



Nella trama delle immagini *In the Mood for Love* e le emozioni sospese

In the texture of images. *In the Mood for Love* and suspended emotions

Eleonora Sforzi
Università di Firenze, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

In the Mood for Love di Wong Kar-wai (2000) offre un'intensa esemplificazione della capacità del cinema di rappresentare le emozioni in una dimensione atmosferica. Ambientato nella Hong Kong dei primi anni Sessanta, in una comunità di immigrati cinesi, l'amore irrealizzabile tra due vicini di casa viene materializzato grazie a un vibrante tessuto visivo plasmato attraverso la curata interazione tra spazi, costumi e *mise-en-scène*. Sulla scia degli studi di Tonino Griffero sulle atmosfere emozionali e di Giuliana Bruno sulle superfici visive, si esamineranno le emozioni nel film sospese sulla sua trama visuale, sospinte da impressioni uditive e tattili veicolate dalle immagini in movimento. | *Wong Kar-wai's In the Mood for Love* (2000) expresses cinema's ability to represent emotions as atmosphere. Set in Hong Kong in the early 1960s, within the Chinese immigrant community, the unrealizable love between two neighbors is materialized by an emotional texture shaped by the interplay between spaces, costumes, and *mise-en-scène*. Drawing from the studies by Tonino Griffero on emotional atmospheres and by Giuliana Bruno on the cinematic surfaces, the feelings are examined in their hovering on the visual texture, fostered by auditory and tactile impressions conveyed by moving images.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

In the Mood for Love, atmosfere, emozioni, moda, superfici | *In the Mood for Love*, atmospheres, emotions, fashion, surfaces

Introduzione

Recentemente tornato al cinema nel venticinquesimo anniversario dalla sua prima uscita nelle sale, *In the Mood for Love* (Wong 2000) deve il suo fascino al modo in cui esprime le emozioni in una dimensione 'atmosferica', perché legata agli spazi, ma anche 'materica', poiché sostanzialmente legata agli oggetti concreti inscindibili dal nostro modo di abitarli come gli abiti. Le immagini del film compongono una 'trama' densa di emozioni, solo raramente espresse a livello verbale e perlopiù tacite. Un aspetto che, d'altra parte, è influenzato dal contesto storico-sociale in cui si ambienta e, più in generale, dalla tendenza verso il controllo e la moderazione

dei sentimenti radicata nella cultura cinese. Si deve a Giuliana Bruno (2014, ed. 2016) la riflessione sulla dimensione sensibile e interiorizzata del film, al cui interno gli ambienti, le scenografie e i costumi compongono una superficie senziente, ottenuta grazie a un trattamento ‘sartoriale’ della messa in scena. Gli spazi filmati sono pervasi dalle sensazioni e dagli stati d’animo dei personaggi, riflettendoli grazie a un rapporto di permeabilità in cui gli abiti giocano un ruolo cruciale: in particolare, i vestiti indossati dalla protagonista confermano quanto la moda non soltanto si alimenti grazie ai media, bensì costituisca essa stessa un medium, avente una natura comunicativa e una tensione performativa, ma anche in grado di instaurare relazioni tra corpi e spazi (D’Aloia, Pedroni 2022). Bruno (2011; 2022) rimarca che proprio grazie alla qualità aptica delle stoffe si delinea l’atmosfera del film, dove il dispiegarsi dei tessuti manifesta le sensazioni che pervadono i luoghi. Secondo Tonino Griffiero, le atmosfere sono definibili “sentimenti spazializzati” legati all’esperienza sensibile e sensoriale degli spazi vissuti (2017: 43), in cui anche l’abbigliamento diventa determinante. Un’interpretazione situata sulla scia degli studi di Gernot Böhme, che aveva già messo a fuoco lo sfuggente concetto di atmosfera identificandolo come “uno spazio *con una sua tonalità emozionale*” (2001, ed. 2010: 84) in grado di evocare disposizioni d’animo ‘sospese’ in un luogo: “un oggetto della percezione” (83) dunque, che assume una conformazione quando un soggetto vi entra in contatto, essendo generato e plasmato da ‘caratteri’ legati alla dimensione comunicativa e sociale, ma anche da sinestesie, messe in scena, colori e oggetti. Questi aspetti, d’altra parte, ben si sintonizzano con precedenti riflessioni intorno al cinema di Wong Kar-wai, fortemente distinto dal carattere ‘sensuale’ della messa in scena (Bettinson 2015) e incline verso la dissolvenza delle emozioni in stati d’animo ‘nebulosi’ e indistinti (Bordwell 2011: 6). Facendo tesoro delle prospettive delineate, propongo di esaminare *In the Mood for Love* alla luce delle principali impressioni sensoriali che configurano l’atmosfera emozionale del film, influenzata da agenti metereologici e caratterizzata da quella ‘vaghezza’ distintiva del concetto a livello filosofico (Griffero 2017: 12). Data la natura incarnata e sensibile della spettatorialità cinematografica (Sobchack 2004), sarà considerato il ruolo degli stimoli uditivi e soprattutto degli stimoli tattili veicolati dalle immagini nel configurare la visione come un’esperienza aptica attraverso la quale percepire lo stato d’animo dei personaggi: sulla scorta di Laura Marks (2000: 162), guardare diviene assimilabile all’atto di sfiorare la superficie delle immagini. Sono centrali in tal senso

gli abiti indossati dalla protagonista, la cui alternanza esprime l'andamento delle sue emozioni, ora sommerse ora affioranti sulla trama visiva.

