

Speciale

Apologia dell'oppio Lo stereotipo della fumeria tra fascinazione e razzismo

I fumi dell'oppio corrono nelle vene del cinema occidentale, lo intossicano e lo narcotizzano, lo affascinano e lo rendono sovente colpevole di rappresentazioni politicamente scorrette, ingenuamente razziste, veicoli di stereotipi e incomprensioni. Immagine archetipica della Chinatown inglese o americana, la fumeria d'oppio racconta il fascino e il timore per l'Oriente e funge da prisma per raccontare complessi di colpa post-coloniali, per dare a intendere la decadenza morale di un personaggio, per dire un razzismo ma anche per, indirettamente, invitare al viaggio e alla scoperta di una cultura sovente misconosciuta. Se per certi versi la rappresentazione dell'oppio riveste caratteri di evidente e semplificante orientalismo, purtuttavia è possibile ritrovare caleidoscopici effetti che usano l'oppio come allegoria, simbolo, ritmo musicale. L'oppio e l'universo a lui correlato, fatto di fumerie tanto occidentali quanto orientali, i suoi effetti e la sua storia non sono stati esclusivamente armi di prevaricazione e rappresentazione strumentale di una nazione, ma anche potente ipnagogico che impreziosisce rappresentazioni di una cultura sempre meno misteriosa. Non è certo qui il luogo per negare indubbie occorrenze sintomatiche di una stigmatizzazione; eppure, i fumi e l'ebbrezza s'infiltrano tra le pieghe di celluloidi anche per sedurre e ipnotizzare, facendo cadere lo spettatore in un torpore attento, in uno stato simile al sogno al quale tradizionalmente il cinematografo è stato paragonato. Da notare infine come, sebbene la sensibilità (ufficiale) cinese resti offuscata da ogni rappresentazione tacciabile di colonialismo, è vero anche che si assiste sempre più spesso, nella produzione autoctona, a un auto-orientalismo che prende in prestito (per così dire), rielabora e vampirizza antiche rappresentazioni occidentali un tempo tacciate di orientalismo e oggi sempre più modelli di sofisticata nostalgia – i grandi film storici in costume, per esempio, che in Europa si fanno rari, esplodono in Cina tintinnando di gioielli e pipe d'oppio e costumi fastosi che Bertolucci contribuì a re-introdurre dopo la tabula rasa della Rivoluzione Culturale. L'apice di questa sorta di rappresentazioni è *Hero* (*Yīng xióng*, Zhang Yimou, 2002), che senza essere il primo esempio, narra l'ufficiale auto-orientalismo del *soft power* cinese, che veicola forme di egemonia ideologica attraverso una rinnovata attenzione al cinema di genere di ambientazione storica.

Accuse infondate?

Non si può negare che, soprattutto ai tempi del cinema muto – in un differente contesto geopolitico e mediatico – la fumeria d’oppio sia stata simbolo della Cina come grande malata d’Oriente, crocevia di criminali e peccato. *Giglio infranto* (*Broken Blossom*, David Wark Griffith, 1919), è esempio lampante (vi torneremo tra breve); ma basta scorrere il catalogo IMDB per ritrovare svariate occorrenze tanto di film documentari, quanto di finzione¹. Eppure, tengo a sottolineare come il fenomeno dell’intossicazione non venga tanto dai film (dalla quantità d’immagini) quanto piuttosto da una spesso erronea lettura unidirezionale delle cosiddette semplificazioni hollywoodiane. Prendo in prestito un rigoroso articolo di Jelena Gledić² che, basandosi su una scientifica esplorazione di parole chiave su, appunto, IMDB, mostra come l’idea di un razzismo diffuso nel cinema hollywoodiano sia un preconcetto non necessariamente corrispondente al vero. L’articolo non giustifica, beninteso, forme offensive di rappresentazioni razziste, ma sottolinea la necessità di esplorare a fondo il contesto prima di dipingere un seducente quadro di vittimizzazione. Gledić parte da una petizione della Media Action Network for Asian Americans (MANAA), che pubblica “Restrictive Portrayals of Asians in the Media and How to Balance Them” (http://www.manaa.org/asian_stereotypes.html). Vi si trova un giusto sdegno per i “countless movies and TV episodes [that] have portrayed Chinatowns as breeding grounds of crime”. Attraverso un’analisi quantitativa dei termini presenti su IMDB, Gledić non nega la ricorrenza certamente offensiva di stereotipi riguardo le Chinatown americane, ma segnala che in realtà gli esempi sono lunghi dall’essere “incalcolabili”. Prosegue:

As shown in the performed small-scale case study, when we test the simple claim that Chinatowns are portrayed as places filled with criminal activity in Hollywood films (which many people might make without second thought), we encounter facts that could contest the relevance, if not the accuracy, of our claim. As stated: it is not only Hollywood films that portray Chinatown in such a manner, and not even only US films; the top keywords do indicate a crime-ridden environment, but the number of occurrences is not even half of the total number of titles. Nonetheless, a brief database survey gives indications that there might be portrayal trends worth researching³.

Questa riflessione mi ha, per tornare ai nostri oppiacei, rinfrancato nella mia diacronica passione per la rappresentazione dell’oppio sdoganandola da un pesante senso di colpa postcoloniale. Passione che, assorbendo immagini di film diversi, suscita i quesiti ai quali si cerca di rispondere nelle pagine seguenti: la rappresentazione dell’oppio è sempre, sistematicamente foriera di rappresentazioni pregiudiziali? Godendo dell’esoticismo oppiaceo si cade per forza nella trappola colonialista? Non è forse possibile trovare, in queste fantasmagorie, caleidoscopi attirati che contribuiscono a strutturare il film occidentale stesso? Il percorso che segue sarà (in)coerentemente oppiaceo: si procederà per balzi ed ellissi, intuizioni ed assonanze, senza pretendere ad una lista completa e scientifica di ogni occorrenza della rappresentazione oppiaceo. Il corpus di film scelti prevede nondimeno una coerenza interna: si cercherà di filtrare dalle rappresentazioni apertamente negative e creatrici di stereotipi quelle che dell’oppio esaltano il carattere poetico, che usano il tema della fumeria per scardinare una narrazione lineare alla quale non sembrano più credere, ed esaltano del cinema come arte la natura ipnotica e creatrice di dipendenza. Per riprendere i suggerimenti di Gledić di cui sopra, non ci si soffermerà tanto sulla denuncia della fabbrica di stereotipi

negativi, per osservare con più attenzione i luoghi ove i fumi oppiacei hanno dilatato le forme percettive e rappresentazionali.

Brutti Sporchi e Cattivi cinesi

Innegabilmente, le prime rappresentazioni della Cina ad Hollywood sono impregnate di un razzismo stereotipato che si concentra su Dragon lady opposte a vergini ingenue (Turandot e Butterfly), come di maschi asessuati⁴ e cupi antri dalle pareti vischiose d'oppio. Prendiamo in considerazione il seminale *Giglio infranto* (fig. 1). Il film racconta la storia di un giovane cinese benestante che si imbarca per l'Inghilterra con la romantica idea di diffondervi la saggezza buddhista. Con il suo tipico umanesimo pomposo, epico e cattolico Griffith descrive la traiettoria discendente del povero immigrato risucchiato dal crimine, incapace di sollevarsi moralmente se non di fronte alla visione della virgine Lillian Gish, con la quale però nessun lieto fine sarà possibile: il giovane tenta invano di sottrarla alle grinfie perfide del padre avvinazzato – rammento la terrificante sequenza in cui la ragazza si chiude dentro uno sgabuzzino per proteggersi dal padre furibondo che, Jack Torrance ante litteram, sfascia la porta con un'accetta e ghigno folle. La morte attende Romeo e Giulietta. Il film rientra nel novero delle rappresentazioni “negative” delle Chinatown occidentali, sorte di buchi neri capaci di risucchiare ogni virtù e disposizione costruttiva; inoltre, il ruolo del giovane cinese è affidato a un occidentale, Richard Barthelmess – convenzione detta Yellowface, tipica dell'epoca – aggiungendo alla rappresentazione stereotipata l'umiliante negare all'asiatico il diritto di poter rappresentare se stesso. Eppure... eppure... non sono certo solo l'oppio e Chinatown a passare sotto il rullo moralizzatore del megalomane demiurgo: il padre della ragazza, come ricordato poc'anzi, è un alcolizzato all'ultimo stadio, e sarà proprio il giovane cinese a tentare – invano – di salvare il puro giglio.



Fig. 1

I tratti virginali di Lillian Gish sono ammirativi del volto giovanile del cinese, e la ragazza dimostra di saper vedere al di là della differenza etnica la purezza intrinseca del giovane. Il giglio diviene dunque la vittima sacrificale, offerta in sacrificio alla rudezza violenta della società patriarcale. Si racconta anche – nonostante l'oppio – della ancor remota possibilità di un amore interrazziale, un sogno indistinto ma che si preciserà negli anni. Le fumerie non sono peggio delle taverne dove l'alcol scorre e, invece di annebbiare, sovraccita le menti deboli; l'orrore del vizio è certo presente ma stemperato dalla sua relatività: esso è lungi dall'appartenere esclusivamente alla “razza” asiatica. E non è forse – rispetto alla trivialità quotidiana dell'alcol – connotato come misterioso e dunque, attraverso le brume,

seducente? Attira, in ogni caso, Gish: la tragica fine è logica per il tempo, ma la coppia sacrificata diviene figura quasi sacra. Nonostante, o forse proprio perché, il cinese non è immacolato ma, come ogni santo che si rispetti, è passato attraverso molteplici prove, incluso il peccato.

Non si vuole certo negare qui che la fumeria d'oppio sia stata utilizzata a più riprese da Hollywood per raccontare la miseria morale propria alla Cina. L'esempio immediato è la figura iconica di Fu Manchu – arcicriminale creato nel 1913 dal romanziere Sax Rohmer – che si nasconde proprio tra le brume di una fumeria d'oppio. I tempi richiedono una caratterizzazione univoca del “Pericolo giallo”: il cinema racconta indirettamente le leggi anti-immigrazione e l'esclusione della popolazione asiatica in America, che vanno in parallelo con i nascenti interessi americani in Cina e nel Pacifico, e rispondono all'ansia relativa all'“invasione” orientale. Molto è stato scritto sulla politica rappresentativa dell'orientale nella Hollywood anteguerra, tra saggi colti e passionanti biografie di attori (Hayakawa Sessue) e attrici (Anna May Wong), tra interventi rivendicativi e nostalgici⁵. Non tornerò sulla tragica evidenza della difficoltà, per gli attori di origine asiatica, a trovare ruoli non stereotipati; mi preme invece segnalare sfumature suscettibili di evocare il fascino discreto di un mondo ancora sconosciuto e lontano.

L'oppio non è cinese

Non è (solo) cinese, e naturalmente non intendo parlare delle guerre dell'oppio che opposero una vincente Gran Bretagna a una Cina minacciata di essere smembrata dalle potenze occidentali (metà XIX secolo). Mi riferisco alla fascinazione tinta della colpa del peccato – quello cattolico – che il fumatore d'oppio ha sempre esercitato sull'Occidente. Gregory B. Lee ricorda come in Gran Bretagna si facesse, all'inizio del diciannovesimo, uso incosciente e diffuso di oppio o dei suoi derivati quali il laudano per questioni mediche, addirittura per calmare gli infanti capricciosi. Lee sottolinea che la rappresentazione di ciò che consideriamo oggi una droga non corrispondeva ai criteri “orientalisti”:

La représentation de la consommation de l'opium ne se faisait pas en termes du discours orientaliste, au sens élaboré par Edward Said, qui construisait la drogue comme une substance orientale intrinsèque ou entourée d'une aura de mystique exotique. A partir de 1830, toutefois, les opinions professionnelles et bourgeoises commencèrent à changer et l'“on ne considéra plus la consommation de la drogue comme un événement courant de la vie quotidienne de l'ensemble des sections de la société”. Au moment où Oscar Wilde écrivit *Dorian Gray*, l'opium était devenu une marque distinctive de différence, d'exotisme et de transgression⁶.

Oppio scollegato – o non direttamente collegato – all'Oriente, all'altro, al fascino pericoloso del viaggio e del metissage, ma un oppio che scorre nelle vene stesse dell'alta intelligenza britannica. Questo passaggio mi permette di collegare la Londra sordida di *Broken Blossom* tanto alla nascente consapevolezza dei pericoli della tossicodipendenza, quanto alla fascinazione che il sogno lisergico ha esercitato sul pubblico. Prima della declinazione scorretta di Fu Manchu e dei suoi accoliti assonnati e coperti da una trincea di fumo dolciastro, l'oppio è la materia che sollecita i sogni dei poeti romantici. Il Virgilio che più notoriamente ha accompagnato il lettore nei meandri del delirio oppiaceo è sicuramente Thomas De Quincey, con il suo seminale *Confessions of an English Opium-Eater*, pubblicato nel 1821. Le “confessioni” di De Quincey raffigurano l'altro aspetto della rappresentazione

dell'oppio su cui vorrei soffermarmi, ovvero un aspetto formale, poetico, romantico, per quanto possibile a-politico.

Memoria eidetica

Per quanto possibile, perché nulla è scevro di politica. De Quincey si abbandona a una affascinante – e piuttosto spaventevole – evocazione della “Cina⁷”, ma non è certo questo il punto focale del suo autobiografico delirio. Come è stato notato, l'oppio innerva, trasforma e struttura il testo stesso:

Le pouvoir de l'Opium ne s'arrête pas là. Le texte même de *Confessions* lui doit son existence. La construction, le style, la force de l'ouvrage possèdent en effet les mêmes défauts que le délire de l'opiomane. [...] La *mémoire eidétique* que procure l'opium est aussi celle qui permet à l'érudit de raconter sa vie⁸.

Memoria, dunque, intuitiva che procede per immagini e legami – foreste di interconnessioni che si apprezzano in uno stato di veglia – De Quincey è formale: nessun annebbiamento, anzi una coscienza più acuta delle cose, del mondo, della città, dell'arte – che ricorda una supra-coscienza capace di vedere dall'alto il dedalo delle cose terrene:

The Town of L represented the earth, with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, not wholly forgotten. The ocean, in everlasting but gentle agitation, and brooded over by a dove-like calm, might not unfitly typify the mind and the mood which they swayed it. For it seemed to me as if then first I stood at a distance, and aloof from the uproar of life; as in the tumult, the fever, and the strife, were suspended; a respite granted from the secret burthens of the heart; a Sabbath of repose; a resting from human labors. Here were the hopes which blossom in the paths of life, reconciled with their peace which is in the grave; motions of the intellect as unwearied as the heavens, yet for anxieties a halcyon calm: a tranquility that seemed no product of inertia, but as if resulting from mighty and equal antagonism; infinite activities, infinite repose. Oh! just, subtle, and mighty opium⁹!

Questo passaggio rimanda alla memoria le celeberrime sequenze-cornice di *C'era una volta in America* (Sergio Leone, 1984). Leone inquadra Robert De Niro/Noodles accasciato in una fumeria d'oppio (fig. 2), sovrapponendo ai suoni ovattati della sala lo squillo ossessivo del telefono che, si scoprirà alla fine della lunga sequenza iniziale, non suona nella sala stessa ma raccorda il presente fluttuante di Noodles con l'evocazione della violenza ben reale che lo minaccia – e, in rapporto alla sequenza finale, che lo ha accompagnato tutta la vita.



Fig. 2

Questo *leitmotiv* ritorna puntualmente e costituisce un pendant all'evocazione cronologica. Giustamente, l'iniezione di una sensibilità oppiacea nel tessuto del film lo rende aereo, epico, eidetico. Lo solleva da cronaca generazionale a eterno sogno pieno di furore¹⁰. De Quincey:

At night, when I lay awake in bed, vast processions passed along in mournful pomp; friezes of never-ending stories, that to my feelings were as sad and solemn as if they were stories drawn from times before Oedipus or Priam – before Tyre – before Memphis. And, at the same time, a corresponding change took place in my dreams; a theatre seemed suddenly opened and lighted up within my brain, which presented nightly spectacles of more than earthly splendor¹¹.

De Quincey pare raccontare Leone con alternanza di fascinazione e timore di fronte alla vastità ipnagogica dei ricordi, delle storie, delle epiche. Come se avesse assunto oppio, il film procede a bruschi balzi in avanti per concedersi puntualmente panoramiche che abbracciano tutto il décor. La celebre sequenza dei quattro amici che corrono per le strade di New York, con alti grattacieli sporchi che gettano ombre grigie sui tombini che sputano fumo denso, è tanto concreta quanto sognante:

Some of these rambles led me to great distance: for opium eater is happy to observe the motion of time. And sometimes in my attempts to steer homewards, upon nautical principle, by fixing my eye on the pole-star, and seeking ambitiously for a north-west passage, instead of circumnavigating all the capes and head-lands I had doubled my in my outward voyage, I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphinx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters, and confound the intellects of hackney-coachmen¹².

La città familiare diventa allora una *terra incognita*, da esplorare e nella quale perdersi. Similmente, la città ricostruita di Leone risulta leggibile ma anche sfuggente, teatro a cielo aperto – si pensi alle sequenze di scoperta erotica sui tetti – lucida e nebbiosa al tempo stesso. Si tratta di un ritmo che è dato al film, che non per niente si apre su un teatro, un teatro d'ombre cinesi. Come il film stesso, il teatro descritto da Leone nelle sequenze iniziali nasconde trappole e doppi fondi, entrate e uscite segrete, basta scostare il paravento giusto. La

Cina, in tutto ciò, c'entra e non c'entra. La Cina o l'Oriente, tanto la rappresentazione ipnagogica di queste prime scene sembra astrarre caratteri ricorrenti di svariate scene orientali. Eppure, forse al mio occhio sensibile alle cineserie, è sempre apparsa come una delle più riuscite, coinvolgenti e affascinanti sequenze ove la Cina è utilizzata non solo come teatro ma anche come elemento consustanziale alla storia. La Cina o ancora meglio, la fumeria d'oppio. Apparizione, lampo breve nella durata fiume del film, eppure – come appunto un lampo nella notte – visibile per miglia, e strutturante il paesaggio circostante. Il film rammenta: rammenta le vite parallele, la fortuna e la decadenza, e si apparenta a mille romanzi cinesi che, dopo essersi dilungati per decenni e città e decine di protagonisti, tornano alla polvere annunciata nel prologo, citando la classica parabola di Zhuangzi che al risveglio non sa più se ha sognato di essere una farfalla, o se l'uomo è una farfalla che sogna. Dell'oppio – ancora a fare eco alle ultime pagine di De Quincey, quelle più cupe, infestate di sogni lovecraftiani –, il film di Leone si fa parallelo, visualizzando i sogni ricorrenti che come buchi neri attirano le anime, pervertendo ciò che d'innocente c'era in loro. Leone, parlando della versione breve del film, si ribella alla sua inattività piattamente cronologica: manca, dice, il mistero, il viaggio, la fumeria e l'oppio¹³ che sono invece ben più di una cornice ma parte sostanziale dell'opera, il suo tono e stile, forse proprio il suo andirivieni sognate. Leone:

La particularité de l'opium est d'être une drogue qui vous fait imaginer le futur comme le passé. L'opium crée des visions de l'avenir. Les autres stupéfiants ne vous font voir que le passé. Alors, pendant que Noodles rêve comment sa vie pourra être, et qu'il imagine son futur, il me donne la possibilité, à moi, metteur en scène européen, de rêver à l'intérieur du mythe américain. Et c'est cela, la combinaison idéale. On marche ensemble. Noodles avec son rêve. Et moi, avec le mien. Ce sont deux poèmes qui fusionnent. Car, en ce qui me concerne, Noodles n'est jamais sorti de 1930. Il rêve tout. Tout le film est le rêve d'opium de Noodles à travers lequel je rêve les fantômes du cinéma et du mythe américain¹⁴.

Il regista stesso conferma dunque la sensazione che la rappresentazione dell'oppio sia consustanziale all'opera, ne strutturi il carattere epico e mitologico, la riflessione sul tempo che tanto scorre, tanto si immobilizza in una immobilità scenica. Mettendo in forse le basi "realistiche", la cornice oppiacea fa assurgere la pellicola a pilastro della costruzione intangibile dell'immaginario filmico collettivo. È il sogno d'oppio, che lavora sul tempo modificandone l'avanzare cronologico, che permette al regista di esplorare tutto l'amore per il cinema, il mito e la ragione di fare arte, tra lucida nostalgia e realtà dell'immaginario – scardinando una struttura classica tramite effetti fantasmagorici di manipolazione del tempo, suono, immagine. Curiosamente, anche il crepuscolare western innevato *I compari* (*McCabe & Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971) termina sullo sguardo perduto di Julie Christie sdraiata in una fumeria d'oppio. Di più, la camera pare attraversare la cornea della ragazza e fare entrare lo spettatore in un caleidoscopio cosmico che potrebbe dire, come nel caso di De Niro, che la vicenda appena narrata altro non è se non un'allucinazione lisergica. I toni marroni della fotografia di Vilmos Szigmond, la colonna sonora ad opera di Leonard Cohen, la narrazione a balzi ellittici, il rifiuto di una grande narrativa in favore di note periferiche hanno fatto sì che l'opera di Altman venisse definita "mortuaria"¹⁵. Ma non si tratta di una definizione negativa, al contrario: la spirale di morte e ossessione che l'oppio porta con sé è strutturante al film, ne condivide l'andamento e ne dirige il ritmo, scorre nelle sue vene e accompagna tanto i personaggi nella loro decadenza, quanto il pubblico disposto a farsi ipnotizzare da un film scentrato, percorso da forze centripete che lo portano allo scioglimento finale.

C'era una volta in America è anche epopea di famiglie di immigrati nella caotica America. Agli immigrati cinesi spetta un ruolo importante nella creazione della contemporanea e contraddittoria società multietnica. Altri film (Ang Lee, Wayne Wang...) raccontano frontalmente i dilemmi e le difficoltà, l'integrazione e il rigetto della comunità cinese da parte della società americana. Qui Leone descrive un'epica americana ove i (recenti) immigrati, e i cinesi tra loro, sono parte integrante del coro popolare. Il teatro, con i suoi spettacoli d'ombre, l'anestesia dell'oppio, gli uomini e le donne accasciati a letto, ospita l'umanità varia che ha fatto e farà gli Stati Uniti. Ed è, come suggerisce Marco Dalla Gassa¹⁶, paradigmatico che Leone, regista europeo, senta di poter entrare nel mito americano (crudele e affascinante) passando dalla porta di una fumeria cinese. Altra cultura, ma parimenti nomade; e, nell'accezione specifica, in esilio.

Cinema potente, cinema che lega immagini e sogni, correndo su un secolo – ancora De Quincey, con le sue visioni di guerre e popolazioni e terre sconfinite – e cinema oppiaceo come dispositivo che non lava i cervelli, ma li rende vegli e recettivi, disposti a lasciarsi catturare dal flusso delle immagini e dei suoni e dalle loro combinazioni.

Notiamo che il testo di De Quincey è stato utilizzato per un film dal titolo *Confessioni di un fumatore d'oppio* (*Confessions of an Opium Eater*, Albert Zugsmith, 1969). Vincent Price interpreta il ruolo di un discendente del celebre autore inglese che arriva a San Francisco e si trova coinvolto in un losco traffico di schiave a Chinatown. Il film è un cult horror (un tempo raro, ora visibile su Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=ZoRBNxuweP0&list=PLCA566850702B4014>]), anche se l'etichetta "horror" non rende giustizia al delirio sincretico che ricorda le fantasmagorie di Edogawa Ranpo. Con un bianco e nero suggestivo, una musica ipnotica e lunghe sequenze prive di dialogo alternate a dei monologhi pseudo-esistenzialisti del protagonista, la pellicola si concede un caleidoscopio di inseguimenti tra fumerie d'oppio e passaggi segreti, ragazze legate e torturate, cadaveri e pipistrelli, templi e prigioni e un imponente Vincent Price che si fa guidare nei meandri di Chinatown da una splendida nana cinese in cerca di redenzione. Orientalismo, se vogliamo – ma quest'ultimo termine rimane troppo legato all'opera di Said che non menziona affatto la Cina, forse perché, oltre a questioni personali legati alla biografia del suo autore, l'Impero di mezzo non fu mai colonizzato dall'Europa. Orientalismo ma, ancora una volta, caleidoscopio ove l'oppio allegorizza e dà forma tangibile alla perdizione ma anche al sogno lisergico che lo spettatore ricerca. L'andamento del film pare ispirarsi, più che al testo di De Quincey, all'idea della droga come stimolante che il cinema sostituisce, giocando sull'alternarsi di visibile e invisibile, di esplicito e suggerito, tra ciò che è avvolto dalle nebbie (oppiacee, della coscienza, ecc.) e ciò che, a tratti, appare ad imprimersi sulla retina. Particolarmente memorabili sono le allucinazioni di De Quincey/Price (in seguito all'assunzione di oppio): attraverso sovrimpressioni, il ripetersi ritmico di una melodia inquietante, il susseguirsi e fondersi di immagini di ragni, gatti, volti femminili, serpenti – tutto deformato, fuso insieme in un blob sperimentale – il film tange lo sperimentale e l'arte astratta, ricordando che anche all'interno della più leggibile narrazione possono trovare posto schegge impazzite di pura esperienza visiva. Ebbrezza cinematografica – del dispositivo del cinema stesso? Scevro da connotazioni politiche? Altre rappresentazioni dell'oppio sugli schermi occidentali si raccordano alle suggestioni di De Quincey, proponendo una fantasmagoria dove la realtà storica si fonde ai sogni deliranti e poetici degli uomini.

Il dolce sapore della decadenza

Bertolucci, con *L'ultimo Imperatore* (1987) (fig. 3), filma un ineguagliato capolavoro dove maestosità, precisione storica, esotismo ed erotismo, scatenato e puro piacere cinematografico si fondono in un flusso sensoriale ove l'oppio allegorizza la fine di una dinastia. Ricordo la sequenza della festa in Manciuria, quando l'Imperatore Pu Yi viene ricevuto come nuovo sovrano di un nuovo regno, l'effimero Manchukuo, stato fantoccio gestito dall'Impero giapponese. Politica, si diceva: già da qualche decennio la Cina è tacciata d'essere la grande malata d'Asia; non solo da parte di Occidentali (e giapponesi) con precise agende imperialiste, ma da buona parte degli intellettuali cinesi stessi che vedono nella morente dinastia Qing la causa della debolezza della Cina: corruzione endemica, incapacità a rinnovarsi, immobilità scientifica. E poi l'oppio, ma l'oppio è stato introdotto dagli inglesi per minare il corpo e lo spirito della popolazione, per abbattere le ultime risorse morali, per trasformare il valido popolo cinese in uno schiavo pronto ad essere comandato.



Fig.3

L'oppio racconta anche l'automutilazione della classe dirigente, la debolezza autoinflittasi della nobiltà che indulge in piaceri colpevoli mentre il popolo soffre. Si veda per esempio l'opera di Zhang Ailing, e in particolare il romanzo breve *La Storia del giogo d'oro* (1943¹⁷): una giovane donna è costretta a maritarsi con un malato di tubercolosi, appartenente ad una ricca famiglia. Una volta diventata madre, la donna rinnova meccanicamente le angherie subite ricostruendo per i suoi figli la gogna dorata nella quale era stata a suo tempo imprigionata. Anche se oramai la modernità ne ha interdetto la pratica, costringe la figlia a bendarsi i piedi. La sorte del figlio non è più rosea: la donna lo inizia ai piaceri dell'oppio e ne fa un burattino impotente nelle sue mani. Con il suo gusto spiccato per la crudeltà umana, Zhang Ailing racconta la storia di questa Giocasta, nemmeno ignara, che usa la potente droga come Fu Manchu nello stesso periodo, per annebbiare gli spiriti e legarli a lui. Ma qui siamo in un contesto autoctono, non certo in un quadro orientalista o tantomeno razzista: i meccanismi di prevaricazione della società sono analizzati passando per il piacere raffinato della descrizione dettagliate del piacere oppiaceo.

Bertolucci si rifà a questa tradizione nella sequenza citata più sopra: il regista filma lungamente Joan Chen – che interpreta l'imperatrice – mentre fuma eleganti pipe d'oppio, massaggiata dalla sua amante. Volute di fumo, piaceri saffici, voyeurismo d'autore, esotismo al quadrato ove politica, sesso, passione e droga si confondono e sublimano. E, come a fare eco alle parole poc'anzi citate di Leone, anche qui il cinema diventa attore principale: l'imperatrice, di fronte al marito che l'accusa d'essere oppiomania come la madre di lui (esplicitamente riconducendo la disfatta della Cina alla tossicomania) replica “sei proprio cieco”, e ribadisce il concetto dicendo che il creatore dei neonati studi cinematografici del

Manchukuo è ora l'uomo più potente del territorio. Che Pu Yi fosse imperatore fantoccio nelle mani dei giapponesi era noto, ma l'intuizione del film è quella di mettere in parallelo la politica – teatro d'ombre di fantocci che danzano il ballo del potere – con il cinema, l'attuale e futura (siamo nel 1934) arma di propaganda, medium tramite il quale forgiare comunità immaginarie, diffondere valori e modi di pensare. La sequenza che oppone la politica al cinema si chiude con una languida fumata d'oppio che mescola ulteriormente le carte e confonde realtà, fantasia, cinema, ideologia, spettacolo, orientalismo strategico con il fascino per l'altro che spinge alla ricerca di conoscenza.

L'ultimo imperatore resta una pietra miliare del film storico, ineguagliato anche in Cina, ove, da un ventennio a questa parte, si moltiplicano le rappresentazioni dell'epoca dinastica, interdette all'epoca del maoismo duro e puro. Bertolucci fu il primo a poter entrare nella Città proibita per filmare il suo affresco storico, prima che la Turandot venisse messa in scena da Zhang Yimou in persona. Orientalista? Se *L'ultimo imperatore* certo non si nega nessun piacere della tradizione rappresentativa dell'Oriente (donne fatali, oppio, paesaggi e architetture maestose, ori scintillanti e rossi purpurei, costumi deliranti e centinaia di comparse, paraventi e ventagli), mi pare che innanzi tutto sia stato seminale proprio nel contesto del cinema cinese stesso, e che infine, come l'oppio, dell'Orientalismo si possa fare un'apologia forse scorretta ma necessaria.

Punto primo: finiti i colori rutilanti del realismo socialista e la povertà desolante delle sue storie e personaggi, il ritorno dell'epoca dinastica sugli schermi cinesi – che coincide naturalmente con la creazione del nuovo Impero cinese in termini economici e geopolitici¹⁸ – si rifà a una tradizione autoctona sottosviluppata. Nell'anteguerra, pochi film cinesi sono stati situati durante l'epoca dinastica, appena decaduta (1911) e troppo vicina per la nostalgia; poi l'urgenza politica dell'invasione giapponese inizio anni 30 rese i film progressisti urgenti e necessari. Il maoismo bandì la rappresentazione della feudalità. Con l'apertura, Pechino non poté che rivolgersi a Hong Kong e all'occidente per vedere imperatori, concubine, eunuchi, battaglie a cavallo, città antiche e piedi bendati, danze e rituali dimenticati – ovvero la tradizione “Orientalista”, di cui *L'ultimo imperatore* è il fiore, ovvero la moltiplicazione di generi che nell'antica colonia britannica ha contribuito a tenere viva la memoria della tradizione: film di cappa e spada, d'azione e d'orrore, così come film musicali (d'opera) tanto in mandarino quanto in cantonese, ecc. E l'oppio, anche, fumato lascivamente da Joan Chen, che si mostra nella sua magnifica decadenza e che racconta di quel passato storico rimosso e oggi ritornato nel discorso politico e identitario cinese.

Punto secondo: l'Orientalismo è stato e sarà ancora invito al viaggio, stimolo alla conoscenza, promessa di estasi esogena. Non si vogliono negare gli utilizzi politici, la dominazione coloniale sottesa alle agende statali che producono opere razziste, diminutive, che ingabbiano le popolazioni “altre” in una gogna di pregiudizi che rendono più facile la giustificazione della conquista. Eppure non si dimentichi anche il corollario di tale intossicazione: la dipendenza, la fascinazione, la curiosità di andare oltre e scoprire. In *Yellow Future* Jane Chi Hyun Park parla, a proposito delle recenti infiltrazioni di cinema asiatico ad Hollywood, di “stile orientale” che sviluppa definendolo con accezioni diverse – su tutti, le arti marziali di *Matrix* (*The Matrix*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999) e Jackie Chan, la rivalutazione e fusione delle culture *geek* e *otaku*, infine la presenza di attori asiatici non più relegati a comparse o ruoli stereotipati. *Yellow Future* fa del corpo (asiatico) un agente di mutazione del linguaggio cinematografico stesso, così come dell'architettura: l'autrice si dilunga nell'analisi di *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e sostiene che la visione distopica di Scott, impregnata di immaginario orientale, ha a sua volta impregnato e cambiato il cinema americano stesso, contribuendo a infondere uno “stile orientale”. Park, citando l'influenza di *Blade Runner* su Katsuhiro Otomo e poi rimbalzata, attraverso *Matrix*, a molteplici film

hollywoodiani, parla di “feedback loop”, che “structured not only the stylistic framework of this film [*The Matrix*] but also its thematic preoccupation with the idea of authenticity, which played out its treatment of race, gender, sexuality, and technology¹⁹”.

Il libro di Park non passa sotto silenzio le rappresentazioni razziste e politicamente riprovevoli, ma ha il merito di sottolineare anche, dello scambio interculturale e della rappresentazione dell’altro, il potere di “disseminare immagini di differenza²⁰”. Se i cineasti asiatici, prosegue, usano queste opportunità per “complicare i termini dell’appropriazione culturale nell’ambito della cultura visiva popolare²¹”, anche i cineasti citati più sopra contribuiscono al metissaggio e allo scambio interculturale.

L’immagine dell’oppio – del fumo, delle allucinazioni, delle torture e del piacere, del crimine e della lussuria, del perdersi e del ritrovarsi – struttura i film analizzati e soffia la propria influenza anche in altre opere che, pur non rappresentando direttamente la fumeria d’oppio, possono ricollegarsi al suo immaginario – attorno a Chinatown. Pensiamo qui a due immagini: l’antro del negozio in *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e le acrobazie colorate di *Grosso guaio a Chinatown* (*Big Trouble in Little China*, John Carpenter, 1986), esempi seminali di film “influenzati” dall’immaginario orientale e in cui quest’ultimo non è solo agonia della ragione – come gli incubi drogati dell’orrore di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Ancora una volta, non si tratta di determinare una lista, ma di tastare il polso e tentare di avvertire le pulsazioni di tendenze interne al cinema occidentale che l’immaginario oppiaceo informa. In *Gremlins* l’antro “magico”, perduto tra i meandri della città-dentro-la-città rinvia alla cartografia immaginifica delle passeggiate di De Quincey: si tratta di un luogo visibile ma mai visto, da cui sgorgano misteri e fascinazione, teneri animali da compagnia e virali mostriciattoli – Pokémon e Godzilla? Da notare che essi abitano il medesimo corpo: come la cultura “orientale”, o il suo *soft power*, ciò che esce da Chinatown è ambivalente, affascinante, forse pericoloso ma certo *addictive*. In *Grosso guaio a Chinatown* non si fuma oppio, ma (prima della battaglia finale) viene offerto un intruglio fumoso che “permette di veder ciò che nessuna altro può vedere, e fare cose che nessun altro può fare”... metacinematograficamente, si potrebbe leggere una premonizione (Cassandra: il film non ebbe il successo sperato, che arriverà “postumo”) di quello che Park definisce “disseminazione di immagini di differenza²²”, ovvero l’infiltrarsi stordente di forme, stilemi e motivi dell’inebriante cinema hongkonghese ad Hollywood – e ben oltre²³. In *Gremlins* e *Grosso guaio* oscuri antri nascondono segreti, antri dove, anche se non visibile, l’oppio è stato fumato, tanto la rappresentazione delle Chinatown si collega alla tradizionale evocazione di *Broken Blossom*, *Fu Manchu* e compagni²⁴. Antri oscuri, ombre cinesi, tracce oppiacee... da cui sorge la meraviglia, l’esotico, l’inaspettato. Orientalisti nel senso migliore del termine, ovvero, secondo chi scrive, motore di curiosità, spinta al viaggio, promotori del vertiginoso “feedback loop” che innerva le rappresentazioni del mediatico villaggio globale.

Corrado Neri

¹ Il primo, cronologicamente, è *Chinese Opium Den* (1894), un corto prodotto da Edison; ricordiamo anche *The Tong Man* (William Worthington, 1919; con il divo Hayakawa), *Chinatown Nights* (William Wellman, 1929; iniziato come muto, finito sonoro).

² Jelena Gledić, “Associative Portrayals of Chinatown: Analysis of Film Plot Keywords”, EACS (European Association of Chinese Studies) Conference, Paris, September 2012. Mille grazie a Jelena per avermi permesso di leggere la versione integrale dell’articolo, e di citarlo qui.

³ *Ivi*, p. 14.

⁴ Questo stereotipo è sfidato da vari autori. Il più recente, a mia conoscenza: Celine Parrenas Shimizu, *Straitjacket Sexualities: Unbiding Asian American Manhoods in the Movies*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

⁵ Tra le varie pubblicazioni sul pericolo giallo, le sue rappresentazioni, i suoi personaggi e le sue strategie: Gina Marchetti, *From Tien'Anmen to Times Square*, Philadelphia, Temple University Press, 2006; Daisuke Miyao, *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Durham-Londra, Duke University Press, 2007; Graham Russel Gao Hodges, Anna May Wong, *From Laundryman's daughter to Hollywood Legend*, New York, Palgrave, 2005; Fabio Giovannini, *Musi Gialli*, Roma, Stampa Alternativa, 2011.

⁶ Gregory B. Lee, "L'Opium et le chinois dans le discours colonial", *Nouvelles du Sud*, n. 33, 2003.

⁷ "I have often thought that if I were compelled to forgo England, and to live in China, and among Chinese manners and modes of life and scenery, I should go mad. The causes of my horror lie deep; and some of them must be common to others. Southern Asia, in general, is the seat of awful images and associations. [...] No man can pretend that the wild, barbarous, and capricious superstitions of Africa, or of the savage tribes elsewhere, affect him in the way that he is affected by the ancient, monumental, cruel, and elaborate religions of Indostan &c. There are mere antiquity of Asiatic things, of their institutions, histories, modes of faith, &c. is so impressive, that to me the vast age of the race and name overpowers the sense of the individual". Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1985, pp. 72-73.

⁸ Samuel Baudry, "Le bon Anglais, la brute opiomane et l'érudit truand: conflits discursifs et identitaires dans le Confessions de Thomas (De) Quincey", in Laurent Bury (a cura di), *Confessions of an English Opium-Eater*, Paris, Ellipses Edition, pp. 73-86 (citazione pag. 75).

⁹ T. De Quincey, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ Come titola shakesperianamente Fernanda Pivano, "L'America? È un sogno pieno di furore", in *Corriere della sera*, 17 giugno 1990.

¹¹ T. De Quincey, *op. cit.*, p. 67.

¹² *Ibidem*.

¹³ Noël Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, Paris, Stock, 1987, p. 190.

¹⁴ *Ivi*, pp. 191-2.

¹⁵ Olivier Père, "John Mc Cabe de Robert Altman", in *arte*, 2012,

(<http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2012/01/19/john-mccabe-de-robert-altman>).

¹⁶ Comunicazione personale, per la quale (così come per il dialogo che l'ha contestualizzata) sono riconoscente.

¹⁷ Zhang Ailing, *La Storia del gogo d'oro*, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁸ Gli esempi del ritorno della rappresentazione della Cina imperiale sugli schermi cinesi sono incalcolabili – e recenti. Oltre al già citato Zhang Yimou, si pensi a Chen Kaige con *The Promise (Wu Ji)*, 2005) e *Sacrifice (Zhào Shì Gū Ēr)*, 2010), a John Woo con *La battaglia dei tre regni (Chi bi)*, 2008) e Feng Xiaogang con *The Banquet (Yèyàn)*, 2006) per non citare che i più noti e popolari.

¹⁹ Jane Chi Hyun Park, *Yellow Future: Oriental Style in Hollywood Cinema*, Minneapolis-Londra, University of Minnesota Press, 2010, p. 175.

²⁰ *Ivi*, p. 160.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ancora una volta, non è scopo qui fare una lista, ma pensiamo a *Kill Bill vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003), *Matrix (The Matrix)*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999), sino al recente *L'uomo coi pugni di ferro (The Man with the Iron Fists)*, RZA, 2012).

²⁴ Non sono il solo a notare le influenze sotterranee tra *Confessions* e *Big Trouble*: "If that (and, hell, most of this setup) sounds a little like *Big Trouble in Little China*, it probably should; in fact, Lu's appearance in that film all but confirms that this was a likely influence on John Carpenter's genre-bending effort". Brett Gallman, *Confessions of an Opium Eater (1962)*, in *Oh, The Terror*, 2012 (<http://www.oh-the-horror.com/page.php?id=1266>).