

# CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciali

## Pericolo Giallo

### “Musì gialli” nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana

Il presente saggio<sup>1</sup> si propone d'indagare il fenomeno del cosiddetto Pericolo Giallo, partendo da alcuni film e opere letterarie, inglesi e statunitensi, in un periodo compreso tra la fine del Diciannovesimo secolo e i primi tre decenni del Ventesimo. Lo studio in questione affronterà dapprima gli aspetti storico-sociali che contribuirono alla diffusione di tale fobia, per poi analizzare le ripercussioni del fenomeno in ambito letterario e cinematografico, soffermandosi su alcuni casi particolarmente esemplificativi.

#### *Origine del Pericolo Giallo: dalla Chinese Exclusion Law alla nascita delle Chinatown*

La sconfitta delle guerre dell'oppio (1839-1860) ebbe conseguenze negative per la Cina, da sempre avvolta da un'aura di fascino e mistero, considerata dall'Occidente come un impero solido e inattaccabile. Da questo momento in poi agli occhi degli occidentali il “Paese di mezzo” (Zhongguo, Cina) verrà recepito come un colosso d'argilla facile da espugnare; ne è la prova l'appellativo con cui spesso ci si riferiva all'Impero cinese, *dongya bingfu* (malato dell'Asia dell'Est):

Although probably coined by a Chinese intellectual, in the nationalist discourse, *dongya bingfu* became a label imposed on China and the Chinese body politic by Japan and the West. Curing the “sick man”, a savagely self-critical image, has thus long been a central goal of China in order to gain international respect and status<sup>2</sup>.

Per molti cinesi l'occasione di emigrare verso occidente, attirati dal miraggio della “febbre dell'oro”, si presentò come un'opportunità per sfuggire dalla miseria. Ben presto, però, apparve chiaro che la loro condizione di *coolies*, braccia adoperate per lavori di fatica, quali la costruzione di ferrovie<sup>3</sup>, sarebbe rimasta inalterata nel tempo. Infatti, benché la dedizione al lavoro e l'intraprendenza, che contraddistinguevano i cinesi, consentissero loro di avviare alcune attività commerciali (lavanderie, ristoranti...), per gli occidentali, per gli statunitensi in particolare, essi restavano in tutto e per tutto *coolies*:

The early Chinese laborers entered American mainstream media as coolies. They could be easily recognized in magazines and newspapers of the day by their queues, coolie caps, slippers and jackets, often with braiding or buttons. Long after the coolie disappeared in reality, these exotic items implied a connection to this stereotype. According to the coolie

stereotype, Asian men are economically inferior, strange eunuchs who speak with an accent and although outwardly submissive, may not be trustworthy.<sup>4</sup>

La presenza cinese sul suolo statunitense, comportò la nascita di quartieri soprannominati *Chinatown* (in cinese *Tangshanjie*) che costituivano una società a sé, staccata dal contesto locale. Come puntualizza Roger Daniels, l'affermarsi di queste realtà era dovuta all'esigenza degli immigrati di mantenere inalterate le proprie abitudini e tradizioni:

[They] live in the cheapest possible residential areas; most have a natural desire to live among "their own kind", where they can use their native language, find foods to which they are accustomed. And recreate familiar, if modified, social organizations. In addition, the pressure of the larger host community usually encouraged and sometimes forced, ethnically distinct groups to live in rather strictly defined areas<sup>5</sup>.

Fu proprio la tendenza alla "auto-ghettizzazione" che convinse il governo statunitense ad attivarsi, prendendo misure restrittive, per contenere un fenomeno altrimenti difficile da controllare: la più significativa delle azioni governative fu, senza dubbio, la *Chinese Exclusion Law*, promulgata nel 1882<sup>6</sup>, una legge che segnò una battuta d'arresto alla migrazione cinese, vietando il ricongiungimento familiare per coloro che già si trovavano negli Stati Uniti. Inoltre, gli stereotipi che circolavano sul conto dei cinesi (le loro abitudini alimentari, il loro modo di vestire, la dedizione all'oppio e al gioco d'azzardo) contribuirono ad alimentare il fenomeno del Pericolo Giallo tra gli americani. Si trattava di un'autentica paura, inizialmente legata alla sola popolazione cinese, ma che in seguito si estese anche ad altre popolazioni asiatiche, non ultimi i giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale. Il pericolo che la comunità cinese potesse, con il tempo, monopolizzare il sistema economico americano, oltre alla minaccia di matrimoni misti, non fece che rafforzare l'esigenza del governo americano di arginare il fenomeno migratorio, mettendo in allerta la popolazione attraverso messaggi anti-cinesi proposti dai giornali, che influenzarono anche letteratura e cinema.

Nacquero, così, alcune leggende legate alla comunità cinese e con esse si affermarono diversi stereotipi, quali ad esempio l'inferiorità dei cinesi, poiché, come sostiene Eugene Franklin Wong: "Culturally biased perceptions of the Chinese as uniquely non-Western in dress, language, religion, customs, and eating habits determined that the Chinese were inferior"<sup>7</sup>.



Fig.1 La vignetta del 1882, a ridosso della *Chinese Exclusion Law*, ritrae un cinese seduto fuori dal cancello d'entrata per accedere agli Stati Uniti, il cosiddetto Golden Gate of Liberty. Nella didascalia il tono non è meno ironico: "The only one barred out. Enlightened American Statesman: 'We must draw the line somewhere, you know'. Molte vignette

satiriche anti-cinesi cominciarono a essere pubblicate su diversi settimanali, come il “San Francisco Illustrated Wasp” che tra il 1870 e il 1880 propose regolarmente questo tipo di vignette a sfondo razziale.

### *Stereotipi al nitrato d’argento: da Chinese Laundry Scene (1894) al personaggio della Dragon Lady*

Cinema e letteratura erano i mezzi prediletti per diffondere tra la gente la fama dei cinesi come persone grette e pericolose, abituate a vivere in luoghi ameni, dediti alle sostanze oppiacee e al gioco. Era lunga la lista di film che a partire dal 1894 proponevano un repertorio di immagini denigratorie e stereotipate dei cinesi, prive di attinenza con la realtà. Uno di questi, dal titolo *Robetta and Doredo* (conosciuto anche come *Chinese Laundry Scene*, William K. L. Dickson, William Helse, Edison, 1894) presentava una breve scenetta in cui il duo comico italiano, Robetta e Doredo, si destreggiava in un numero di vaudeville con protagonisti un poliziotto irlandese e il cinese Hop Lee che, come ricorda Charles Musser, “employs tremendous ingenuity and dexterity to elude the Irish policeman who chases him”<sup>8</sup>. Lo sketch presenta molte similitudini con le scenette presentate nelle vignette denigratorie (Figg. 1-2), pubblicate sui quotidiani statunitensi a partire dalla seconda metà del Diciannovesimo secolo: “Their simple, one-dimensional characters bore greatest resemblance to those appearing in newspaper cartoons. In fact, these character were typically appropriated for comic strips, which also provided excellent sources for narratives material and form”<sup>9</sup>. La messa in ridicolo e la conseguente umiliazione dei cinesi costituivano un’altra strategia ricorrente<sup>10</sup>. Basti pensare a titoli quali *The Terrible Kids* (William McCutcheon, Edwin S. Porter, Edison, 1906) del repertorio Edison, in cui due “monelli” si divertono a far saltare il loro cane Mannie “onto the chinaman’s back, seizes his queue and drags the poor chink to the ground”<sup>11</sup>, o, sempre per restare nel catalogo Edison, *Dancing Chinaman - Marionettes* (James H. White, Edison, 1898), in cui due marionette, dai tratti somatici cinesi, sorrette da fili vengono ripetutamente

pulled up by the strings above ground, then quickly let down until they sit on the ground doing splits, pulled up, let down, pulled up, let down, and so on. This movement within the static shot creates an image of a stranger multi-joined body, a body that is definitely “foreign” - coded as “Chinese”.<sup>12</sup>



Fig.2 Vignetta pubblicata nel 1899 accompagnata dalla didascalia: “The Yellow Terror in all his glory”.

Molti anche i film ambientati nelle *Chinatown* statunitensi, dove venivano organizzati tour per temerari occidentali che volevano provare il brivido di varcare la soglia di quella parte della città (ad esempio New York) pericolosa e avvolta dal mistero<sup>13</sup>. Sabine Haenni<sup>14</sup> ne offre un quadro completo distinguendo tra i film che avevano per oggetto le scene di vita quotidiana come ad esempio, *Chinese Procession no. 12* (James H. White, Edison, 1898), *Parade of Chinese* (James H. White, Edison 1898), *Scene in a Chinese Restaurant* (American Mutoscope and Biograph, 1903), *Chinese Shaving Scene* (Edison, 1902), *Scene in Chinatown* (Frederick S. Armitage, American Mutoscope and Biograph, 1903), una serie di reportage di “un mondo a parte” insito nella realtà statunitense d’inizio Novecento; un secondo filone proposto è quello dei film incentrati su fantasie popolari che circolavano su Chinatown, come *The Heathen Chinese and the Sunday School Teachers* (A.E. Weed, American Mutoscope and Biograph, 1904), *Rube in an Opium Joint* (American Mutoscope and Biograph, 1905), e *The Yellow Peril* (Wallace Mc Cutcheon, American Mutoscope and Biograph, 1908), commedia *slapstick* che ruota attorno al trambusto creato da un servitore cinese a servizio in una casa americana; infine, il terzo filone è dedicato ai tour nei bassifondi: *Lifting the Lid* (Billy Bitzer, American Mutoscope and Biograph, 1905) e *The Deceived Slumming Party* (David W. Griffith, American Mutoscope and Biograph, 1908). Come ricorda Haenni: “The film’s sensational impulse, its longing not only to exhibit and display Chinatown but its insistence on the unimaginable horrors hidden within Chinatown, emphasizes the exotic difference of the Chinese, their inability to assimilate”<sup>15</sup>.

Anche negli anni Dieci non si ravvisano miglioramenti, l’immagine dei cinesi proposta al pubblico è sempre stereotipata: lavandai, fumatori d’oppio, servitori maldestri, fomentatori di risse, uomini inferiori che osano sedurre donne bianche: “These films are said to suggest the erotic and ideological implications of Hollywood’s reliance on a fantasy of the violation of the white woman by a man of colour”<sup>16</sup>.

Si aggiunga che la letteratura non proponeva ritratti più rassicuranti. Sax Rohmer (1883-1959), autore inglese di svariati racconti che avevano per protagonista il Dr. Fu Manchu, scrive nel 1922 sulle pagine della rivista americana *Collier’s*: “The chinese still believe that the yellow race can dominate the world, and the Oriental mind spells out the means in a manner altogether opposite to Western ideas”<sup>17</sup>. È proprio da quest’idea di “dominatori del mondo” che nasce il popolare personaggio di Fu Manchu, presentato come “a person, tall, lean, and feline, high shouldered with a brow like Shakespeare and a face like Satan, a close-shaven skull, and a long, magnetic eyes of the true cat-green [...] the Yellow Peril incarnate in one man”, descrizione che con qualche variante apre ogni capitolo dei testi a lui dedicati e che, nonostante fosse il frutto delle fantasie dell’autore, contribuì ad alimentare strane credenze sul conto dei cinesi. Come si è già potuto appurare dalle produzioni cinematografiche prese finora in considerazione, “l’Oriente stesso era in un certo senso un’invenzione dell’Occidente, sin dall’antichità luogo di avventure, popolato da creature esotiche, ricco di ricordi ricorrenti e paesaggi, di esperienze eccezionali”<sup>18</sup>. Il lettore sembrava legittimato a provare odio nei confronti delle minoranze presenti, poiché la prospettiva apocalittica prefigurata da molti autori non lasciava altra soluzione. Jack London (1876-1916) nel suo *The Unparalleled Invasion* (1914) presagisce un genocidio del popolo cinese come unica soluzione al fenomeno di sovrappopolamento della Cina e la conseguente invasione dei paesi limitrofi. Non è da meno Philip Francis Nowlan (1888-1940) che in *Armageddon 2419 A.D.* (1928) dipinge un’America sotto l’assedio degli invasori cinesi, sterminati dall’eroe Antony Rogers (in seguito ribattezzato Buck Rogers nella celebre striscia a fumetti).

Si noti che prima dell’approdo del Dr. Fu Manchu sul grande schermo, c’erano stati già personaggi cinesi dal profilo simile proposti dalla serialità cinematografica statunitense degli anni Dieci. Long Sin, antagonista di Pearl White nel serial *The Exploits of Elaine* (1916), è descritto come “the prototype of the Chinese villain, that is, the monstrous Mandarin, Long Sin’s only conspicuously Asian characteristic, excluding his peculiar name, was a drooping moustache, later to be known as the Fu Manchu moustache”<sup>19</sup> e Wu Fang che a fine decennio prende il posto di Long Sin nel serial Pathé *The Perils of Pauline* (Pathé Frères, 1919): “Besides Wu, the inscrutable, Long Sin, astute

though he was, was a mere pigmy – his slave, his advance agent, as it were, a tentacle sent out to discover the most promising outlet for the nefarious talents of his master”<sup>20</sup>. Nel presentare al pubblico Long Sin e Wu Fang viene posta particolare attenzione su alcune peculiari caratteristiche, volte a sottolineare il loro essere “personaggi sinistri”, come ad esempio una fisicità estremamente longilinea, quasi asessuata, con lunghi baffi cadenti che, a partire dal 1923, saranno anche uno dei tratti distintivi del Dr. Fu Manchu, dapprima protagonista di alcuni serial britannici e solo dal 1929 anche di film e serial statunitensi. Se per loro si può parlare di “personaggi cinesi di finzione” va detto che “finti cinesi” erano anche gli attori a interpretarli. Infatti, questi ruoli vennero affidati ad attori caucasici come Warner Oland, Boris Karloff, Chistooher Lee, solo per citare alcuni nomi, notoriamente carichi di belletto, creando un’ulteriore forma di discriminazione che si potrà dire conclusa solo con l’affermarsi del cinema di Bruce Lee negli Stati Uniti<sup>21</sup>:

Throughout the first four decades of the twentieth century, the Asian serials (many of which were thematically anchored in Hollywood’s creation of Asian racism, the goal of which was “the destruction of the white race”<sup>22</sup>) constituted a significant aspect of the American motion picture industry’s stock in trade. Nonetheless, the fact remained that although the industry was conspicuous in its efforts to encourage the belief that white were being victimized by the Chinese, the “white star system” and the general profitability of the serials excluded the Asian artists from both stardom and profit, while accounting for a simultaneous increase in cinematic and social anti-Sinicism. Because all major Asian characters “were played by white men in yellow face”<sup>23</sup> the industry had a free hand in racially portraying Asian character.<sup>24</sup>

#### *Il “divo” con gli occhi a mandorla. Anna May Wong e Sessue Hayakawa*

Il caso di Anna May Wong, come quello di Sessue Hayakawa, si ascrive proprio in quest’ottica discriminatoria: “The ethnic eclecticism evident in Wong’s early roles fitted perfectly with Hollywood’s appropriation of exoticism in the 1920s and 1930s”<sup>25</sup>. I loro personaggi (Wong/Hayakawa)<sup>26</sup>, caratterizzati da fascino e sensualità, quando solleticano le fantasie del pubblico americano (e caucasico) sono destinati a morti precoci<sup>27</sup>, poiché prodotti del Pericolo Giallo (anche i giapponesi negli anni Venti cominciano a essere oggetto di discriminazioni razziali), e come tali considerati “personaggi ambigui” da punire<sup>28</sup> (si pensi alla scena del processo e al conseguente linciaggio di Tori/Hayakawa ne *I Prevaricatori* [*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915]). Tuttavia, sarebbe errato pensare che il loro contributo alla storia del cinema sia esclusivamente legato alla “minaccia gialla”. Ne è un esempio il ruolo di Shosho interpretato da Anna May Wong in *Piccadilly* (Ewald A. Dupont, 1929), in cui si distingue oltre che per la sua sensualità anche per la sua delicatezza.

A tal proposito credo sia giusto ricordare che il codice che regolamentava le produzioni hollywoodiane proibiva lo scambio di effusioni tra coppie miste; era impensabile l’idea che l’uomo orientale potesse possedere una donna occidentale (che in tal caso sarebbe stata vittima di violenza), mentre l’idea del possesso della donna orientale da parte dell’uomo occidentale si diffuse nel cinema almeno a partire dall’adattamento dell’opera pucciniana *Madama Butterfly* (1904) in poi. Allo stesso modo gli attori asiatici erano esclusi da ruoli principali. Sia Wong, che Hayakawa, erano scritturati per ruoli minori, o da antagonisti, allo scopo di esaltare la “minaccia gialla”. Si pensi ancora al film di *I Prevaricatori* di DeMille<sup>29</sup> che tanto sconvolse la società benpensante, ma che colpì in egual misura innumerevoli critici e studiosi per la “maschera” Hayakawa<sup>30</sup>. Il ruolo del giapponese/birmano<sup>31</sup>, Tori, che tenta di attirare a sé l’americana Edith Hardy (Fanny Ward) marchiandola a fuoco in segno di possesso, è propedeutico a sottolineare come gli asiatici avrebbero potuto impadronirsi dei beni occidentali e per estensione dell’Occidente stesso: “*The Cheat* sees the intrusion of Asia into American culture as a threat to the white, bourgeois, patriarchal family”<sup>32</sup>. In

questo senso la differenza tra questa tipologia di personaggi e il precedente caso di Fu Manchu è minima<sup>33</sup>.

D'altronde analogo discorso può essere svolto per la Wong. Pur distinguendosi come attrice per uno stile recitativo sobrio e moderno, i ruoli assegnati ad Anna Mae Wong nel corso della sua carriera statunitense oscilleranno per lo più tra il modello della *dragon lady* e quello della *butterfly/lotus blossoms baby*<sup>34</sup>: "The exotic Asian women that promulgate crude 'dragon lady/lotus blossom baby' or 'butterfly' stereotypes"<sup>35</sup>. Tajima sostiene, infatti, che le rappresentazioni cinematografiche della donna asiatica negli Stati Uniti seguono due tipologie di stereotipo: da un lato il modello della *lotus blossom baby*, che incarna la donna servile e passiva al volere dell'uomo occidentale e dall'altro la *dragon lady*, partner depravata di loschi gangster:

In the past Anna May symbolized everything from cheesecake sexiness to exotic assimilation to droll camp. But Anna May is not just an object of the past; she is a very contemporary comment on the imposed roles of Asians in America and on the sexist expectations still internalized and acted upon by Asian women.<sup>36</sup>

*Il Pericolo Giallo camuffato da buoni propositi: Charlie Chan e gli alti investigatori cinesi "dalla faccia pulita"*

Nel corso del ventennio 1920-40 l'immagine che gli statunitensi avevano dei cinesi cambiò radicalmente, anche grazie alla pubblicazione di racconti su riviste come *Collier's*, *Sunset*, *Saturday Evening Post*, offrendo una nuova versione dello stereotipo asiatico: l'eroe cinese bonario e paffuto che si batte per consegnare temibili criminali alla giustizia americana<sup>37</sup>. Dunque, direttamente dalla parte opposta della barricata, fa la sua entrata Charlie Chan, l'investigatore di origine cinese, i cui racconti cominciano a essere pubblicati sul *Saturday Evening Post* a partire dal 1925. A ben vedere una precedente inversione di tendenza nell'immagine del cinese "gretto e privo di scrupoli" si era già potuta riscontrare nel film di David W. Griffith *Giglio Infranto* (*Broken Blossoms*, 1919). Il personaggio di Chen Huan (Richard Barthelmess), uomo cinese dai modi gentili e garbati, ha ben poco a che vedere con Fu Manchu, Long Sin o Wu Fang, prendendo le distanze anche dal personaggio del romanzo *The Chink and the Child* (1917) di Thomas Burke a cui Griffith s'ispirò per realizzare *Giglio Infranto* (Fig.3). Benché velato, però, lo stereotipo è comunque presente, nonostante il film sembri essere una risposta alle accuse di razzismo che seguirono l'uscita di *Nascita di una Nazione* (*The Birth of Nation*, 1915) dello stesso Griffith<sup>38</sup>. I modi fin troppo aggraziati di Chen Huan e le pulsioni che cerca di dominare sottintendono, infatti, una velata forma di impotenza dovuta alla sua incapacità di sedurre la giovane Lily/Lillian Gish (solo in parte assopita quando uccide il padre della ragazza per le violenze che la stessa è costretta a subire), impotenza che trova la sua maggiore espressione quando "Chen Huan returns to his emasculated, passive, masochistic position when he commits suicide on the floor next to Lucy's corpse"<sup>39</sup>.



Fig. 3 Fotogramma tratto dal film Giglio Infranto.

Anche Charlie Chan, il personaggio nato dalla penna di Earl Derr Biggers<sup>40</sup>, si presenta come un uomo dai modi gentili, l'aria bonaria e il fisico arrotondato tanto da farne un simpatico e innocuo galantuomo, come si evince dalle descrizioni presenti nei racconti: "Ha un fisico ingombrante [...]. Era molto grasso, infatti, eppure camminava con il passo leggero e delicato di una donna. Le sue guance erano paffute come quelle di un bambino, la pelle era color avorio, i capelli neri erano tagliati corti e gli occhi color ambra erano a mandorla"<sup>41</sup>. Le sue origini cinesi si mescolano a quelle di isolano delle Hawaii (Biggers si ispirò alla figura di Chang Apana, investigatore realmente vissuto e originario delle isole Hawaii, dove si contraddistinse per le inchieste condotte con molta determinazione), creando un ibrido piuttosto divertente. Con Charlie Chan, le cui inchieste oscillano tra la Cina e gli Stati Uniti, si assiste a una fase di passaggio: i cinesi sono ancora guardati con un certo sospetto, ma si può concedere loro di essere persone dall'alta moralità e in grado di assicurare il crimine alla giustizia (anche se non possono ancora essere interpretati da veri cinesi). Il suo inglese stentato e le massime confuciane che sciorina a ogni inchiesta sono sintomo di uno stereotipo meno sprezzante del precedente Pericolo Giallo, ma come sostiene Wong:

[He] was a remotely threatening to white Americans as the continuing fear of an Asian immigration deluge was at last superfluous. [...] Chan became symbolic of the harmless and comical cultural and racial characteristics of a people barred from American shores because of their race<sup>42</sup>.

Del tutto assente, invece, lo stereotipo nel successivo investigatore di origini cinesi, James Lee Wong, creato da Hugh Wiley, i cui dodici racconti furono pubblicati dapprima su "Collier's"<sup>43</sup> e in seguito ripubblicati nel volume unico, *Murder By the Dozen* (1951): "The thoroughly Americanised, Yale-educated Chinese-American secret agent", la cui ottima padronanza della lingua inglese era sintomo di una perfetta integrazione nella società americana. Con James Lee Wong (che sul grande schermo ha il volto di Boris Karloff) assistiamo alla nascita dell'eroe popolare. A differenza dei precedenti casi vi è la possibilità per il pubblico statunitense d'identificarsi nelle storie raccontate, indice del fatto che, benché il personaggio avesse origini cinesi, fosse considerato americano a tutti gli effetti. È probabile che questo tocco esotico gli fornisse un'aura di mistero e servisse ad accrescerne l'eleganza. Se Charlie Chan era considerato straniero, James Wong è a tutti gli effetti un naturalizzato americano, e questo è un notevole passo avanti nell'integrazione dei cinesi d'oltreoceano, come dimostra ad esempio il fatto che le storie di Mr. Wong fossero tutte ambientate negli Stati Uniti.

Cristina Colet

---

<sup>1</sup> Questo saggio è un estratto della mia tesi di Dottorato in studi euroasiatici (discussa nel marzo 2011 presso l'Università degli studi di Torino), incentrata sulle problematiche dell'identità culturale e gli stereotipi dei cinesi d'oltreoceano attraverso l'analisi di figure come Fu Manchu e Charlie Chan, fino all'eroe positivo Bruce Lee, il cui corpo mediaticamente "(sovra)esposto" ha permesso di trasformare l'immagine del cinese malato e asessuato che era circolata in Occidente per quasi un secolo in quella di un eroe cinese forte e possente.

<sup>2</sup> David Ashew, "Sport and Politics: The 2008 Beijing Olympic Games", in Georg Wiessala, John Wilson, Pradeep Taneja (a cura di), *The European Union and China: Interest and Dilemmas*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 108.

<sup>3</sup> Nonostante il loro grande contributo nella realizzazione di opere indispensabili allo sviluppo economico degli Stati Uniti nel XIX secolo, come la Central Pacific Railroad (1867), tale era il disprezzo per i cinesi che nessun loro rappresentante comparì nelle foto commemorative per celebrare il completamento della rete ferroviaria. Cfr. Darrell Y. Hamamoto, *Monitored Peril*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 48; John Kuo Wei Tchen, *Genth's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*, New York, Dover Publications, 1984, p. 5.

<sup>4</sup> Amy Kashiwabara, *Vanishing Son: The Appearance, Disappearance, and Assimilation of the Asian-American Man in American Mainstream Media*, Berkeley, UC Berkeley Library, 1996 (<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/Amydoc.html>).

<sup>5</sup> Roger Daniels, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, Seattle-Londra, University of Washington Press, 1988, p. 18.

<sup>6</sup> La *Chinese Exclusion* rimpiazzava il precedente *Burlingame Treaty* (1868) con il quale s'incoraggiava l'immigrazione cinese.

<sup>7</sup> Eugene Franklin Wong, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures*, Denver, University of Denver, 1978. Si veda anche Christine Choy, "Cinema as a Tool of Assimilation: Asian Americans, Women and Hollywood", in Pearl Bowser (a cura di), *Color: 60 Years of Images of Minority Women in Film: 1921-1981*, Santa Cruz, UC Santa Cruz Library, 1993, p. 24.

<sup>8</sup> Charles Musser, "Ethnicity, Roleplaying, and American Film Comedy: From Chinese Laundry Scene to Whoopee (1894-1930)", in Lester D. Friedman (a cura di), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, Illinois University Press, 1991, p. 43.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> In Cina a seguito di proiezioni di film occidentali, americani in particolare, considerati denigratori, e dunque che comportavano un danno per l'immagine del Paese, molti film furono censurati e banditi. Si pensi al caso di *Evviva il pericolo!* (*Welcome Danger*, Harold Lloyd, 1929), la cui proiezione fu boicottata, in cui i cinesi venivano ritratti come stupidi, o a *L'amaro tè del generale Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, Frank Capra, 1933), in cui i soldati cinesi sono dipinti come viziosi e crudeli, o a *Il ladro di Bagdad* (*Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), in cui i cinesi sono rappresentati in qualità di servitori, e infine *Shanghai Express* (Joseph Von Sternberg, 1932) censurato per la frase: "Time and life have no value in China". Cfr. Zhiwei Xiao, "Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade 1927-1937", in Sheldon Hsiao-Peng Lu (a cura di), *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai Press, 1997, pp. 35-57.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>12</sup> Sabine Haenni, "Filming "Chinatown": Fake Visions, Bodily Transformation", in Peter X. Feng (a cura di), *Screening Asian Americans*, New Brunswick-New Jersey-Londra, Rutgers University Press, 2002, p. 21.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>15</sup> S. Haenni, *op. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> Gaylyn Studlar, "Out-Salomeing Salomè: Sance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism", in Matthew Bernestein, Gaylyn Studlar (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick-New Jersey-Londra, Rutgers University Press, 1997, p. 100.