Ricordiamo anzitutto la vicenda del film. Appena arrivata a Hong Kong, Li-zhen Chan (interpretata da Maggie Cheung) prende in affitto una stanza per sé e il marito nella casa della signora Suen, mentre Mo-wan Chow (interpretato da Tony Leung) trova una camera per sé e la moglie proprio nell'appartamento attiguo. Anche il loro trasloco avviene lo stesso giorno, determinando alcuni scambi nella consegna degli effetti personali dei rispettivi coniugi, entrambi assenti. Queste sono solo le prime delle coincidenze che portano i protagonisti a conoscersi e, gradualmente, a stringere un legame. Li-zhen, segretaria in un'agenzia di spedizioni, e Mo-wan, giornalista in una redazione locale, si incrociano spesso, iniziando ad avvicinarsi in ragione della condivisa consapevolezza che i loro coniugi, fuori città negli stessi periodi, sono amanti. Intenzionati a capire come sia iniziata quella relazione, i due provano a mettersi nei panni dei coniugi, impersonando rispettivamente la moglie dell'uno e il marito dell'altra. Rimettere in scena, dunque teatralizzare attraverso degli psicodrammi, diviene l'unico modo per affrontare una verità dolorosa, attuando una sorta di catarsi delle emozioni negative. Quasi avessero finito per assumere quelle identità finzionali, con l'intensificarsi delle frequentazioni, Li-zhen e Mo-wan sviluppano un profondo e mutuo sentimento, a cui decidono di non dar seguito proprio per evitare di essere come i loro coniugi. Incapace di conciliare ancora questa situazione in un contesto comunitario oppressivo e ipocrita, l'uomo decide infine di accettare un trasferimento lavorativo a Singapore. Nei tre anni successivi, brevemente condensati nell'ultima parte del film, i due continuano a cercarsi l'un l'altro senza tuttavia riuscire più a incontrarsi.

Nonostante la vicenda sia considerabile un “dramma lineare a due voci” (Alovisio 2010: 137), è il relativo trattamento rappresentativo e formale a svelarne la complessità. L'essenza di questo film risiede infatti sul piano del visibile più che su quello del dicibile: non è rilevante tanto quello che viene detto dai personaggi quanto ciò che viene espresso a livello non-verbale. D'altra parte, come dichiarato dallo stesso regista nel corso di una celebre intervista (Ciment, Niogret 2000), a interessarlo non era il racconto di una relazione amorosa, bensì la rievocazione di un certo ‘atteggiamento’ ad essa collegato, inscindibile dal contesto storico-sociale in cui si inserisce. Idealmente universale e senza tempo, la storia di Mo-wan e Li-zhen si inscrive tuttavia in un luogo e in un tempo ben preciso del recente passato cinese. A livello spaziale, la vicenda

è ambientata a Hong Kong, ex colonia britannica restituita alla Repubblica Popolare Cinese nel 1997, dove si spostarono molti migranti interni dopo la presa del potere da parte dei comunisti nel 1949. A livello temporale, si tratta di anni densi di significato sul piano individuale e collettivo, specificati dagli intertitoli: il 1962, in cui si situa la parte più ampia della storia, e il 1966, data dell'epilogo coincidente con il periodo della rivoluzione culturale. La Hong Kong vissuta dalla comunità di migranti cinesi nei primi anni Sessanta fa parte della memoria personale del regista, poiché da lui conosciuta in prima persona in tenera età quando vi si era trasferito da Shanghai insieme alla famiglia. Il finale ci conduce invece in Cambogia dove, come esplicita un cinegiornale francese d'epoca, si sta svolgendo la nota visita di De Gaulle, quale atto di condanna della politica americana in Vietnam e simbolico superamento del passato coloniale. La Storia fa dunque il suo ingresso nella micro-storia dei due personaggi, rimettendola in prospettiva.

Impressioni uditive: sensazioni espresse in musica e il ruolo del silenzio

La stratificazione temporale della vicenda si intreccia con le emozioni che la percorrono, espresse da immagini di forte intensità visiva. Un aspetto riconosciuto da Peter Brunette (2005) e rafforzato da un tessuto sonoro altrettanto d'impatto a livello sensibile. Emblematico, in tal senso, il tema musicale che ricorre per ben otto volte punteggiando alcuni momenti densi dal punto di vista emozionale: si tratta del celebre *Yumenji's Theme*, composto da Shigeru Umebayashi per il film indipendente *Yumenji* (Suzuki 1991), un 'valzer triste' che ben si accorda con le sensazioni vissute dai personaggi. La componente musicale (soprattutto extra-diegetica) svolge un importante ruolo connettivo nella temporalità del film, attuando un'ulteriore forma di 'montaggio' in relazione al legame tra i due protagonisti (Braester 2016: 477). Oltre al brano di Umebayashi, anche altri pezzi musicali ricorrono rafforzando l'intima ricostruzione del periodo storico attuata dal regista: è il caso, in particolare, delle versioni spagnole di celebri canzoni di Nat King Cole, riconosciute da Wong Kar-wai (Lan 2000, ed. 2017: 98) quali referenze dell'immaginario sonoro di quel decennio. Alcuni titoli, peraltro, sembrano scelti con funzione di commento, evidente nel caso del ripetuto utilizzo di *Quizás, quizás, quizás* (traduzione di *Perhaps*,

Perhaps Perhaps cantata da Doris Day) laddove dubbi e incertezze rimangono insoluti. Il brano, ad esempio, punteggia l'attesa pensosa di Mo-wan dopo aver chiesto a Li-zhen se sarebbe partita con lui e, verso la fine, la breve sosta dell'uomo davanti alla porta dell'appartamento dove alloggiava l'amata, appena saputo che da poco vi si era trasferita una donna con un bambino. Focalizziamoci dunque sul trattamento sonoro della prima e dell'ultima sequenza del film, che può dirsi a tutti gli effetti speculare.

Il film inizia in un interno domestico, con un breve movimento laterale della macchina da presa nello stretto corridoio della casa della signora Suen, che affitterà una camera a Li-zhen. Quasi fosse lì per cercarlo, la cinepresa inquadra il volto della protagonista mentre è intenta a osservare fuori dalla finestra del salotto: non ci viene mostrato l'oggetto del suo sguardo, ma è possibile udire distintamente il brusio di voci sovrapposte provenienti dalle altre stanze, presagio di un ambiente casalingo affollato e tutt'altro che discreto. È a partire da questo incipit che il film documenta la pratica del subaffitto e la convivenza forzata di diversi nuclei familiari distintiva della Hong Kong dei primi anni Sessanta, dovuta all'intensificazione del flusso migratorio e conosciuta in prima persona dallo stesso regista (Alovisio 2010: 138). La limitazione spaziale e l'invadenza dei suoi abitanti divengono esplicativi più avanti, quando la padrona di casa farà notare a Li-zhen che non dovrebbe uscire così spesso da sola quando il marito è fuori per lavoro. Il finale è diametralmente opposto rispetto a questo inizio dominato da interni angusti, privi di aperture verso spazi altri e distintivi di tutta la vicenda. Introdotta dalla voce informativa del cinegiornale francese, l'ultima sequenza mette al centro il protagonista maschile, verosimilmente arrivato in Cambogia per seguire l'evento. Mo-wan si trova nel sito del maestoso tempio di Angkor Wat, uno dei più importanti luoghi sacri orientali. Nella quiete più assoluta, l'uomo individua una fessura nelle sue pietre inviolabili e vi si avvicina per sussurrare all'interno il segreto del suo amore, confidando nell'antica tradizione con cui venivano conservati i segreti. Il silenzio, percepibile per opposizione rispetto ai suoni precedenti, viene espresso rendendo udibili i rumori ambientali associati all'idea di calma (Chion 1990, ed. 2017: 54), come i versi degli uccelli e il lieve fruscio del vento. Visivamente sostanziato dalla presenza di un monaco nel complesso religioso, il silenzio rivela una profonda connessione con la dottrina filosofica taoista, per la quale esso è emblema di saggezza: la non-azione, il rifiuto delle passioni e l'allontanamento dai desideri materiali sono viatici della più alta serenità

spirituale (Posnock 2016: 55). È quando Mo-wan si avvicina al pertugio tra le pietre sacre che si inserisce di nuovo una musica extra-diegetica, un brano vibrante dal tono nostalgico in grado di intensificare la portata emotionale del momento. Ancora una volta, la manifestazione (stavolta verbale) di sentimenti ed emozioni viene resa non udibile, ma solo percepibile grazie a impressioni sonore e visive. Inizialmente concentrata sull'uomo, la macchina da presa offre poi diverse prospettive sul luogo deserto, del tutto svuotato dalla presenza umana, osservando quasi rapita alcuni scorci delle rovine mistiche, depositarie della memoria storica (e, ora, anche individuale) fino al termine del pezzo strumentale.

A fronte di una continua presenza della colonna sonora in tutta la vicenda, in essa vi sono tuttavia alcuni momenti in cui si attribuisce un particolare rilievo al silenzio, non tanto legato alla quiete dei luoghi quanto alla reticenza dei due protagonisti. Talvolta, la loro mancata enunciazione verbale riflette l'impossibilità di dare voce a pensieri e sentimenti, in ragione delle rigide norme comunitarie tipiche della cultura cinese, nella quale l'armonia collettiva deve prevalere sull'espressione individuale (Busiol 2017: 116). Specchio di un'epoca, questa dimensione costrittiva riflette d'altra parte le limitazioni espressive imposte allo stesso regista durante la realizzazione del film alla fine degli anni Novanta: il China Film Bureau aveva infatti richiesto la modifica del progetto originario e negato l'autorizzazione a girare alcune scene in piazza Tienanmen, per sventare eventuali riferimenti politici¹. Già alla luce degli aspetti finora ripercorsi, è evidente come Wong Kar-wai non volesse chiedere agli spettatori di seguire una vicenda nel suo intreccio di eventi e situazioni, bensì di lasciarsi trasportare dal tessuto sensibile delle sue immagini. Sono i sentimenti vissuti dai personaggi a configurare i luoghi, predisponendo il pubblico a percepire quegli stati d'animo. La focalizzazione primaria sui due protagonisti passa anche attraverso l'opposta invisibilità dei loro coniugi, prevalentemente assenti e, laddove presenti, filmati di spalle o più spesso relegati fuori campo e identificati soltanto attraverso la voce.

Impressioni tattili: i tessuti delle emozioni

L'atmosfera emotionale del film, amplificata dalla dimensione sonora e uditiva (Sinnerbrink 2012), si definisce principalmente sul fronte visivo, come dimostra il trattamento delle scenografie e l'attenzione riservata ai corpi e al loro movimento. Nella curata gestione della messa in scena,

tutti i dettagli contribuiscono alla creazione di spazi vissuti portatori di impressioni e sensazioni fuggenti. L'espressività formale viene messa a punto sul set: stando alle note dichiarazioni di William Chang, scenografo, costumista e montatore del film (collaboratore di lunga data di Wong Kar-wai), i colori utilizzati sono spesso molto vividi allo scopo di esaltare per contrasto le emozioni trattenute dei personaggi. Su questa scia, Chaudhuri (2016: 160) rileva come i colori e le luci ambientali sono impiegati per rafforzare “la tensione tra desideri e conformità alle norme sociali” che percorrono la vicenda. La dimensione cromatica “non naturalistica” del film, d'altra parte, costituisce uno dei più forti punti di contatto con il cinema di Michelangelo Antonioni, riconosciuto da Wong come uno dei suoi principali modelli di riferimento (Chaudhuri 2016: 162). Lo stesso regista aveva sottolineato l'importanza assegnata alla ‘texture’ del film (Ciment, Niogret 2000: 79) allo scopo di accordare più strettamente la dimensione visiva con il contenuto. In particolare, la materialità delle immagini emerge da curate scelte di ripresa in rapporto alla scenografia, in cui rivestono un ruolo centrale i costumi della protagonista. Si tratta dei *cheongsam* (o *qipao*), vestiti molto popolari nella tradizione culturale cinese divenuti importanti portavoci delle istanze di modernizzazione in rapporto alle vicende socio-politiche del paese: all'apice del successo tra gli anni Venti e Cinquanta, grazie anche alla circolazione nell'ambito dello spettacolo e alla contaminazione con la moda occidentale, l'abito viene poi osteggiato dal governo maoista, sopravvivendo nell'uso solo in alcune regioni indipendenti come Hong Kong (Clark 1999: 159). Il modello conosce una rinnovata fortuna negli anni Novanta, anche a seguito della riunificazione della città alla Cina, quando le donne del posto tornano a indosarlo per celebrare la propria identità culturale (Finnane 2008: 284; Pendergast, Pendergast 2004: 216-17).

