Gate Dance Ensemble*, Chris Doyle ha iniziato a girare video e a interessarsi ai meccanismi della percezione, al rapporto suono-immagini, alle similitudini fra occhio e obiettivo: “scoprii qualcosa di assolutamente nuovo, che aprì le mie conoscenze sulle differenze tra le modalità percettive dei colori e della luminosità da parte dell'occhio e dell'obiettivo della macchina da presa”. Colmo di entusiasmo Doyle iniziò a fare esperimenti e a studiare la tecnica fotografica sui libri cinesi. Era la fine degli anni '70 e Taiwan stava vivendo un periodo di fermento culturale, del quale Doyle era parte integrante tanto che cominciarono ad arrivarli offerte interessanti, come la serie di documentari televisivi intitolata *Travelling Images*.

Il passo successivo fu il cinema, chiamato dal regista Edward Yang per girare il suo primo lungometraggio *That Day, On the Beach*.

Ormai Chris Doyle aveva intrapreso la sua carriera come direttore della fotografia, carriera che verrà definitivamente consacrata con la sua collaborazione con il regista Wong Kar Wai.

## Chris a proposito di Wong

La collaborazione fra Chris Doyle e Wong Kar Wai è segnata da una grande stima reciproca, che si è espressa nel corso del tempo attraverso l'originalità dello stile e le atmosfere inconfondibili dei loro film. Per Doyle, Wong Kar Wai è un maestro di vita prima che un direttore artistico, e l'amicizia che li unisce traspare dal racconto della loro collaborazione. Doyle ci presenta un regista dai metodi molto personali, dotato di una grande genialità che lo rende capace di estrarre dai personaggi e dagli ambienti la loro vera essenza.

“Quando iniziammo *Days of Being Wild* avevamo solo una parte della sceneggiatura. Wong Kar Wai mi diede solo 30 pagine di *script* per organizzare la mia parte del lavoro. Anche in *Ashes of Time* io potevo vedere solo occasionalmente alcune scene scritte a mano. Poi Wong Kar Wai divenne ancora più astratto e in *Hong Kong Express* disse: “Bene, tu sai che l'argomento è questo...”; nel suo ultimo film, *Angeli perduti*, ha detto: “Non voglio spiegarti di che

cosa si tratta.”. Nel prossimo film non mi dirà neppure quando, dove e cosa andremo a girare!

Questo assomiglia molto alla realtà, non so come ma è nata tra noi una forte intimità, condividiamo interessi comuni verso la letteratura, soprattutto latino-americana, e verso la musica, popolare o alternativa.

Quando dobbiamo parlare di un film a cui stiamo lavorando, lo facciamo solo in termini tecnici. “Voglio una luce bianca”, disse Wong Kar Wai per descrivere la tonalità che voleva all'esordio di *Days of Being Wild*. Discutemmo anche su come far risaltare attraverso la luce l'inizio negli anni '60 come uno sguardo indietro dai '90. Si parlava di cose come: “Stai lontano dalle tonalità seppia”, oppure: “Come si può far risaltare il senso di nostalgia in termini cromatici?”. Una cosa che ho imparato da Wong Kar Wai è quanto sia importante il senso dello spazio: senso che mi riporta ai miei interessi originari verso il teatro, verso quella classica coerenza dello spazio e del tempo che è propria appunto del teatro.

La ricerca dell'ambientazione del set è una delle parti più dinamiche e più interessanti dell'intero processo creativo, perché determina ciò che il film potrà essere. In questo senso *Days of Being Wild* è stato un film fondamentale per me, un vero e proprio passo avanti.

La collaborazione con Wong Kar Wai è un continuo processo evolutivo: per esempio, ora che ci conosciamo da tempo e sempre con maggiore profondità, siamo arrivati al punto che decidiamo insieme come organizzare il set. Wong Kar Wai comunica in modi diversi e con diversa profondità a seconda degli interlocutori, con gli attori, o con William Chang, lo scenografo, o con me. Egli ha capito che io sono molto intuitivo e che arrivo d'istinto al punto nodale delle situazioni, per cui lavoro meglio là dove ho meno conoscenze, grazie appunto al mio istinto... sono l'Harvey Keitel della cinematografia! O almeno spero!

Il nostro lavoro, così come è impostato ad Hong Kong, dove l'industria cinematografica vede l'avvicinarsi sempre delle stesse maggiori compagnie, è un vero e proprio *work in progress*. Il primo giorno di lavoro è come se fosse il primo giorno di tutta una vita!

Quando abbiamo girato *Angeli perduti*, io ho iniziato a filmare con una lente da 9,8 mm. Mi sembrava che distorceva abbastanza, ma Wong Kar Wai mi disse di continuare. Poi passammo ad una da 6,5 mm. e quando l'attrice Michelle Reiss girò la testa in primo piano il suo naso apparì come quello di Pinocchio: riempiva l'intera inquadratura. Mi chiesi cosa stavamo facendo, ma Wong Kar Wai si limitò a dire che non le avremmo fatto vedere i giornalieri! Il fatto è che cerchiamo sempre di mantenerci fedeli allo stile visuale, ad una sorta di realismo cinematografico. Molti artisti restano spiazzati di fronte al nostro modo di lavorare. Quando giravamo *Days of Being Wild* l'attrice Maggie Cheung non sopportava la mia caparbietà. Giravamo in grandi spazi aperti e c'erano molti problemi tecnici, nonostante tutto io volevo restare fedele allo stile che avevo scelto e non volevo cedere, ma lei non capiva perché non cambiassi tecnica. Così il regista mi appoggiò, perché sapeva che valeva la pena mantenere quello stile visuale. Allora l'attrice pensava di perdere il suo tempo. Ora che ci conosce, e che le nostre professionalità sono cresciute non la pensa più così.

Non si tratta d'altro che del rapporto che si riesce ad instaurare tra le persone, non importa se sono attori di grande fama o esordienti, si lavora sulla credibilità reciproca. In tutti i film che ho fatto ho riscontrato questo, non conta solo la tecnica, ma la capacità di comunicare. Nei nostri film tutti gli attori sono *superstar*, non c'è nessuno più importante di un altro, siamo tutti sullo stesso piano. C'è una grande intimità sui set di Wong Kar Wai, un'intimità che adoro...”

**Estratti da:**

Tony Rayns, *Christopher Doyle. It's All About Trust*, “Cinema Papers”, n.11 (agosto 1996)

