In The Mood for Love, vent’anni dopo

Lorenzo Peroni
6 Maggio 2021

– *Le donne fanno caso a certe cose.*

– *Soprattutto quando sono vicine di casa.*

Hanno fatto o non hanno fatto l’amore? “Per dirla in termini lacaniani – spiega Žižek a proposito di *Casablanca* – durante i famigerati tre secondi e mezzo, Ilsa e Rick non lo hanno fatto per il grande Altro, l’ordine dell’apparenza pubblica, ma lo hanno fatto per la nostra immaginazione fantasmatica oscena”. Possiamo dire lo stesso di Chow e Su, gli (non?) amanti protagonisti di *In the Mood for Love*. Nella scena incriminata di *Casablanca* vediamo prima Ilse e Rick (Humphrey Bogart e Ingrid Bergman) nella stanza di Rick, litigano per la lettera di transito, lei lo minaccia con una pistola, poi si dichiarano (nuovamente) innamorati (e clandestini), si abbracciano. Dissolvenza. Inquadratura di tre secondi della torre di controllo dell’aeroporto. Dissolvenza. Primo piano di Rick che fuma ripreso dall’esterno, affacciato alla finestra della stanza. Ilse è seduta sul divano, e riprendono il discorso. In maniera analoga, nel film di Wong Kar-wai, si svolge la sequenza della stanza 2046. Prima la signora Chan sale e scende le scale dell’hotel in un frenetico montaggio di tacchi, moquette e carte da parati, indecisa se accettare o no l’invito del signor Chow. Stacco. Un lungo primo piano di Chow che fuma alla finestra. Stacco. Lei esce dalla stanza. Sappiamo che è entrata, ma… Hanno fatto o non hanno fatto l’amore?

Wong Kar-wai prende quei tre secondi di “vuoto” in *Casablanca* e li fa germogliare per dare vita al capolavoro che è sia un ponte che una cesura fra due secoli, *In the Mood for Love*. A vent’anni anni dalla sua uscita (celebrata da un nuovo restauro in 4K e da una riedizione in sala), come ogni vero grande classico, non ha perso né in fascino né in magnetismo. La storia della sua genesi lunga e tribolata è nota: pensato in origine come un film in tre episodi dedicati al cibo, durante la lavorazione ha visto prendere il sopravvento della *storyline* ambientata negli anni ‘60: “Amo gli odori della cucina. Adoro mangiare, soprattutto mi piace guardare le persone mentre mangiano. Così si spiegano i miei film: mangiare è vivere”, ha dichiarato il regista, sempre molto trasparente nel raccontare la natura della sua poetica. Dall’episodio ambientato in un fast food dei nostri giorni, girato nel primo giorno di riprese e poi scartato (e di cui esiste un corto dal titolo *In the Mood for Love 2001*), prenderà poi vita nel 2007, come una talea, *My Blueberry Nights* (la tanto criticata avventura americana). Contemporaneamente, già dal 1999, è in lavorazione anche quello che poi diventa *2046*: nasce così un germinare di idee, immagini, luoghi e situazioni che si contaminano tra loro creando un tessuto filmico connettivo e multiforme.

Wong Kar-wai gira enormi quantità di pellicola, la sceneggiatura cambia di giorno in giorno, attori e troupe non sanno cosa stia succedendo per l’esattezza, il governo cinese senza un testo definitivo non autorizza le riprese. Sia per *In the*

Mood for Love che per 2*046* probabilmente solo la selezione a Cannes pone una scadenza ultima al lavorio del regista. Entrambe le pellicole arrivano sulla *croisette* solo due ore prima della proiezione.

“Con il girato dei primi tre mesi, quasi tutto scartato, si potevano girare tre film”, racconta Maggie Cheung ricordando i giorni sul set di *In the Mood for Love*. Con una tale quantità di pellicola va da sé che il film di Wong Kar-wai siano realizzati, letteralmente, per sottrazione. Il racconto procede così tramite ellissi, visive e narrative. Il rimosso, il non detto, è la chiave della poetica di un film che racconta senza mostrare. Sappiamo che la signora Chan varca la porta della stanza 2046 solo perché, dopo, la vediamo uscire. Sappiamo che il signor Chow ha mangiato la zuppa di sesamo che lei le ha preparato non perché lo vediamo farlo, ma perché, dopo averlo fatto, la ringrazia. Lui le offre dei libri in prestito, lei risponde “un’altra volta”, nella scena dopo già glieli sta restituendo. Più i dettagli si accumulano, più il racconto è confinato nell’anti-spazio della sottrazione narrativa; è un meccanismo perverso: tutto avviene fuori campo.