Significativi testimoni dello *zeitgeist* in cui è stato prodotto il film, al suo interno i *cheongsam* sono essenziali nel definire la relazione tra la dimensione temporale della storia e quella affettiva percepita dai suoi protagonisti: grazie anche agli abiti, il tempo e lo spazio si articolano in termini cronologici, diegetici e, soprattutto, emozionali. I *cheongsam* indossati da Maggie Cheung costituiscono un oggetto storico, poiché ripropongono lo stile diffuso tra la popolazione di Shanghai tra gli anni Trenta e Quaranta che ne aveva conservato l'uso dopo il trasferimento a Hong Kong. In tal senso, come rileva Vivian P. Lee (2009: 32), questi vestiti sono anzitutto una manifestazione tangibile della dimensione nostalgica con cui il cinema di Hong Kong degli anni Novanta guardava

al decennio al centro del film, sintetizzando la riflessione del regista sullo scorrere del tempo e divenendo peraltro metafore di una città policroma. Mentre i riferimenti alle tradizioni culinarie possono essere colti soltanto da spettatori autoctoni, l'audience generalista non può fare a meno di notare come sono proprio i cambi d'abito della protagonista a scandire il passare dei giorni. Un aspetto, quest'ultimo, particolarmente determinante considerando che la vicenda si sviluppa attraverso frammenti di situazioni che si ripetono sempre negli stessi luoghi: nonostante le reiterate inquadrature di orologi che segnano l'ora nei luoghi di lavoro, i personaggi sono assorbiti in un'immobile routine giornaliera e il tempo sembra segnato da un eterno presente.

L'interpretazione di Giuliana Bruno diviene qui particolarmente significativa per considerare il rapporto tra vestiti, spazi ed emozioni. I *cheongsam*, oggetti di cultura materiale contraddistinti per essere costruttivi sul corpo, "sono costruzioni mnemoniche sensibili" che con la loro "texture trattengono il ritmo interiore" di chi li indossa (Bruno 2014, ed. 2016: 41). La studiosa ha riconosciuto a tal proposito come in questo film gli abiti confermino la vicinanza etimologica tra i termini *habitus* e *abitare*, divenendo espressione di stati d'animo profondamente legati all'esperienza concreta di occupare i luoghi. Le frequenti corrispondenze tra costumi e scenografie manifestano dunque una messa in scena interiorizzata, nella quale gli accordi tra motivi, tessuti e colori plasmano un'unica trama visuale e sensibile. Questa dimensione compositiva è tanto rilevante al punto che le immagini filmiche sembrano essere state concepite con un'attenzione quasi sartoriale da un regista-sarto. Sulla scia delle suggestive riflessioni di Bruno, è possibile delineare le fluttuazioni emotive della protagonista, che paiono esprimersi nella forma di assemblaggi-cuciture e rotture-strappi nella trama visiva del film.

Nella prima parte, le frequenti corrispondenze tra *cheongsam* e scenografie trasmettono un'atmosfera emotiva 'statica': i colori e le fantasie degli abiti di Li-zhen sembrano essere suscitati dagli ambienti che attraversa. Lei è visibilmente assorbita dal contesto e le sue emozioni paiono cristallizzate, trattenute, sommersse dai limiti cromatici dei luoghi. Si può riscontrare dunque una permeabilità quasi totale tra tessuti indossati e spazi vissuti, in grado di dar vita all'unica superficie sensibile evidenziata da Bruno. La messa in scena rafforza questo aspetto: costumi e ambienti (sia interni che esterni) risultano 'imbastiti' e 'confezionati' gli uni in funzione degli altri. I richiami cromatici sono realizzati attraverso curate scelte di ripresa e nella gestione scenotecnica. Risultano emblematiche

le prime inquadrature dedicate a Li-zhen durante la visita all'appartamento della signora Suen. Incorniciata entro il perimetro interno della finestra, con una prospettiva prima ravvicinata poi distanziata, la protagonista indossa un abito blu cielo con fiori rossi che richiama la fantasia di alcuni elementi d'arredo ben visibili in scena, come la tenda e la lampada (Fig. 1). In una simile ricerca compositiva risulta tutt'altro che casuale la borsa a righe bianche e nere di Li-zhen, in grado di accordarsi con le strisce nere sull'abito della proprietaria di casa. Da questo momento, suggestivi echi di trama sono riscontrabili sia negli interni che negli esterni – d'altra parte, anch'essi, come rileva Bruno (2014, ed. 2016: 39), risultano concepiti come interni. La protagonista si muove in spazi circoscritti



Fig. 1 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

e ben definiti da confini, stabilendo frequenti accordi visivi con elementi e oggetti in scena, come si può ben notare nel suo domicilio e nell'ufficio dove lavora. Iniziamo anzitutto dalla casa, ambito socialmente più costrittivo per la donna, in cui questi richiami sono ancora più evidenti. La concezione delle inquadrature alla stregua di quadri sembra peraltro esplicitata da uno scorci domestico in cui vediamo un cesto di mele posto sopra un mobile, esattamente sotto un dipinto raffigurante lo stesso soggetto (Fig. 2). Durante il trasloco troviamo le prime inquadrature dell'angusto

corridoio di casa, dove dominano il celeste delle pareti e il giallo sbiadito degli stipiti delle porte. L'abito della protagonista non è soltanto distinto da queste due tinte, ma presenta inoltre un motivo reticolato con fitte linee nere che riecheggiano chiaramente la struttura a griglia visibile in fondo all'andito (Fig. 3).