## Biografia

**W**ong Kar Wai (Wang Jiawei) nasce a Shanghai nel 1958, ultimo di tre fratelli. Il padre è il direttore di una pensione (come il padre di Ho in *Angeli perduti*), la madre lavora nel *foyer*. Nel 1963 Wong si trasferisce a Hong Kong con la madre (poi raggiunta dal marito): i genitori hanno l'intenzione di portare nella colonia britannica anche il fratello e la sorella di Wong Kar Wai, ma lo scoppio della Rivoluzione Culturale provoca la chiusura delle frontiere. Per molto tempo Wong Kar Wai potrà comunicare con i suoi fratelli solo per lettera. La madre si sente isolata, capisce male il dialetto cantonese, e si rifugia spesso in un cinema dove si proiettano film in mandarino. Madre e figlio vedono anche due o tre film al giorno, per lo più americani. Nell'adolescenza, Wong Kar Wai legge molti classici della letteratura occidentale del XVIII e XIX secolo, ammirando in particolare Balzac. Negli anni successivi si avvicinerà alla letteratura latinoamericana, restando affascinato soprattutto da Manuel Puig e Gabriel Garcia Marquez. Tra i suoi autori più amati ci saranno sempre anche Raymond Chandler e John Steinbeck. Dopo avere frequentato il liceo, si iscrive al Politecnico di Hong Kong, con indirizzo di arti grafiche, dove segue con estremo interessi i corsi di fotografia. Qui scopre e ama il cinema di quegli autori che lo influenzeranno maggiormente nella sua futura attività di regista: Bertolucci, Godard, Bresson, Ozu e Kurosawa. Al secondo anno lascia il Politecnico per seguire un corso di produzione alla TVB, una nota rete televisiva di Hong Kong. Per un anno e mezzo fa l'assistente alla regia in televisione, poi inizia a scrivere sceneggiature. Ne comporrà almeno una cinquantina in sette anni (di cui solo una dozzina accreditate), spaziando in tutti i generi cinematografici di Hong Kong: commedie, *action movie*, *kung-fu*, *hard-core*. In questo periodo conosce Patrick Tam, uno dei nomi di punta della *nouvelle vague* di Hong Kong. Per Tam, che gli fa conoscere il cinema di Rohmer e Antonioni, scrive la sceneggiatura di *The Final Victory*. Tam collaborerà successivamente al montaggio di due film di Wong Kar Wai: *Days of Being Wild* e *Asbes of Time*. Nel 1988 Alan Tang, un famoso attore degli anni sessanta diventato in seguito produttore, offre a Wong Kar Wai la possibilità di esordire nella regia: nasce così *As Tears Go By*, un *gangster-movie* che si pone come un esplicito omaggio al Martin Scorsese di *Mean Streets*. Il film non ha un particolare successo a Hong Kong, ma incassa molto in Corea e a Taiwan. Inoltre riceve nove nominations per gli "Oscar" di Hong Kong e viene invitato al festival di Cannes. Con il film successivo, *Days of Being Wild*, si apre il primo memorabile conflitto tra Wong Kar Wai e la produzione commerciale: il film, progettato in due parti, raccoglie le più costose e promettenti star di Hong Kong. Il produttore visiona il girato, e dopo aver compreso che al posto di una commedia d'azione Wong Kar Wai sta realizzando un *mélo* fragile e ieratico in cui non succede praticamente niente, blocca la realizzazione della seconda parte. Il film, quando esce nelle sale di Hong Kong, ottiene un clamoroso insuccesso, ma apre al regista la strada dell'attenzione critica internazionale. *Days of Being Wild* segna anche l'incontro di Wong Kar Wai con un giovane e geniale fotografo, l'australiano Christopher Doyle, che dirigerà la fotografia di tutti i film successivi del regista, condizionando non poco la scrittura visiva di Wong Kar Wai. Anche le riprese del suo terzo lungometraggio, *Asbes of Time*, una rilettura personalissima del moribondo *wuxiapian*, il film d'arti marziali di Hong Kong, sono segnate da attriti con la produzione, e dai tempi ritardati di lavoro. *Asbes of Time*, secondo molti critici il capolavoro di Wong Kar Wai, viene invitato all'ultimo momento al festival di Venezia, e riceve un premio per la migliore fotografia. Il *tour-nage* di *Asbes of Time* dura due anni, e Wong Kar Wai approfitta di una pausa di lavoro per girare in tre mesi il suo film più noto, *Hong Kong Express* (1995), con il quale riporta lo sguardo sulla Hong Kong contemporanea. Da un episodio mai girato di *Hong Kong Express* nasce, l'anno successivo, *Angeli perduti*, il film più estremo e sperimentale di Wong Kar Wai, girato con uso quasi esclusivo del grandangolo. Nel 1997 presenta a Cannes il suo sesto lungometraggio, *Happy Togheter*, un *mélo* omosessuale quasi interamente girato in Argentina, premiato per la miglior regia. Attualmente sta girando un nuovo film a Pechino, *Somebody in Beijing* (si dice che sia un *musical*), il suo primo lavoro nelle nuove vesti di cittadino della Repubblica Popolare Cinese.

a cura di Silvio Alovisio, Carlo Chatrian,  
Vanessa Durando, Fabio Zanello

## Filmografia

### Legenda:

**ass.r.:** assistente alla regia; **c.:** costumi; **e.f.s.:** effetti fotografici speciali; **f.:** fotografia; **int.:** interpreti; **m.:** montaggio; **mix.:** missaggio; **mus.:** musica; **or.:** origine; **pr.:** produzione; **prd.:** produttore; **pr.es.:** produttore esecutivo; **s.pr.:** supervisore alla produzione; **sc.:** sceneggiatura; **scgr.:** scenografia; **sd.:** suono

**Mongkok Kamun/As Tears Go By** (tr. lett.: Col passar delle lacrime)

sc.: Wong Kar Wai; f.: Andrew Lau; sc.: William Chang; coreografia: Tony Poon, Stephen Tung Wai; m.: Peter Chang, Hai Kit Wai; mus.: Danny Chung; sd.: Rooney Ching; int.: Andy Tak Wah Lau (Ah Wah), Maggie Cheung (Ah Ngor), Jacky Cheung (Fly), Alex Chi Leung Man (Tony), Lam Gao (il padrino), Wong Un, Wong Kim Fung; Samuel Kan, Kong Tau Hoi, Wong Bun; pr.: Rover Tang per In-Gear Film; pres.: Alan Tang; d.: 102'; or.: Hong Kong, 1988  
Premiato all'8° *Hong Kong Film Awards* (1989): migliore attore non protagonista (Jacky Cheung), migliore scenografia (William Chang). Presentato al 42° *Festival International du Film*, Cannes, 1989 (*Semaine Internationale de la Critique Française*) e al *Toronto Festival of Festivals* (1989)

Quando Ah Ngor arriva in città per seguire delle visite specialistiche, la vita di suo cugino Ah Wah, detto il Cobra, è piuttosto ingarbugliata. Da una parte la sua ragazza ha abortito senza comunicarglielo, dall'altra suo "fratello minore" Fly non riesce a riscuotere il denaro per conto suo. La vita del gangster di città è molto dura: solo la violenza consente il rispetto e la sopravvivenza. Fly cerca di seguire le orme del suo amico, ma con Sardina, un suo giovane protetto non fa che combinare guai, tanto che il "grande fratello" è costretto a trovargli un lavoro da venditore ambulante. Intanto la presenza di Ah Ngor fa scorgere ad Ah Wah un mondo tranquillo che egli ignorava. La relazione con la cugina è però tutt'altro che facile. Passione e pericoli sono certamente molto romantici (proprio come la lunga versione cantonese di "Take my breath away" che punteggia l'incontro fatale), ma non garantiscono un futuro sereno. Intanto in città i rapporti tra Ah Wah e Tony, un altro capo gang, si inaspriscono grazie anche alle follie di Fly. È proprio una di queste a richiamare Ah-wah dal suo idillio amoroso nell'isola di Lantau dove era ritornata sua cugina e a mettere in grave pericolo i due fratelli. Fly di fronte alla morte crolla emotivamente, scappando poi per la vergogna. Tony sembra essere il vincitore dello scontro, ma è

ancora Fly a risorgere, accettando una missione suicida che lo stesso Tony aveva rifiutato: uccidere "Bocca Larga", un gangster traditore, arrestato e diventato informatore della polizia. Dopo aver umiliato a sua volta il boss rivale, il giovane si avvia all'incontro fatale. Ma anche Ah Wah è stato avvertito della folle scelta dell'amico. I due "fratelli" moriranno sotto i colpi delle forze dell'ordine dopo aver portato a termine la loro missione omicida (C.C.).

La storia è una tragedia ambientata in una grande città, e in particolare narra di gente comune coinvolta in una situazione disperata. Come storia di anti-eroi, è debitrice a *Mean Streets* di Martin Scorsese con il tocco romantico reso famoso una dozzina di anni fa dalle star giapponesi Momoe Yamacuchi e Tomokazu Miura. La struttura narrativa del film è diversa da molti altri prodotti di Hong Kong: non vi è una trama ben delineata, perché l'atmosfera e la storia nascono dall'interazione di tre personaggi. Ho scritto questa sceneggiatura mentre lavoravo a *The Final Victory*, di Patrick Tam. L'idea mi è venuta da una notizia che lessi riguardo due ragazzini pagati per compiere un omicidio. Dopo essere stati pagati i due andarono a festeggiare e il mattino seguente portarono a termine il loro compito. I tre protagonisti fanno tutto quello che non dovrebbero: Andy Lau non dovrebbe innamorarsi di Maggie Cheung, Fly cerca di fare ciò che è chiaramente al di là delle sue possibilità fisiche e Andy Lau non riesce a non farsi coinvolgere dagli errori di Fly (CG).

All'epoca, a causa del successo di *A Better Tomorrow* di John Woo, i film di gangster andavano molto forte. Anche io, nei panni di regista alle prime, armi volevo farne uno, ma desideravo fare qualcosa che fosse diverso da tutto quello che avevo potuto vedere a Hong Kong. Volevo fare un film su dei giovani gangster. Il produttore mi conosceva bene, e per questo mi concesse una grande libertà. Fu una buona esperienza (CdC).

Penso che gli Italiani abbiano molti punti in comuni con i Cinesi: i loro valori, il loro senso dell'amicizia, la loro mafia, i loro dolci, le loro madri. Quando ho visto *Mean Streets* per la prima volta ebbi uno choc, la storia poteva benissimo svolgersi ad Hong Kong. Di fatto mi sono direttamente ispirato soltanto al personaggio interpretato da De Niro. Gli altri personaggi derivano dalle mie esperienze. Quando facevo lo sceneggiatore avevo un caro amico stunt-man che era stato anche un po' gangster. Passavamo intere notti, fino alle cin-

que del mattino, nei bar più malfamati di Hong Kong. Qui ho raccolto moltissimi dettagli che si ritrovano in *As Tears Go By* (Pos)

### **Ah fei zheng zhuan / Days of Being Wild**

(trlett.: I giorni in cui eravamo selvaggi)  
ass.r.: Rosanna Ng, Johnny Kong; sc.: Wong Kar-wai; f.: Christopher Doyle; scgr.: William Chang; m.: Kai Kit-wai (supervisione: Patrick Tam); mus.: Terry Chan (supervisione); canzoni: standards (tra cui Canto Siboney di Ernesto Lecuana; sd.: Chan Wai-Hung; int.: Leslie Cheung (Yuddi), Maggie Cheung (Su Lizhen), Tony Leung Chiu-wai (Smirk, il giocatore), Carina Lau (Mimi/Lulù), Andy Lau (Tide), Jackie Cheung (Sb, amico di Mimi), Rebecca Pang (Rebecca, madre adottiva), Poon Dik-wah; pr.: Rover Tang & Alan Tang In-Gear Film; pres.: Alan Tang; prass.: Joseph Chan; d.pr.: Jacky Pang; d.: 93; or.: Hong Kong, 1990  
Premiato al 10° Hong Kong Film Awards (1991): miglior film; miglior regia (Wong Kar Wai); migliore attore protagonista: Leslie Cheung; migliore fotografia: Christopher Doyle; migliore scenografia: Leslie Cheung

Il secondo film di Wong Kar Wai sceglie ancora il melodramma come genere adatto ad accogliere le traiettorie emotive dei suoi personaggi. Se le strutture possono ricordare quelle del film precedente (due amici, quasi fratelli, e una ragazza tra loro), *Days of Being Wild* sceglie una soluzione maggiormente polifonica, costruendo attorno alla figura di Yuddi (Leslie Cheung) una serie di personaggi che prendono di volta in volta la scena o la parola (voce off). Dalla ragazza di Macao, Su (Maggie Cheung) innamorata del giovane tanto da lasciarlo quando questi rifiuta la sua proposta di matrimonio, alla madre adottiva di questi intenta a trovare una persona che si prenda cura di lei. Dalla brillante ballerina, Mimi (Carina Lau) che prenderà il posto della giovane nel suo appartamento al timido amico (Jacky Cheung), innamorato dell'esuberante danzatrice. A dispetto di tanto movimento, Yuddi è chiuso in se stesso in una lotta continua con la madre adottiva per conoscere la natura delle sue origini. Nella città che circonda la sua casa, dove a turno si dispereranno la prima e la seconda giovane, instancabilmente passeggia un poliziotto (Andy Lau), che avrà modo di incontrare la prima innamorata, di accompagnarla per le strade notturne e di ascoltarne i lamenti. Intanto Yuddi, saputa la sua origine filippina, non esita a lasciare l'amico e Mimi. Nelle Filippine incontrerà, dopo non essere stato ricevuto da sua madre, il poliziotto, diventato marinaio, con il quale concluderà la sua breve parabola esistenziale: in seguito ad uno scontro con dei teppisti locali, per avere un passaporto americano, Yuddi verrà ferito mortalmente sul treno che lo allontanava dalle Filippine. In punto di morte Yuddi ricorda l'unica donna mai amata, la giovane che lo stesso marinaio aveva consolato. Prima di concludersi *Days of Being Wild*, quasi a mostrare la sua natura aperta, raccoglie i destini delle due ragazze (la prima nel suo consueto lavoro allo stadio e la seconda sbarcata nelle Filippine alla ricerca di

Yuddi) e tratteggia una figura nuova. Il marinaio ex poliziotto in una cabina di nave (o casa dal soffitto molto basso) dopo essersi aggiustato i capelli, come soleva fare Yuddi, si appresta ad uscire (C.C.).

La soglia dei trent'anni è importante, ci si sente diventare vecchi. In *Days of Being Wild* ho voluto ricordare delle cose che avevo paura, più tardi, di dimenticare. Da bambino, poco dopo il mio arrivo ad Hong Kong, mi sentivo molto solo perché non parlavo il cantonese (...). Una sera i miei genitori andarono a ballare. Di notte mi risvegliai ed ebbi paura. Accesi la radio e ascoltai l'ultimo bollettino della BBC: la cosa mi rassicurò molto. È questa l'epoca che ho rievocato in *Days of Being Wild* (...). *Days of Being Wild* aveva un ritmo piuttosto lento che corrispondeva alla mia idea degli anni Sessanta. Ho cercato di dividere il film in quattro movimenti. Il primo era molto bressoniano, con frequenti piani ravvicinati. Il secondo aveva l'andamento di un *B movie*, con movimenti di macchina molto complessi e dei piani-sequenza. Il terzo era filmato valorizzando la profondità di campo. Il quarto somigliava al secondo, con più mobilità (Pos).

In quel periodo mi appassionavano i libri di Manuel Puig: amavo soprattutto *Heartbreak Tango*. Quello che mi affascinava era la struttura del romanzo, il modo con cui l'intreccio si articolava a partire dagli elementi più eterogenei (...) Ho situato l'azione nel 1960 perché era un'epoca ottimista. (...) Volevo anche che il film si concludesse verso il 1966-1967, perché nel 1967 Hong Kong fu teatro di manifestazioni molto violente. Proprio poco prima delle manifestazioni finiva la storia d'amore, così come quasi tutte le altre storie del film. La mia idea di partenza era quella di raggruppare due gruppi di personaggi di origine diversa. Nel primo gruppo c'è la madre adottiva dell'eroe: è un'emigrante che viene da Shanghai. Il suo figlio adottivo (Leslie Cheung) è di origine filippina. Quanto agli altri personaggi, come quello del poliziotto interpretato da Andy Lau, le loro radici sono ad Hong Kong. Il personaggio di Maggie Cheung si colloca un po' a metà strada tra i due gruppi, perché proviene da Macao, sebbene viva ad Hong Kong. L'idea di base consisteva nel vedere come questi due gruppi di personaggi reagissero gli uni con gli altri. Negli anni 60 infatti era ancora raro vedere mescolarsi gli immigrati con gli abitanti di Hong Kong. In origine la storia si divideva in due parti - la prima cominciava nel 1960, la seconda nel 1966 - con una relazione causale molto debole tra le due parti. Il motore della storia è il personaggio interpretato da Leslie, che muore alla fine della prima parte. Ma lo sviluppo della seconda parte è influenzato dalla sua esistenza e dalla conseguenza delle sue azioni. All'inizio delle riprese la sceneggiatura della prima parte era più o meno completa. La seconda parte non era ancora stata scritta, ma avevo un'idea molto precisa della struttura complessiva. Di fatto la seconda parte non l'ho mai scritta (CdC).

In *Days of Being Wild* l'idea originaria era quella di partire concentrandosi su un uomo e spostare

poi gradualmente l'attenzione su una donna. La seconda parte sarebbe dovuta essere incentrata sui personaggi di Maggie Cheung e Carina Lau, mostrando il tentativo di superare i traumi causati dal fallimento delle loro relazioni amorose (SeS).

