



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Hong Kong Express e Fallen Angels, la rappresentazione dell'amore metropolitano

Relatore: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Correlatore: Prof. Marco Bellano

Laureanda: Martina Grechi

Matr.: 1228971

Anno Accademico

2021/2022

«Tutti i miei personaggi sono terribilmente soli.»

Wong Kar-wai

Indice

Introduzione.....	1
1. Temi e forme nel cinema di Wong Kar-wai	3
1.1 Il regista, cenni biografici	3
1.2 Caratteristiche tecniche	5
1.3 Genere, stile e temi.....	12
1.4 Il tempo e lo spazio.....	18
2. La dicotomia dell'incomunicabilità.....	27
2.1 Premesse d'incontro	27
2.2 Hong Kong Express.....	29
2.3 Fallen Angels.....	39
2.4 Incontro senza contatto	48
Bibliografia.....	53
Sitografia	57
Filmografia	59
Ringraziamenti.....	61

INTRODUZIONE

Tale elaborato si pone come obiettivo principale un'analisi che tende a ricercare un incontro tematico reale, quello appunto della visione dell'amore metropolitano all'interno di due film: *Hong Kong Express*, 1994 e *Fallen Angels*, 1995, entrambi frutto del lavoro artistico (registico ma non solo) di Wáng Jiāwèi, 王家衛, conosciuto a livello internazionale come: Wong Kar-wai.

La volontà primaria che ha concretizzato la scelta, ed in seguito la strutturazione, di questo progetto però cerca di scavare ulteriormente all'interno di questo grande ecosistema quale appunto la metropoli come rappresentata dal cineasta ed i conseguenti rapporti interpersonali che vi si creano. Il nucleo tematico, la caratterizzazione fondamentale che ha motivato l'interesse principale rispetto all'analisi di tali soggetti è costituito dal riconoscimento di un fenomeno rilevante al suo interno: l'incomunicabilità.

In queste due pellicole, primariamente, si può riscontrare all'interno di una stratificazione narrativa, concettuale ed espressiva, tale condizione fondamentale quale concreta rappresentazione delle difficoltà vissute dai personaggi nell'incontro con l'altro.

La riflessione che si è deciso di circoscrivere ha dimostrato però, rispetto alle modalità di costruzione protrate dal cineasta, una complicazione nella volontà di un ipotetico isolamento di tale tematica. Essa, infatti, è realtà concomitante rispetto a diversi fenomeni che vengono strutturati all'interno del suo lavoro. In primo luogo, l'ambientazione: la metropoli, quale protagonista attiva nella formazione della non-comunicazione. Un terreno costantemente in fermento, caratterizzato dalla stratificazione continua, dall'individualismo ed un conseguente nomadismo e, più ampiamente, ad una mercificazione che nel cinema di Wong Kar-wai perde il suo dominio sull'inanimato, sviluppando una considerevole specularità tra l'oggetto e l'uomo.

Attraverso un'elaborazione, quindi, che indaga primariamente la figura registica del nostro cineasta e le sue peculiari modalità espressive (che ben si inseriscono all'interno della scelta tematica), si è giunti ad un'estrapolazione di alcuni elementi nevralgici delle due pellicole, fino ad una comparazione delle loro caratteristiche fondamentali tendendo, appunto, ad un'interrogazione sull'impossibilità di bilateralità nell'incontro.

La strutturazione dell'elaborazione poggia principalmente su alcuni volumi, capi saldi rispetto alla figura di Wong Kar-wai, attraverso studiosi quali, tra i più importanti e meglio strutturati: il lavoro di Silvio Alovio che si è rivelato senza ombra di dubbio fondamentale, interessante sicuramente anche l'analisi di Leonardo Gliatta. Ad essi si affianca un lavoro di ricerca online legato principalmente alla strutturazione di articoli o di saggi.

All'attenta lettura, l'analisi e la nascita di conseguenti interrogativi e nuovi spunti di osservazione si è affiancata la visione delle pellicole e la conseguente stesura di un elaborato che analizza le strutture fondamentali dei suoi materiali, per apporvi una costruzione principalmente concettuale e di riflessione sul nostro presente.

Questo parallelismo tra il mondo in cui vivono i personaggi di Wong Kar-wai ed il nostro è senza ombra di dubbio la motivazione fondamentale che ha condotto alla scelta tematica. In particolar modo, sicuramente, una diffusa fenomenologia di avanzamento rispetto, appunto, all'incomunicabilità.

Quale giovane appartenete al mondo contemporaneo non posso che, purtroppo, sentirmi presa in causa da queste tematiche e dall'ammirevole messa in scena sviluppata all'interno di questo cinema. Le motivazioni sono sicuramente ben più profonde e stratificate ma credo fermamente che in fin dei conti il nostro mondo non sia poi così distante da quello analizzato in questi film, romanticismo dell'individualità compreso.

L'elaborato quindi si "conclude" con una domanda nevralgica rispetto ai connotati del nostro oggi, un finale aperto che tenta di smuovere una modalità di visione, un cambiamento o forse semplicemente arrischiando un'estetizzazione dai confini quasi languidi su una condizione di per sé inevitabile.

1. Temi e forme nel cinema di Wong Kar-wai

1.1 *Il regista, cenni biografici*

Wong Kar-wai nasce a Shanghai il 17 luglio 1958; terzogenito di una famiglia medio-borghese, dedita, in un primo momento, alla gestione di un albergo. Sarà proprio tale nucleo familiare, però, a scontrarsi presto con una realtà politico-sociale che ne provocherà una separazione interna, infatti, insieme alla madre il giovane regista riuscirà a raggiungere Hong Kong seguendo i flussi migratori sviluppatisi intorno alla fine degli anni 40, lasciando in una Shanghai instabile il padre ed i fratelli, bloccati da quella che venne definita come la Rivoluzione culturale del 1966. Nonostante questa separazione forzata, Wong Kar-wai mantiene una fluente attività epistolare con la famiglia lontana, sviluppando un notevole interesse per la letteratura locale ma anche occidentale, e nutrendo una conseguente passione per la scrittura con la quale sviluppa un fruttuoso sodalizio fin dalla più giovane età.

Sicuramente a divenire matrice attiva d'interesse intellettuale durante la sua personale formazione, è l'educazione e l'apertura offertagli dal suo nucleo familiare rispetto al campo artistico-letterario e non solo, capace quindi di dar spazio e voce anche alle spinte occidentali che stavano diventando sempre più impattanti nel mondo asiatico, soprattutto ad Hong Kong, realtà mercantile e consequenzialmente di nevralgico interesse economico: luogo d'incontro fondamentale.

Un esempio concreto del basamento culturale attraverso cui si forma il giovane Wong Kar-wai può essere esplicitato dall'assidua frequentazione di sale cinematografiche, fin dalla più tenera età ed anche più volte al giorno, grazie anche alla figura materna che partecipava alla visione di innumerevoli pellicole, soprattutto di matrice americana, se non hollywoodiana, portando il giovane regista a familiarizzare fin da subito con differenti generi e grandi maestri.

Terminati gli studi liceali si appassiona alla fotografia, materializzando tale interesse attraverso la partecipazione a corsi di grafica e di design. Presto però si discosterà da tale traiettoria e muoverà i primi passi verso il mondo della produzione televisiva, affiancandosi come stagista ad una delle prime stazioni commerciali senza cavo della città di Hong Kong; ed è qui che verrà guidato principalmente nei ruoli di assistente di produzione e di sceneggiatore, che diverrà posizione nevralgica nella sua formazione in campo televisivo e non solo. Apprendendo quindi sul campo si troverà a cambiare presto società spostandosi con un nome emergente e quindi meno vincolante apparentemente, eppure, nonostante il suo reale interesse Wong non riesce a trovare apieno il suo posto in questo mondo legato prima di tutto al commercio, a determinate tempistiche che fa fatica a rispettare (basti poi pensare ai suoi metodi come regista e alla libertà di costruzione che predilige), o alla necessità di lavorare in un team produttivo che stabilisce cosa possa essere meritevole di attenzione basandosi principalmente sui gusti più comuni legati a determinati generi e costruzioni in cui non si riconosce apieno.

Nonostante l'incompatibilità tra quello che può essere considerato il contesto produttivo di Hong

Kong e le sue personali modalità di lavoro e ideologie, è proprio in questo mondo che il nostro regista incontrerà l'appoggio di numerose figure in campo cinematografico che diverranno amici e compagni, attraverso il cui sostegno si materializzerà la possibilità di creare qualcosa di concreto, qualcosa di diverso dal contesto commerciale del cinema a lui contemporaneo. Ovvero circa negli anni 80 grazie al sostegno trovato nella figura di Jeffrey Lau, darà vita alla sua opera d'esordio come regista: *As tears go by* (1988). Sarà proprio attraverso tali intese artistiche e professionali che il cinema di Wong Kar-wai prenderà forma, fornendo a sua volta supporto, principalmente nel ruolo di sceneggiatore.

Tra i sodalizi più importanti che vale la pena ricordare possiamo citare appunto Jeffrey Lau, oppure il legame professionale a lungo termine con il direttore della fotografia Christopher Doyle, che costituirà una costante della sua troupe (elemento caratteristico del lavoro di Wong Kar-wai come regista) che ingloba al suo interno altre figure come William Chang Suk-ping per il montaggio nella formazione della sua équipe che resterà praticamente sempre invariata.¹

La formazione artistica, l'apertura verso l'occidente, al suo cinema e alla letteratura e gli anni di apprendistato hanno sicuramente costituito una solida base per il suo successo registico. Fama sviluppatasi oggi a livello internazionale, che introduce ed articola attraverso una filmografia relativamente limitata un rinnovamento tecnico, metodologico e narrativo rispetto al contesto di produzione in cui inserito e divenendo quindi, anche portatore di un cambiamento cinematografico a livello globale grazie alla natura dinamica di influssi novecenteschi che si rispecchiano sul suo operato.

Figura registica la sua, quindi, sulla quale si imbastisce una pluralità di punti di vista che concordano generalmente su un'impossibilità di collocazione specifica del suo cinema, per sua natura fluido e irriducibile alla più semplice critica ² che lo annovera, a metà degli anni 90, tra i cineasti più riconosciuti e dibattuti del suo tempo.

¹ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 22-25.

² S. Alovisio, *Il caso Wong Kar-wai; Le ceneri del tempo, il cinema di Wong Kar-wai*, Piombino, Tracce Edizioni, 1997, p. 5.

1.2 Caratteristiche tecniche

Per addentrarsi nei meandri del mondo di Wong Kar-wai è sicuramente doveroso considerare in primo luogo le metodologie tecniche, non convenzionali, da lui protrate, che divengono integranti se non costitutive della narrazione stessa, ponendo le basi per la creazione appunto del suo universo registico.

Tra gli elementi più caratteristici del suo processo creativo troviamo senza ombra di dubbio la sceneggiatura, di cui si occupa personalmente. Operazione indispensabile per la successiva costituzione del suo specifico cinema, rappresentando già attraverso tale sdoppiamento di ruolo un'alternativa valida rispetto alla più tipica carica registica.

Scrittura, quindi, quale ambito di lavorazione di Wong Kar-wai stesso, grazie anche agli anni di esperienza formalizzati durante l'apprendistato ed i lavori a lui commissionati, e che vede inevitabilmente un'evoluzione nel passaggio alla regia.

«Come sceneggiatore, volevo che i miei copioni fossero perfetti e costruiti precisamente. Come regista, so che si creano sempre situazioni inaspettate, non controllabili.»³

Egli stesso, quindi, sottolinea in poche parole l'impossibilità di controllo e di certezze nel rapporto tra ideazione e realizzazione di un film, soprattutto se si tratta del suo specifico lavoro; infatti, proprio tra questi due estremi il regista si trova ad equilibrare una metodologia più elastica, se non realista, in grado di rappresentare la sua idea di fare cinema. «La miglior cosa che puoi fare è visualizzare preventivamente quello che vuoi e poi concretizzare quello che hai immaginato mentre lavori sul set»⁴.

Attraverso questo metodo, appunto, il regista si muove tra due versanti, ponendo alla base della sua creazione artistica una sorta di ossatura, una sceneggiatura libera se non abbozzata che prenderà via via forma nel momento di realizzazione vero e proprio, modificandosi quindi durante il processo. Sicuramente tali modalità operative identificano e diversificano il lavoro di Wong Kar-wai, che viene definito anche confusionale, «He is disorganized»⁵, così viene descritto infatti da Gary Bettison nel suo volume, all'interno del quale cerca anche di sottolineare però la necessità di tale alterazione apparentemente non funzionale per creare il suo specifico cinema, l'universo Wong Kar-wai. La sua costante metodologia, quindi, risiede principalmente in un'attività di accumulo, caratterizzata da una moltiplicazione ed una successiva stratificazione, che può comportare alle sue estreme conseguenze una parvenza di caos: le storie sono multiple e la struttura narrativa non è mai completamente

³ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p.11.

⁴ *Ibidem*

⁵ G. Bettison, *The sensuous cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong, Hong Kong University press, 2015, p.4.

definibile fino a conclusione concreta dei lavori, essa infatti si modifica costantemente.⁶

Il regista quindi elabora, assimila ed unisce in itinere differenti elementi tra loro, dando a volte vita a storie completamente differenti rispetto all'idea originale.

Una creazione quindi libera, autonoma rispetto a determinati dogmi commerciali, divenendo essa stessa parte della messinscena, realtà trasportata nella finzione e non premeditata.

Per quanto riguarda la fase di scrittura, quindi, è proprio dal set che Kar-wai trae spesso direttamente ispirazione: dai luoghi e dall'atmosfera, dando forma ad un connubio di idee ed impressioni che si rivelano matrice di espedienti ed avvenimenti proficui nella totalità narrativa. L'autore stesso infatti sottolinea l'importanza dello spazio concreto, materico durante il personale processo creativo, «datemi un angolo di strada o una scala e io posso ricavarne una storia»⁷, la materialità del set diviene quindi fondamentale per innescare l'immaginazione registica, tanto da recarsi spesso senza aver ancora nulla di concreto a livello di soggetto, lasciandosi ispirare direttamente dal luogo.

Proprio in ragione di quest'approccio, interessante è l'osservazione riportata da Silvio Alovisio nella monografia dedicata al regista: «Voglio semplicemente rendere il processo di realizzazione il più interessante ed appassionante possibile.»⁸

L'inevitabile apertura permessa dal singolare processo creativo diviene terra fertile per l'evoluzione in atto di differenti elementi che, al termine dei lavori, diverranno i costituenti del film. Tra questi sicuramente il rapporto di interlocuzione reciproca tra la visualizzazione registica ed il luogo, di cui sopracitato; ad esso però si affianca un elemento altrettanto, se non ancor più, focale nel suo lavoro di creazione in essere, ovvero la componente umana.

Anche nel suo rapporto con l'attore, ma soprattutto con il personaggio, il regista si muove attraverso modalità anticonvenzionali:

Detesto la recitazione. Non chiedo mai agli attori di recitare il loro ruolo. Cerco sempre di prendere qualcosa in prestito dalla loro personalità. [...] Occorre che li faccia uscire da loro stessi per prepararli, è necessario che io li esaurisca in modo che si sbarazzino degli stereotipi recitativi.⁹

Wong ricerca quindi una sorta di disorientamento dell'attore, una perdita di coordinate prestabilite cercando di smuovere la netta distinzione tra finzione e realtà, tra costruito e creato, (elemento fondamentale all'interno di una considerazione su una più generale produzione cinematografica), sperimentando nuove modalità di interrogazione fisiognomica.

Egli, infatti, tende a focalizzare la sua attenzione ai-sui corpi anche attraverso primissimi piani, intensi

⁶ L. Aimeri, *Hong Kong Express*, una sceneggiatura di Wong Kar-wai; *Le ceneri del tempo* [...], cit., p.29.

⁷ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 11.

⁸ *Ibidem*

⁹ *Ivi*, p. 5.

long take o *jump cut*, osservando una superficie che diviene, sotto il suo sguardo, interiorità. «con lui il cinema ha la capacità di filmare il corpo, e di restituirne attraverso il gesto, il suo essere nel tempo.»

10

Interessante in tal senso diviene la considerazione sulla provenienza recitativa della maggior parte degli attori di Hong Kong che lavorano nel suo cinema. Essi, infatti, si sono creati professionalmente in un ambiente televisivo (primo luogo di appartenenza del regista), e proprio in ragione di questo, avvezzi primariamente ad una recitazione basata sulle espressioni del volto e non sul corpo, trovandosi in un qualche modo snaturati sotto lo sguardo di Wong ed il suo interesse rispetto anche ai gesti più insignificanti, impossibilitati alla tranquillità dell'impostazione data dall'abitudine.¹¹

Alla perdita di direttive nello status più comune di attore ci si accompagna un processo di costruzione, che ben si rispecchia nella matrice incompleta della sceneggiatura, ovvero l'allineamento progressivo tra l'attore ed il personaggio, per cui «l'attore non deve capire in anticipo il personaggio, ma deve trovarlo nell'esperienza.»¹²

Wong focalizza molto del suo lavoro sulla costruzione dei personaggi, tanto da definire il suo operato come una messa in scena di essi più che del racconto.¹³

Uno dei vantaggi primari di cui può usufruire il regista è quello di essere anche sceneggiatore del proprio lavoro, in questo modo ha la possibilità di costruire e di conseguenza di conoscere molto bene i propri personaggi, e non meno importante la possibilità di poterli riprendere, modificare nel corso delle riprese, adattandoli spesso alle caratteristiche attoriali, connubio fondamentale per la credibilità di uno specifico ruolo nella costruzione filmica.¹⁴

Molto del lavoro di strutturazione del personaggio, oltre che nel legame col corpo dell'attore, si crea anche attraverso i dialoghi, che il regista non di rado elabora durante le pause tra una ripresa e l'altra, in linea con le sue modalità di costruzione. Eppure, ancor più fondamentali sono i monologhi, componenti di post-produzione necessari ed indicativi nel suo lavoro quale regista.