Fig. 2-3 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

L'attenzione alla messa in scena dei costumi in rapporto alla scenografia raggiunge un picco quando in tre diverse inquadrature della stessa sezione del corridoio di casa i colori della lampada sul soffitto sembrano cambiare lievemente in funzione di quelli indossati da Li-zhen: prima azzurro, poi verde chiaro, infine grigio. È in questi spazi domestici che gradualmente si delinea la routine dei due protagonisti. Forse non a caso, allora, la prima occorrenza del tema musicale del film accompagna la scena in cui le due coppie si trovano nell'abitazione della signora Suen, verosimilmente per partecipare a una partita a *mahjong*. Con movimenti che sembrano passi di un'intima coreografia resa ancor più intensa dal ralenti, Mo-wan e Li-zhen si incrociano: la donna indossa un abito con un motivo a spirale in grado di richiamare il movimento ondeggiante del ventilatore nella stanza, anticipando visivamente la ciclica ripetizione delle sue giornate (**FIG. 4**). La prima volta che vediamo la protagonista nel luogo di lavoro, poi, appare vestita con un *cheongsam* dove prevalgono le sfumature del verde e del grigio, proprio le tonalità distintive dell'ufficio (**FIG. 5**). La stessa logica compositiva si può riscontrare negli esterni, soprattutto negli scorci di strada attraversati abitualmente la sera dai protagonisti per raggiungere il rivenditore di noodles. È qui che anche i muri sbiaditi e scrostati sembrano composti di strati come fossero anch'essi dei tessuti (Bruno 2011), creando un tutt'uno con gli abiti



FIG. 4 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.



Fig. 5 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

dai colori spenti indossati da Li-zhen. Ne troviamo un esempio molto suggestivo nel momento in cui la donna risale le scale che conducono al locale per rientrare a casa. L'assimilazione della figura femminile nell'ambiente filmato passa dalle corrispondenze geometriche tra il suo abito a righe verticali e la fila di gradini, fino ad arrivare a una sorta di 'sparizione' della donna nella trama degli spazi dovuta alla loro scarsa luminosità (FIGG. 6-7).

Questa sorta di 'cucitura' visuale tra scenografie e abiti sembra vacillare quando le emozioni della protagonista iniziano a emergere gradualmente. Significativa, in tal senso, la scena in cui Li-zhen assiste a un altro dei sotterfugi con cui il suo principale cerca di gestire una doppia vita amorosa. Siamo in ufficio e la donna, con indosso l'abito blu cielo a fiori rossi già visto in apertura, si allontana con il pretesto di preparare un caffè concedendosi un momento di riflessione. La presa di coscienza di una situazione che la riguarda direttamente non si esprime sul piano verbale bensì su quello visivo. Udiamo soltanto il rumore del cucchiaiino che la donna muove nella tazza e poi un suo lieve sospiro, seguito da alcuni secondi di silenzio in grado di esprimerne l'amarezza e il dolore. Tornata in ufficio, Li-zhen nota subito che nel frattempo l'uomo ha cambiato la cravatta e, di fronte al suo stupore per una simile attenzione ai dettagli,



FIGG. 6-7 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

risponde semplicemente come si noti facilmente facendo attenzione. La protagonista indossa ancora questo abito vivace la sera in cui condivide con Mo-wan di aver compreso che i loro coniugi sono amanti. D'altra parte, è significativo il fatto che divengono indizi rivelatori del tradimento due accessori di moda, una borsa e una cravatta, acquistati dal marito dell'una e dalla moglie dell'altro di ritorno da un viaggio all'estero, dimostrando che i due erano insieme.

Mentre, dunque, viene a galla una verità dolorosa, anche le emozioni della protagonista emergono a livello visivo. Nel continuo presente fatto di situazioni ripetute, l'intensificazione degli incontri con Mo-wan sembra marcare l'inizio di una vera e propria 'primavera emotiva' per Li-zhen. Invitano a una simile lettura i *cheongsam* sempre più spesso distinti da tonalità accese e, soprattutto, da fantasie floreali². Un aspetto che richiama peraltro il titolo originale del film, traducibile alla lettera come "L'età della fioritura", ricordato dal regista nel corso di un'intervista e citazione di una canzone popolare cinese degli anni Quaranta e Cinquanta presente nella colonna sonora. Come ha riconosciuto Peter Brunette, gli abiti dai colori vibranti "parlano di una vita gioiosa che può esprimersi solo sul piano visivo e che dunque viene rappresentata solo in termini simbolici, ma non effettivamente vissuta" (2005: 91). Gli abiti, in tal senso, divengono portavoci di un "movimento delle emozioni" che si traduce spesso in forme di dissociazione visiva dalla scenografia, soprattutto con il prosieguo degli incontri tra Mo-wan e Li-zhen quando nel corso delle loro 'prove' prende forma un sentimento profondo. Un caso liminare è costituito dalla scena in cui i protagonisti, consapevoli che i loro coniugi si trovano in Giappone, si ritrovano in un albergo, in particolare nella camera 2046. Un numero, quest'ultimo, che dà il titolo all'ideale sequel uscito tre anni dopo e in parte girato insieme a *In the Mood for Love*³, avente inoltre una forte valenza politica poiché relativo all'anno entro il quale si era stabilito che Hong Kong avrebbe potuto mantenere una propria autonomia amministrativa.