**Dung che sai duk / Ashes of Time** (t.l.: Le ceneri del tempo)

sc.: Wong Kar Wai; f.: Christopher Doyle; m.: Patrick Tam, William Chang, Hai Kit-wai, Kwong Chi-leung; sd.: Leung Tat, Leung Lik-chi; mus.: Roel Garcia, Franky Chan; consulenza per i duelli: Samo Hong; int.: Leslie Cheung (Duyang Feng), Tony Leung Kar-fai (Huang Yaoshi), Brigitte Lin Ching-hsia ( Murong Yang/Yin), Tony Leung Chiu-wai (Hong O, il guerriero cieco), Maggie Cheung (Fiore di Pesco), Jacky Cheung, Carina Lau, Charlie Young; pr.: Scholar Films Co. Ltd, Jet Tone Production Ltd, Tsui Siu-ming Productions, Beijing Film Studio, Pony Canyon; d.: 120'; or.: Hong Kong, 1993

Osella d'Oro a Wong Kar Wai e Christopher Doyle "per l'alto livello artistico visivo del film" (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1994)

L'intreccio di *Ashes of Time* è un rompicapo quasi insolubile, un racconto "verticale" nel quale gli eventi si stratificano con cronografie spiraliformi e vertiginose. Individuare un filo conduttore risulta un'operazione quasi riduttiva. L'enigma del testo è inoltre accresciuto dall'inesistenza di un *director's cut*: del film sono in circolazione diverse versioni e diversi montaggi. Fatta questa indispensabile premessa, forniamo la nostra "versione dei fatti". Una voce *off* apre il film, accompagnando e scandendo una sequenza di duelli. È la voce di Duyang Feng, un mediatore di killer prezzolati che riceve clienti nella sua capanna eremitica, nella desertica Montagna del Cammello Bianco. Ogni incontro rinvia a una storia ulteriore che affonda le sue radici nelle ceneri del tempo. Dal passato comincia a disegnarsi un complesso mosaico. L'amico Huang Yaoshi, come accade ogni anno nella Stagione dei Fiori, rende visita a Duyang, offrendogli un vino che ha il potere di rendere la vita felice e che può cancellare la memoria. Dopo la visita all'amico, Huang Yaoshi ha un incontro amoroso con la bella Murong Yin. Il fratello maggiore di quest'ultima, Murong Yang, commissiona a Duyang Feng l'eliminazione di Huang Yaoshi, colpevole di aver violato l'onore di Murong Yin. Murong Yin affida a Duyang Feng l'incarico opposto: vuole far uccidere Yang, accusato di volere la morte del suo amante. Intanto la donna che ama Fen chiede all'uomo di sposarla, ma il killer preferisce le arti marziali e non mantiene l'impegno. La donna si lascerà morire lentamente. Si comprende poi che Murong Yang e Murong Yin in realtà sono la stessa persona. Murong Yang/Yng comincia a provare attrazione per un guerriero di nome Hong O, ponendo così i presupposti per una futura rivalità fra lo spadaccino e Huang Yaoshi. Dopo dieci anni di esilio, Duyang Feng ritorna alla Montagna del Cammello Bianco. Qui apprende che i contendenti sono deceduti in battaglia. All'affitta-killer non resta che riprendere l'antica professione (F.Z.).

Due o tre anni fa i film di *kung-fu* sono ritornati di moda a Hong Kong, e tutti si sono affrettati a farne qualcuno. Mi hanno proposto di realizzare un film di questo tipo, e io ho accettato con molto piacere. Ma invece di accontentarmi di un semplice adattamento del romanzo (*L'arciere Valoroso*, di Jin Yong, 1958 [Ndr]), ho ritenuto che i due personaggi più interessanti fossero quelli che nel film ho affidato a Leslie Cheung e Tony Leung Kar-fai. Nel romanzo erano già vecchi, e quindi ho pensato che sarebbe stato interessante fare un film sulla loro giovinezza. Nei film di *kung-fu* i personaggi partono dal nulla e si ritagliano un destino su misura. Qui accadeva il contrario: io sapevo dove i miei personaggi avrebbero concluso il loro destino.

Il film mi ha preso due anni (...). Non sapevo se in futuro avessi avuto di nuovo la possibilità - o il desiderio - di girare un altro film di *kung-fu*: quella era forse la mia unica occasione. Quindi ho voluto mettere nel film tutto quello che so e penso su questo genere di cinema. La mia prima esperienza di epopee di *kung-fu* viene dalle trasmissioni radiofoniche. Per questo motivo nel film ci sono tanti monologhi.

Ho voluto fare una sintesi di questi diversi canali mediatici adottati dal genere, e darne la mia personale versione. In *Ashes of Time* ho cercato non solo tutto quello che avevo compreso, visto e letto in materia di *kung-fu*, ma ho anche tentato una sintesi dei differenti stili di scrittura e di messa in scena. Sono due gli scrittori che hanno avuto su di me un'enorme importanza: Jin Yong, naturalmente, ma anche Gu Long, uno scrittore taiwanese dalla scrittura più moderna, in contrasto con lo stile più tradizionale di Jin Yong. Per quanto riguarda le sequenze di combattimenti, alcune le ho girate nello stile dei film di arti marziali giapponesi, altre si ispirano a Chang Cheh, celebre per i suoi duelli di "uno solo giusto contro cento alla conquista del potere", altre ancora le ho realizzate inserendo degli elementi di *kung-fu* fantastico, in cui i combattenti volano per aria (CdC).

Il film di arti marziali tradizionale ha il fine di stimolare i sensi dello spettatore. Io volevo che diventasse, prima di ogni altra cosa, un mezzo per esprimere le emozioni dei personaggi. Quando Brigitte Lin, per esempio, gioca con la spada, è una danza. Quando filmo al ralenti Tony Leung Chiu-wai, il guerriero cieco, è per suggerire la sua fatica di fronte alla vita, simboleggiata dal peso della sua spada. Jacky Cheung è filmato a 10 immagini al secondo, per suggerire che emerge, che si innalza in contrasto con Tony Leung Chiu-wai, che si dirige verso la morte. Alcune sequenze sono state riprese così come le vedete, altre, come quelle di Jacky Cheung sono state trattate, per il minimo essenziale, in laboratorio. Tsui Hark aveva ripreso la tradizione delle arti marziali sullo schermo, così bene illustrata in precedenza da King Hu, con dei straordinari balletti aerei. Ma il suo stile è stato talmente imitato da diventare sterile, e ha condotto a un impasse. Quando ho deciso di girare *Ashes of Time*, ero risoluto nel non seguire questo filone che mi sembrava ormai morto. Con l'ecce-

zione di Brigitte Lin, le cui azioni sono “caricate”, volevo che gli altri attori combattessero a terra, e che i loro duelli offrissero un'impressione di realtà, non di artificio. (...) Il tema dominante di *Ashes of Time* è quello del rifiuto, dell'esclusione. È quello che sottolinea Leslie Cheung nella sua narrazione, quando parla di se stesso come di un orfano. Per non essere rifiutato, egli rifiuta anticipatamente gli altri. Brigitte Lin, per essere stata rifiutata da Tony Leung Kar-fai, si è creata un fratello maggiore. Il tradimento, quindi, non è che una conseguenza. Tony Leung Chiu-wai interpreta il ruolo di un uomo che viene rifiutato dalla propria donna, che l'ha tradito con il suo migliore amico. Poiché continua ad amarla, la sua sola uscita è l'autodistruzione. Tony Leung Kar-fai recita un personaggio che ama Maggie Cheung, mentre lei è innamorata di Leslie Cheung. Siccome non vuole essere rifiutato, egli non confessa mai i suoi sentimenti (...). Ci sono due personaggi che si distinguono: Jacky Cheung e Charlie Young. Il primo non ha paura di essere rifiutato. Quanto a Charlie, lei è sicura che qualcuno verrà ad aiutarla, e attende pazientemente. Tutti e due avranno alla fine un destino felice e influenzeranno Leslie Cheung nella sua decisione di lasciare il deserto, nelle ultime immagini del film (Pos).

### **Chongqing Senlin/Chungking Express**

(Hong-Kong Express)

ass.r.: Jiang Yuecheng, Zeng Shaoting; s. e sc.: Wong Kar Wai; f.: Christopher Doyle, Lau Wai-keung; e.f.s.: Cheng Xiaolong; c.: Yao Huiming; tr.: Guan Lina; scgr.: William Chang, Qiu Weiming; m.: William Chang, Hai Kit-wai, Zuang Zhiliang; mus.: Frankie Chan, Roel A. Garcia, California Dreamin' di John Phillips, Michelle Phillips, eseguita da The Mamas and the Papas, The Cranberries; sd.: Liang Da, Liang Lizhi, Chen Weixiong; int.: Brigitte Lin (la donna bionda), Takekshi Kaneshiro (He Qiwu, agente 223), Tony Leung (agente 663), Faye Wong (Faye), Valerie Chow (Hostess), "Piggy" Chan (il padrone del Midnight Express), Guan Lina, Huang Zhiming, Liang Zhen, Zuo Songshen; pr.: Jet Tone; pres.: Chan Pui-wah; pr.: Chan Yi-kan; s.pr.: Jacky Pang, Jiang Yuecheng; d.pr.: Jacky Pang; s.post-pr.: Xiao Rong; d.: 97'; or.: Hong Kong, 1994

Presentato in concorso al 47° Festival Internazionale del Film di Locarno (1994).

Una ragazza bionda con dei grandi occhiali scuri (che tiene sempre anche mentre dorme) deve portare oltre il confine una grossa partita di droga. Ma l'operazione fallisce. All'aeroporto si ritrova sola: i complici e gli stupefacenti sono spariti. Comincia così la sua ricerca. La caccia diventa frenetica: arriva persino a rapire una bambina per far parlare suo padre. Passa il periodo di “detenzione” offrendole gelati, per ingannare il tempo. Ma non arriva a niente: la partita è persa. Alla sera, sconsolata e stanca si siede in un bar. È il 30 aprile 1994. Qui incontra il poliziotto 223. Lui è disperato: è scaduto il tempo che aveva dato alla sua ex-fidanzata per tornare da lui. Lei lo aveva lasciato un mese prima e lui si era dato un termine dopo di che avrebbe smesso di sperare. Quel

periodo d'attesa l'aveva passato mangiando ananas in scatola con rigorosa scadenza al primo maggio. Comincia così una vita nuova facendo delle avances alla bionda. La “pusher”, però, ha solo bisogno di riposarsi. Passano la notte in un albergo: lei dorme vestita, lui guarda una partita di football mangiando pesce. Alla mattina il poliziotto butta il suo cercapersone e la bionda parte per un viaggio di sola andata dopo aver ucciso il socio che l'aveva tradita. Il 223 tornerà, forse, al negozio di cibi pronti dal quale partivano le sue telefonate di speranza. Questo posto è frequentato da un altro poliziotto, il 663, che quotidianamente compra cibo per la sua fidanzata. Faye, la cameriera, è innamorata di lui. Quando si ritrova tra le mani le chiavi del suo appartamento lasciate dalla compagna, che nel frattempo lo aveva abbandonato, non riesce a consegnargliele come promesso. Mentre lui non c'è incomincia sistematicamente a visitare l'alloggio. Aggiunge pesci nell'acquario, riordina, sostituisce oggetti. Lui non si accorge di nulla, fino a quando un giorno, tornato in anticipo, la trova in casa. Rimane, finalmente, affascinato e le fissa un appuntamento, ma è troppo tardi. Lei ha deciso di partire come hostess per il luogo da sempre sognato: la California. Gli lascia, però, una busta con una carta d'imbarco: la data è dell'anno successivo, ma la destinazione non si legge, la lettera si è bagnata in una pozzanghera. Si rincontreranno l'anno seguente nello stesso negozio. “Faresti salire a bordo un passeggero con una carta d'imbarco come questa? La data è di oggi ma la destinazione non si legge”. “Posso farti una nuova carta d'imbarco. Dove vorresti andare?”. “È indifferente. Diciamo dove vuoi tu” (V.D.).

Mi trovo in piena fase di produzione di *Ashes of Time*, e ho pensato che sarebbe stato possibile girare, nei momenti di pausa, un altro film, in tempi molto veloci, meno di tre mesi. *Ashes of Time* poneva molti problemi, era una produzione impegnativa, un film storico, e io volevo girare un film semplice, rapido, ma soprattutto contemporaneo. Ne avevo abbastanza dei film in costume (...). La struttura binaria del film è del tutto inconsapevole. All'inizio volevo raccontare tre storie. Poi mi sono accorto che la prima storia costitutiva da sola la metà del film, e quindi mi sono limitato a raccontarne due. Scrivevo la sceneggiatura a funzione delle riprese. Si girava una scena, e il giorno dopo scrivevo la successiva. Soltanto in fase di montaggio ho avvertito la presenza di questa struttura binaria. (CdC)

Per *Hong Kong Express* ho scelto due poliziotti, ma volevo che il primo non portasse l'uniforme. Brigitte Lin, con la sua apparenza così fredda e la parrucca bionda è anche lei, a mio avviso, in una specie di uniforme (...). Sono rimasto affascinato dall'altra attrice, Wang, la cameriera della seconda parte del film. Nella scena in cui incrocia Brigitte Lin, per me si tratta della stessa donna con dieci anni di scarto (...) Dal momento che sono abbastanza pigro per trovare dei nomi ai miei personaggi, ho pensato di utilizzare dei numeri, cosa che dava una certa atmosfera. In fondo Kafka chiamava K. tutti i suoi protagonisti! Quando leggevo i nar-

ratori russi dell'Ottocento, stavo così male nel ritrovarmi tra tutti quei nomi e diminutivi che sono stato ben contento di ritornare alla semplicità dei nomi di Kafka! (Pos)

La prima storia [di *Hong Kong Express*, N.d.R.] è cambiata molto mentre giravamo. Brigitte Lin si sarebbe dovuta ritirare dalle scene dopo le riprese del film, così abbiamo ideato il suo personaggio sullo stampo di Blanche Du Bois in *Un tram chiamato desiderio*. Questo le è piaciuto: era sempre lì a provare parrucche e a recitare davanti allo specchio. Era una storia molto semplice: lei risponde ad un annuncio, cercano attrici, incontra così il personaggio di Takeshi Kaneshiro che si innamora di lei. Alla fine abbiamo conservato la parrucca e l'idea dell'anti-romanzo, ma il nostro modello è cambiato da *Un tram chiamato desiderio* a *Gloria* di John Cassevettes. (SeS)

### **Duoluo Tianshi / Fallen Angels**

(Angeli perduti)

ass.r.: Johnnie Kwong; sc.: Wong Kar Wai; f.: Christopher Doyle; scgr.: William Chang; make-up: Kwan Lee-na; (vocalist: Robison Randriaharimalala); m.: William Chang, Wong Ming-Lam; sd.: Leung Tat; e.sd.: Chen Xiaolong; mix.: Raymod Mak; mus.: Frankie Chan, Roel A.Garcia; canzoni: Karmacoma, Massive Attack, Only you di Vince Clarke, eseguita da The Flying Pickets, Go Away from my world, eseguita da Marianne Faithfull, Speak my language, di Laurie Anderson, Wang ji ta di James Wong, eseguita da Shirley Kwan, Simu de Ren di Hong Yifeng e Ye Junlin, eseguita da Chyi Chin; int.: Leon Lai (Wong Chi Ming, il killer), Michelle Reis (l'agente del killer), Takeshi Kaneshiro (He Zhiwu), Charlie Young (Charlie Young), Karen Mong (Baby), Chen Fai Hung (l'uomo costretto a mangiare i gelati), Chen Wanfei (il padre di He Zhiwu), Toru Saito (Sato), Kong To Hoi (Ah Hoi); pres.: Wong Kar Wai; dir.pres.: Carly Wong; dir.pr.: Jacky Pang; prass.: Norman Law; prd.: Jeff Lau; pr: Jet Tone Productions; d.: 90'; or: Hong Kong, 1995

Presentato all'*Oslo International Film Festival* (1996) e al *26° Internationales Forum des Jungenfilm di Berlino* (1996). Premiato al *Toronto International Film Festival* 1995.

Due storie si intrecciano, si accavallano, si completano. Nella claustrofobica Hong Kong un killer ed una donna lavorano insieme. Non si incontrano mai, si muovono separatamente. Lui uccide "su ordinazione". È innamorata di lui, ma non corrisposta. Ha anche il compito di riordinargli la stanza. Porta via la spazzatura e torna nel suo albergo. Rovista tra i rifiuti per capire le sue abitudini, per conoscerlo meglio. È qui che incrocia per un attimo un ragazzo muto (lo è da quando aveva quattro anni, per aver mangiato dell'ananas avariato in scatola...). Quest'ultimo vive con suo padre, gestore dell'albergo, lavora in un locale e, di notte, guadagna "dedicandosi" ad attività inconsuete. Il killer, dopo una sparatoria, rimane ferito. Decide di cambiare vita. Per comunicarlo alla socia le lascia una canzone da ascoltare (la 18.18) nel bar frequentato da entrambi. Inizia una relazione con una bionda isterica conosciuta al Mc Donald). Lei lo ama,

lui no. Siamo nel maggio del '95 e il ragazzo muto si innamora di una ragazza innamorata di un altro uomo che non la amerà mai... Incomunicabilità, quindi, amori impossibili, tranne quello "familiare" tra il muto e suo padre, che si esprime delicatamente con un videoclip. Il ragazzo, infatti, si diverte a riprenderlo mentre cucina, quando è in bagno, mentre dorme. "Dicono che le fotografie accorcino la vita, chissà se è così anche per i video" si domanderà successivamente, quando, dopo la morte del padre, quel filmato farà rivivere i suoi ricordi. È rimasto solo. Anche l'ex-socia è sola. Lavora per altri ed ha imparato a non mischiare i sentimenti con la professione. Cambia albergo tutte le notti, a differenza di prima, così nessuno potrà controllarle la spazzatura. I due angeli soli si incontrano per caso nello stesso ristorante: lei mangia e fuma, lui ha la faccia sanguinante, è appena stato picchiato e si accende una sigaretta. Quella sera lui sente "l'odore della primavera". "Mentre stavo per andarmene gli ho chiesto di portarmi a casa. Era tanto che non facevo un giro in moto ed è tanto che non sto così vicina ad un uomo. Peccato che la strada non sia più lunga" pensa lei. Una nuvola di fumo si dissolve nell'aria. "So che finirà presto, ma in questo momento... sono felice" (V.D.).