Hong Kong, 1962: prima colonia inglese, poi sotto il controllo del Giappone, poi di nuovo nelle mani degli inglesi, la regione diventa un rifugio per i cinesi in fuga dalla guerra civile prima e dalla Repubblica popolare poi, una terra di confine divisa tra Oriente e Occidente, tra una tradizione continentale e un futuro che guarda alla globalizzazione. La città diventa così un rifugio e una prigione. La signora Chan, Su Li-Zhen (Maggie Cheung), e il signor Chow (Tony Leung Chiu-Wai) si conoscono durante un trasloco. Hanno preso in subaffitto due camere nello stesso stabile. Si incrociano in corridoio, per strada. Il marito di lei e la moglie di lui sono sempre assenti, in viaggio, al lavoro. Non li vediamo mai, ma sono proprio loro i primi a innamorarsi, è tra loro che sboccia una passione (clandestina, invisibile). Su e Chow si confrontano per esporre i sospetti che li tormentano. Si innamorano anche loro, ma al contrario dei rispettivi coniugi non possono cedere al loro sentimento, per orgoglio. La storia d'amore tra il marito della signora Chan e la moglie del signor Chow (che vediamo piangere per pochi secondi sotto la doccia, a conferma definitiva della forza di questo legame adulterino) non è raccontata, ma esiste, altrove potrebbe esserci un altro film in cui i protagonisti sono loro. Qui però spariscono, come sparisce qualsiasi cosa non conforme alla rispettabilità imposta dalla società nella Hong Kong di quegli anni. Anche nel finale assistiamo a una sparizione, quella del protagonista, tra le rovine in cui ha deposto il suo segreto per l'eternità. Restano i frammenti, i germogli, di una passione che non ha potuto fiorire: l'idea di un romanticismo cavalleresco, lontano, ideale, che appartiene al mondo dei ricordi e dei sogni più che a quello della carne e delle faccende terrene.

Anche la città non si sottrae, anzi partecipa, a questo meccanismo di assenze e incastri: non è ricostruita, ma reinventata (evocata), nata da una visione soggettiva – mitica – della storia. Esterni e interni sono estetizzati attraverso dettagli che sottolineano l'evanescenza del passato e la natura frammentaria – composita e compendiaria – della memoria. Non esiste mai una visione di insieme, i dettagli concorrono a ricreare degli ambienti metafisici, come in una proiezione mnemonica, una rievocazione, un diorama onirico. Gli esterni appaiono come uno spazio chiuso, non vediamo mai il cielo, solo strade deserte con muri scrostati e aloni di manifesti sbiaditi dal tempo e dalle intemperie, percepiamo il cielo perché vediamo la pioggia battere la strada: la città è una scatola di *memorabilia* riservata a una piccola comunità al riparo di un esilio che lentamente sta cancellando la sua identità. Lo stesso trattamento è riservato ai corpi che appaiono attraverso dettagli, riflessi, specchiati, nell'eco di Bresson, Godard e Antonioni. La macchina da presa li segue da vicino (le gambe, i fianchi) allargando poi lo sguardo all'ambiente che li contiene, che li trattiene. I vestiti di Maggie Cheung (i ricercatissimi quipao) sono come una divisa che rappresenta l'idea di una femminilità d'altri tempi, riservata e repressa, rispettabile e soggetta al controllo sociale. Tutto concorre a frammentare e imbracare la natura sovversiva dei sentimenti dentro le briglie dell'accettabilità.

“La memoria nasce dal senso della perdita, dal sentimento della mancanza, che è sempre un elemento importante all'interno del dramma.”
Wong Kar-wai

È la regia (lo sguardo del regista attraverso inquadrature e montaggio) a creare lo spazio, a darne una percezione profonda, sentimentale e morale: lo determina, lo illustra e lo investe di significato. Il punto di vista è eccentrico, lo sguardo si estende, il punto di vista diventa inconsueto (laterale, sghembo, defilato), Wong Kar-wai racconta così l’amore come elemento sovversivo – proibito – vessato dalle norme sociali, schiacciato tra aspirazione e frustrazione. Siamo noi che – attraverso tende, porte socchiuse, vetri appannati e finestre semiaperte – stiamo spiando, come dei *voyeur*, la signora Chan e il signor Chow, per poterli cogliere in flagrante, oppure sono loro che stanno ricordando quegli anni perduti, come quando sogniamo di noi stessi vedendo la nostra storia da un punto di vista esterno?

in_the_mood_copertina.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO