

# Apocalissi e rovine: *The Road* di Cormac McCarthy e *In the mood for love* di Wong Kar Wai

Elisabetta Trincherini

Si parte dalla constatazione che l'alba del nuovo millennio è stata battezzata da eventi catastrofici, i quali hanno tristemente inverato l'immaginario cinematografico e letterario, per il semplice fatto che quel posto in cui il clima è pessimo e la morte è in agguato a ogni angolo non è poi così lontano dal mondo in cui viviamo. È di facile verificabilità che concetti quali apocalisse e rovina siano abbondantemente veicolati attraverso i vari generi della rappresentazione. Il presente contributo vuole considerare due casi campione: il fortunato romanzo di Cormac McCarthy *The road*<sup>1</sup> e il film del regista hongkonghese Wong Kar Wai *In the mood for love*<sup>2</sup>, tipici prodotti il primo della cultura occidentale, il secondo di quella orientale.

La ragion d'essere dell'analisi di queste *visioni della fine*<sup>3</sup>, all'interno di un confronto tra oriente e occidente, va però anche rintracciata, in queste tipologie di testo, nello studio del concetto di *alterità*<sup>4</sup>, intesa come un ipotetico superamento della propria 'frontiera' culturale di riferimento.

---

<sup>1</sup> McCarthy 2006.

<sup>2</sup> Wong Kar Wai 2000.

<sup>3</sup> Cometa 2004.

<sup>4</sup> Per il concetto di alterità legato alla distopia cfr. Muzzioli 2007 e Campra 2000.

Infatti la cifra distintiva delle narrazioni distopiche è di aprire un varco su mondi altri: quello che si realizza dopo l'apocalisse è di fatto un 'altrove' anche se si tratta dello stesso luogo di prima del disastro. Si ritiene per tanto che sia il romanzo sia il film in oggetto si configurino come sconfinamenti in territori dell'alterità proprio in funzione della loro componente distopica.

Il percorso comparatista mira ad accomunare due narrazioni apparentemente molto lontane: di fantascienza apocalittica parla il romanzo, una storia d'amore è messa in scena nel film. Le due narrazioni condividono però alcuni elementi significativi: oltre a essere, come detto sia pure in modo diverso, due testi distopici, in maniera più classica il romanzo, in una forma sconfinante nell'onirico il film, entrambi mantengono stretto un rapporto a due, tra un padre e un figlio nel primo, tra un uomo e una donna nel secondo. Ma c'è di più: in entrambi viene inscenata una sorta di contemplazione della 'rovina' da parte dei protagonisti.

Nella sua accezione più elementare la rovina è qualcosa che segue a una catastrofe, dopo la quale generalmente non rimane più niente di utilizzabile. Ed è questo il caso, sia che si tratti di un universo concreto come il pianeta terra, piuttosto che di quello, più labile, dei sentimenti.

Il regista cinese mette sullo schermo la storia di un amore possibile ma non consumato tra il signor Chow e la signora Chan. I due protagonisti sono costantemente *In the mood for love*, dell'umore adatto per innamorarsi ma mai pronti a lasciarsi coinvolgere dal sentimento, si sfiorano continuamente ma non si trovano mai. Le condizioni di contorno contribuiscono a rendere la realizzazione del loro amore possibile e poco probabile insieme: il marito di Lizhen Chan e la moglie del signor Mo-Wan Chow sono amanti e loro lo sanno. Questo, se da una parte potrebbe sdoganare il loro sentimento, dall'altra li blocca. «Noi non dobbiamo essere come loro» dice Lizhen a Mo-Wan, riferendosi alla coppia adultera.