In tal senso Leonardo Gliatta si esprime nel suo volume su Wong Kar-wai descrivendo la sua predilezione rispetto all'inserimento di riferimenti narrativi, che influiscono sicuramente alla magia del suo cinema, in cui appunto, i monologhi e le voci *over* sono in grado di donare una connotazione lirica, costituendo dei veri e propri brani letterari.¹⁵

I monologhi sono quindi fondamentali, un procedimento polivalente che può esprimere

¹⁰S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 19.

¹¹ S. Alovisio, V. Durando, *Il cinema secondo Wong Kar-wai; Le ceneri del tempo, il cinema di Wong Kar-wai*, Piombino, TraccEdizioni, 1997, p. 6.

¹² S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 14.

¹³ *Ivi*, p. 10.

¹⁴S. Alovisio, V. Durando, *Il cinema secondo Wong Kar-wai [...]*, cit., p. 6

¹⁵ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, Roma, Audino, 2004, p. 54.

un'interiorità, una percezione ma anche una ricerca d'interlocuzione con lo spettatore, un porre dei quesiti, una confessione, un ricordo, una vita. Di qualsiasi cosa si tratti rappresenta sicuramente un espediente a cui spesso il regista fa ricorso e che diviene utile nell'offerta e nella presentazione di informazioni altrimenti difficilmente rappresentabili sullo schermo.¹⁶

Analizzando l'altrettanto importante utilizzo delle voci fuori campo, ci si accorge che il narratore nel cinema di Wong Kar-wai spesso ricopre la funzione di *voce-off omodiegetica*, ovvero di un personaggio appartenente alla storia e che racconta, primariamente allo spettatore, dopo molto tempo. In primo luogo, quindi al pubblico, sì, ma non solo, i personaggi che si muovono in questo universo cinematografico si trovano sempre in procinto di raccontare le loro storie e se non trovano qualcuno del loro mondo capace di ascoltarli allora parleranno a loro stessi, obbligati ad ascoltarsi.¹⁷

Ruolo altrettanto fondamentale nella costruzione sonora della visione cinematografica viene espletato dall'attività di post-produzione quali le scelte operate in campo musicale, caratteristicamente spesso utilizzate attraverso modalità intensive e cicliche e selezionate in base alla funzionalità del racconto. Lo stesso autore definisce la musica come elemento fondamentale per i suoi film descrivendo però anche una concomitante difficoltà d'intesa nel costituire una composizione specifica, dato lo scarto tra un linguaggio primariamente musicale ed il suo, decisamente più visivo. A tal proposito si esprime direttamente, enunciando come la musica per un film dev'essere visiva, vincolata a reagire con l'immagine; il suo modo di lavorare, quindi, si concretizza attraverso la registrazione e l'archiviazione di qualsiasi brano che gli susciti per l'appunto qualcosa di visivo.¹⁸

La selezione musicale eterogenea e l'apposizione di essa, sicuramente non è casuale né tantomeno di accompagnamento, essa intrattiene infatti un dialogo permanente con lo spettatore, raccontando e comunicando sia dei personaggi che della storia.¹⁹

La musica diviene quindi mezzo di connessione e di rappresentazione fondamentale nella costruzione del discorso filmico, capace di dar forma poetica alla psicologia e alle esperienze dei personaggi, tanto da formalizzare nello sviluppo narrativo un vero e proprio luogo di ciclica riproduzione. Sonorità mutuate o tradotte, quindi, che si fanno emblema immateriale della memoria, tema caro al regista, creando un nuovo spazio, una nuova storia.

Tra gli altri elementi fondamentali dell'esplicitazione metodologica di Wong non sono sicuramente secondarie le scelte di montaggio, figlie anch'esse di un'estetica di base che persegue una libertà di

¹⁶ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 9.

¹⁷ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 55.

¹⁸ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 9-10.

¹⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 62.

costruzione che le connota, attraverso una strumentalizzazione dell'*editing* che serve spesso più a distruggere che a costruire.²⁰ Anche in questo caso sono le concise dichiarazioni del regista a fornire una mappatura concreta del suo lavoro:

il film è come una stanza che via via si riempie di mobili collocati alla rinfusa. Dopo io rimetto la stanza in ordine. Credo molto nel caso. I miei film sono costruiti dalla somma di piccoli pezzi. Alla fine, scopro l'insieme [...] In altre parole è come un puzzle di cui non conosco l'ordine ma i cui pezzi si assemblano a poco a poco.²¹

Nella sua metodologia di raccordi, ed in generale di costruzione, si ispira molto al lavoro di un maestro del cinema: Jean-Luc Godard. Wong, infatti, racconta l'esperienza vissuta in prima persona alla visione di *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1960), descrivendola come un assaggio di libertà rispetto a determinate abitudini di racconto e di regia a cui si era dovuto adeguare negli anni di apprendistato o di sceneggiatore su commissione. Il maestro francese quindi gli ha trasmesso la volontà di anticipare il gusto dello spettatore invece che assecondarlo²², lezione di cui il nostro regista ha fatto sicuramente tesoro.

La costruzione del discorso filmico, concretamente, è articolata quindi attraverso innumerevoli soluzioni formali e tecniche.

Emblematica è la frammentarietà narrativa che si sviluppa in cabina di montaggio, dando vita ad un tempo e ad una strutturazione assolutamente ed unicamente interiore, soggettiva, attraverso sdoppiamenti, ripetizioni e coincidenze. Proprio in relazione a tali tecniche di sperimentazione temporale, anche rispetto alla singola narrazione, Bettison definisce i film di Wong come permeati da: «an aesthetic of sensuousness and “disturbance”».²³

La risultante mancanza di linearità però non implica una dispersione del senso, come tende a sottolineare Alovisio, ma anzi «la ragnatela delle immagini-frammento di Wong Kar-wai è invece la sola condizione per garantire ancora all'immagine cinematografica una sua funzione ontologica.»²⁴ Proprio nelle scelte operate in fase di montaggio la psicoanalisi prende forma. Si tratta di una costruzione che utilizza elementi quali l'ellissi o le ripetizioni, che inevitabilmente interrompono la continuità narrativa, palesando la messa in scena di ricordi o situazioni non appartenenti al presente e sviluppando quindi un rapporto col tempo non lineare, tematica fondamentale nel cinema di Wong

²⁰ S. Alovisio, V. Durando, *Il cinema secondo Wong Kar-wai [...]*, cit., p.7.

²¹ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p.9.

²² *Ivi*, p.7.

²³ G. Bettison, *The sensuous cinema of Wong Kar-wai [...]*, cit. p.3.

²⁴ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 19

Kar-wai.²⁵ Si concretizza in tal modo una personale estetica della stasi che nel suo cinema sembra essere l'unica possibile resistenza per raccontare dei corpi abitati dal tempo.²⁶ Alla mobilità della messinscena ne corrisponde quindi una sentimentale che rifiuta di accordarsi al tempo visivo del racconto dando vita ad una sorta di anti-ritmo dove la frantumazione concettualizza un'ulteriore presenza.

In funzione di tali scelte alcuni procedimenti espressivi divengono fondamentali: per esempio l'utilizzo frequente del rallenti, che nel suo pragmatismo richiede una sospensione del flusso, permettendo così ai personaggi ed agli spettatori di gioire di uno sguardo²⁷, di un'attesa carica di significato. Attraverso l'utilizzo del rallenti si concretizza una destrutturazione del singolo movimento considerando centrale, invece, il lascito delle tracce in seguito al suo passaggio. Il cineasta in tal modo è in grado di contrassegnare i momenti di maggior insistenza emotiva contribuendo ulteriormente alla messinscena concreta dell'alienazione vissuta dai suoi personaggi.²⁸ A tal proposito, da tenere in considerazione è anche il ricorso che fa del rallenti sfocato, modalità estetica dominante soprattutto nelle sequenze di azione.

L'uso frequente di tale espediente, quindi, svolge una funzione di dilatazione e sezionamento del movimento irregolare dei corpi in una pluralità di singoli istanti, che a loro volta costituiscono una composizione materica evanescente, divenendo residuo o macchia alla quale spesso si contrappone una materialità spaziale concreta che è in grado di enfatizzare ulteriormente una persistente realtà avviluppata dall'indeterminatezza.²⁹

Il regista quindi, attraverso differenti procedimenti compositivi, che si concretizzano nel processo di montaggio, tende ad alterare il tempo, sul quale elabora sempre nuove ed interessanti possibilità di articolazione nei suoi film (e su tale tematica torneremo in seguito, visto, appunto, la nevralgica azione che ricopre). In ogni caso, l'accostamento di tecniche tra loro contrastanti, come per esempio i salti temporali e spaziali, rendono il suo linguaggio espressivo assolutamente innovativo se non brillante, a cui lo spettatore più attento non può restare indifferente.

Rappresentativi della pratica autoriale sono anche i necessari tagli al momento del montaggio, infatti, lo stesso Wong dichiara di possedere spesso parecchio materiale in eccesso, a cui necessariamente dovrà rinunciare.³⁰

²⁵ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri; Schermi psicoanalitici*, Roma, Carrocci editore, 2005, p.113.

²⁶ G. A. Nazzaro, *I nostri anni selvaggi, figure del cinema di Wong Kar-wai; Le ceneri del tempo*, [...], cit., p.10.

²⁷ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 10.

²⁸ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 63.

²⁹ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri; [...]*, cit., p. 119.

³⁰ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 13.

La totalità delle immagini raccolte durante l'esperienza diretta col set, senza una vera e propria sceneggiatura, infatti, sono sempre sovrabbondanti rispetto alla realizzazione di una singola pellicola, motivo per il quale si dovrà necessariamente accostare un paziente lavoro di selezione. La forma conclusiva con cui i suoi film si presentano al pubblico comporta inevitabilmente l'eliminazione di personaggi e sequenze, se non vere e proprie parti di racconto, quali conseguenza delle modalità di lavorazione messe in atto, spesso di sperimentazione e successivamente anche di scarto.

In ragion di questo i suoi film rimangono spesso inconclusi, permettendo in questo modo la creazione di intrecci e di raccordi con altre lavorazioni, formando una modalità sicuramente caratteristica all'interno della sua filmografia che sfiora spesso una sorta di relazione episodica tra le diverse pellicole. Ogni film infatti porta con sé le tracce di un'altra storia che si è deciso di non sopprimere, dando vita a delle vere e proprie combinazioni.³¹

Nel suo cinema quindi la struttura formale diviene paradossalmente un organismo, che si modifica ed evolve attraverso le sue differenti fasi non strutturate, in cui, insieme ad altre scelte di post-produzione, il montaggio assume un ruolo fondamentale nel trovare un significato nella materia che sta riconsiderando e non nel produrne uno, riconoscendo il mondo e conservandone il ricordo.³²

³¹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 49.

³² S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p.18.

1.3 Genere, stile e temi

La nozione di genere è molto condizionante ad Hong Kong, e si deve sempre esordire con un film alla moda, che sia una commedia, un film d'azione o di kung fu. [...] L'unica cosa che cerco di chiarire molto bene quando comincio un film è il genere in cui collocarlo. Da ragazzo sono cresciuto guardando film di genere, ed ero affascinato dalle differenze tra western, storie di fantasmi o commedie... Perciò cerco di cambiare sempre nel fare i miei film, e credo sia in parte questo che li rende così originali.³³

Wong Kar-wai descrive in questo modo il suo rapporto con la nozione di genere. Condizionato sicuramente dal contesto cinematografico d'origine basato su una suddivisione ben precisa dei generi, ripetitiva e classificatoria, alla quale spesso ha adattato il suo lavoro negli anni di creazione su commissione, e che come nell'approccio rispetto alla sceneggiatura, vede una svolta nel passaggio alla regia, tanto che lo stesso Wong in relazione all'industria del cinema di Hong Kong si definisce isolato e a tratti non compreso in tal senso dai suoi compatrioti, quanto meno nei suoi primi anni di lavorazione autonoma come regista. Nonostante tale consapevolezza Wong non sembra porsi tale questione come un cruccio, anzi a suo dire ci convive senza troppe remore.³⁴

In ogni caso, attraverso un'analisi concreta del suo lavoro ci si rende conto che per quanto riguarda il genere il nostro autore non nuota in acque così lontane rispetto alle tradizioni in cui inserito, soprattutto per quanto riguarda gli inizi della sua carriera. Nel suo cinema infatti ritroviamo elementi derivanti, per esempio dal *gangster movie*, caratteristico della filiera più *mainstream* sviluppata nella sua città, oppure il *wuxia pian* o il *road movie*.³⁵ In analisi è il trattamento che attua nei confronti di alcuni codici, come l'incontro tra essi, a fare la novità; donando ai generi propriamente detti una sorta di florida identità alternativa senza però una qualche forma di ritorsione su sé stessi, senza, in altre parole, fargli dire altro. Interessante in tal senso è la considerazione posta da Giona A. Nazzaro nel suo saggio *I nostri anni selvaggi, Figure nel cinema di Wong Kar-wai in Le ceneri del tempo, il cinema di Wong Kar-wai (1997)*, per cui «dalla dissoluzione della visibilità dei generi, emergono le stratificazioni temporali che si sono sedimentate sui generi stessi»³⁶, temporalità quindi quale concetto ricorrente, anche su più livelli, nel lavoro di Wong Kar-wai.

Proprio in relazione a tale gioco d'intreccio delle differenti formalizzazioni nelle tipologie cinematografiche sviluppate nel corso degli anni, interessante è una visione che viene elaborata dal

³³ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 7.

³⁴ *Ivi*, p. 8.

³⁵ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 67.

³⁶ G. A. Nazzaro, *I nostri anni selvaggi, Figure nel cinema di Wong Kar-wai [...]*, cit., p. 10.

regista, ovvero la concezione del “supermercato del cinema”. Essa si basa su un discorso di archiviazione temporale, ossia che alle origini i registi avevano la possibilità di sperimentarsi artisticamente all’interno di innumerevoli campi argomentativi e non solo, esplorando mondi nuovi e creando così un po’ per volta quelli che oggi vengono definiti appunto i generi.

Oggi invece l'attività principale che deve compiere chi vuole muovere i primi passi in questo mondo è quella del riciclaggio; si tratta quindi di generazioni, quella di Wong e ancor di più la nostra, che possono usufruire sicuramente di una notevole mole di lavoro a loro precedente, di cui si sono inevitabilmente nutrite per poi, in fase di costruzione, paradossalmente dover compiere un'azione di distruzione e solo in seguito di ricostruzione. Metaforicamente, secondo la sua visione appunto, si elabora quindi una funzionalità simile a quella del comune supermercato, in cui sono presenti sempre gli stessi prodotti, ma coi quali ci si sforza di creare nuove ricette.³⁷

Riscontriamo quindi una basilare incollocabilità nella sua figura registica, che si sviluppa attraverso un gioco di linguaggi, di tempi e spazi, che lo esaltano ad innovatore per molte sue caratteristiche. Nonostante ciò, è possibile delineare una sorta di macro-genere all'interno del quale il suo lavoro si costituisce nello sviluppo filmografico, ovvero il melodramma, campo tematico che resterà pressoché invariato attraverso le sue differenti declinazioni.

Per quanto riguarda lo stile il regista si contrappone chiaramente rispetto ad un approccio mitizzante, definendolo invece come il frutto di svariate ragioni e scelte che spesso oltrepassano una questione unicamente estetica o personale, ma che si riscoprono nella pratica, quindi nel luogo o nei tempi, in poche parole dalle contingenze da cui un progetto prende forma³⁸ (rispecchiando a pieno le sue modalità di creazione ispirate dal movimento cinematografico della *nouvelle vague*, che ben rappresenta tale correlazione tra pratica ed estetica).

Anche in relazione al suo specifico modo di fare cinema, quindi, non è possibile dare una definizione precisa. Fondamentale però è considerare in tal senso la permanenza di alcune importantissime influenze che si sviluppano nell'incontro con l'occidente, creando in questo modo una mescolanza di stili non premeditata, una multiculturalità propizia, che si sviluppa attraverso figure autoriali quali per esempio Godard, appunto, ma anche Antonioni, Bertolucci o Carax, che divengono ispirazione tecnica per il lavoro del regista nonostante il contenuto rimanga per molti aspetti affiancato alle sue origini culturali ed al suo percorso personale.³⁹

In ogni caso l'estetica che si concretizza a partire da determinate scelte stilistiche, diviene senza ombra

³⁷ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p.5.

³⁸ *Ivi*, p. 12.

³⁹ *Ivi*, p. 16.

di dubbio fondamentale per la costituzione del suo specifico cinema, riconoscibile attraverso elementi quali, per esempio, le tecniche riguardanti l'utilizzo di particolari luci o colori, grazie all'aiuto del fedele direttore della fotografia Christopher Doyle; con egli infatti sviluppa una sperimentazione di colorazioni che riprende elementi di diverse rappresentazioni artistiche, quali per esempio il Western o il cinema tradizionale cinese, ma anche dall'arte moderna, sviluppando il suo caratteristico «"smudge motion"»⁴⁰ che si sincronizza perfettamente con l'assetto musicale delle sue pellicole, influenzando sulla sospensione magica di cui si fanno portatrici.

I suoi film, infatti, vengono definiti anche come un'elevazione dello stile rispetto alla sostanza, costituendo deliberatamente un vero e proprio piacere visivo, tanto da qualificare Wong come un esteta.⁴¹

Tirando le somme riguardo le scelte stilistiche di Wong bisogna riconoscergli, anche in questo caso, un distacco dalla centralità arborescente, inaugurando così uno stile franto che si articola attraverso diverse soluzioni formali impedendo rappresentativamente l'individuazione di un'unità comune.