Lo spirito del film è una continuazione di *Hong Kong Express*. La storia di quest'ultimo si è ampliata molto fino al punto che decisi di trasformarla in un lungometraggio a sé stante. È la storia dei due lati di una medaglia. Inizia letteralmente con il lancio di una moneta e poi si divide in due storie parallele, con due set e due personaggi, che si incrociano però molto di più degli episodi presenti in *Hong Kong Express*. (SeS)

### **Cheun gwong tsa sit / Happy Together. A Story About Reunion** (Happy Together: Una storia sulla riconciliazione)

ass.r.: Johnny Kong Yeuk Shing; s., sc.: Wong Kar Wai (liberamente ispirato al romanzo Un fattaccio a Buenos Aires di Manuel Puig); f.: Christopher Doyle; scgr.: William Chang; make-up: Kwan Lee-na; m.: William Chang, Wong Min-lam; sd.: Leung Chi-tat; mix.: Tu Duu-chih; mus.: Danny Chung (nella colonna sonora brani di Caetano Veloso, Astor Piazzolla, Frank Zappa); int.: Leslie Cheung (Ho Po-wing), Tony Leung Chiu-wai (Lai Yu-fai), Chang Chen (Chan); pr.es.: Chan Yecheng; pr. ass.: Hiroko Shinohara, T.J.Chung, Christophe Tseng Ching-Chao; sup.pr.: Jacky Pang Yee-Wah; prd.: Wong Kar Wai; pr: Jet Tone Production; d.: 92'; or: Hong Kong, 1997  
Premio per la Miglior Regia al *50° Festival International du Film, Cannes*, 1997.

Felici erano Lai Yiu-Fai e Ho-Ping. Felici e innamorati. Poi un viaggio verso sud. Il viaggio verso il Sud, si direbbe pensando al visione di noi occidentali. Mentre nella geografia dell'estremo oriente il Sud patagonico acquisisce la connotazione esotica (e metafisica) di antipode. Ma niente Patagonia, niente (con)fine del mondo (se non in maniera velata) in questo film. L'Argentina è Buenos Aires, i suoi bar e la sua musica (i tango di

Piazzolla). L'esotico, o meglio il desiderio di esotismo, è rappresentato dalle immense cascate di Iguazu, dalla musica di Veloso che le accompagna. Ma l'esotico resta lontano, in mezzo prende posto la frantumazione visiva e contenutistica a cui i personaggi sono soggetti. I due si separano, si ritrovano e si separano di nuovo. Uno da cameriere ritornerà viaggiatore, fino alle famose cascate e poi in patria, l'altro resterà argentino di strada, perso tra i bar e gli avventori. Tra i due, come una silenziosa, dolce crepa si insinua Zhang, cinese di Taiwan, capace di ascoltare parole sussurrate a metri di distanza. Sarà proprio Zhang a raggiungere l'estremo Sud per gettare in mare i malesseri dell'amico Lai. Sarà proprio Zhang, a cui Lai rivolgerà il suo ultimo gesto d'amore, rubando la fotografia che lo ritrae al capo del mondo (C.C.).

Dopo aver girato *Hong Kong Express* e *Angeli perduti* interamente ad Hong Kong, avevo voglia di andare altrove, il più lontano possibile. Quando ero studente divoravo le opere di narratori sudamericani come Manuel Puig, che mi ha influenzato molto per la struttura di *Days of Being Wild*. Credevo di conoscere l'Argentina, ma questo film mi ha rivelato una realtà assai diversa. Abbiamo girato a Buenos Aires, soprattutto in un quartiere vicino al porto, La Boca, che mi ricorda molto Mongkok a Hong Kong: è popolare e pericoloso. Poi siamo andati al Nord, vicino alle cascate d'acqua d'Igazu, e quindi finalmente a Sud, nella Terra del Fuoco, in una piccola città chiamata Ushuaia, che è veramente ai confini del mondo. Lì ci siamo trovati a corto di negativo (...). Allora abbiamo deciso di girare a passo ridotto, una soluzione che, dopo la lavorazione in post-produzione, ci avrebbe restituito un movimento "congelato" come in certe sequenze di *Hong Kong Express*. Poi abbiamo concluso con delle semplici foto: d'altronde si tratta di un movimento, nel film, in cui il tempo si ferma. I pochi film che affrontano l'omosessualità a Hong Kong lo fanno sul tono della commedia, mentre io volevo avvicinarmi al soggetto senza far ridere la gente. Per me l'omosessualità, come anche l'Argentina, è qualcosa che sta ai confini del mondo: si tratta quindi di soggetti particolarmente interessanti. (...) Le riprese sono durate quattro mesi, da agosto a dicembre. Ci sono stati molti problemi, legati in particolare alle difficoltà di comunicazione (...) Avevo un'équipe di trentadue tecnici di Hong Kong e di venti tecnici argentini. Alla fine, sul set, tutti parlavano cantonese: il linguaggio del cinema è universale! (CdC2). Ho fatto *Happy Together* a gran velocità perché in seguito avrei potuto avere problemi di censura. Per ora non ho intenzione di emigrare. Ma il cinema non è tutta la mia vita, e sul mio futuro a Hong Kong mi dico sempre: se non posso fare film e sono felice lo stesso, rimango; se non posso girare e sono anche infelice, allora me ne vado. Senza esitazioni (C).

Diventerà un film di 'visioni-panoramiche', che dovrebbe rendermi abbastanza felice. (...) Sto spingendo così tanto il film stock che stiamo perdendo tutti i neri. Sarà il tempo di esposizione? Le *locations*? O la mancanza di budget per le luci di

cui abbiamo bisogno per mantenere la tonalità che noi ricerchiamo? Non saprò nulla finché non torneremo ad Hong Kong. Qui tutto quello che vediamo è un video transfert di alcuni dei nostri negativi. (...) Siamo qui da quaranta giorni, ma lavoriamo solo da dieci. Oggi William Chang (lo scenografo n.d.r.) ed io abbiamo cominciato. È come un video musicale. Proponiamo una situazione e dei dialoghi, scegliamo uno spazio e lasciamo fare il resto agli attori. Non sappiamo come e dove la storia andrà a finire. (...)

Siamo alla nostra sedicesima ripresa in cui Tony si prende la testa tra le mani. È fuori fuoco la maggior parte della ripresa ... su lenti 14mm. "Più fluido", chiede Wong dalla stanza dei monitor. Più fluido è tutto quello che vorrei essere, sto pensando. Ma sono stanco e la ripresa è complessa. Tutto quello che posso dire è "Sono solo umano" (...). All'inizio abbiamo esitato a ripetere la nostra 'cifra stilistica', ma alla fine sarebbe stato troppo frustrante non utilizzarla. Abbiamo cambiato moltissime volte la velocità delle riprese: da quella normale ai 12 o agli 8 fotogrammi al secondo. E il nostro sacro grandangolo è stato introdotto in più occasioni, per rendere un'immagine 'piatta' più 'interessante'. Abbiamo sempre associato le nostre sequenze di 'azioni confuse' con il sussulto adrenalinico causato dalla paura o dalla violenza. Questa volta il film è 'narcotizzante', 'drogato'. Abbiamo cambiato velocità nei momenti 'decisivi', 'epifanici' o 'rivelatori'. Gli attori si muovono con estrema lentezza mentre tutto il resto procede a tempo reale. L'idea è di sospendere il tempo, per enfatizzare e prolungare la 'rilevanza' di tutto ciò che si sviluppa. Questo, mi sono detto, è come uno sbalzo d'eroina. Il casino, per gli attori, è quanto in fretta o quanto lentamente parlare. (...) Sotto la Terra del Fuoco, 'la fine del mondo'. Sono le dieci di una sera d'estate. Il cielo è blu, ancora illuminato a giorno. Sono disorientato dall'insufficienza di sonno e dal sorgere della luna. (...) Le nostre interiorità sono consciamente 'senza tempo', non sono 'logicamente' illuminate. La scansione del giorno non interessa questo film. Il mondo di Tony e Leslie è fuori dal tempo e dallo spazio... (SaS)

### Fonti citate

(tra parentesi è indicata la sigla corrispondente):

"Ciak", n.6 (giugno 1997) (C).

Christopher Doyle, *To the end of the world*, "Sight and Sound", v.7, n.5 (maggio 1997) (SaS)

Tony Rayns, *Poet of time*, "Sight and Sound", v.5, n.9 (settembre 1995) (SaS2)

Bérénice Reynaud, *Entretien avec Wong Kar Wai*, "Cahiers du Cinéma", n.490 (aprile 1995) (CdC)

Bérénice Reynaud, *Happy Together de Wong Kar-wai*, "Cahiers du cinéma", n.513 (maggio 1997) (CdC2)

a cura di Silvio Alovio

## Bibliografia essenziale

### Sul cinema di Hong Kong degli anni Novanta

Rick Baker - Toby Russell, *The Essential Guide to Hong Kong Movies* (2 v.), London, Eastern Heroes Publications, 1994-1996

Simone Bedetti - M. Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo*, Bologna, Punto Zero, 1996

Alberto Crespi, *Hong Kong: il cinema più bollente del pianeta*, "Cineforum", n.310 (dicembre 1991)

Andrea Ferrari (a cura di), *La Cina è vicina: Hong Kong dossier*, "Ciak", n.6 (giugno 1997)

Julien Fonfrède - Roy André, *Hong Kong Cinémania II. Le voyage immobile*, "24 images", n.80 (dicembre 1995- gennaio 1996)

Sam Ho, *Wong Kar Wai*, "Hong Kong Film Connection", v.3, n.4

Giona A. Nazzaro - Andrea Tagliacozzo (a cura di), *A touch of Hong Kong*, "Cineforum", n.353 (marzo 1996)

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

Roberta Parizzi (a cura di), *Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui*, Parma, Sorbini, 1996

Alberto Pezzotta, *Tendenze d'Oriente*, "Filmcritica", n.473 (marzo 1997)

Alberto Pezzotta (a cura di), *Hong Kong, un universo parallelo*, "Segnocinema", n.80 (luglio-agosto 1996)

Tony Rayns, *Poet of time*, "Sight and Sound", v.5, n.9 (settembre 1995)

Bérénice Reynaud, *Lettre de Hong Kong. Hong Kong-Taipei 1997: des Chinois à la dérive*, "Cahiers du cinéma", n.512 (aprile 1997)

Bérénice Reynaud, *Lettre de Hong Kong. Longue distance*, "Cahiers du Cinéma", n.515 (luglio-agosto 1997)

Bérénice Reynaud, *High Noon in Hong Kong*, "Film Comment", v.33, n.4 (luglio-agosto 1997)

Philippe Roizés, *Hong Kong: le rouge est mis*, "Première", n.245 (agosto 1997)

Stephen Theo, *Hong Kong Cinema*, London, British Film Institute, 1995

*The Three Chinas* (dossier), "Cinema Papers", n.111 (agosto 1996)

### Su Wong Kar Wai

#### 1• Interviste al regista

Cis Bierinx, *Communicatie is problematisch*, "Film & Televisie", n.464 (settembre 1996)

Tony Charity, *Hong Kong phewy*, "Time Out", n.1306 (30 agosto 1995)

Tony Charity - Tony Rains, *Wild at heart*, "Time Out", n.1266 (23 novembre 1994)

Michel Ciment, *Travailler come dans une "jam session"*. Entretien avec Wong Kar Wai, "Positif", n.410 (1995)

Mart Dominicus - Alexander Oey, *Tussen hollen en stilstaan I "Eerst kijken, dan schieten"*, "Skrien", n.204 (ottobre-novembre 1995)

Maria Pia Fusco, *"Non lascerò mai Hong Kong"*, "La Repubblica" (18 maggio 1997)

Tony Rayns, *Poet of time*, "Sight and Sound", v.5, n.9 (settembre 1995)

Bérénice Reynaud, *Entretien avec Wong Kar Wai*, "Cahiers du Cinéma", n.490 (aprile 1995)

#### 2• Interviste a Christopher Doyle

Tom Charity, *Christopher Doyle: interview*, "Time Out", n.1359 (4 settembre 1996)

Tony Rayns, *Christopher Doyle. It's All About Trust*, "Cinema Papers", n.11 (agosto 1996)

#### 3• Saggi sull'opera di Wong Kar Wai

Julien Carbon, *L'indompté. A propos de Wong Kar Wai*, "Positif", n.410 (aprile 1995)

Federico Chiacchiari, *L'irresistibile leggerezza del cinema di Wong Kar Wai*, "Cineforum", n.350 (dicembre 1996)

Heike Depenbrok, *Made in Hong Kong. Das kino des Wong Kar Wai*, "Off Kinomagazin", n.15 (gennaio 1997)

Maurice Elia, *Les cinéastes de l'an 2000. Simplicité, originalité et passion créatrice* (Marleen Gorris, Cédric Klapisch, Wong Kar Wai), "Séquences", n.184 (maggio-giugno 1996)

Larry Gross, *Nonchalant Grace*, "Sight and Sound", v.6, n.9 (settembre 1996)

Thierry Jousse, *Wong Kar-wai Express*, "Cahiers du Cinéma", n.512 (aprile 1997)

Susan Morrison, *John Woo, Wong Kar-wai and me: an ethnographic mediation*, "CineAction", n.36 (febbraio 1995)

Giona A. Nazzaro, *I giorni del furore e le ceneri del tempo: Wong Kar Wai*, "Duel", n.36 (aprile 1996)

Alberto Pezzotta, *Wong Kar Wai*, "Amarcord", n.1 (febbraio-marzo 1996)

Bérénice Reynaud, *Deux cinéastes d'Asie majeurs*, "Cahiers du cinéma", n.490 (aprile 1995)

Chuck Stephens, *Time pieces. Wong Kar Wai and the persistence of memory*, "Film Comment", v.32, n.1 (gennaio-febbraio 1997)

Curtis K. Tsui, *Subjective culture and history: the ethnographic cinema of Wong Kar Wai*, "Asian Cinema", vol.7, n.2 (inverno 1995)

#### 4• Recensioni ai singoli film As Tears Go By

Alberto Morsiani, *I capolavori di Hong Kong. Due inediti di Wong Kar Wai a Cannes*, "Segnocinema", n.80 (luglio-agosto 1996)

Hubert Niogret, *As Tears Go By (La vie en fuite)*, "Positif", n.341-342, (luglio-agosto 1989)

Rich., *As tears go by*, "Variety", v.336, n.10 (20 settembre 1989)

### Days of Being Wild

*Days of Being Wild*, "Modern review", v.1, n.18 (dicembre 1994-gennaio 1995)

Thierry Jousse, *Boy meets girls: Nos années sauvages*, "Cahiers du Cinéma", n.550 (mars 1996)

Lomb., *Ah fei zhen zhuan ( Days of Being Wild)*, "Variety", 1 aprile 1991

Albero Morsiani, *I capolavori di Hong Kong: due inediti di Wong Kar Wai a Cannes*, "Segnocinema", n.80 (luglio-agosto 1996)

Hubert Niogret, *Nos années sauvages: d'une terre à l'autre*, "Positif", n.421 (marzo 1996)

Tony Rayns, *Ahfei zhenjuang ( Days of Being Wild)*, "Sight and Sound", v.4, n.12 (dicembre 1994)

### Ashes of Time

Michel Ciment, *Dong xie xi du*, "Positif", n.405 (novembre 1994)

Gérard Delorme, *Les cendres du temps*, "Première" (Paris), n.238 (gennaio 1997)

Derek Elley, *Ashes of Time (Dung che sai duk)*, "Variety", v.356, n.8 (19 settembre 1994)

Susan Morrison, *John Woo, Wong Kar-wai and me: an ethnographic mediation*, "CineAction", n.36 (febbraio 1995)

Hubert Niogret, *Les cendres du temps. "La mémoire, source de tourments"*, "Positif", n.431 (gennaio 1997)

Alberto Pezzotta, *Ashes of Time. Chungking Express*, "Filmcritica", n.451-452

Nicolas Saada, *Il était une fois Hong-Kong: Les cendres du temps*, "Cahiers du Cinéma", n.508 (dicembre 1996)

### Hong Kong Express

Michael Brashinski, *Chungking Express*, "Films in Review", v.48, n.5-6 (maggio-giugno 1996)

A.Castellano, *Hong Kong Express*, "Il Mattino" (15 gennaio 1996)

Isabel Danel, *Chungking Express*, "Télérama", n.2358 (22 marzo 1995)

Derek Elley, *Chung King Express (Chungin samlam)*, "Variety", v.356, n.4 (22 agosto 1994)

Claudio G.Fava, *Hong Kong Express*, "Rivista del cinematografo", n.2 (febbraio 1996)

David Gianetti, *Hong Kong Express*, "Segnocinema", (gennaio-febbraio 1996)

Jean-Marc Lalanne, *Deux fois deux: Chungking Express*, "Cahiers du Cinéma", n.490 (aprile 1995)

Giona A.Nazzaro, *Hong Kong Express. Il tempo e il suo doppio*, "Cineforum", n.350 (dicembre 1995)

Giona A.Nazzaro, *Hong Kong Express*, "Duel", n.33 (gennaio 1996)

Giona A.Nazzaro, *Hong Kong Express*, "Panoramiche/Panoramiques", n.13 (inverno 1996)

Tony Rayns, *Hong Kong Express*, "Sight and Sound", v.5, n.9 (settembre 1995)

Philippe Rouyer, *Chungking Express. Hong Kong Transfer*, "Positif", n.410 (aprile 1995)

### Duoluo tianshi/Fallen Angels

Stéphane Bouquet, *En beauté: Les anges déchus*, "Cahiers du Cinéma", n.511 (marzo 1997)

Federico Chiacchiarri, *Angeli perduti*, "Cineforum", n.354 (maggio 1996)

Jerome Fabre, *Les anges déchus*, "Jeune Cinéma", n.243 (maggio-giugno 1997)

Leonard Klady, *Fallen Angels (Duoluo Tianshi)*, "Variety", v.360, n.9 (2 ottobre 1995)

Patrick Minks, *Zwieren tot het breekpunt*, "Skrien", n.208 (giugno-luglio 1996)

Susan Morrison, *La haine, Fallen Angels, and some thoughts on Scarsese's children*, "CineAction", n.39 (dicembre 1995)

Umberto Mosca, *Angeli perduti*, "Panoramiche/Panoramiques", n.15 (autunno 1996)

Giona A.Nazzaro, *Angeli perduti*, "Duel", n.36 (aprile 1996)

Alberto Pezzotta, *Angeli perduti*, "Segnocinema", n.80 (luglio-agosto 1996)

Tony Rains, *Fallen Angels/Duoluo Tianshi*, "Sight and Sound", v.6, n.9 (settembre 1996)

F.T., *Angeli perduti, di Wong Kar Wai*, "Cinemasesanta", n.4 (luglio-agosto 1995)

Gilles Verdiani, *Les anges déchus*, "Première" (Paris), n.241 (aprile 1997)

### Happy Together

Irene Bignardi, *Le cascate di Wong più intriganti del giardino di Rousselot*, "La Repubblica", 18 maggio 1997

Christopher Doyle, *To the end of the world*, "Sight and Sound", v.7, n.5 (maggio 1997)

Derek Elley, *Happy Together*, "Variety", v.367, n.3 (19-25 maggio 1997)

Giona A.Nazzaro, *Happy Together*, "Cineforum", n.364 (maggio 1997)

Hubert Niogret, *Happy Together*, "Positif", n.437-438 (luglio-agosto 1997)

Thierry Jousse, *Happy Together de Wong Kar-wai*, n.514, "Cahiers du cinéma", n.514 (giugno 1997)

Bérénice Reynaud, *Happy Together de Wong Kar-wai*, "Cahiers du cinéma", n.513 (maggio 1997)

a cura di Fabio Zanello

## Videografia

*As Tears Go By* (Made in Hong Kong - GB - v.o. sott.ing.)

*Days of Being Wild* (Made in Hong Kong - GB - v.o. sott.ing.; BMG Video [Nos Années Sauvages] - FR - v.o. sott.fr.)

*Ashes of Time* (BMG Video - [Les Cendres du Temps] - FR - v.o.sott.fr.)

*Hong Kong Express* (Mondadori Video - doppiato)  
*Angeli perduti* (Mondadori Video - doppiato)

*As Tears Go By*, *Days of Being Wild*, *Hong Kong Express* e *Angeli perduti* sono stati trasmessi da *Telepùl* nel giugno 1997 in versione doppiata.

a cura di Marcello Testi

# Wong Kar Wai e il cinema di Hong Kong in rete

## 1• Su Wong Kar Wai

<http://www.best.com/~igum/wkw/index.shtml>

*Ivan's Wong Kar Wai Homepage*: forse il miglior sito, realizzato da un grandissimo fan, comincia con una citazione: "I know that you'd never risk your life for the price of an egg. That is the difference between us." ("So che non rischieresti mai la vita per un uovo. Questa è la differenza tra di noi.") - *Ashes of Time* -

<http://isir.kaist.ac.kr/yeyoung/sp/wong/>

Pagina coreana ricca di immagini. Alcuni caratteri sono incomprensibili per noi occidentali, ma si apprezza comunque la ricchezza di informazioni e *gadgets* telematici offerti. "La debolezza dell'uomo è nel fatto che ricorda... Più ricorda, più grande è il suo dolore... Più intensamente prova a dimenticare, più ricorda." - *Ashes of Time* -

<http://www.xs4all.nl/~chinaman/>

*What's this Wong Kar Wai*: pagina di un altro fan perduto innamorado del suo idolo... Decisamente *elegiaca!*

<http://vanbc.wimsey.com/~jims/wong.html>

Schede sui film di Wong, in occasione di una rassegna.

[http://www.nirvanet.fr/bienvenue/cybergate-fr/cosmic\\_barrio-fr/entre/screenmachine/text/wongrep.html](http://www.nirvanet.fr/bienvenue/cybergate-fr/cosmic_barrio-fr/entre/screenmachine/text/wongrep.html)

Note in francese su Wong e su alcuni film. La pagina è un po' pasticciata, ma si legge ugualmente...

<http://www.dimos.de/artechock/programm/f/asofti.htm>

*Ashes of Time*: scheda dell'omonimo film.

<http://www.miramax.com/movies/chungkin.html>

*On Video And In The Vault, Chungking Express*: pagina ufficiale di Hong Kong Express. Dal sito *Miramax*. Video e foto da scaricare.

<http://www.bergnetz.de/filmbuehne/filme/fallangl.htm>

*Fallen Angels*: due recensioni (la prima in tedesco) sul penultimo film di Wong.

<http://www.cannes-fest.com/wong.htm>

Conferenza stampa di Wong e Doyle al *Festival di Cannes* 1997; in francese.

<http://www.geocities.com/RainForest/9893/Happy1.htm>

Pagina bilingue dedicata a *Happy Together*. Poiché la prima parte è quella in lingua orientale, non spaventatevi e scorrete fino alla parte inglese.

<http://zero.com.hk/filmcritics/homeT.html>

*Hong Kong Critics - Hong Kong Films*: Associazione dei Critici Cinesi di Hong Kong. Essenziale, ma ricco di contenuti.

<http://www.hkfilmmag.com/index.html>

*Hong Kong Film Magazine Home Page*: sito Internet della rivista dedicata al "cinema più eccitante del mondo".

<http://www.slip.net/~redbean/>

*Hong Kong Movies in the San Francisco Bay Area*.

## 2• Sul cinema di Hong Kong

<http://www.jyu.fi/~tjko/hkmp/>

*Hong Kong Movies Picture Library* (HKMPL): archivio di immagini. Ben strutturato.

<http://egret0.stanford.edu/hk/hkquery.html>

*Query Hong Kong Movie Database*: dal sorprendente panorama universitario americano arriva questo interessantissimo database, ottimamente costruito.

<http://www.jyu.fi/~tjko/hkmovie/>

*Hong Kong Movies Homepage*: altro archivio per i fans del cinema di Hong Kong. Anche qui si trova un database.

<http://movieworld.com.hk/zine/indexe.shtml>

*Movieworld Hong Kong*: sito di Hong Kong (uno dei pochi trovati) dedicato al cinema nazionale. Altro database ricercabile.

---

## Immagini