Non è chiaro se tale incontro sia un altro momento della serie di psicodrammi o se, invece, porti con sé l'intento di dare spazio ai sentimenti dei due protagonisti, ma l'ambiguità non viene sciolta. La passione latente si esprime attraverso la superficie visiva dei luoghi, anzitutto nell'inquadratura del corridoio dell'hotel ripreso frontalmente, con una prospettiva che esalta la simmetrica corrispondenza tra la fila di porte da un lato e la lunga tenda rossa dall'altro: un oggetto che, percorrendone tutta l'estensione, allude al sipario teatrale e quindi alla forte dimensione di messa in scena interna anche alla vicenda quasi fosse una sorta di sottotrama. L'impatto di questo breve momento si deve, come in altri casi, alla combinazione del tema musicale con il ralenti, invitando gli spettatori a un tipo di percezione 'adagio' che permette di cogliere risonanze visive e sfumature emotive. Vediamo dunque Li-zhen muovere alcuni passi dentro la stanza attraverso un'unica inquadratura statica composta con attenzione, mostrando come mai nel corso del film i due personaggi

a una vicinanza quasi intima. La parte destra del quadro mostra l'uomo in mezza figura e fuori fuoco, mentre la parte sinistra è occupata dalla donna in primo piano, con lo sguardo rivolto verso il fuoricampo. Pochi istanti dopo la vediamo avanzare nella stanza e, mentre la sua figura diventa sfocata, l'abito rosso acceso dal motivo floreale che indossa sembra fondersi con le tonalità purpuree della carta da parati (**FIG. 8**). Guardando con attenzione, si nota che non stiamo osservando l'ingresso di Li-zhen nella stanza: ci troviamo dal lato opposto, al limitare della finestra a cui Mo-wan è appoggiato, immobile e visibilmente turbato. Viene dunque mostrato soltanto un frammento della camera così come del loro incontro, carico di desiderio amoroso, realmente sentito o riflesso delle prove. Il colore della passione ha un forte peso visivo anche più avanti, quando la protagonista raggiunge di corsa Mo-wan all'albergo dopo giorni in cui non aveva avuto sue notizie: qui la tinta della lunga tenda nel corridoio viene rafforzata dall'impermeabile rosso acceso indossato da Li-zhen sopra un abito a fantasia floreale, ulteriore esteriorizzazione tessile dei suoi stati d'animo (**FIG. 9**).

La camera 2046 diventa un luogo di rifugio e condivisione per i protagonisti, ospitando soprattutto alcune fluttuazioni emotive della donna, sempre associate a una maggiore visibilità dei *cheongsam*. Un nuovo vibrante momento del valzer prende forma tra queste mura: nella stanza



FIG. 8 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.



FIG. 9 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

dove Mo-wan si allontana dalla sua routine quotidiana per scrivere il proprio romanzo, anche Li-zhen trova una nuova dimensione per sé stessa, partecipando inoltre alla stesura del testo. In questo luogo ‘altro’, la donna può esprimere sensazioni fuggenti ed emozioni profonde, come la felicità determinata da alcuni momenti di complicità con Mo-wan e, dall’altro lato, il dolore per l’infedeltà del marito durante uno degli psico-drammi. In ogni caso, gli abiti indossati si distinguono per colori in grado di staccarsi dagli altri nello spazio filmato. È di un verde acceso, in forte contrasto cromatico rispetto alla carta da parati, quello che veste quando raggiunge per l’ultima volta la camera d’albergo dopo la partenza ormai definitiva di Mo-wan, piangendo silenziosamente. Risulta però ancora più forte l’impatto di una precedente sequenza relativa alla separazione simulata tra i due. L’uomo, consapevole che lei non lascerà il marito, le chiede di essere preparato a quel momento, ancora nella logica di una presa di coscienza e di controllo delle emozioni. I due personaggi si trovano nel solito scorciò urbano attraversato più volte, dove sono stati trattennuti da una pioggia scrosciante. Terminata la precipitazione, Mo-wan le parla della sua decisione di lasciare la città, prendendole la mano per poi lasciarla e allontanarsi: l’intensità della reazione della donna, scossa dal pianto, è ulteriormente esaltata dal forte contrasto tra le tinte brillanti del suo abito dal motivo floreale e la tonalità sbiadita del pezzo di strada che fa da sfondo all’incontro (FIG. 10).



FIG. 10 – *In the Mood for Love*, Dir. Wong Kar-wai, HK-FR, 2000.

Altre impressioni fuggenti: tatto, olfatto e turbolenze atmosferiche

Il valzer che coinvolge i due protagonisti è ormai terminato, un anno è trascorso e Mo-wan si è stabilmente trasferito a Singapore. Dopo aver telefonato alla pensione dove abita l'uomo, Li-zhen raggiunge la sua stanza, tocca alcuni oggetti sul comodino, apre il portasigarette per sentirne l'odore e ne accende una, sedendo pensierosa dopo aver lasciato il mozzicone sopra un mobile. Infine, telefona alla redazione del giornale dove lavora Mo-wan, ma quando glielo passano non proferisce parola: ancora una volta, il silenzio è carico di significati e sottintesi, se si considera che quando l'uomo risiedeva nella camera 2046 le aveva chiesto di chiamarlo senza parlare per evitare pettegolezzi. Nei due minuti in cui viene mostrata la visita di Li-zhen udiamo soltanto rumori ambientali provenienti dalla pensione o relativi alla sua esplorazione dello spazio privato. Sebbene stavolta non siano rafforzati dal ralenti, i gesti lenti e leggeri della donna esprimono il desiderio di contatto con la persona amata, ormai irraggiungibile se non attraverso oggetti che ne diventano una sorta di surrogato. In seguito a tutte le parole interpretate e ripetute durante gli psicodrammi, è nella sfera non-verbale che le emozioni

più intime della protagonista, a lungo tacite, possono trovare la massima risonanza. La dimensione sensoriale prende il sopravvento quando Li-zhen cerca di avvicinarsi a Mo-wan attraverso impressioni olfattive e tattili veicolate dagli oggetti: tracce della sua presenza che, quasi fossero dei souvenir, materializzano ed evocano esperienze ormai lontane, diventando metafore plastiche di un desiderio nostalgico (Stewart 2007: 136).

Già nella prima parte, peraltro, gli stimoli olfattivi erano spesso richiamati in associazione al gusto, data la rilevanza conferita alle tradizioni culinarie e al consumo del cibo nel corso della vicenda, sulla scia dell'iniziale progetto di Wong Kar-wai (Ingham, Fung 2013: 311). Nella prospettiva di una ricostruzione affettiva ma fedele al quotidiano della comunità di Hong Kong, i piatti della cucina locale diventano indicatori di un certo periodo dell'anno, mentre le innovazioni relative alla loro preparazione esprimono i cambiamenti in corso all'epoca: se i due protagonisti frequentavano spesso i negozi di noodles per comprare i prodotti da asporto sulla scia di un'usanza diffusa soprattutto tra i lavoratori, la signora Suen e la sua famiglia avevano accolto con grande entusiasmo l'ingresso in casa della macchina per la cottura automatica del riso. Mo-wan e Li-zhen avevano consumato molti pasti insieme, talvolta per conoscere le preferenze culinarie dei rispettivi coniugi, ma più spesso per ridurre il senso di solitudine grazie a un momento di condivisione. Dal richiamo al sapore delle pietanze alla potenzialità evocativa dell'odore nel richiamare il ricordo della persona amata ormai distante, le impressioni sensoriali più ineffabili divengono portavoci di sensazioni e desideri inespressi.

Abbiamo dunque visto come questo film configuri la propria atmosfera emozionale attraverso una curata gestione sonora e della messa in scena di corpi e oggetti, chiamando in causa i sensi e, in particolare, l'udito, l'olfatto e il tatto. A questo contribuisce soprattutto la messa a punto di superfici da percorrere e 'sfiorare' con lo sguardo. Le scelte di ripresa fanno da collante negli strati sensibili della vicenda mediante quelle che Bruno (2014, ed. 2016: 59) definisce delle forme di 'opacità' che alterano il tessuto visivo e ne esaltano l'aspetto materico e la densità. Giustificate dall'intertitolo conclusivo riguardante la difficoltà di distinguere il passato ("visto come attraverso una finestra polverosa"), sono numerose, nel corso della vicenda, le prospettive filtrate da elementi liminari quali porte, finestre e specchi, oppure velate da oggetti che si frappongono allo sguardo come tende. Altrettanto essenziali nel contribuire al senso di vaghezza della storia sono le manifestazioni intangibili che alterano l'ambiente e la sua percezione: ne sono un esempio i vapori esalati

dalle pentole accese in casa o nel negozio di noodles, ma anche le figure diafane create dal fumo delle sigarette di Mo-wan. Inoltre, a fronte di una quasi totale assenza di riprese comprendenti il cielo, risultano di particolare rilievo le turbolenze atmosferiche determinate dalle precipitazioni che talvolta colgono di sorpresa i protagonisti prima di rientrare a casa. La pioggia costituisce l'elemento meteorologico più significativo perché punteggia l'inizio dei loro incontri, poi un momento di riflessione dell'uomo e, infine, la rivelazione dei suoi sentimenti a Li-zhen nella toccante sequenza della separazione simulata (McKim 2013: 103-06). La pioggia accompagna dunque l'avvicinamento dei personaggi e poi il loro distacco, amplificando l'impatto sensibile di questi momenti e, allo stesso tempo, la matericità dei corpi e delle superfici raggiunte da innumerevoli gocce, come lacrime senza volto di un amore irrealizzabile.

Conclusione

Diverse impressioni sensoriali hanno guidato la presente lettura di *In the Mood for Love*, capolavoro di Wong Kar-wai esemplificativo della capacità del cinema di rappresentare le emozioni in una dimensione atmosferica. Solo raramente manifestate a parole, più spesso esaltate da un sostrato sonoro evocativo oppure sottintese in silenzi e reticenze, le emozioni dei personaggi risultano effuse in spazi vissuti carichi di significato a livello individuale e socio-culturale. La portata sensibile delle immagini in movimento deriva dalla profonda attenzione compositiva e alla 'texture' filmica ricercata dal regista, trovando prioritaria manifestazione negli abiti indossati dalla protagonista: grazie ad essi, portavoci della materialità del visivo e della sua potenzialità aptica, le emozioni abitano gli spazi, li permeano e li plasmano, al punto da acquisire una consistenza e delineare un movimento in termini di fusione-cucitura e scissione-rottura dalla trama senziente del film. In una vicenda raccontata attraverso frammenti di situazioni dove la finzione definisce i rapporti tra i personaggi, i sentimenti divengono a tutti gli effetti spazializzati, sospesi nella trama visiva, ma talvolta in grado di emergere. Intensificata da fenomeni metereologici come la pioggia e da particolari prospettive di ripresa, l'atmosfera emotionale del film trova dunque primaria sostanza nei tessuti che vestono i personaggi e gli spazi circostanti, invitando gli spettatori a toccare con lo sguardo la superficie dello schermo.

NOTE

- 1 Le mancate enunciazioni dei protagonisti e la loro impossibilità di sganciarsi da una quotidianità oppressiva sembra in tal senso alludere alle limitazioni di natura censoria imposte dal governo cinese a Wong Kar-wai, che in prima persona era stato ostacolato a livello espressivo.
- 2 D'altra parte, anche i fiori hanno un proprio linguaggio, oltre che una propria simbologia, entrambi legati al contesto culturale in cui si situano, quindi altre riflessioni intorno ai motivi floreali dei *cheongsam* indossati da Li-zhen potrebbero emergere da un approfondimento sui significati associati ai fiori nella tradizione cinese.
- 3 Anche il visionario *2046* (Wong 2004) contiene un'esplorazione della dimensione emotiva, ancora una volta attraverso la commistione, interna al film, tra piano della realtà e piano della finzione: il protagonista è lo stesso Mo-wan Chow che, diventato uno scrittore libertino, lavora a un romanzo fantascientifico incentrato sui sentimenti, quale processo di elaborazione del proprio dolore.

BIBLIOGRAFIA

- Alovisio, Silvio (2010), *Wong Kar-wai*, Milano, Il Castoro.
- Bettinson, Gary (2015), *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Bordwell, David (2011), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Madison (WI), Irvington Way Institute Press (1st ed. 2000).
- Böhme, Gernot (2001), *Aisthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, trad. it. a cura di T. Griffiero, *Atmosfere, estasi, messe in scena: l'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.
- Braester, Yomi (2016), “Cinephiliac Engagement and the Disengaged Gaze in *In the Mood for Love*”, *A companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 467-484.
- Brunette, Peter (2005), *Wong Kar-wai*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- Bruno, Giuliana (2011), “Surface, Fabric, Weave: The Fashion World of Wong Kar-wai”, *Fashion in Film*, ed. A. Munich, Bloomington, Indiana University Press: 83-105.

- (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, trad. it. di M. Nadotti, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- (2022), *Atmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Busiol, Diego (2017), *Psychoanalysis in Hong Kong. The Absent, the Present and the Reinvented*, London-New York, Routledge.
- Chaudhuri, Shohini (2016), “Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai,” *A companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 153-81.
- Chion, Michel (1990), *L'audio-vision: son et image au cinéma*, trad. it. *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2017 (5° ed.).
- Ciment, Michel; Niogret, Hubert (2000), “Entretien avec Wong Kar-wai. Deux personnes qui dansent ensemble lentement”, *Positif*, 477: 76-80.
- Clark, Hazel (1999), “The Cheung Sam: Issues of Fashion and Cultural Identity”, *China Chic: East Meets West*, eds. V. Steele, J. Major, New Haven, Yale University Press: 155-65.
- D'Aloia, Adriano; Pedroni, Marco (2022), “La mediatizzazione della moda e la modalizzazione dei media”, *I media e la moda. Dal cinema ai social network*, eds. A. D'Aloia, M. Pedroni, Roma, Carocci: 17-38.
- Finnane, Antonia (2008), *Changing Clothes in China. Fashion, History, Nation*, New York, Columbia University Press.
- Griffero Tonino (2005), “Corpi e atmosfere: il “punto di vista” delle cose”, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, ed. A. Somaini, Milano, Vita&Pensiero: 283-317.
- (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis.
- Ingham, Mike; Fung, Matthew Kwok-kin (2016), “In the Mood for Food: Wong Kar-wai’s Culinary Imaginary”, *A Companion to Wong Kar-wai*, ed. M. P. Nochimson, Chichester (UK), Wiley Blackwell: 295-318.
- Lan, Tony Tsu-wei (2000), “Muse of Music: Interview with Wong Kar-wai”, *Wong Kar-wai Interviews*, eds. S. W.-m. Lee, M. Lee, Jackson, University Press of Mississippi, 2017: 94-99.
- Lee, Vivian P. Y. (2009), *Hong Kong Cinema since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham-London, Duke University Press.

- McKim, Kristi (2013), *Cinema as Weather Stylistic Screens and Atmospheric Change*, New York-London, Routledge.
- Pendergast, Sara; Pendergast, Tom (2004), *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*, vol. 2, *Early Cultures Around the Globe*, Farmington Hills (MI), Thomson Gale.
- Posnock, Ross (2016), *Renunciation: Acts of Abandonment by Writers, Philosophers, and Artists*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Sinnerbrink, Robert (2012), "Stimmung: exploring the aesthetics of mood", *Screen*, 53/2: 148-163.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Stewart, Susan (2007), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham-London, Duke University Press (1st ed. 1993).

Eleonora Sforzi è docente a contratto presso l'Università di Firenze, dove ha ottenuto il dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo in cotutela con l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. La sua tesi, ispirata agli studi di cultura visuale e di archeologia dei media, si incentra sulla ricostruzione di una storia culturale del *fashion film* in Italia e in Francia. Come assegnista di ricerca ha partecipato a due progetti PRIN: *ReViS -Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*, all'Università di Roma Tor Vergata e *Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia (1950-1973)*, all'Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali nel campo dei film e media studies e pubblicato articoli in volumi collettanei e su riviste scientifiche. Ha curato, con Fabio Andreazza, il volume *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni Settanta* (Marsilio, Venezia 2024). | Eleonora Sforzi is a Lecturer at the University of Florence, where she received her PhD in History of Fine and Performing Arts, in co-tutorship with the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her dissertation focused on a cultural history of fashion film in Italy and France, drawing inspiration from visual culture studies and media archaeology. As a post-doctoral researcher, she participated in two PRIN research projects: *ReViS - Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*, at Tor Vergata University of Rome, and *Cinema and the New Culture of Consumption in Italy (1950-1973)*, at the 'G. d'Annunzio' University of Chieti-Pescara. She has published several articles in academic journals and edited volumes, and participated in national and international conferences on film and media studies. She has edited, with Fabio Andreazza, the volume *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni Settanta* (Cinema and consumption in Italian magazines. From the Postwar Period to the Seventies; Marsilio, Venezia 2024).