La lettura sulla quale ci si sofferma è quella che accomuna l'opera cinematografica al nodo centrale del romanzo, cioè quella relativa alla contemplazione della rovina. Questo aspetto rovinistico va nel film rintracciato nella possibilità di amore non realizzato, che una volta

tradotto in ricordo non può che essere senza contenuto. La contemplazione da parte dei protagonisti di quel ricordo privo di sostanza è una sorta di godimento del *tempo puro*<sup>5</sup>. Come la rovina è stata prodotta e continua a darsi all'interno di un tempo puro, nel senso di un tempo atemporale che non è quello storico, ugualmente anche il sentimento descritto si colloca in una dimensione che non è quella dello scorrere della vita dei personaggi. Quell'amore poteva realizzarsi producendo un'altra storia, un altro tempo ma così non è stato, è in questo senso che quell'amore è rovina perché parte anch'esso di un tempo puro. È chiaro come sotto questo profilo i due testi procedano in parallelo: anche nel romanzo la contemplazione della rovina è ciò che si manifesta nella sua più crudele evidenza, tanto ai personaggi quanto al lettore, rendendo atemporale il periodo, indefinito, dello svolgersi della narrazione. Questo lasso temporale coincidente con la durata della narrazione è come separato dal passato che precede l'evento catastrofico, che, sebbene non raccontato al lettore, egli intuisce abbia seguito uno sviluppo lineare, ma è scisso anche dal tempo futuro. Neanche questo viene narrato e non si sa se si andrà incontro alla completa estinzione dell'uomo sulla terra o a un suo ripopolamento, ma, in ogni caso, il flusso temporale ricomincerà a fare il suo corso. Nel film, che si conclude con una scena svolta molti anni dopo rispetto al resto della vicenda narrata, il fluire temporale si è già normalizzato e ha ricominciato a scorrere. Tanto nel film quanto nel libro, il darsi della contemplazione della rovina atemporalizza, porta il cuore della narrazione su una sorta di binario deviato. Il *continuum* spazio-temporale ha incontrato un ostacolo e come inceppato origina una realtà parallela e svincolata.

La condizione dei protagonisti del film di Wong Kar Wai è analoga a quella degli ultimi replicanti di *Blade Runner* (1982), i quali sono dotati di una memoria trapiantata aggrappata a fotografie che altro non sono che vecchi ricordi destinati a creare un passato, che non è in realtà mai esistito e che non ha, per loro, *realmente*, mai avuto luogo. E' confrontabile sotto questo profilo la condizione dei

---

<sup>5</sup> Augé 2003.

protagonisti delle due opere in oggetto, in entrambi i casi, infatti, c'è una dimensione passata alla quale riferirsi: se Lizhen e Mo-Wan, come i replicanti di Ridley Scott, sono aggrappati a un passato irreale perché non si è concretamente svolto, il passato del padre descritto da Mc Carthy è stato per lui reale, ma la brutalità con la quale è stato spazzato via dalla cesoia della dimensione catastrofica lo rende indistinto e paradossalmente non vero tanto quanto quello non vissuto dei protagonisti di Wong Kar-Way.

La sequenza che nel film ritaglia ed evidenzia questa interpretazione è quella in cui il signor Chow confida il suo segreto, il suo amore non realizzato, nell'incavo di una colonna di un tempio di Angkor, ovviamente in rovina. La tradizione cinese vorrebbe che il segreto fosse affidato all'incavo di un albero, ma il protagonista di Wong Kar Wai si rivolge al tempio in rovina. La contemplazione di quelle sontuose rovine può essere messa in relazione con la contemplazione del ricordo del suo amore possibile: come le prime sono svincolate dalla storia, intesa come succedersi cronologico degli eventi, e affidate a un'altra temporalità, così è anche per il suo sentimento che non potrà mai più essere realizzato all'interno della *sua* personale storia.

Per l'ambientazione del suo romanzo *The Road*, lo scrittore americano Cormac McCarthy, abbandona le sue tipiche scenografie western e colloca la narrazione in un mondo post apocalittico. L'autore salta ogni premessa non narrandoci se a spazzare via il genere umano dal pianeta nella sua quasi totalità, e con lui ogni forma di vita naturale e animale, sia stata una guerra nucleare piuttosto che una catastrofe naturale. Semplicemente cala i suoi personaggi, un padre e il suo bambino, in un mondo in cui il sole ha smesso di scaldare a causa di una spessa coltre di cenere che impregna l'atmosfera. Il percorso che padre e figlio compiono verso sud non ha uno scopo reale se non quello della mera sopravvivenza, cercare cibo e riparo, lungo *la strada*, con la speranza che forse a sud, nonostante l'assenza del sole, la temperatura sia più mite. Come per Lizhen e Mo-Wan, anche loro in un certo senso sulla *strada*, si tratta di un percorso sterile, entrambi gli autori richiedono ai propri personaggi di compiere dei sacrifici lungo

un tragitto che non si conclude con un cambiamento in positivo del loro status. La fatica di Sisifo da loro affrontata, a differenza che nel mito, sfocia in una conclusione, che non comporta, però, lo sdoganamento dalla condizione di infelicità nella quale sono calati.

Il bambino del romanzo chiede al padre come sia l'oceano, questi gli risponde che una volta era blu ma ora chissà. Questo dialogo evidenzia come uno dei temi centrali sia un classico della letteratura fantascientifico-apocalittica occidentale, ovvero quello della perdita del passato. Dei due protagonisti il padre ha un ricordo di come fosse la terra prima della catastrofe, mentre il figlio conosce solo l'attuale condizione. Quello del bambino è un mondo senza memoria che rischia di diventare, o meglio è già, un mondo senza Dio perché «Dove gli uomini non riescono a vivere le divinità non se la passano meglio». La percezione della temporalità passata è dunque condivisa sia dai protagonisti del film di Wong Kar Wai sia dal personaggio del romanzo di McCarthy; il monologo di Lizhen che chiude il film recita «Quando penso a quegli anni lontani è come se li guardassi attraverso un vetro impolverato, il passato è qualcosa che può vedere ma non può toccare e tutto ciò che vede è sfuocato, indistinto». L'uomo del libro di McCarthy si fissa su un'immagine mentale di lui con la moglie in un teatro, mentre ascoltano la musica lui le tiene una mano in grembo e sente l'orlo delle calze sotto il vestito estivo. Vorrebbe evocare quest'immagine per sfuggire alla sua situazione attuale ma non ci riesce, la moglie si è suicidata per la disperazione, lui e il giovane figlio sono destinati a morire di stenti di lì a breve, avendone, soprattutto il padre, consapevolezza.

La traduzione del titolo del film cinese, *Fa Yeung nin wa*, è letteralmente "Il tempo dei fiori". Due sono i significati leggibili: un richiamo al pezzo della colonna sonora *Hua Yang De Nian Hua* basata su una celebre canzone del cantante cinese Zhoun Xuan, la cui prima strofa recita "I nostri gloriosi anni sono passati come fiori" (WONG 2000). E' indubbiamente un significato centrale del film, nel senso che la felicità o almeno la sua promessa si sono date nell'arco temporale di una fioritura, cioè brevemente. Ma è anche "tempo dei fiori", quello degli abiti che Lizen indossa, sempre diversi, quando s'incontra con

Mo-Wan, casualmente sulle scale o volontariamente in alcuni luoghi ricorrenti.

La ripetitività dei gesti è un altro dei temi chiave di entrambe le testualità in analisi. Come lo sguardo del regista si concentra sulla ritualità delle azioni e dei luoghi entro cui queste si svolgono, lasciando capire allo spettatore che si tratta di momenti differenti spesso solo grazie ai diversi abiti indossati dalla protagonista femminile; così anche lo scrittore americano insiste sui gesti iterati all'infinito tanto quanto sulla *location*: tutto si svolge sulla, o ai bordi della, *strada*. Ma in entrambi i casi questa insistenza è tanto ostentata nella sua tenacia quanto destinata a scontrarsi e perire dinnanzi alla realtà. La ritualità degli incontri tra fast food cinesi e camere in affitto non porta Lizhen e Mo-Wan a concretizzare il loro sentimento. Esattamente come i gesti compiuti dal protagonista di Mc Carthy: ritagliare maschere anti-cenere da nuovi lembi di stoffa per respirare, avvolgere i piedi suoi e del piccolo in pezzi di plastica per impermeabilizzarli alla neve, cercare legni per fare un fuoco e sopportare il freddo non gli salvano la vita.

Nei due testi la ripetizione reiterata si rivela dunque inefficace e i finali lasciano poco spazio all'*happy end*: ad anni di distanza si constata definitivamente perduto l'amore tra Lizhen e Mo-Wan, nonostante rimanga vivo il ricordo della sua possibilità; muore il protagonista di McCarthy nonostante sopravviva il giovane figlio che si unisce a un altro gruppo di sopravvissuti.

Dove si consuma una differenza tra le due strade scelte per interpretare il contemporaneo sentimento della catastrofe è nella resa cromatica: la via orientale, nel film, è quella della messa in scena di immagini calde, sinuose, colorate; la scelta occidentale, nel romanzo, è quella di presentare immagini fredde, taglienti, grigie.

Ma se il cromatismo sensuale e caleidoscopico orientale si discosta dal mondo occidentale reso attraverso una scala di grigi, oriente e occidente, film e libro, si incontrano nella resa dei personaggi-protagonisti rappresentanti sempre il bisogno e la mancanza di espressioni. I dialoghi pacati dei protagonisti di Wong Kar-Wai sono alla spasmodica ricerca di un lessico passionale che non raggiungono

mai. Ugualmente i personaggi di Mc Carthy, di cui non ci è dato conoscere neanche i nomi, si esprimono attraverso pochi e stringati dialoghi ed è evidente l'assenza di tutta una gamma di espressioni utilizzate per veicolare stati d'animo di gioia, rilassatezza, felicità che quel mondo non permette più<sup>6</sup>.

Nuovamente lontane le tecniche di realizzazione delle due opere a confronto, infatti se per il film cinese è stato osservato<sup>7</sup> come Wong faccia propria una delle caratteristiche tipiche della cinestetica contemporanea cioè il dissolvimento del fuori campo, dando spesso luogo a un *continuum* di immagini elastiche e mobili, nel romanzo dello scrittore americano troviamo invece delle inquadrature che si susseguono una all'altra inchiodate in una nitida crudezza bidimensionale dove il fuori campo non è nemmeno evocato.

L'ultimo elemento di confronto tra le due narrazioni coincide con la possibilità di una lettura in linea con l'escatologia cristiana che per il romanzo occidentale<sup>8</sup> avviene nel momento in cui compare la figura del vecchio Ely<sup>9</sup>, unico personaggio del libro ad avere un nome

---

<sup>6</sup> L'unica volta che il bambino, nelle condizioni di lavarsi con dell'acqua calda, dice ad alta voce "Finalmente un po' di tepore" il padre è molto stupito dall'espressione usata dal figlio, è moltissimo tempo che non ha ragione di sentire un'espressione simile e si chiede dove il figlio, cresciuto al freddo sulla *strada*, possa mai averla udita. Cfr. McCarthy 2007: 112.

<sup>7</sup> De Bernardis 1999: 84.

<sup>8</sup> Per questa lettura si fa riferimento alla tesi contenuta in Novello 2008: I-XXV.

<sup>9</sup> Secondo i Vangeli, alcuni pensavano che Gesù fosse Elia ritornato (anche Gesù chiede agli apostoli: «La gente chi crede che io sia? La gente dice che tu sei Elia»). Quindi la concezione cristiana, che vede in Elia una specie di *portatore-annunciatore* di Dio, filtra nell'opera contemporanea di McCarty mantenendo una sfumatura del significato originale. È proprio il vecchio Ely a pronunciare la frase: «Dove gli uomini non riescono a vivere le divinità non se la passano meglio», lasciando sottintendere che non si tratti solo della saggezza della vecchiaia ma di un suo coinvolgimento diretto nelle vicende in corso nella narrazione.