Il luogo del suo stile viene quindi definito come barocco, il quale ripone la sua fiducia nella superficie delle immagini e nelle deformazioni espressionistiche di cui possono divenire soggetto.⁴²

I temi che prendono forma nel cinema di Wong Kar-wai possono essere definiti rappresentativi figli delle scelte da esso protrate in campo stilistico, tecnico, metodico e nell'insieme non ben definito dei generi che rappresentano appieno realtà come la strutturazione di forme temporali ipotizzate a vera e propria messinscena. Caratteristici in tal senso sono l'ancoraggio ad una tradizione, a volte nucleo problematico, che in relazione ad una scelta dei luoghi e la contaminazione dei linguaggi lo rendono un regista del suo tempo, un regista contemporaneo.⁴³

Dall'insieme di tutte le scelte che apporta al suo modo di far cinema si sviluppa appunto il suo tortuoso campo tematico all'interno del relativamente costante macro-genere del melò.

Permanendo nella basilare impossibilità di collocazione precisa del suo operato, Wong Kar-wai elabora il suo mondo, o quanto meno le declinazioni di esso, su alcune direttive principali, tra queste sicuramente la messinscena di un'interrogazione costante sull'amore.

Le storie che si sviluppano nei suoi film, infatti, vedono sempre come protagonista "una" coppia, e sono in grado di designare nello sviluppo narrativo tutte le diverse declinazioni del desiderio tra uomo

⁴⁰ P. Nochimson, *A companion to Wong Kar-wai*, Chichester, John Wiley and sons, 2016, p. 177.

⁴¹ G. Bettison, *The sensuous cinema of Wong Kar-wai*, [...], cit., p. 7.

⁴² C. Chatrian, *Perché ogni uomo è un'isola, ipotesi per una cartografia del cinema di Wong Kar-wai; Le ceneri del tempo*, [...], cit., p. 14.

⁴³ G. A. Nazzaro, *I nostri anni selvaggi, figure nel cinema di Wong Kar-wai* [...], cit., p.11.

e donna ma anche tra uomo e uomo, per esempio in *Happy together* (1997).⁴⁴

Il desiderio, al quale il regista tenta di dar forma nelle sue diverse variazioni, consiste in una tensione verso un oggetto tangibile, sicuramente desiderabile ma al tempo stesso velato da un alone d'impossibilità di avvicinamento concreto da parte del desiderante; inattuabilità che si rileva tema costante della sua produzione e proprio di quel genere cinematografico dal quale Wong si lascia ispirare nel suo lavoro, ovvero il melò, che nelle mani del nostro regista si indirizza principalmente verso un'imminente perdita, divenendo inevitabilmente presto memoria.⁴⁵

L'amore, quindi, nel cinema di Wong è un sentimento spesso unilaterale, fine a sé stesso, e attraverso un gioco di parole, una realtà che lascia un po' il tempo che trova. Spesso si tratta della messinscena della non corrispondenza amorosa vissuta dai personaggi, che tentano ripetutamente di uscire dal vuoto che li attanaglia perdendosi nei fantasmi dei loro desideri in cui il caso e le sue coincidenze ineludibilmente governano verso la caduta.⁴⁶

«L'amore è questione di *timing*. Ci vuole molta fortuna per incontrare la persona giusta, nel momento giusto, nel posto giusto»⁴⁷, è così che il regista si esprime sull'amore, un *timing* che ripetutamente si dimostra inattuabile, un'utopia.

Il nucleo delle sue riflessioni si muove quindi su un asse ben delineato, ovvero le difficoltà che comporta la ricerca di stabilità nei rapporti interpersonali.

Le conseguenze del costante inseguimento del desiderio di amore, senza alcun successo, comportano un fenomeno ben chiaro e magistralmente inscenato da Wong Kar-wai: la solitudine. I suoi personaggi vivono soli, anche nelle inquadrature che li ritraggono, non vediamo infatti quasi mai scene corali, anche in mezzo alla folla rimangono figure isolate.

«la città di Wong è un largo oceano. Tutto avviene, ma tutto è sotto la superficie. Isole. Isolati. Isolare senza rapporti evidenti tra di loro. Istantanee di un unico percorso, mai intrapreso.»⁴⁸ Il regista, attraverso questa rappresentazione dell'alienazione, è riuscito come pochi altri a dar forma nelle sue immagini al sentimento dell'uomo moderno come individuo, che appartiene ad un pianeta popolato da single ed orfani, senza famiglia o comunità.⁴⁹ Come accostamento tematico diviene in ogni caso interessante tenere in considerazione una figura registica fondamentale, sia per la questione dell'uomo post-moderno ma anche per la vicinanza d'intesa lavorativa con Wong Kar-wai, ovvero Michelangelo Antonioni a cui deliberatamente si ispira e col quale collabora in differenti progetti, per esempio *Eros* (2014), un lungometraggio ad episodi. La vicinanza registica non è casuale, loro infatti, parlano dei sentimenti attraverso un linguaggio a tratti molto simile; Antonioni, infatti, negli anni Sessanta-

⁴⁴ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 49.

⁴⁵ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri; [...]*, cit., p. 121.

⁴⁶ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 57.

⁴⁷ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p.5.

⁴⁸ C. Chatrian, *Perché ogni uomo non è un'isola [...]*, cit., pp. 12-13.

⁴⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 61.

settanta, aveva dato sfoggio di una messinscena che trattava del deterioramento dei rapporti umani, dell'alienazione nel mondo moderno, dell'erosione dei sentimenti e della solitudine intellettuale col quale si era imposto a livello internazionale. A lui quindi vediamo l'affiancarsi di nuovi testimoni, tra questi il nostro regista che ben si presta a tali tematiche.⁵⁰

Ciò che permane maggiormente della solitudine rappresentata dal nostro autore è la creazione di una situazione sostanzialmente di nomadismo urbano, l'uomo moderno infatti più che cittadino è un turista che si stabilisce in un luogo qualsiasi del mondo per il tempo necessario per il soddisfacimento dei propri bisogni;⁵¹ anche se ad esso viene associato da Alovisio la possibilità di un viaggio che prevede una conclusione, un fine, definendo i movimenti dei personaggi come definiti da un obiettivo: ovvero il momento decisivo dell'incontro e del ritorno.⁵² Realtà che si presenta per sua natura ciclica, iterazione sulla cui superficie non scorre sempre l'identico ma dove la trama, spesso fitta di incontri appunto, fa riemergere i ricordi ed i fantasmi. Il ritrovamento, infatti, si presenta come velato dal rimpianto, in una ripetizione continua di un oggetto sfiorato, amato e desiderato che è sempre altro, rappresentando quindi un mosaico le cui tessere presentano la stessa consistenza della polvere.⁵³ Questa irreversibile e continua perdita dei e nei rapporti umani ma anche con sé stessi rappresenta quindi una costante nel cinema di Wong Kar-wai, che si sviluppa appunto all'interno della sua tendenza verso il genere melò.

Caratteristiche in tal senso sono le modalità di rappresentazione dell'emozione nel cinema del nostro regista, che si presenta spesso appunto attraverso una declinazione amorosa che punta però a discostarsi da una normale considerazione del sentimento, anche erotico, e che ben si affianca alla reiterazione di impossibilità nell'incontro e di una reale comunicazione.

Il concetto di emozione, infatti, nel suo cinema è condizionato dalla tradizione filosofica del suo contesto geografico-culturale, ovvero del neoconfucianesimo, che elabora ed analizza la realtà del sentimento quale fenomeno umano che necessita però di un controllo, di una sorveglianza, attraverso la messa in atto di risposte finalizzate al mantenimento di una così detta distanza, ovvero per esempio: il pudore ed il cieco rispetto di determinate regole sociali nel momento dell'incontro del proprio desiderio.

Proprio tale considerazione ritorna utile per l'analisi della messinscena dei dolorosi passaggi emotivi nel cinema di Wong Kar-wai, che nell'avvicinamento all'incandescenza repentinamente si bloccano

⁵⁰ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 67.

⁵¹ *Ivi*, cit., p. 31.

⁵² S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 22.

⁵³ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri; [...]*, cit., pp. 118, 120.

senza lasciar posto alle pulsioni più passionali ⁵⁴; dando voce ad una discrasia basata sullo sfiorarsi dei corpi, di sguardi inavvertiti o non coincidenti, così come i sentimenti spesso ritratti indirettamente dal regista, ad occhi abbassati appunto per il pudore di esprimere le proprie attese, sviluppando un'indeterminatezza sentimentale che rimane costantemente non funzionale. ⁵⁵

Così come le emozioni, anche per quanto riguarda i personaggi romantici non avviene uno sviluppo in relazione ad una caratterizzazione approfondita: gli uomini e le donne che abitano i suoi film patiscono in maniera profonda sentimenti e desideri, struggimento quale unica costante nel loro viaggio personale. Tale itinerario solitario si conclude, irreversibilmente, nella sospensione, reiterando il perseguimento di un sogno insoddisfatto, e che, come tale, deve restare, aperto verso nuovi probabili percorsi del desiderio stesso. ⁵⁶

Wong Kar-wai dà vita quindi ad un impianto narrativo che si esibisce attraverso un gioco di prestigio, che si strutturalizza tra coincidenze che tendono a sottolineare l'intreccio inarrestabile del destino; il tutto attraverso un'apparente casualità che si fa portavoce invece di un falso stupore per la quantità di combinazioni possibili intorno ad uno stesso tema, rappresentato primariamente dall'amore appunto, soggetto dei suoi film, del quale vengono considerate diverse declinazioni semplicemente apportando delle modifiche nell'accostamento degli ingranaggi. ⁵⁷

L'amore quindi, che si sviluppa attraverso processi ed interazioni non manifeste, diviene una traccia, segno di un incontro in cui si trova maggiormente la propria forma di esilio, del vuoto, quale condizione dell'essere. ⁵⁸

⁵⁴ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 20.

⁵⁵ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri*, [...], cit., p. 118.

⁵⁶ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 61.

⁵⁷ A. Boano, *Corridors of time, qualche ragione per non amare troppo Wong Kar-wai; Ceneri del tempo* [...], cit., p. 18.

⁵⁸ R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri*; [...], cit., p. 125.

1.4 Il tempo e lo spazio

«Postmodernity is associated not only with new ways of experiencing the world surrounding us, but with new perceptions of the very dimensions of human experience, such as time and space. »⁵⁹

Ewa Mazierska e Laura Rascaroli introducono in tal modo l'articolo *Trapped in present: Time in the films of Wong Kar-wai*, esordendo appunto attraverso una considerazione più vasta sul contesto in cui inserito il regista, ovvero la post-modernità, e sottolineando come egli, proprio in ragione delle sue modalità di costruzione cinematografica, possa essere considerato a tutti gli effetti un interprete coerente rispetto alle diverse teorie ipotizzate riguardanti tale fase storica, soprattutto per quanto riguarda le sue modalità di ricostruzione spaziale e temporale.

Il soggetto principale intorno al quale verterà quindi quest'analisi è appunto una concisa considerazione sulle "coordinate" spazio/tempo nelle pellicole del nostro cineasta, che:

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 [...] di un qualunque film di Wong Kar-wai o di qualsivoglia altro spazio iconico, finendo con il coinvolgere pure i protagonisti.⁶⁰

Boano attraverso tale incisiva dichiarazione riesce ad esplicitare chiaramente la peculiare perdita dei normali punti saldi, almeno superficialmente, del mondo che noi conosciamo e alla loro conseguente e personale declinazione nel campo cinematografico di Wong. La loro strutturazione, infatti, perde costantemente di linearità, concetto apparentemente molto distante dalla sua visualizzazione stilistica, e che assume la sua forma più completa proprio in relazione a tali elementi.

Anche in questo caso inoltre rappresentano un ruolo fondamentale le dichiarazioni del regista, riportate da Alovio:

Passo il mio tempo a dibattermi con il passato, il presente, il futuro. Per me [...] il futuro è insieme un modo di fuggire il presente e un'estensione del passato. È un modo molto cinese di pensare. Per noi il tempo è un cerchio che comincia là dove finisce, e viceversa. Secondo me il tempo ci priva in modo irrimediabile di una certa innocenza. Andiamo avanti, e inevitabilmente siamo portati a voltarci a guardare il cammino percorso. Iniziamo a ricordarci delle cose che avevamo sognato di fare ma che sono rimaste lettera morta. Iniziamo a domandarci che cosa sarebbe

⁵⁹ E. Mazierska, L. Rascaroli, *Trapped in present: Time in the films of Wong Kar-wai; Film Criticism*

⁶⁰ A. Boano, *Corridors of time[...]*, cit., p. 16.

accaduto se quel certo giorno avessimo preso un'altra decisione. Impossibile saperlo. Siamo turbati dal pensiero di tutto ciò che avremmo potuto vivere e necessariamente non possiamo che rimpiangerlo. Il privilegio del regista risiede nel controllare il tempo, cosa che nella vita reale è impossibile. Impossibile arrestare il tempo o accelerarlo. Nel cinema invece si può giocare con il tempo, trasformare un secondo in un'ora e ridurre un periodo di dieci anni a qualche secondo. È l'aspetto più divertente della messa in scena. Ho spesso la sensazione che il tempo scorra al contrario, e che il futuro sia alle nostre spalle.⁶¹

È così che Wong Kar-wai quindi si esprime rispetto al concetto di tempo, e in questo caso specifico al suo film *2046 (2004)*, ma sviluppando dei concetti rispetto a tale nevralgico luogo di interesse nella sua strutturazione che si rivelano molto utili per un'analisi sulla sua specifica concezione di esso e la sua conseguente ri-articolazione, oltre che a descrivere una dichiarata soddisfazione nel poter avere un controllo sull'inarrestabile fardello umano, che fuori dalle sue pellicole è semplicemente inesorabile.

Nelle pellicole di Wong Kar-wai, il linguaggio è concepito come messa in scena di flussi visivi che fanno esplodere schegge di tempo crepitanti contro i margini dell'inquadratura.

Film dopo film, diventa sempre più pressante il bisogno di una rappresentazione del Tempo in un tempo, tanto da assurgere allo status di vero e unico protagonista dell'universo wonghiano. L'ossessione è rivolta verso il tempo che è stato e che si cerca in tutti i modi di riafferrare (cinema della memoria), ma è anche, e soprattutto, l'ossessione per il tempo che sarà, per il futuro prossimo che scorre via, ancor prima di essere arrivato (cinema della scadenza).⁶²

È in questo modo che Gliatta introduce la sua personale analisi sul tempo nel cinema di Wong Kar-wai, sottolineando quindi come i regimi di temporalità a cui il regista fa riferimento siano a tutti gli effetti costituiti dalle esperienze personali: tempo quindi quale pratica della coscienza, che trova sicuramente man forte nelle potenzialità tecniche del mezzo cinematografico.⁶³

Il tempo, quindi, è un elemento fondamentale nel lavoro del regista, una componente viva, reale ed attiva nella costruzione narrativa, una ciclicità che ineluttabilmente torna su sé stessa trascinando i personaggi che si muovono in essa, dando forma ad un luogo chiuso caratterizzato pertanto da un'impossibilità continua nel trovare una via di fuga.

Proprio in ragion di tale sovrapposizione continua di attimi e di ritorno ad essi, è possibile quindi considerare nel suo cinema il passato come coappartenente al presente: è il desiderio di "oggi", infatti, che concede la reinterpretazione del ricordo, estraendolo da una condizione di irremovibilità

⁶¹ S. Alovio, *Wong Kar-wai, [...] cit.*, p. 13.

⁶² L. Gliatta, *Wong Kar-wai, cit.*, p. 13.

⁶³ *Ibidem*

(appartenente di norma appunto al passato), e permettendone un'espansione attraverso nuove radici e ramificazioni nell'adesso. Si produce in questo modo una ri-soggettivazione del passato, che consente una possibile, un'eventuale, apertura al futuro.⁶⁴

Nel cinema di Wong Kar-wai, quindi, la memoria è in movimento, è concreta ed è in grado di costruire e dar forma. In tal senso Alovisio è in grado di sottolineare meglio tale concomitanza fondamentale, ovvero: «Il cinema di Wong Kar-wai lavora come la memoria: fa riemergere dalle nebbie del *già stato* un tempo che si è fatto cenere, ma che trattiene nella sua polvere la traccia, il residuo fisico del passato.»⁶⁵

Il suo cinema, quindi, così come il ricordo, formalizza l'istante rendendolo di nuovo presente, creando un tempo soggettivo.

La memoria, terminologia ricorrente, generalmente nasce dal senso di perdita, dalla mancanza, sentimento sicuramente fondamentale in considerazione di una insistenza tematica che si aggira attorno al “dramma”⁶⁶; permettendo quindi un'analisi del suo operato come messinscena di uno sguardo nostalgico rispetto ad un passato in dissoluzione nel suo inevitabile rapporto con il tempo, e dove appunto l'inconscio testimonia una inalterabilità allo scorrere nel susseguirsi cronologico.⁶⁷

A livello pratico, appunto in analisi di tale cifra che possiamo indicare come identificativa del nostro regista, si possono considerare alcune tecniche attuate nella messinscena che esaltano appunto tale problematica reiterazione temporale. Un esempio concreto è la sopracitata scelta della ripetizione, sovvertendo inevitabilmente una più classica linearità; oppure il ricorso al caratteristico *ralenti* o la presenza del fermo immagine, che rivelano appunto un concreto legame di correlazione tra elementi narrativi e forme del tempo. Bloccare il fotogramma può quindi rappresentare un modo per fissare quel preciso istante, «in cui il compiuto del già stato si cristallizza nell'incompiuto del presente.»⁶⁸

Altre modalità utilizzate per tematizzare questo tempo franto sono per esempio il montaggio *cut*, in cui le scene vengono sovrapposte in maniera anche violenta sviluppando un ritmo frenetico in cui, similmente ad alcune opere della Nouvelle Vague, i raccordi logici subiscono un taglio netto.⁶⁹

Attraverso quest'analisi è possibile, inoltre, porre e considerare il problema dell'identità che si sviluppa principalmente attraverso una graduale consapevolezza dell'esserci nel tempo: «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.»⁷⁰

⁶⁴ R. Salvatore, *In the mood for love [...]*, cit., pp. 122-123

⁶⁵ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 19.

⁶⁶ V. Durando, S. Alovisio, *Il cinema secondo Wong Kar-wai [...]*, cit., p. 8.

⁶⁷ R. Salvatore, *In the mood for love [...]*, cit., pp. 120-121.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 15-16.

⁷⁰ G. A. Nazzaro, *I nostri anni selvaggi [...]*, cit., p. 10.

Proprio in relazione ad una considerazione che lega tra loro il tempo ed i personaggi è possibile considerarlo come «punto limite sul tracciato errante delle vite umane.»⁷¹ La componente umana, che appunto, vive in questo universo è costantemente consapevole di una direzionalità inevitabile verso una fine, in ragion di questo i movimenti dei protagonisti sono generalmente conseguenza di un'urgenza di portare a compimento ciò che hanno iniziato, in virtù di una data di scadenza; «Wong Kar-wai ci ha insegnato che anche i rapporti umani, come tutti gli oggetti, hanno impressa una data di scadenza, e che quindi essi vanno “consumati” entro tale data.»⁷²

Gliatta, all'interno del suo paragrafo, appunto, definisce Il tempo della scadenza, riuscendo a dar voce e a sviluppare un'analisi concreta e approfondita su tale secca ed amara realtà nel cinema di Wong Kar-wai. Egli, infatti, prosegue la propria argomentazione descrivendo la totale mancanza di risvolti positivi nello sviluppo di tale fenomeno, anzi, sottolinea come tutto ciò che è umano, in queste pellicole ma non solo, è semplicemente passeggero, transitorio, anche e soprattutto i legami umani. È il destino, ancora una volta, il vero protagonista: burattinaio indiscusso quale unico fenomeno la cui perpretanza infinita rimane indubbia, qualsiasi resistenza ad esso non può che non essere infelice.⁷³ Alcuni dei codici visivi perpetrati concretamente dal regista per figurare l'interminabile e ripetitiva scadenza possono essere sicuramente le scelte dei luoghi nella metropoli moderna, attraverso uno sguardo che analizza le varie declinazioni dell'usa e getta e dei prodotti, rivelando verità ben più profonde. Proprio questa messa in scena è caratteristica dei due film che si vogliono analizzare all'interno di codesto elaborato, e in ragion di questo l'analisi di tali componenti formali verrà maggiormente esplicitata all'interno della specifica argomentazione.

In ogni caso IL tempo è a tutti gli effetti realtà nevralgica, esplicativa e rappresentativa delle caratteristiche scelte stilistiche e narrative di Wong Kar-wai; esso infatti sembra svilupparsi attraverso una consequenzialità “classica”, eppure più ci si addentra nel suo universo, costituito dalle diverse pellicole, più ci si rende conto di quanto il tempo, appunto, continui costantemente ad intersecarsi con sé stesso, a ripetersi, a sovrapporsi, trasportando i personaggi ma soprattutto lo spettatore in un viaggio che ritorna ciclicamente su sé stesso, nello stesso luogo, nello stesso ricordo, rendendolo concreto, materico e riuscendo quindi a trasmettere, se non a creare proprio in chi sta assistendo, un autentico senso di nostalgia che acquista contorni personali, reali.

«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.»⁷⁴ Già

⁷¹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 19.

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ V. Durando, S. Alovisio, *Il cinema secondo Wong Kar-wai, [...]*, cit., p. 8.

attraverso tale considerazione Wong Kar-wai riesce a rappresentare la sua primaria visualizzazione stilistica nel rapporto appunto tra il tempo e lo spazio.

Il regista sembra incentrare la propria attenzione sul processo di costruzione temporale, in realtà, analizzando nello specifico il suo lavoro ci si rende conto di quanto la rappresentazione dello spazio sia fondamentale nella sua messinscena.

«il movimento lento e flessuoso di ripetuti *traveling* sembra volto ad esplorare oggetti, specchi, corpi, mobili per cercare oltre ad essi un centro, un punto di fuga impenetrabile.»⁷⁵

Wong, proprio nella sua qualificazione quale esteta, regista del suo tempo, costruisce magistralmente ogni sua inquadratura. Egli, infatti, la definisce ed imbastisce di dettagli che la caratterizzino, spesso rappresentati dalla concretezza degli oggetti appunto, che perdonano di semplice materialità attraverso un'indagine più approfondita: «Pure la composizione dell'inquadratura, per lo più costruita, si è detto, attraverso un sovrapporsi di pareti, cornici, tende, superfici trasparenti, sembra partecipare di una sorta di attrazione e vertigine per un punto cieco al di là dell'immagine, oltre la pellicola delle cose.»⁷⁶

In relazione a questo Alovisio, all'interno della monografia, tenta di sottolineare come l'ontologia del cinema del nostro cineasta si sviluppi sui corpi, ma ancor di più sugli spazi e gli oggetti. Essi esistono come tali, eppure, allo stesso tempo rinviano dichiaratamente a persone, o meglio, alla loro assenza-⁷⁷

Nel suo cinema quindi gli oggetti, la loro posizione o ripetizione diviene sempre funzionale per la rappresentazione di altro, di umano, del transitorio nell'apparentemente immobilità materica. Il luogo, lo spazio in generale, infatti è una componente fondamentale della sua personale lavorazione, anzi come spiegato spesso è il punto di partenza per cominciare ad immaginare e a raccontare una storia. «Ho imparato da Antonioni che i personaggi principali di un film non sempre sono esseri umani, ma possono essere luoghi, spazi, cose.»⁷⁸

Ancora una volta riscopriamo un legame fondamentale, anche a tratti impensabile, tra Wong Kar-wai ed il grande maestro italiano, ma del quale ritroviamo alcuni spunti fondamentali nella considerazione di un luogo che parla di altro: per Wong uno stato d'animo, un paesaggio interno.⁷⁹

Proprio in tal senso diviene necessaria una considerazione sulla reiterazione sullo spazio *limen*: spesso infatti porte aperte e finestre diventano il luogo prediletto dal nostro regista per osservare i personaggi ed i loro struggimenti, che più a definire una netta separazione tra interno ed esterno divengono cornici dai contorni sfaldati tra immaginazione e realtà, proprio in considerazione di quel grande cerchio

⁷⁵R. Salvatore, *In the mood for love [...]*, cit., p. 113.

⁷⁶ *Ivi*, p. 114.

⁷⁷ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 20.

⁷⁸ *Ivi*, p. 12.

⁷⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 32.

inarrestabile qual è il tempo nel cinema di Wong Kar-wai, luogo quindi d'incontro tra il presente e il ricordo, la memoria.⁸⁰

Anche la reiterazione di specchi tende infatti a sottolineare questa dilatazione e frammentazione dell'identità, del presente.⁸¹ Attraverso tali modalità di messa in scena il regista tenta di mostrare un mondo come se fosse la prima volta quindi non frontalmente ma indirettamente, riflesso negli specchi, tra le fessure delle porte, al di là di un vetro, cogliendo la realtà ma tenendola in un certo qual senso a distanza, cercando di rappresentarla attraverso «tutte le sue implicazioni profondamente umane.»⁸² L'insistenza sulla rappresentazione di tale cornice materica nella costruzione delle sue storie, quindi, tende a voler indicare il perenne passaggio di tracce nello spazio considerato, alludendo all'impossibilità di soddisfacimento costante del desiderio dei personaggi. Tale bordatura, infatti, è in grado di dar forma a tale nostalgica dedizione, ma allo stesso tempo amplifica il processo di svuotamento e di conseguenza di una mancanza, evidenziando “un'altro” più vicino al soggetto ma nel quale non riesce a riconoscersi ed una costante disarmonia del desiderio stesso.⁸³

Wong Kar-wai quindi attraverso tali modalità di messa in scena, di posizionamento degli oggetti ma soprattutto della macchina da presa, addizionati alle scelte stilistiche ed agli espedienti post-produzione a lui più connotati, è in grado di dar forma paradossalmente concreta a qualcosa che ineluttabilmente non ne potrà mai possedere una: la memoria, il desiderio e l'incomunicabilità.

Oltre ad un'analisi fondamentale sugli oggetti e le modalità di affiancamento al personaggio e al suo struggimento, importante in considerazione di una ricerca che indaga la coordinata spaziale in questo specifico universo cinematografico è legata ad un'interrogazione sul luogo, sulla costruzione dell'ambiente in senso più generale. In tal caso:

Il cinema di Wong Kar-wai parte da questa mappa mentale, l'unica mappa che regola il nostro comportamento, ben conscio che il livello psichico e quello puramente fisico vivono in stretta relazione. IL luogo è un vuoto da riempire emotivamente, le distanze sono tracciati che perdono la loro precisione geometrica e acquistano rilevanza soltanto tramite una percezione mentale individuale che collega i due punti sospesi nello spazio.⁸⁴

Il famoso “altro” quale interiorità soggettiva rispetto alla superficialità materiale, quindi, è

⁸⁰ R. Salvatore, *In the mood for love*, [...], cit., pp. 113, 114.

⁸¹ *Ibidem*

⁸² S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 18.

⁸³ R. Salvatore, *In the mood for love* [...], cit., p. 116.

⁸⁴ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 30.

distinguibile anche per quanto riguarda le ambientazioni nel cinema di Wong Kar-wai. Nonostante ciò, però è possibile porre delle coordinate fondamentali nelle sue scelte rispetto ai luoghi quali labirintici meandri di interiorità in conflitto.

Il regista nel corso della sua esperienza ha avuto la possibilità e la volontà di girare in diversi luoghi del mondo reale, quali per esempio Buenos Aires, l'isola di Macao o Singapore, a dispetto di ciò, la sua cartografia più in generale non ha mai conosciuto confini precisi (che sicuramente non si addicono alle sue modalità di costruzione). L'elemento fondamentale in considerazione del suo cinema è che: «Ogni film di Wong ha un'unica, spettrale *location*: Hong Kong. Essa è il luogo in cui l'uomo wonghiano agisce, il suo habitat [...] un luogo dell'anima, e proprio per questo un luogo immaginario.»⁸⁵

È Hong Kong quindi, la città in cui è cresciuto, ad essere la protagonista indiscussa, anche se dai contorni non ben delineati, quale terreno prediletto nella costruzione degli avvenimenti ma soprattutto degli struggimenti emotivi dei personaggi:

Hong Kong esiste nei miei film come un personaggio a tutto tondo. La città, le strade e il movimento complessivo del luogo a volte sostituiscono i personaggi in carne ed ossa. [...] I miei personaggi possono essere nati sul posto oppure possono passare di lì come turisti, senza sapere nulla. Ciò che conta è che respirino in funzione del luogo. ⁸⁶

La scelta inoltre è decisiva, nevralgica rispetto alle tematiche di cui il regista cerca di occuparsi: egli, infatti, ha la capacità di compenetrare ogni tono emotivo rispetto appunto ad uno sfondo urbano. Definito filmmaker della città moderna quale stato naturale dell'uomo contemporaneo, nomade solitario, Wong è in grado di rappresentare quindi, come citato precedentemente, il cittadino che è irreversibilmente connotato da determinate caratteristiche quali per esempio la velocità all'interno di una città che è nata moderna, che vive appunto di dinamicità. ⁸⁷

Hong Kong è stato infatti l'avamposto del capitalismo postcoloniale; il tempio del consumismo e della globalizzazione; la megalopoli artificiale e senza centro in continua trasformazione; un non luogo che ibrida Oriente e Occidente, quasi privo di una Storia e di un'identità. La cultura locale, inoltre, non è mai stata percepita come un qualcosa di autoctono quanto la stratificazione di ciò che era importato e riassorbito da fuori. Wong Kar-wai intercetta e mette in scena i ritmi e le insicurezze di questa città postmoderna. L'identità fragile e mutevole

⁸⁵ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 30.

⁸⁶ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 8.

⁸⁷ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 30-31

dell'individuo, una sua certa tendenza ludico-regressiva, ma anche l'alienazione urbana.⁸⁸

Ancora una volta Alovisio è in grado di esplicitare magistralmente le scelte e la costruzione cinematografica del regista e a descriverci chiaramente i suoi punti fermi. Le pellicole di Wong, quindi, prendono forma dai luoghi, così come la sceneggiatura dal set, e proprio in ragion di questo considerando una città dai connotati tanto disparati non poteva far altro che dar vita a storie scollegate, fugaci, confusionarie, dando forma ad un mondo che esiste in sé stesso. In relazione a questa specifica considerazione, di importanza nevralgica sono le dichiarazioni dirette del regista, che sottolinea la soddisfazione reale che ne deriva dalla possibilità di divenire costruttore di mondi, grazie alle potenzialità del mezzo stesso: «Quello che trovo fantastico nel cinema è la possibilità di creare un intero mondo.»⁸⁹ opportunità che Wong Kar-wai sicuramente non si è lasciato sfuggire.

Tornando ad analizzare la predilezione della città di Hong Kong, quale ambientazione focale del suo cinema, interessanti sono le scelte che vengono poste nella decisione di quali aspetti e di quali zone mostrare. Egli rifiuta l'immagine "cartolina" che è possibile dipingere di questa città e si tiene a distanza appunto dal caratteristico *Skyline* che bene la contraddistingue all'interno dell'immaginario internazionale. Egli, infatti, rispetto alla verticalità decide di dar spazio all'orizzontalità della città all'interno dei suoi film: «Nega la rigida architettura dei grattacieli, mostra uno spazio che è in continua connessione con l'uomo. [...] Il luogo del suo cinema è il bar, fatto di tavolini stretti, musica da *juke boxe*, luci soffuse.»⁹⁰

La selezione specifica dei luoghi della metropoli che generalmente Wong predilige infatti non è casuale, egli dichiaratamente decide di mettere in scena dei "non-luoghi", luoghi insoliti, di transito, di retroscena, spesso quindi multietnici, claustrofobici e veloci, luoghi quali icone di contemporaneità: fast food, metropolitane, alberghi o quartieri appunto spesso limitrofi,⁹¹ nei quali si muovono anime sole votate alla scadenza ed all'incomunicabilità.

Volendo tirare ipoteticamente delle somme per quanto riguarda le caratteristiche più o meno definibili all'interno del processo di lavorazione di Wong Kar-wai bisogna sicuramente porre una questione fondamentale: la monoliticità che caratterizza i suoi film. Essi si presentano nella loro compattezza come difficilmente scindibili tra la ricercatezza formale, i contenuti tematici ed i meccanismi che il regista decide di porre in campo. Fenomeno convogliato sicuramente dalla peculiare simbiosi tra

⁸⁸ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 21.

⁸⁹ *Ivi*, p. 9.

⁹⁰ C. Chatrian, *Perché ogni uomo è un'isola*, [...], cit., p. 14.

⁹¹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 31.

sceneggiatura e regia (quest'ultima spesso considerata quale una seconda scrittura nel suo specifico caso), concomitante di un progressivo e vicendevole arricchimento. Proprio tali caratteristiche comportano inevitabilmente una difficoltà di base nella suddivisione per un'analisi chiara e definita, caratteristica che rimane però essenziale per la costruzione del suo cinema. In altre parole:

I molti personaggi e le emozioni degli stessi, poi, vengono associati a luoghi e percorsi ricorrenti, ad oggetti, a musiche,[...] 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 [...] casualità dominante.⁹²

Tutto nel suo universo è quindi transitorio, circolare, reiterazione non individuabile attraverso una singola unità, è sovrapposizione di racconti, di emozioni e desideri passeggeri, durevoli nella loro specificità come la merce esposta e venduta dalle attività frutto della globalizzazione. Situazione che può comportare una mercificazione umana nella città moderna: la perdita delle direttive antropiche e l'assoggettamento ad una moltitudine palpitante, veloce e sempre identica. L'uomo in questo mondo, dipinto paradossalmente con un'intensa vena romantica, probabilmente ha perso, diviene a tratti un ingranaggio palpitante di desiderio, di struggimenti ma impossibilitato ad esprimersi, a trovare pace, ad amare. Eppure, le pedine di questo interminabile gioco accarezzano dolcemente l'idea, la finta consapevolezza, di una costante impossibilità, cullati dalla metropoli ma soprattutto dalla certezza indistinta di un'inevitabile costruzione di desiderio, circolare ma pursempre esistente.

⁹² L. Aimeri, *Hong Kong Express*, [...], cit., p.29.

2- La dicotomia dell'incomunicabilità

2.1- Premesse d'incontro

All'interno di questo secondo capitolo si cercherà di intraprendere una ricerca sui quesiti fondamentali che ne hanno portato alla stesura: ovvero un'interrogazione sul fenomeno dell'incomunicabilità all'interno dei rapporti interpersonali (fenomeno appunto relativamente costante nel cinema di Wong Kar-wai), ma all'interno di un terreno ben definito, ovvero considerando e confrontando due film nello specifico: *Chungking Express* (1994) e *Fallen Angels* (1995).

Per intraprenderne le ramificazioni bisogna, però, prima considerarne l'origine: il loro rapporto di consanguineità, attraverso una disamina del loro specifico processo creativo e tecnico. Esse, infatti, vengono spesso definite ed indicate quale dittico, come un'unità che attraverso declinazioni differenti si sfiora e si allontana, quasi appunto come un uno diviso in due.

Proprio in ragion di questo, fondamentale è considerare le attività di scrittura ed organizzazione che hanno portato alla struttura della seconda pellicola in ordine cronologico, ovvero *Fallen Angels* (1995).

Tralasciando in un primo momento le fasi creative che hanno condotto alla realizzazione del primo film, *Chungking Express* (1994), che analizzeremo nello specifico nel paragrafo ad esso dedicato, è necessario però indicare sicuramente la libertà totale di creazione di cui è frutto, una strutturazione in itinere ma non per questo banale, anzi, che ha comportato proprio per questa sua caratteristica delle modifiche di base fondamentali.

Il film del 94 infatti era stato pensato inizialmente come il susseguirsi, l'incrocio di ben tre storie tra loro "differenti", che si sviluppano intorno ad un'attrice, un poliziotto ed un killer (che secondo le dichiarazioni del regista si ispiravano ciascuno ad un suo personale ricordo di differenti film); cosa che però non avvenne, infatti il terzo episodio venne direttamente scartato per non incorrere in una lunghezza eccessiva.⁹³

Da questo scarto, conseguenza relativamente necessaria nel cinema di Wong Kar-wai, prenderà vita in seguito appunto lo sviluppo della seconda pellicola su cui ci si vuole interrogare, ovvero *Fallen Angels* (1995).

⁹³ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 81.

I due film (se non episodi di un'unica grande opera che tende senza continuo successo ad afferrare il tempo)⁹⁴ quindi nascono come figli illegittimi, inaspettati, di un'unica matrice tematica ma non solo, anche a livello di vera e propria progettazione appunto prendono forma da scelte appurate su un'unica materia cinematografica, due rivi dello stesso ruscello, due facce della stessa medaglia, simili ma diversi.

Tale considerazione diviene necessaria e di conseguenza fondamentale da sottolineare in relazione alla volontà che sta alle spalle della scelta personale sulla tematica dell'elaborato stesso: l'ambivalenza, la dualità appunto che corre costantemente tra analogie e contrasti, caratteristica fondamentale del e nel cinema di Wong, una scelta sicuramente affascinante che diviene prolifica per delle considerazioni più profonde rispetto ad una messa in scena ma soprattutto ad una riflessione sul mondo e l'umanità che per sua stessa natura è costituita da paradossali contrasti senza i quali non esisterebbe. Senza nascondere ovviamente che tale considerazione, tale ricerca e rappresentazione simultanea mi affascina particolarmente, ancor di più se traslata, da mani esperte, nell'arte, nel cinema.

⁹⁴ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 83.

2.2 - *Hong Kong Express*

Il primo film, soggetto di tale analisi, è quindi *Hong Kong Express, 1994* conosciuto a livello internazionale anche col titolo: *Chungking Express*.

Per introdurre però tale pellicola è necessario, ancor prima di una breve sinossi, riportare anche in questo caso le circostanze di creazione, fondamentali per comprendere molte sue componenti che ritengo personalmente molto interessanti.

Hong Kong Express nasce per sbaglio (quale miglior modo per dar vita ad una creazione artistica?), esso infatti discende direttamente da una complicazione tecnica che si sviluppa nella registrazione di *Ashes of Time, 1994*: durante la sua realizzazione ci si rende conto della comparsa di reali difetti per quanto riguarda il sonoro in presa diretta che costringono il regista e l'intera produzione a mettere in pausa i lavori. Wong Kar-wai però si può dire che non abbia sofferto più del dovuto per questa scelta, egli infatti si stava inerpicando sulla difficile via della produzione indipendente in seguito ad un flop di pubblico e di critica qual era stato *Days of Being Wild, 1991*.

All'interno di questa atmosfera di pressioni ed incertezze il regista decide di prendersi una sorta di "vacanza" rispetto al sistema dell'industria cinematografica, stasi lavorativa nel senso più stretto dalla quale prende forma la creazione appunto del nostro film: *Hong Kong Express*.⁹⁵

È [...] un piccolo film a basso costo che vuole portare la cinepresa nel cuore pulsante della metropoli. È un film girato in fretta e in libertà, senza la preoccupazione di piacere al pubblico, spinto dall'urgenza quasi gioiosa di filmare. Il set è ridotto al minimo, si gira con una camera sola, spesso portata a spalla nelle strade, quasi clandestinamente, senza le necessarie autorizzazioni. [...] Quando iniziano le riprese, Wong Kar-wai non ha ancora finito di scrivere la sceneggiatura, e la leggenda (in questo caso fondata) vuole che il regista scriva di giorno le scene che poi saranno girate la notte. [...] In poche settimane il film è pronto.⁹⁶

Personalmente credo che già all'interno della sua stessa linfa costitutiva questo film abbia delle caratteristiche ben più realistiche, più veritiere e circoscritte da un alone di mistero artistico, di gioia appunto che sprigiona una passione forse a tratti, volendo esagerare, commovente.

A sottolineare proprio tale considerazione è necessario esplicitare che, nonostante le sue caratteristiche di realizzazione libera ed improvvisa, non è sicuramente un film banale, un prodotto leggero, anzi nella sua strutturazione narrativa e tecnica si tratta di un progetto ben congegnato,

⁹⁵ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p.78.

⁹⁶ *Ivi*, p.79.

ricercato, capace di collocarsi in tutta risposta all'interno di un percorso di evoluzione stilistica e poetica.⁹⁷

Per avviare un discorso sulle componenti narrative e metodologiche che lo compongono è vantaggioso riflettere su una possibile sinossi di *Hong Kong Express*, appunto: Come si può desumere dal titolo ci troviamo ad Hong Kong, nell'Aprile del 1994, ed è qui che prenderà forma la biforcazione non così nettamente distinta tra due storie "differenti". Entrambe le vicende sono caratterizzate dalla presenza di due personalità principali, una delle quali specularmente interpretata da due poliziotti. 223 (Takeshi Kneshiro) è il primo, egli è stato da poco lasciato dalla sua ragazza, May, e non è in grado di farsene una ragione: compie dei tentativi per superare tale abbandono come il telefonare a tutte le ragazze che conosce, compresi i familiari; anche se il più funzionale o almeno il meglio architettato consiste nell'accumulo di scatolette di ananas, il cibo preferito della ragazza, con scadenza 1° Maggio: se fino ad allora lei non sarà tornata lui andrà avanti. A questa storia di solitudine forzata si affianca un'ulteriore vicenda con la quale andrà a scontrarsi: 223 infatti si ritroverà, durante un inseguimento, in collisione per un breve istante con una giovane donna (Brigitte Lin), un'identità composta da una parrucca bionda, occhiali da sole ed impermeabile. In seguito, si scoprirà che la donna è una trafficante di droga che sta cercando, con l'ambivalente complicità di un gruppo di indiani, di orchestrare il trasporto aereo di una grossa quantità di stupefacenti. (Fig.1)



Fig.1

Due mondi parallelamente articolati che si stringono tra loro, in appena 57 ore. I due si ritrovano in un bar, lui pronto ad innamorarsi della prima donna che vedrà dopo l'indigestione di ananas, lei stanca e frustrata (anche se sempre in maniera del tutto mascherata ed anonima) dagli avvenimenti riguardanti il furto della partita di cui si stava occupando. Le due solitudini disancorate si incontrano e decidono di passare la notte insieme, lei a dormire e lui a mangiare e guardare film. Il giorno dopo,

⁹⁷ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p.80.

il 1° maggio, ognuno riprenderà la sua strada, lei gli lascerà un messaggio di auguri, lui si sarà innamorato di un'idea.

Negli stessi luoghi, nello stesso contesto, sottolineato dai continui incroci indirettamente palesati nella struttura narrativa, si sviluppa la seconda vicenda che costituisce *Hong Kong Express*.

Adesso è 663 (Tony Leung Chiu-Wai) il poliziotto, anche lui è stato lasciato dalla ragazza, un'hostess (Valerie Zhou), ed anche lui non riesce a superare la perdita. Durante i suoi turni di lavoro si reca spesso al *Midnight Express*, una sorta di attività di *fast food* in cui conosce Faye (Wang Fei), o meglio sarà lei a conoscere lui. Faye, infatti, letteralmente entra in possesso delle chiavi per entrare nell'intimità di 663, nel suo appartamento.

Ella presto se ne innamora, e si reca spesso presso la sua abitazione per sistemarla, cambiandone lentamente i connotati, eppure 663 rimane ripetutamente inconsapevole rispetto a questi cambiamenti, fisso sulla sua perdita. L'unilateralità continuerà per buona parte della vicenda finché il poliziotto non comprenderà di provare dei sentimenti per Faye, si daranno appuntamento e lei non si presenterà o quanto meno non all'interno dello stesso asse temporale. Tornerà esattamente dopo un anno proprio lì dove si sono conosciuti, i ruoli ora saranno invertiti, consentendo un tempo ed uno spazio per un'unica e possibile reciprocità.⁹⁸

«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»⁹⁹

È questa la prima frase che viene pronunciata dal narratore, la *voce-off omodiegetica* appartenente appunto a 223, Ho chi Moo, all'interno della stratificata e ben cognata (personalmente completa ad un livello che già sfiora il lirico) sequenza di apertura: caratterizzata da una contrapposizione tra un movimento di macchina a spalla veloce e confusionale tra le vie che circondano il complesso delle Chungking Mansions (Fig.2), e le vedute sopra i tetti della città (Fig.3), il tutto accompagnato da una colonna sonora tanto bella e misteriosa da far venire i brividi; ed in questo luogo, in questo momento avverrà lo scontro che innescherà la macchina inesorabile del loro tempo.

⁹⁸ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 79-80.

⁹⁹ L. Aimeri, *Hong Kong Express*, [...], cit., p. 31.



Fig.2



Fig.3

Il senso più diretto su cui viene a costituirsi l'intero film viene già esplicitato nella frase di apertura. Siamo a contatto quotidianamente con migliaia di persone, ancor più nella metropoli, ancor più ad Hong Kong, ed alcune di loro possono entrare nella nostra vita come no.

La ben architettata struttura narrativa si muove proprio su questi due assi: 223 e la donna con la parrucca, il caso in cui non può avvenire, l'incontro di due storie separate che per 57 ore precise in un qualche strano gioco del destino si sfiorano; 663 e Faye che sospesi in un tempo dai confini onirici, forse al di fuori di questo film avranno la possibilità di entrare ognuno nella vita dell'altro.

Wong Kar-wai in questa pellicola improvvisata, frutto di una più semplice passione, è in grado di dar forma ad una strutturazione narrativa magistrale: un organismo pulsante, binario su due livelli, che oltre a sviluppare appunto una stratificazione continua di trame e sottotrame che continuano a sfiorarsi ripetutamente, sviluppa un discorso tra le diverse possibilità dell'incontro e di come la componente temporale possa, se non debba, rappresentare un elemento nevralgico in tali vicende. Tra 223 e la donna misteriosa avverrà infatti la costituzione di un vero e proprio conteggio alla rovescia:

«Nell'istante in cui i nostri corpi si sono toccati ho provato un lunghissimo brivido. 57 ore dopo mi sarei innamorato di quella donna»¹⁰⁰, l'incontro occasionale, che alla fine si rivelerà appunto mancato se non scadente, è il ritrovo di due solitudini, di due trame diverse se non opposte. Dalla loro casuale intersezione corporea tra i cunicoli affollati di Hong Kong si avvierà il meccanismo costruito dal regista e sottolineato dalle parole del narratore, in quel preciso istante verrà infatti mostrato un grande orologio, vero protagonista di questa vicenda che rivelerà dichiaratamente un tempo: h. 9:00 di venerdì 28 aprile. Questo episodio è una morsa temporale che inesorabilmente già dal suo inconsapevole inizio comincia a chiudersi su sé stessa.

Il pubblico invece sa cosa avverrà, o almeno sa che qualcosa avverrà, ma come ci si arriverà? Nel suo stesso germogliare Wong specifica un inizio, una conclusione ed una durata, giocando deliberatamente col tempo, il destino ed i suoi personaggi.¹⁰¹

Eppure, al nostro regista non basta, ci ha già fornito una totalità di elementi decisamente congegnati in una semplice sequenza e due frasi, ma non si limita a questo. Il conteggio alla rovescia prende il sopravvento anche degli oggetti: come l'accumulo materico delle scatolette di ananas da parte di Ho Chi Moo, con scadenza appunto 1° Maggio, coincidente con quella sulla scatoletta di sardine data dal suo boss-amante alla donna mascherata, data limite entro cui deve risolvere la faccenda del "furto" della droga. Queste due trame, nella loro specificità dislocata stanno arrivando ad una conclusione, ed è proprio lì, allo scadere del tempo che hanno a disposizione che si incontrano, in un bar (Fig.4).

«Chissà da quando e perché tutto ha una data di scadenza: il pesce spada scade, il sugo di carne scade, persino la carta per alimenti scade. Mi chiedo se a questo mondo esiste ancora qualcosa che non scada.» (223, *Hong Kong Express*)



Fig.4

Il grande orologio, il tempo quale unico componente onnisciente della storia, continua a tornare per ben tre volte allo scoccare di ogni nuovo giorno che intercorre tra il loro inizio e l'inevitabile fine.

¹⁰⁰ L. Aimeri, *Hong Kong Express*, [...], cit., p. 31.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Alla sua ultima entrata in scena il meccanismo si conclude: 57 ore sono passate, i due hanno “condiviso” la loro solitudine per una notte, ed ecco il 1° Maggio. Lei li lascia un messaggio di auguri, sono le 6 del mattino (orario preciso della sua nascita) e qui il complesso eppure semplice *time-lock* si ferma: entrambi hanno fatto i conti con le loro temporalità all’interno di un incontro mancato che si concretizza con una nuova alba non conteggiata, una rinascita individuale.¹⁰²

Nella seconda vicenda ci ritroviamo in una situazione speculare sia nell’incontro con “lo sconosciuto” che nel rapporto con il tempo, componenti che si trovano ancora una volta strettamente correlate tra loro.

Anche in questo caso, infatti, i due personaggi restano accomunati da una condensazione temporale, differente però dal “primo” episodio (che vive nella stessa linea narrativa, negli stessi luoghi). Il loro tempo è sospeso: «Faye e 663 sono due personaggi che prendono gradualmente coscienza del loro presente: 663 si emancipa dalla dittatura della memoria, Faye dal tempo onirico di un vago desiderio di fuga. Entrambi ritornano insieme al presente, forse per vivere un rapporto d’amore. Ma questa è un’altra storia.»¹⁰³

Insieme sembrano quindi liberarsi da una dilatazione temporale dai connotati stagnanti, più di tutti ed in maniera a tratti patologica il poliziotto 663: egli, infatti, è bloccato in una bolla di nostalgia dovuta all’abbandono da parte della sua ex ragazza, la hostess, tanto che appunto Faye entrerà impunita e ripetutamente nella sua interiorità, nel suo metaforico ed angusto appartamento senza che lui, inizialmente, se ne renda conto. A sottolineare ancor di più questa cecità verso il presente è la dimensione per cui la protagonista femminile non rimarrà passiva in questo fenomeno, anzi comincerà a cambiare gli oggetti, a modificarne lentamente i connotati, anche i più palesi e per molto tempo, mentre lui rimarrà paralizzato nell’attesa continua di un ritorno che paradossalmente avverrà in altre vesti.¹⁰⁴ Queste due figure sole quindi si disferanno insieme di un tempo immaginifico, soggettivo, e nel far questo compiranno una sorta di scambio di ruoli metaforico ma soprattutto concreto: lei diverrà un hostess (rappresentando una sostituzione, un ripetersi proprio nella differenziazione), mentre lui diverrà proprietario dell’attività commerciale in cui si erano conosciuti ed in cui lei lavorava (Fig.5).

¹⁰²L. Aimeri, *Hong Kong Express [...]*, cit., p. 33.

¹⁰³S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 85.

¹⁰⁴*Ibidem*.



Fig.5

Anche in questo caso gli oggetti parlano: «dilagano in ogni sequenza, di volta in volta antropomorfi, protettivi, alienati, magici, metonimici, catartici, comunicativi.»¹⁰⁵

Alcuni esempi esplicativi di questo episodio sono per esempio la camicetta dell'ex che lui ritrova nel suo armadio e che immediatamente assumerà i connotati della donna persa, con la quale appunto dialogherà più volte ¹⁰⁶; oppure i *peluches* con i quali si ritroverà anche in questo caso ad avere una “comunicazione” quasi di consolazione (Fig.6) senza rendersi conto che grazie all'influsso di Faye essi sono cambiati, sottolineando appunto la personalizzazione di oggetti immateriali come risposta all'abbandono. ¹⁰⁷



Fig.6

Questa biforcazione narrativa, composta a sua volta da accattivanti e ben costruite sottotrame, si concretizza quindi nell'analisi delle diverse possibilità poste in campo dall'incontro con l'altro, con lo sconosciuto che ci cammina accanto all'interno di un tempo che si prende gioco delle soggettività e di uno spazio che si presta come fattore attivo nella loro attuabilità.

¹⁰⁵S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 97.

¹⁰⁶ camicetta che verrà inoltre rappresentata in una magnifica inquadratura, appesa al sole ed affianco ad essa si vedrà passare un aereo, anch'esso oggetto metaforico ripetuto, che sviluppa una dialettica tra prossimità e vicinanza, sottolineando ancor di più la mancanza della ragazza.

¹⁰⁷ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 96.

In considerazione al genere, rispetto a tale film bisogna sottolineare che Wong non si allontana dalla sua peculiare volontà di confrontarsi con differenti linguaggi, dando vita a qualcosa di unico e difficilmente definibile. In questa pellicola troviamo differenti elementi espressivi appartenenti, per esempio, al genere *noir*: come i poliziotti o la *dark lady*, riuscendo però a mitizzare attraverso un rifacimento al «filone comico-sentimentale della commedia poliziesca, molto popolare ad Hong Kong»¹⁰⁸. I personaggi quindi, soprattutto i due uomini, vengono scelti per ricoprire tale componente espressiva in risposta alle conoscenze internazionali del cinema di Hong Kong e chiamati attraverso un numero di matricola per assurgere alla difficoltà del regista a scegliere dei nomi.¹⁰⁹ 223 e 663 quindi, entrambi accomunati anche da dei caratteristici tratti adolescenziali, uno più impulsivo l'altro più statico ma pur sempre a tratti puerile.¹¹⁰ Le protagoniste femminili invece sono caratterizzate sicuramente da una maggiore consapevolezza: sono personaggi attivi, governano l'azione e la dirigono (Fig.7), rappresentando la componente sensuale ed anche più violenta della vicenda dai confini noir che indirettamente intacca l'integrità maschile. Rappresentativo è sicuramente il personaggio interpretato da Brigitte Lin: la donna misteriosa e invischiata in affari decisamente illeciti è a tutti gli effetti una maschera (Fig.8), ella inoltre è l'icona stanca e sola della *femme fatale* di origine occidentale, forma dell'immaginario maschile, che al termine del suo percorso, logorata dal suo continuo riuso, si libererà da queste sue catene giustiziando il suo boss, casualmente occidentale.¹¹¹



Fig.7

¹⁰⁸ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 89.

¹⁰⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 83.

¹¹⁰ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 89.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 90-91.



Fig.8

In ogni caso tutto avviene nella metropoli, luogo quindi nevralgico ma soprattutto di condivisione, terreno comune per le vicende trattate, suggerito dal titolo stesso e definibile attraverso determinate caratteristiche.

«Questo film per me è una cartolina di Hong Kong»¹¹², ed ancora: «La città è un flusso quasi illimitato di storie in movimento. La cinepresa di *Hong Kong Express* si mostra subito attratta da questo flusso indistinto di corpi e di destini»¹¹³.

Hong Kong è protagonista, ma Wong Kar-wai diviene ancora più specifico nella scelta del luogo per le sue riprese: Le Chungking Mansions, un complesso abitativo, un *mélange* di culture diverse in cui i rapporti interpersonali appunto sono per la gran parte astrusi, zona di traffici illeciti (come vediamo nella pellicola), «Questo luogo sovrappopolato e iperattivo è una buona metafora della città stessa.»¹¹⁴

Wong Kar-wai, quindi, è in grado di dar vita ad un organismo stratificato, significativo e soprattutto caratterizzato dalla presenza di continui rimandi ed analogie tra i due segmenti, la sua trovata più caratteristica però è quella appunto di costituire una vera e propria cornice materica all'interno di tali rinvii: la *location* designata dal *Midnight Express* (Fig.9).

Esso è non a caso un *fast food*, dal quale concretamente prendono forma l'apertura e la chiusura del film stesso se non lo snodo tra le due trame ed ancor di più il titolo. È un luogo della metropoli a tutti gli effetti, veloce come tende a sottolineare la nomenclatura, di passaggio ed aperto notte e giorno ed è qui che tutto prende forma. Il *Midnight Express* diviene *luogo della memoria*, elevato quasi a personaggio, rimarcato dall'onnipresenza dello zio di Faye che ricopre un ipotetico ruolo di saggio padre spirituale, pronto a raccogliere le anime in pena e ad accompagnarle verso una nuova via, il

¹¹² S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 78.

¹¹³ *Ivi*, p.84.

¹¹⁴ *Ivi*, p.6.

loro destino, il tutto mentre ordinano una *chef-salade* nel cuore della notte.



Fig.9

2.3 *Fallen Angels*

Il secondo soggetto di cui intendiamo occuparci, quindi, è la risultante di un'eccessiva stesura di sceneggiatura derivante dal primo film a cui ci siamo dedicati: *Hong Kong Express*.

Ritengo però fondamentale sottolineare, tenendo in considerazione la sua generazione e la fitta rete di analogie che intercorre tra le due pellicole, che *Fallen Angels* non è assolutamente un prodotto di second'ordine, una in qualche modo copia, ma più una sorta di *spin-off* che muove i suoi passi su un campo conosciuto ma dai contorni ben più oscuri.

Anche qui Wong decide di trattare di due episodi ambientati ad Hong Kong: Ming (Leon Lai), Killer di professione, lavora con una socia (Michelle Reis) (Fig.10): misura assistenziale rispetto alla pigrizia, alla difficoltà di scelta dell'uomo che desidera che siano gli altri a scegliere per lui, anche chi dovrà morire ed in che modo. I due non si vedono quasi mai, nonostante condividano spesso gli stessi spazi ma in linee temporali differenti; in ogni caso lei è innamorata di lui, sentimento però non condiviso.



Fig.10

La socia, di cui non conosciamo il nome, abita nelle Chungking Mansion e diviene spesso ospitante del suo vicino Ho Chi Moo (Takeshi Kaneshiro), ragazzo divenuto muto in seguito al consumo di ananas scaduto e spesso ricercato dalla polizia per la sua bizzarra abitudine di intrufolarsi nei negozi chiusi della metropoli nel cuore della notte. Nel frattempo, Ming ha deciso di lasciare il suo lavoro, chiede un appuntamento alla sua socia ma poi decide di non presentarsi; invece, incontra in un *fast food* una sua ex di cui non si ricorda (Fig.11), Baby (Karen Mok), i due si ritroveranno, ma impossibilitato ad amare l'abbandonerà. (Fig.12)



Fig.11



Fig.12

Ho invece in una delle sue notti di nomadismo quasi ossessivo, incontra Charlie (Charlie Yeung), che essendo stata lasciata da poco dal ragazzo è disperata, Ho Chi Moo decide di aiutarla nella caccia insensata della temibile rivale, Blondie, che non sarà mai trovata. Nel frattempo, egli si innamora della strana ragazza, lei ovviamente non ricambia, lui decide di cambiare vita e trovare lavoro. Parallelamente viene analizzato il rapporto tra Ho Chi Moo ed il padre, anch'esso connotato da un'impossibilità di comunicazione affettiva paradossalmente presente.

Il Killer incontrerà finalmente la sua partner, non tanto per definire i dettagli del loro accordo professionale ma per sottolineare la sua totale indifferenza rispetto ai sentimenti della donna; lui se ne andrà ma prima di farlo compirà un ultimo incarico ed è proprio qui che Ming resterà ucciso, lasciando un dubbio concreto nello sviluppo narrativo sulle vere motivazioni di tale omicidio. Da quel momento la donna non avrà più un socio fisso, cambierà sempre, votata alla non permanenza. Ho Chi Moo la riaccompagna a casa sul sellino posteriore della sua moto, ella si stringerà a lui ed in quel passeggero istante sarà in grado di percepire un piacevole calore.¹¹⁵(Fig.13)



Fig.13

¹¹⁵ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 100-101.

Angeli perduti ritorna a Hong Kong Express, alla sua struttura narrativa, ai suoi personaggi, al suo look visivo, anche se la logica del ritorno non coincide, come sempre in Wong Kar-wai, con quella della replica. «There is the Difference», come si legge all'inizio del film su un monitor Ibm a casa di Ming: Angeli perduti non è né un sequel né un remake di Hong Kong Express [...]. Al limite potrebbe costituirne lo spin-off [...]. Al di là delle possibili classificazioni, il gioco dei richiami intertestuali è fittissimo.¹¹⁶

Le due pellicole sono senza ombra di dubbio legate tra loro da una compatta rete di analogie, situazione però che ben si può comprendere viste le motivazioni principali che hanno dato luce a questo secondo film; in ogni caso come tende a sottolineare Alovisio sicuramente non si tratta di una copia, anzi. *Fallen Angels*, infatti, decide di caricarsi ulteriormente di significati ben più complessi e personali ed anche da un punto di vista stilistico è possibile cogliere numerose differenze rispetto al film precedente. Tale scelta che pone in campo il cineasta è prima di tutto risposta ad un fenomeno di pubblico non da poco: Hong Kong Express infatti in breve divenne un film di culto, che lo lanciò a livello internazionale; proprio tale situazione però portò alla visione generalizzata di una sorta di “Wong Kar-wai way”, all'identificazione appunto di uno stile ben preciso della sua figura e la volontà generalizzata di riprenderlo, appunto di produrre delle imitazioni di esso. Il cineasta decide quindi di compiere lo stesso atto, praticamente appunto di auto imitazione, per sottolineare il suo esclusivo diritto di giocare con i propri stilemi. La sua scelta diviene a tutti gli effetti una sorta di esagerazione del suo stesso modo di fare cinema, protraendo una scelta di totale radicalizzazione della sua stessa “maniera”.

Tra queste componenti espressive e concettuali portate ad una sorta di esasperazione, si può sicuramente distinguere, rispetto al film precedente, la costituzione di un'ambientazione a tratti dark, in cui luce e buio non si contrappongono più ma anzi si mescolano, attraverso un uso appunto radicalizzato di luci e colori¹¹⁷ (Fig.14-15)

¹¹⁶ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., pp. 100-101.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 104.

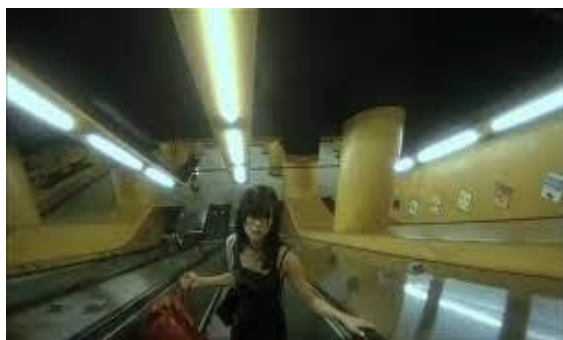


Fig.14



Fig.15

Oppure, ancor più identificativo di questa pellicola è l'uso ripetuto del grandangolo. Attraverso questo metodo nella scelta dell'obiettivo da utilizzare Wong «sottopone lo spazio filmato a un effetto di straniamento: aumenta la profondità di campo [...], accentua la lentezza dei movimenti all'interno del quadro, ma soprattutto amplifica la soggettività della visione.»¹¹⁸ Proprio questo effetto inoltre diviene particolarmente significativo nel momento in cui la macchina da presa indaga e si sofferma sui volti dei personaggi, sviluppando forzatamente una deformazione prospettica che dona l'illusione di una distanza totale rispetto a ciò che li circonda, quasi isolandoli (Fig.16), una sorta di contrasto rispetto al film precedente, in cui i volti ed i personaggi erano lontani dallamacchina e più vicini tra loro.¹¹⁹



Fig.16

All'interno di questa considerazione sull'exasperazione quasi parodica di sé stesso, interessante è un'analisi rispetto anche alla costruzione dell'insieme dei personaggi. (Fig.17)

¹¹⁸ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 104.

¹¹⁹ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 93.



Fig.17

Anch'essi, infatti, vivono all'interno di questa radicalizzazione estremizzante che Wong Kar-wai decide di protrarre in questo film.

I corpi vengono deliberatamente erotizzati: «estremamente fotogenici, corpi oggetto dell'erotismo scopico da parte dello spettatore e da parte degli altri personaggi: le donne sono fasciate e inguainate in abiti attillati, gli uomini sono colti in atteggiamenti virili o coinvolgenti. Ogni corpo è oggetto del desiderio»¹²⁰. A sottolineare deliberatamente questa erotizzazione così segnata in questa pellicola del nostro cineasta, è la scelta per la prima volta di mostrare sequenze di autoerotismo, che in *Hong Kong Express* veniva sublimato dal cibo o dall'erotismo dell'inanimato, principalmente degli oggetti.¹²¹

Ming In oltre, come personaggio, ricopre un ruolo simile alla donna con parrucca di *Hong Kong Express*, anch'esso estremizzato. Egli, infatti, molto probabilmente impersonifica una stanchezza concreta che a metà degli anni Novanta era rappresentativa di una città ma soprattutto di un genere: il gangster film hongkonghese ¹²², tanto da non riuscire più ad avere alcun legame, a non averne più voglia almeno, nel fingersi realizzato quando invece semplicemente diviene estraniato, raggiungendo infine appunto la morte. (Fig.18)



Fig.18

Altro personaggio sicuramente interessante e che può essere considerato l'emblema della ricercata estremizzazione di questa seconda pellicola è Ho Chi Moo.

In relazione a questa figura, assolutamente peculiare, bisogna prima di tutto considerare il forte

¹²⁰ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p.93.

¹²¹ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 107

¹²² *Ivi*, p. 106.

richiamo rispetto al personaggio di 223 in *Hong Kong Express*: in primo luogo si tratta dello stesso attore (Takeshi Kaneshiro), che mantiene una sorta di continuità comportamentale quasi giocosa, comica, adolescenziale appunto, che risulterà ancor più emblematica in questo secondo caso. Tra analogie e contrasti quindi Wong Kar-wai dà vita ad un totale cortocircuito tra questi due personaggi, accomunati da un'intossicazione da ananas, le stesse sembianze, modi di fare ed anche alcune espressioni nel ruolo condiviso di narratore: «È come se 223, dopo essere sparito al quarantesimo minuto di *Hong Kong Express*, si fosse poi reincarnato in Ho nel film successivo»¹²³.

Questo gioco di intrecci assume delle tonalità comiche quasi distorti nell'apposizione parallela delle occupazioni dei "due": uno poliziotto, difficilmente credibile ma volto comunque istituzionale, il secondo è un delinquente che si appropria di attività altrui di notte (Fig.19), dando vita ad episodi di una comicità anch'essa a tratti estremizzata nel suo equilibrio con le sue componenti più drammatiche, riprendendo per molti aspetti la comicità legata alla tradizione cinematografica di Hong Kong.



Fig.19

Ho inoltre diviene oggetto di un'ulteriore analisi che sfocia più sul versante concettuale della costruzione narrativa: è muto. Non è sempre stato così, si tratta di un episodio legato ad un'intossicazione appunto da ananas, da quel momento non ha più parlato (fenomeno che può divenire interessante in questa fitta rete di rimandi e di gioco metaforico tra oggetto e sentimento, legato probabilmente appunto ad un trauma post abbandono, ad un'indigestione affettiva); anche se in relazione ad esso interessante è la semplicità con cui il regista descrive tale scelta: «Mi piace la frutta, ma odio l'ananas. Barattoli di ananas scaduti sono il tema comune a *Hong Kong Express* e *Angeli perduti*. Penso che una delle torture peggiori per il personaggio nel mio film sia fargli mangiare un mucchio di ananas.»¹²⁴

In ogni caso la sua caratterizzazione legata appunto al mutismo, tralasciando le motivazioni, non è sicuramente casuale: attraverso questo stratagemma, infatti, Wong dà una forma concreta alla basilare

¹²³ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 109.

¹²⁴ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 93.

ed assolutamente condivisa incomunicabilità dei suoi personaggi, che attraverso Ho assumono dei lineamenti ben definiti.

Laddove la comunicazione è pressoché impossibile, il mutismo non è assolutamente un handicap, ma diventa una semplice condizione esistenziale. [...] In *Angeli perduti* esemplifica alla perfezione la comunicazione difettosa, che si arresta alla prossimità senza mai raggiungere una condizione di intimità.¹²⁵

Ho quindi diviene rappresentazione reale di un fenomeno indirettamente spesso considerato da Wong: «le difficoltà della relazione verbale tra l'Io e l'Altro.»¹²⁶

Tale disagio comunicativo in ogni caso è descritto ripetutamente, attraverso diverse scelte stilistiche e non solo da parte del regista. Un esempio lampante è la ripetizione di un determinato fenomeno, ovvero che i personaggi, che vivono questo incontro del desiderio non corrisposto dell'altro, si ritrovino nella stessa inquadratura, eppure non incrociano mai gli sguardi (Fig. 20) arrivando anche al punto di guardare in direzioni opposte, come nel quasi poetico *long take* che si sofferma su Charlie e Ho Chi Moo attraverso un vetro su cui, rappresentativamente scorre dell'acqua (Fig.21).

A sottolineare questa insistenza stilistica interessante è la scelta del regista di rappresentare entrambi questi momenti di condivisione unicamente spaziale attraverso l'utilizzo del bianco e nero.



Fig.20



Fig.21

A suggellare la complessità stratificata di questa figura quale rappresentazione dell'incomunicabilità, interessante è l'inserimento di un ulteriore elemento nell'incontro con l'Altro da parte di Ho, ovvero il suo sfuggente rapporto col padre.

Proprio tale configurazione rappresenta un'innovazione nel cinema di Wong Kar-wai, che mai aveva introdotto direttamente una figura genitoriale, maggiormente una paterna, alla quale si affianca l'interessante espediente dell'utilizzo "ontologico" della videocamera.¹²⁷

¹²⁵ L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 94.

¹²⁶ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 109.

¹²⁷ *Ivi*, p. 111.

Nell'introduzione a tale nuova figura nell'immaginario cinematografico del nostro cineasta è necessario cogliere da un lato dei rimandi biografici (un esempio il mestiere dell'uomo: *conciierge* di un albergo) e dall'altra un'ipotetica figurazione della tradizione nel senso più stretto, disorientato dalla modernità ma pur sempre capace nel suo microcosmo, in grado di infondere quindi sicurezza.¹²⁸ (Fig.22)



Fig.22

Inevitabilmente tra i due si sviluppa un rapporto disallineato, caratterizzato da una forzata difficoltà comunicativa avvalorata dal bilinguismo del padre che unisce tra loro russo e cinese. Eppure, è riscontrabile senza ombra di dubbio una sotto strutturazione basata su un incondizionato affetto.

E qui Wong inserisce un ulteriore oggetto che comunica, che si fa altro, ovvero la presenza di una videocamera (donata a Ho dal suo nuovo capo), attraverso cui si potrà costituire una sorta di possibilità di condivisione tra i due.

Ho infatti comincia a riprendere il padre quasi ossessivamente, anche mentre dorme, lui in risposta sembra non gradire per niente quest'attenzione, anzi cerca ripetutamente di evitarla, eppure durante la notte lo cogliamo, attraverso lo sguardo di Ho, a riguardare il materiale girato dal figlio, visivamente contento. Si costituisce quindi questa situazione di "differimento affettivo" che si svilupperà maggiormente in seguito alla morte improvvisa dell'anziano signore, che provocherà la scelta del ragazzo di riguardare anch'esso le riprese del padre e a rivivere, sempre in differita, proprio quell'affetto che non era riuscito a condividere mentre il padre era ancora in vita.¹²⁹

Per Wong Kar-wai le immagini del cinema o del video (per lui non ci sono differenze) non sono superfici o apparenze, simulacri o riflessi illusori, ma tracce che trattengono il ricordo di ciò che è esistito e che poi è andato perduto. Ho però ritrova il padre attraverso le immagini solo dopo che quest'ultimo è morto: l'immagine rende conoscibile la realtà, ne rivela gli aspetti segreti, nascosti, non comunicati, solo dopo che questa si è estinta, e si è trasformata in altro. È quasi una forma di ontologia dell'immagine postuma: le immagini, vincolate al loro presente, diventano

¹²⁸ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 111.

¹²⁹ *Ibidem*.

produttive solo se declinate al passato, se mimano o sostanziano il lavoro del divenire e della memoria.¹³⁰

Un cortocircuito quindi decisamente funzionale che vede come punti cardine i rapporti umani, l'incomunicabilità che si instaura tra essi nel presente concreto e non individuale, e la loro traslazione nel passato, nella memoria appunto, divenendo ineluttabilmente nostalgia di qualcosa che sarebbe potuto essere ma che non è stato. Tutti temi fondamentali nel cinema di Wong, che qui prendono consistenza, una visione reale di perdita.

In *Fallen Angels*, quindi, Kar-wai, decide di estremizzare molte delle sue componenti più caratteristiche, a livello espressivo, narrativo e concettuale, dando vita ad una pellicola dai contorni oscuri, stratificata nei generi e negli stilemi e che passa rapidamente ed incontrollabilmente dal dramma di un omicidio di un'individualità svuotata al comico di un mutismo indigesto che non riesce ad avere nulla di suo concretamente, decidendo di colmare tale perdita attraverso una multi attività quasi compulsiva dell'altrui, il tutto velato da un costante abbandono, dalla perdita e dall'impossibilità in un mondo veloce e deformato.

La bellezza di questa seconda pellicola è, nonostante la totalità dei rimandi continui con *HongKong Express*, una meteora godibile sicuramente nella sua specificità e nell'insieme delle sue peculiarità, essa in ogni caso (come gran parte dei film del nostro regista) assume sicuramente un valore aggiunto nella visione condivisa, costituendo un vero e proprio gioco di incastri, linguaggi e visioni di cui lo spettatore non può che restare incantato.

¹³⁰ S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 111.

2.4 Incontro senza contatto

Analizzati i due soggetti fondamentali sui quali poggia la ricerca protratta, interessante è cercare di tendere ad una sorta di conclusione, di collegamento espressivo, metaforico ma soprattutto concettuale tra queste due ricche pellicole.

Come espresso precedentemente infatti Wong tende a dar vita più o meno involontariamente ad un gioco costante di rimandi, alcuni palesati altri invece anche molto sottili, riscontrabili solo attraverso una visione ripetuta ed attenta, dando possibilità allo spettatore di divenire componente attiva nella costruzione narrativa ed appunto concettuale del suo cinema.

Alcuni punti di contatto più riconoscibili si possono riscontrare nella scelta e nel posizionamento di alcuni personaggi; per esempio interessante può essere un'analisi parallela tra il personaggio della *dark lady* del primo film (Brigitte Lin) ed il *serial killer* del secondo (Leon Lai), entrambi appartenenti ad un mondo dai contorni oscuri, notturni, stanchi e totalmente refrattari ad un coinvolgimento di qualsiasi tipo, misteriose maschere di un mondo più cinematografico che reale, personificazioni di una tradizione ormai logora, che uccide o viene uccisa senza vie di mezzo. Entrambi si ritrovano ovviamente, dato la loro caratterizzazione, in spatarorie ¹³¹(elemento anche funzionale a livello di validazione produttiva) (Fig.23-24)



Fig.23



Fig.24

Altro punto di incontro, sempre in relazione all'articolazione comportamentale ed espressiva dei personaggi, simile a tratti, è anche la strutturazione di due donne: Faye in *Hong Kong Express* ed la socia (di cui non conosciamo il nome) di Ming in *Fallen Angels*: entrambe infatti si prestano all'intromissione, se così può essere definita, degli spazi e soprattutto tra gli oggetti degli uomini con cui vorrebbero stringere dei legami, ripulendole, modificandole e condividendo nella loro individualità attimi di intimità che si muovono tra l'ascolto di musica, balli e giochi a momenti diauto

¹³¹ S. Alovio, *Wong Kar-wai*, cit., p.101.

erotismo alla ricerca di un contatto indiretto con l'altro.¹³²

Proprio in considerazione di tale aspetto interessante è anche un'analogia interrogata da Alovisio, che si compone tra il mangiare quasi compulsivo del primo film e questi attimi erotici condivisi col pubblico nel secondo: «Per i personaggi di *Hong Kong Express*, mangiare è un darsi piacere da soli per placare il desiderio dell'altro. Ma in realtà, come la masturbazione in *Angeli perduti*, anche questo atto non dà soddisfazione.»¹³³ Una ricerca di assurgere autonomamente ai propri bisogni, superare i propri desideri e frustrazioni (che sfiora quasi il bulimico nella figura di 223 in *HongKong Express*) che rimane ineluttabilmente senza senso, senza pace, anzi che porta ad un'indigestione e ad un sommesso pianto.

In ogni caso all'interno di un ipotetico "campo dei rimandi" tra questi due capolavori la protagonista indiscussa è la città, la metropoli, in questo Hong Kong certo, ma come lei molte altre.

Si ha la sensazione che Wong Kar-wai voglia anche e soprattutto farci vedere qualcosa: particolari di insegne luminose, piccole stanze affollate, tavolini imbanditi di cibarie, vetrine, porte di ascensori, letti a castello, corridoi bui e pieni di immigrati ecc. Il regista chiede al suo operatore di buttare via il cavalletto e di muoversi per le strade come se fosse un cameraman della Cnn [...] Appare chiaro come il vero soggetto [...] non sia il cinema di genere ma la città, quasi un personaggio, sempre sveglia, capace di unire in continuità il giorno e la notte. [...] Con *Hong Kong Express* e *Angeli perduti* il regista si mostra attratto dall'immediatezza del presente metropolitano, dal rinnovamento vorticoso della città.¹³⁴(Fig.25)



Fig.25

La metropoli quindi quale componente essenziale nel cinema di Wong Kar-wai, ma che proprio all'interno di questa dicotomia può essere considerata come vero e proprio soggetto, in cui, per via delle sue stesse condizioni d'esistenza, avviene una sorta di affievolimento dei confini tra oggetti ed

¹³² S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 101.

¹³³ *Ivi*, p. 98.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 91-92.

individui, che quasi tendono a confondersi tra loro: «La città di Hong Kong Express, come poi quella di Angeli perduti, sembra vivere soltanto della bellezza fuggevole delle sue merci»¹³⁵.

A sottolineare questa condivisione spaziale-concettuale fondamentale è il rimando della compresenza, nelle due pellicole, del fast-food Midnight Express, rappresentativo appunto anche nella sua stessa nomenclatura della velocità che caratterizza qualsiasi metropoli:

Clima nevrotico, allucinato, qua e là onirico. Spazio dilatato e contratto insieme, claustrofobico, percorso da una cinepresa a spalla di vertiginosa mobilità e deformata da obiettivi di focale corta. Sono espedienti formali che, in un cinema dell'eccesso, tendono ad un tempo irrealistico, o compresso o espanso, sempre fluttuante.¹³⁶

All'interno di questa *location* la solitudine ne fa da padrona: i personaggi sono costantemente sequestrati nel loro presente quale tempo dell'individualismo costante, vincolati dall'impossibilità di riuscire a vivere direttamente un possibile incontro con l'altro. D'altro canto, come già delineato in relazione alla figura registica di Wong Kar-wai i temi di fondo che tende a sviluppare nel suo cinema sono la solitudine, l'alienazione, la mancanza, il respingimento emotivo e la paura di un suo possibile coinvolgimento e la difficoltà a comunicare. È proprio quest'ultima la componente fondamentale che trova un collegamento concreto tra queste pellicole: l'incomunicabilità.

Andature 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 sé 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.¹³⁷

La comunicazione, il dialogo quindi come impossibilità, incontro non realizzabile in cui l'individuo, così come rappresentato da Wong Kar-wai, si ritrova a parlare ed aprirsi col nulla: in *Hong Kong Express* i due poliziotti rispettivamente si ritrovano a comunicare il loro dolore il primo con il proprio

¹³⁵S. Alovisio, *Wong Kar-wai*, cit., p. 94.

¹³⁶L. Gliatta, *Wong Kar-wai*, cit., p. 96.

¹³⁷G. Frasca, *No Reply il dilemma della (non) comunicazione in Hong Kong Express e Angeli perduti; Le ceneri del tempo [...]*, cit., p. 37.

cane, il secondo attraverso un gioco dell'impersonificazione degli oggetti che sfocia quasi nell'esagerazione, dialogando direttamente con i *peluches* (che rappresentativamente all'interno del piano occupano la stessa porzione spaziale della figura umana) e con gli oggetti domestici (come stracci e saponette) consolandoli, supportandoli quasi nel superamento dell'abbandono, nel farsi forza.¹³⁸

In *Fallen Angels* invece un esempio simile anche se non identico, dato che si tratta di una situazione in cui sono presenti gli elementi fondamentali per il verificarsi di un dialogo: ovvero due individui, si parla ancora di incomunicabilità, legata ad una mancata connessione psicologica. Si tratta dell'episodio che indaga l'incontro tra il *killer* ed un suo vecchio compagno di classe sul *bus*; nonostante le domande e gli interessamenti dell'ex compagno Ming non risponde, configurando un universo di personaggi in fin dei conti spesso chiusi in sé stessi. A sottolineare ciò vengono utilizzati alcuni espedienti espressivi: come appunto l'uso del grandangolo che allontana spazialmente i due corpi e la sovrapposizione tra la voce dell'uomo e la voce *over* del *killer*.¹³⁹

Anche la comunicazione indiretta diviene unidirezionale, pura velleità: «Gli scritti di Wong Kar Wai rimangono [...] non letti, accantonati, dimenticati, posticipati e ripresi quando ormai lo spazio ed il tempo hanno divaricato la loro contingente relazione.»¹⁴⁰ L'esempio lampante è la componente epistolare nel secondo episodio di *Hong Kong Express*, che ribadisce questa continua sospensione comunicativa.

Complici di questa difficoltà basilare sono lo spazio ed il tempo che ripetutamente non riescono o meglio non possono dare vita, attraverso il loro parallelismo soggettivo ad una reale intersezione, a questo si addiziona la mancanza di un canale comunicativo o di una predisposizione psicologica.

In questo ecosistema dai connotati claustrofobici ed alienanti però intrigante è l'osservazione di un cambio di dinamismo comunicativo tra il singolo personaggio, e di conseguenza della sua voce quale spesso *off-omodiegetica*, che intrattiene ripetutamente un'eloquente e prolissa comunicazione, apparentemente inconsapevole, con lo spettatore, grazie anche all'importanza trascendentale che spesso ricoprono tali monologhi.

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 [...], i dubbi angosciosi trovano nel pubblico un recettore sicuro ed

¹³⁸ G. Frasca, *No reply [...]*, cit., p. 38.

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 40.

attento.[...] 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 [...] porta il pubblico ad un ruolo produttivo e presente [...] ma assolutamente speculare al destinatario all'interno del film: le domande senza risposta trovano solo un buon ascoltatore [...] 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 le metafore del topolino e del cane di peluches? ¹⁴¹

È con questa interessante domanda che si conclude il saggio di Frasca, un interrogativo che indubbiamente apre ad ulteriori stimolanti considerazioni, ponendo lo spettatore quale componente attiva nella sua impossibilità reale di esserlo se non per sé stesso e per ciò che osserva.

In conclusione quindi è senza ombra di dubbio riscontrabile un'impossibilità di fondo nell'incontro interpersonale che si struttura nella non comunicazione tra i personaggi dell'universo cinematografico di Wong Kar-wai; ma all'interno della quale il dramma dell'isolamento ricopre solo una delle sue possibili risultanti, alla quale si affianca una sorta di consapevolezza quasi compiaciuta, a tratti comica proprio di tale individualità, del destino che porta i corpi ed i mondi a sfiorarsi all'interno di un'ambientazione che diviene rappresentazione e condizione proprio di tale difficoltà.

Personalmente il quesito principale che sopraggiunge alla visione di queste pellicole è: questa condizione può essere considerata unicamente appartenente al cinema di cui stiamo trattando (o della finzione in generale)? È qualcosa di così distante dal mondo reale che ci circonda? Un universo che tende costantemente all'isolamento, all'individualità ed alla mercificazione?

Probabilmente non siamo poi così diversi nel profondo da Ho, Faye o Ming, racchiusi spesso in una quasi impossibile comunicazione funzionale e sempre più agganciati ad una superficialità sicuramente più trattabile nell'evitamento di un qualche reale coinvolgimento emotivo, eppure inevitabilmente alienante. E se così fosse, chi sarebbe il nostro pubblico? il nostro spettatore pronto a condividere attivamente con noi i nostri struggimenti se non forse unicamente noi stessi, obbligati ad ascoltarci?

¹⁴¹ G. Frasca, *No reply [...]*, cit., pp. 42-43.

Bibliografia

(per ogni sezione è stato adottato l'ordine alfabetico)

Testi di carattere generale:

- F. Andolfi, G. Sigro, *Per una ridefinizione dell'alienazione in Marx*, «SOCIETÀ DEGLI INDIVIDUI (LA)», n. 62, 2018.
- M. Augé (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris; trad. it. di D. Rolland (1996), *Non-luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- F. Casetti, *Teorie del cinema, 1945-1950*, Bompiani, Milano, 1993.
- A. D'Auria, *Comunicare è un'arte: come trovare la strada giusta nel labirinto dei rapporti umani*, Effatta Editrice, Torino, 2011.
- R. T. Eberwein, *Film and the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- G. Giuliani, *Le strisce interiori. Cinema italiano e psicoanalisi*, Bulzoni, Roma, 1980.
- M. G. Infantino, "Seduzioni platoniche". *Cinema e archetipi di incomunicabilità nel rapporto uomo-donna*, «Psychofenia: Ricerca ed Analisi Psicologica», v. V, n. 7, 2002.
- H. Lefebvre (1974), *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris; trad. it. (1976), *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano.
- K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960.
- C. Mussatti, *scritti sul cinema*, D. Romano (a cura di), Testo e Immagine, Torino, 2000.
- A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *Il dizionario dei film di Hong Kong*, Universitaria Editrice, Chieti, 2005.
- A. Pirni, *La sfida della convivenza. Per un'etica interculturale*, Edizioni ETS, Pisa, 2018.
- U. Rubeo, *Tra alienazione e mercato: la città moderna secondo Edgar Allan Poe*, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 2006.

Monografie su Wong Kar-wai:

- S. Alovio, *Wong Kar-wai*, Il Castolo srl, Milano, 2010.
- S. Alovio, C. Chatrion (a cura di), *Le ceneri del tempo: il cinema di Wong Kar-wai*, TracceEdizioni, Piombino, 1997.
- G. Bettison, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2005.
- P. Brunette, *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2005.
- L. Gliatta, *Wong Kar-wai: saggio critico, foto, filmografia, dichiarazioni del regista, antologia*

della critica, Dino Audino Editore, Roma, 2004.

M. P. Nochimson, *A Companion to Wong Kar-wai*, John Wiley & Sons, Chichester, 2016.

T. Jousse, *Wong Kar-wai*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006.

S. Teo, *Wong Kar-wai*, British Film Institute, London, 2005.

Y. Tobin (a cura di), *Wong Kar-wai*, Positif, Paris, 2008.

Saggi e articoli su Wong Kar-wai:

A. Abbas, *Wong Kar-wai: Hong Kong Filmmaker*, in Id., *Hong Kong Culture and the Politics of Disappearance*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

G. Bruno, *Surface, Fabric, Weave: The Fashioned World of Wong Kar-wai*, in Id. A. Munich (a cura di), *Fashion on Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2011.

C. Cassegard, *Ghosts, Angels and Repetition in the films of Wong Kar-wai*, «Film International», n. 16, 2005.

F. Chiacchiarri, *L'irresistibile leggerezza del cinema di Wong Kar-wai*, «Cineforum», n. 350, dicembre 1996.

E. Chong, *In the Mood for Love: Urban Alienation in Wong Kar-wai's Film*, «Kinema», n. 19, primavera 2003.

M. Darras, *Hong Wong Kong*, «Positif», n. 525, novembre 2004.

M. Fàbregas, *Universo Wong Kar-wai*, «Dirigo por...», Fasc. 517, maggio 2021.

G. Germino, *Autumn Leaves: melodramma Jazz in Wong Kar-wai*, «Cineforum», n. 475, giugno 2008.

T. H. Leong, *Wong Kar-wai: Time, Memory, Identity*, «Kinema», n. 3, primavera 1995.

J. Hansen, *Creative Chaos: the Disorganized World of Wong Kar-wai*, in S. Hammond, *Hollywood East*, Contemporary Books, Lincolnwood, 2000.

J. Hoberman, *The Films of Wong Kar-wai*, «The Village Voice», 24 gennaio 1995.

A. Leong, *Meditation on Loss. A framework for the films of Wong Kar-wai*, «Asian cult Cinema», n. 22, gennaio 1999.

M. Locatelli (a cura di), *Wong Kar-wai*, in B. De Marchi, M. Locatelli, *Huang Tu Di- Terra Gialla*, Euresis, Milano, 1999.

E. Mazierska, L. Rascaroli, *Trapped in the present: Time in the Films of Wong Kar-wai*, «Film Criticism», v. 25, n. 2, inverno 2000-2001.

G. A. Nazzaro, *I giorni del furore e le ceneri del tempo: Wong Kar-wai*, «Duel», n. 36, aprile 1996.

M. P. Nochimson, *Beautiful Resistance: The Early Films of Wong Kar-wai*, «Cineaste», v. 30, n. 4, autunno 2005.

H. Ong, *Wong Kar-wai*, «Bomb», n. 62, inverno 1998.

- A. Pezzotta, *Wong Kar-wai*, «Amacord», n. 1, febbraio-marzo 1996.
- A. Pezzotta, *Dentro e fuori Hong Kong*, «Bianco e nero», v. 42, n. 4, luglio- agosto 2001
- K. Provencher, J. Plutschow, C. Grant, *Wong Kar-wai, sleepers*, «In Transition», v. VIII, Fasc. 1, 2021.
- T. Rayns, *THE HORIZONTAL WONG KAR-WAI*, «Sight & Sounds», v. 25, n. 1. Gennaio 2015, pp. 20-23.
- I. Robinson, *Wong Kar-wai Sensuous Historie*, in K. Latham, S. Thompson, J. Kleia (a cura di), «Consuming China», Routledge, London, 2006.
- R. Salvatore, *In the mood for love: tempi e desideri*, in «la valle dell'Eden», n. 15, 2005, pp. 113-127.
- C. Stephens, *Time Pieces. Wong Kar-wai and the Persistence of Memory*, «Film Comment», v. 32, n. 1, gennaio-febbraio 1996.
- C. Y. Wei, *Projections of diasporic sensibilities through travel: Wong Kar-wai in/and My blueberry nights*, «Cinema Journal», v. LIV, Fasc. 4, estate 2015, pp. 50-73

Interviste a Wong Kar-wai:

- T. Charity, *Hong Kong Phewy*, «Time Out», n. 1306, 30 agosto 1995.
- M. Cimet, H. Niogret, *Wong Kar-wai. Deux personnes qui dansent ensemble lentment*, «Positif», n. 477, novembre 2000 (tr. It. in «Close up», n. 11, gennaio- marzo 2001)
- F. Dannen, B. long, *Hong Kong Babylon*, Hyperion, New York, 1997.
- L. Forde, *Close up on Wong Kar-wai*, «Screen International», n. 1284, 10 novembre 2000.
- G. Fuller, *Wong Kar-wai*, «Interviews», febbraio 2001.
- M. P. Fusco, *Non lascerò mai Hong Kong*, «La Repubblica», 18 maggio 1997.
- S. W. Lee, M. Lee (editato da), *Wong Kar-wai Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2017.
- P. Malaga, *Buenos Aires Express*, «Panoramiche», n. 19, inverno 1998.
- G. A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *Le possibilità che ha l'amore di esistere*, «Panoramiche», n. 28, inverno 2001.
- M. Peranson, *The Numbers Game: Wong Kar-wai Finally Finishes*, «Cinema Scope», n. 19, luglio 2004.
- T. Rayns, *Poet of Time*, «Sight & Sounds», v. 5, n. 8, settembre 1995.
- E. Weitzman, *Wong Kar-wai*, «Interview», febbraio 1998.
- D. Zonta, *Wong Kar-wai: un film per la memoria*, «Duel», n. 84, novembre 2000.

Su Hong Kong Express:

C. G. Fava, *Hong Kong Express*, «Rivista del cinematografo», n. 2, febbraio 1996.

D. Gianetti, *Hong Kong Express*, «Segnocinema», n. 77, gennaio-febbraio 1996.

T. Huang, *Chunking Express: Walking with a Map of Desire in the Mirage of the Global city*, «Quarterly Review of Film and Video», v. 18, n. 2, autunno 2001.

G. Marchetti, *Buying American Consuming Hong Kong Cultural Commerce*, in P. Fu, D. Desser (a cura di), *The Cinema of Hong Kong*, University Press, Cambridge, 2000.

B. Miller, *Simply Because You're Near Me: Love, Chunking Express and In the Mood for Love*, «CineAction», n. 62, ottobre 2003.

G. A. Nazzaro, *Hong Kong Express. Il tempo e il suo doppio*, «Cineforum», n. 350, dicembre 1995.

M. Peranson, *Pop Goes the 90s: Chunking Express and Fallen Angels*, «CinemaScope», n. 2, gennaio 2000.

S. Redmond, *Studying Chunking Express*, Auteur, Leighton, 2004.

P. Rouyer, *Chunking Express: Hong Kong Transfer*, «Positif», Paris, n. 410, aprile 1995.

Su Fallen Angels:

F. Chiacchiari, *Angeli perduti*, «Cineforum», n. 354, maggio 1996.

C. Doyle, *Angel Talk*, Art Data, 1996 (libro fotografico su *Angeli perduti*)

L. Klady, *Fallen Angels*, «Variety», v. 360, n. 2, ottobre 1997.

U. Mosca, *Angeli perduti*, «Panoramiche», n. 15, autunno 1996.

S. Morrison, *La haine, Fallen angels, and some thought on Scorses's children*, «CineAction», n. 39, dicembre 1995, pp. 44-50.

H. Niogret, *Fallen Angels*, «Positif», n. 435, maggio 1997.

A. Pezzotta, *Angeli perduti*, «Segnocinema», n. 80, luglio-agosto 1996.

T. Rayns, *Fallen Angels/Duoluo Tianshi*, «Sight & Sounds», v. 6, n. 9, settembre 1996.

P. Thomson, *A Jazz Session with Fallen Angels*, «American Cinematographer», v. 79, n. 2, febbraio 1998.

Sitografia:

Confini e zone di esclusione nella civiltà urbana contemporanea. Spunti per una riflessione interdisciplinare*, <https://www.cosmopolisonline.it/articolo.php?numero=XV122018&id=14>

“Un intento sincero e dei metodi onesti” Riflessioni sul documentario Cina di Antonioni e il nuovo documentario cinese, https://www.researchgate.net/profile/Paola-Voci/publication/317416329_Voci_P_2005_Un_intento_sincero_e_dei_metodi_onesti_Riflessioni_sul_documentario_Cina_di_Antonioni_e_il_nuovo_documentario_cinese_A_sincere_purpose_and_honest_means_Rethinking_Antonioni's_documentary_/links/5a9711720f7e9ba42974c403/Voci-P-2005-Un-intento-sincero-e-dei-metodi-onesti-Riflessioni-sul-documentario-Cina-di-Antonioni-e-il-nuovo-documentario-cinese-A-sincere-purpose-and-honest-means-Rethinking-Antonionis-documentary-C.pdf

Ma come parlano questi? Lingua e verosimiglianza nel cinese parlato al cinema (ma non solo), <https://core.ac.uk/download/pdf/223171454.pdf>

Note & Recensioni, <file:///C:/Users/acer/Downloads/883-Article%20Text-837-1-1-20190709.pdf>

Martin Scorsese and Kar Wai Wong Interview, <https://www.youtube.com/watch?v=xB9JvRbBZRM>

Wong Kar Wai and Christopher Doyle Interview on BBC Moving Pictures, <https://www.youtube.com/watch?v=oy60XQ4U048>

CINEMA LESSON with Wong KAR-WAI at the CANNES Film Festival (2001), <https://www.youtube.com/watch?v=20QCvgVEoIU>

Ways of seeing wild: the cinema of Wong Kar-Wai, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/payne%20for%20site/paynetextonly.html>

Wong Kar-wai' s In the Mood for Love, <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34200678/wong-kar-wais-in-the-mood-for-love-like-a-ritual-in-transfigured-time-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1669205277&Signature=QfIJf9jZIIqkJecfOxC10kvv8zft5eJ9AWC~~~onb2Zo6qXELiMdtCBLg0SPSjC-CaAKlqrnjdv2n7ArwScS1-RIQEu-c9DH1T8QJb7fqJ7HGoRm6YR~2OFxdwqfkNPF7GtRzOG3Im-UmSW8LO7075DZH5P8eGcyZOmHNbwsnVUWlyIVynhOA9uvwVf0kjfG-C7XyoWAHZzEdtT1HRL0Y7iYkAZvU2B06q2nS3p1HMydE4L99SiAyIUAdWZ6-KOUiqeonU2xVV2r19PkymAHNIbKYkKikKy70kCEijrHS->

[6I8Xczk1LiXaWSBu3wIgB6p8MDHeBXx8zTNLWrjNV6Dw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](http://www.unisalento.it/index.php/psychofenia/article/viewFile/20029/17073)

Quando l'istinto di narrare sfida l'incomunicabilità, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/psychofenia/article/viewFile/20029/17073>

Dall'assurdo storico-politico all'incomunicabilità sociale: spunti per una (improbabile) sociologia della cultura, <file:///C:/Users/acer/Downloads/13239-Article%20Text-21040-1-10-20211116.pdf>

Between Constraint and Autonomy: How Young White-Collar Women in Hong Kong Express Their Sexuality, <http://elibrary.pcu.edu.ph:9000/digi/TD03/2013/TD032013000013.pdf>

Chungking Express, <https://www.auladecine.ulpgc.es/cine/historial/267-Chungking%20Express.pdf>

0.01cm: Affectivity and Urban Space in Chungking Express, <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/november-2003/gan.pdf>

Scene Analysis of Chungking Express, http://home.nicholaslance.com/portfolio/documents/Lance_Nicholas_Scene_Analysis.pdf

The Postmetropolis and Mental Life: Wong Kar-Wai's Cinematic Hong Kong, https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36012310/Lindner_Postmetropolis_and_Mental_Life-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1669206034&Signature=Pk2ixFnFyjoozAbi4LKkXrbZz1bqD3yA2ZkHNkjBiRzz~n6flJTa1Dp49L8usFjjpm8Q7g4QF1MF8BvUGEmeQj6kf94UGuVz~H8wjbAgxiOKdB4EggIrm5HRafxOyONj3Ju2MxpQl7KRTKkJAkrf-Mesi8Vw8zhBUdLhEXiEauSMfJhsnwDPiUN3gf3WJluJ0VrDuXw52EeKo-GTrHtN2vlSCDJMdYNYhQw~cJHqdvW~lbzMOQaVt3ojI6Rd84BplCo7EC6QYY07yo8olMzoylLqnJ~ILrQbWhXRh1aRbznf8to0iujiszWhab5tiCq7n6BmwXy6mCW4mMcMSQD8Q__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Filmografia

Lungometraggi di finzione:

As Tears Go By, 1988

Days of Being Wild, 1991

Ashes of Time, 1994

Hong Kong Express (Chungking Express), 1994

Fallen Angels, 1995

Happy Together, 1997

In the Mood for Love, 2000

2046, 2004

My Blueberry Nights, 2007

The Grandmaster, 2013

Hong Kong Express (Chunking Express), 1994

Regia: Wong Kar-wai; *sceneggiatura:* Wong Kar-wai; *fotografia:* Christopher Doyle, Andrew Lau Wai-keung, Joe Chan Kwong-hung; *montaggio:* William Chang Suk-ping, Hai Kit-wai, Kwong Chi-leung; *scenografia:* Alfred Yau Wai-ming, William Chang Suk-ping; *costumi:* Yiu Wai-ming; *musica originale:* Roel A. Garcia, Frankie Chan Fan-kei; *musica non originale:* *Baroque*, Micheal Galasso; *Dream Person* (cover di *Dreams*, The Canberries); *Bluebeard*, Faye Wong; *California Dreamin'*, The Mamas and Papas; *Things in Life*, Dennis Brown; *Only You*, The Flying Pickets. *What a Difference a Day Makes*, Dinah Washington; *martial arts directors:* Jacky Tang Wai-yuk, Jonathan Ting Yuen-tai; *interpreti:* Brigitte Lin Ching-hsia (donna con la parrucca bionda), Takeshi Kaneshiro (Ho Chi-wu, agente 223), Tony Leung Chiu-wai (agente 663), Faye Wong Fei (Faye), Valerie Chow Kar-ling (hostess), Piggy Chan Gam-chuen (titolare del Midnight Express), Kwann Lee-na (May); *produzione:* Jet Tone Films; *distribuzione italiana:* BIM; *origine:* Hong Kong; *durata:* 97'.

Premi principali: Miglior attore (Tony Leung), miglior regia, miglior montaggio e miglior film agli Hong Kong Awards 1995; Migliore attrice (Faye Wong) e premio Fipresci allo Stockholm Film Festival 1994.

Fallen Angels, 1995

Regia: Wong Kar-wai; *sceneggiatura:* Wong Kar-wai; *fotografia* (col. e b/n, 1:1,85): Christopher Doyle, Mark Lee Ping-bin, Joe Chan Kwong-hung; *montaggio:* William Chang Suk-ping, Wong Ming-lam; *scenografia:* William Chang Suk-ping; *costumi:* William Chang Suk-ping, Chan Sauming; *musica originale:* Roel A. Garcia, Frankie Chan Fan-kei; *musica non originale:* *Karmacoma*, Massive Attack (versione di Frankie Chan); *Only You*, The Flying Pickets; *Go Away From My World*, Marianne Faithfull; *Speak My Language*, Laurie Anderson; *Wang Ji Ta, Forget Him*, Shirley Kwan; *Simu de Ren (Thinking of you)*, Chyi Chin; *martial arts directors:* Tony Poon Kin-gwan; *interpreti:* Leon Lai-ming (Wong Chi Ming), Michelle Reis (socia in affari di Ming), Takeshi Kaneshiro (Ho Chi Moo), Charlie Young Choi-nei (Charlie), Karen Mok Man-wai (Baby), Chan Man-lei (padre di Ho Chi Moo), Chan Fei-hung (cliente costretto a mangiare il gelato), Toru Saito (Sato), Benz Kong To-hoi (Ah Hoi); *produzione:* Jet Tone Productions Ltd; *distribuzione italiana:* BIM; *origine:* Hong Kong; *durata:* 96'.

Premi principali: Migliore fotografia, migliore colonna sonora e migliore attrice non protagonista (Karen Mok) agli Hong Kong Awards 1996.

Ringraziamenti

Questi primi tre anni di università sono stati una possibilità indescrivibile di scoperta, ma forse ancor di più di riscoperta.

Attraverso la mia personale esperienza, ostacolata problematicamente dalla pandemia, ho avuto la possibilità di scoprimi e appunto di riscoprimi attraverso la concretizzazione di un interesse a lungo inespresso rispetto all'arte e al fare artistico, che ad ogni sua conformazione ed evoluzione è in grado di sorprendermi ed emozionarmi.

All'università ho avuto la fantastica opportunità (attraverso gli insegnamenti, le lezioni ma soprattutto i docenti e il loro reale interesse a trasmettere l'amore per il sapere) di apprendere mettendomi in gioco, evolvendo le mie conoscenze ed il mio essere giorno per giorno, risvegliando in me dell'interesse che pensavo impossibile da incanalare e irrealizzabile; questa possibilità, a cui personalmente sento di appartenere in piccola parte, ha segnato il mio percorso, ha creato un tracciato in cui finalmente sento di potermi riconoscere appieno. In questi anni ho avuto la possibilità di comprendere comprendendomi grazie ad un affiancamento rispetto al mio più profondo Io come mai prima, permettendomi di riscoprire con occhi completamente nuovi me stessa, il mondo e la sua, spesso non considerata, bellezza.

Proprio in ragion di questo personale traguardo vorrei ringraziare Unipd, il dipartimento dei beni culturali e nello specifico il corso di laurea in Discipline della musica, delle arti e dello spettacolo e tutti i docenti che ne fanno parte, per la possibilità appunto di conseguire tali insegnamenti e percorso.

Ringrazio in particolar modo la Professoressa Salvatore, che ha instillato in me un reale interesse rispetto al meraviglioso mondo cinematografico, con la qui ho avuto la possibilità di svolgere il primo vero esame universitario, infondendomi sicurezza e trasporto nel formalizzare il mio interesse in questo campo, avvalorato dalla sua disponibilità quale guida in questi ultimi passi verso la conclusione del tracciato previsto, accompagnandomi nell'elaborazione del tema a mia scelta e da me molte sentito, conseguendo in tal modo a confermare entrambe le mie più concrete preferenze sia nel tema che nel ruolo di Relatrice.

Un ringraziamento sentito inoltre va alla mia famiglia: a mia madre Daniela, per avermi persuaso a intraprendere questo, sicuramente appagante, viaggio accademico, riconoscendo la mia persona, le mie capacità e le mie passioni oltre a qualsiasi superficiale giudizio esterno, per essere stata con me nell'affrontare qualsiasi problema o nel celebrare qualsiasi gioia; a mio padre, Marco, con cui ho avuto la fortuna di condividere la mia passione per l'arte e per il cinema, attraverso un interessamento reale e sincero che mi ha sempre permesso di riconoscere nuovi punti di

osservazione, sostenendomi nei miei interessi e nel mio percorso; a mia sorella Lara, che è sempre stata il mio sicuro banco di prova prima di ogni esame; a mia zia Roberta, con cui ho condiviso angosce e gioie e che mi ha permesso sempre di schernire la paura e di sorridere rispetto alle complicazioni; a mia nonna Maria, che nonostante la distanza ha sempre trovato il modo di essere presente in ogni mio passo, rincuorandomi rispetto alle mie capacità e al non prendere mai tutto con troppa criticità (la ringrazio anche per i mille chilometri che farà per celebrarmi nonostante tutto); ringrazio mia nonna Giulietta, che mi manca moltissimo e mio nonno Elio per tutto ciò che hanno fatto per me e per aver sempre creduto nelle mie capacità.

Ringrazio Giorgia, mia ancora onnipresente, sorella acquisita, spronatrice professionista per essere stata sempre al mio fianco pronta a sostenermi e ad indicarmi la via più giusta; e ringrazio tutti i miei amici, vicini e lontani che in questi anni mi hanno accompagnato in questo percorso, pronti a tirarmi su e a non vacillare mai rispetto alle mie convinzioni. Ringrazio tutti loro per l'immenso amore che sono stati in grado di darmi di cui sono eternamente grata.

E in ultimo tenevo personalmente a compiere un gesto probabilmente egocentrico, ma volevo ringraziare me stessa, per il lavoro e l'impegno ma soprattutto per la coerenza con il mio Io, per avermi ascoltato finalmente, per non aver mollato ed essermi data la possibilità di appassionarmi con tutta me stessa a qualcosa, ad emozionarmi pronta a ricevere e condividere la bellezza di questo mondo che spesso tende a nascondersi, e spero che altri ragazzi, nella realtà odierna, possano a cuor leggero percepire l'ebbrezza della vita, della passione e della gioia nel poter crescere e conoscersi in un'ambiente propositivo e che rispecchi il loro essere.