proprio. E' infatti possibile mettere in relazione questa figura con quella del profeta Elia, che secondo la visione cristiana viene al mondo per annunciare la seconda Parusía. Sembra dunque possibile che il bambino, personaggio di Mc Carthy, si unisca a un gruppo guidato da una sorta di Cristo ritornato<sup>10</sup>; rimane dunque aperta una porta per un futuro in positivo, legato alla possibilità di una redenzione che fa seguito al giudizio universale rappresentato nel romanzo dalla catastrofe che ha sconvolto la terra. È chiaro come questa sia una visione figlia della tradizione occidentale cattolica. Diversamente, nel film, questa lettura escatologica appare nelle scene conclusive quando a distanza di anni Mo-Wan fa ritorno a Hong Kong, nel palazzo dove era stato vicino di casa di Lizhen e dove si è consumato il loro non-amore, e scopre da un nuovo abitante del palazzo che nella porta accanto abita una signora con un bambino, e tanto il protagonista che lo spettatore sanno trattarsi di Lizhen, che infatti poco dopo viene inquadrata in interno con il bambino. Quell'ennesimo sfiorarsi di destini fa sembrare che la mancata unione sia più responsabilità del fato che non volontà degli uomini, specchio, dunque, di quel pensiero cinese che vede la compenetrazione di yin e yang in grado di rendere tutti i fenomeni come causati dall'interazione di due forze polari opposte, che si combinano in infinite configurazioni, e danno conto dello svolgersi delle esistenze come di un mondo straordinariamente variabile di circostanze e situazioni cangianti.

---

<sup>9</sup> Anche l'iconografia dell'uomo proposta da McCarthy contribuisce a proporre l'idea del Cristo *ritornato*: «L'uomo si tolse il cappuccio. Aveva i capelli lunghi e aggrovigliati. Guardò il cielo. Come se lassù ci fosse qualcosa da vedere. Guardò il bambino. Già, disse. Sono uno dei buoni» (McCarthy 2007: 214).

10



## Bibliografia

- Aimeri, Luca, *Le ceneri del tempo. Il cinema di Wong Kar-wai*, Piombino, TraccEdizioni, 1997.
- Augé, Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, trad. it. A. Serafini, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Campra, Rosalba, *Territori della finzione*, Roma, Carrocci, 2000.
- Cometa, Michele, *Visioni della fine*, Palermo, Duepunti, 2004.
- De Bernardis Flavio, *Ossessioni terminali. Apocalissi e riciclaggi alla fine del cinesecolo*, Genova, Costa & Nolan, 1999.
- Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.
- Novello, Neil (ed.), *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, Liguori, Napoli, 2008.

## Filmografia

- The road*, Dir. Cormac McCarthy, New York, Knopf, 2006, trad. it. M. Testa, *La strada*, Torino, Einaudi, 2007.
- Fa yeung nin wa*, Dir. Wong Kar Wai, trad. *In the mood for love*, 2000, distribuito in Italia da Lucky Red.

## L'autrice

### Elisabetta Trincherini

Elisabetta Trincherini è Dottore di ricerca in Scienze del Testo, Sezione Letteratura, comunicazione e cultura visuale del Santa Chiara, Scuola Superiore dell'Università di Siena. Per la stessa università ha insegnato Arte e letteratura dall'Illuminismo al Romanticismo, per L'Oklahoma University ha insegnato Lingua italiana, collabora con l'Osservatorio Permanente Europeo sulla lettura. Per il portale di cinema MYmovies.it cura lo sviluppo di prodotti editoriali. Tra le sue

Elisabetta Trincherini, *Apocalissi e rovine: The Road e In the mood for love*

pubblicazioni *Immagini della catastrofe. Linguaggi, generi, opere*,  
Scriptaweb, Napoli, 2011. Elisabetta Trincherini

Email: beba.trincherini@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

## **Come citare questo articolo**

Trincherini, Elisabetta, "Apocalissi e rovine: *The Road* di Cormac McCarthy e *In the mood for love* di Wong Kar Wai", *Between*, I.2 (2011),  
<http://www.Between-journal.it/>