<sup>17</sup> Sax Rohmer, "The Black Mandarin", *Collier's*, vol. 70, n. 19, 4 novembre 1922, p. 26.

<sup>18</sup> Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo*, 1978, tr. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 3.

<sup>19</sup> Eugene F. Wong, "The Early Years: Asians in the American Film Prior to World War II", in Peter X. Feng (a cura di), *Screening Asian Americans*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2002, p. 56.

<sup>20</sup> Raymond William Stedman, *The Serials: Suspance and Drama by Installment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971, p. 39.

<sup>21</sup> In particolare con il film *I Tre dell'Operazione Drago* (*Enter the Dragon*, Robert Clouse, 1973) che lo consacra come star internazionale.

<sup>22</sup> Ken Weiss, Ed Goodgold, *To Be Continued...* New York, Crown, 1972.

<sup>23</sup> Thomas W. Bohn, Richard L. Stromgren, *Light and Shadows*, Port Washington (New York), Alfred, 1975, pp. 192-93.

<sup>24</sup> Eugene F. Wong, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>25</sup> Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe, and the Cultural Reception of Ann May Wong", in Lucy Fischer, Marcia Landy (a cura di), *Stars: The Film Reader*, Londra-New York, Routledge, 2003, p. 62.

---

<sup>26</sup> I due attori interpretarono personaggi di diverse etnie: schiave mongole, eschimesi, capo tribù indiana, malesi, benestanti birmani, cinesi tagliatori di teste.

<sup>27</sup> Esemplicativo a tal proposito l'epitaffio commemorativo di Wong, "She died a thousand deaths", o quello pubblicato dal *Time Magazine* nel 1961: "The screen's foremost oriental villainess" (ripubblicato sul *Los Angeles Times* il 7 dicembre 1987). Cfr. Cynthia W. Liu, "When Dragon Ladies Die, Do They Come Back as Butterflies? Re-imagining Anna May Wong", Darrell Y. Hamamoto, Sandra Liu (a cura di), *Countervisions: Asian American Film Criticism*, Philadelphia, Temple University Press, 2000, p. 24.

<sup>28</sup> Graham Russel, Gao Hodges, *Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2012, pp. XVI-XVIII.

<sup>29</sup> Si veda per un'analisi approfondita Gina Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 14-27.

<sup>30</sup> Si pensi ad esempio al saggio sulla fotogenia curato dal teorico del cinema Jean Epstein o quanto scritto da Louis Delluc. Cfr. Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Parigi, Sirène, 1921, pp. 93-108; Louis Delluc, *Cinéma & Cie: confidences d'un spectateur*, Parigi, Grasset, 1919, p. 17.

<sup>31</sup> Per evitare un incidente diplomatico il malvagio giapponese della prima versione (1915) divenne il re birmano dell'avorio nella versione del 1918.

<sup>32</sup> G. Marchetti, *op. cit.*, p.34.

<sup>33</sup> Nel caso di Wong e Hayakawa la sfera sensuale è molto evidente, mentre è totalmente assente nel caso di Fu Manchu in cui predomina l'aspetto femminile. Lo dimostra il corpo longilineo e privo di virilità che lo riconduce al modello dello *caizi jiaren* (uomo di talento e dai tratti femminili) molto presente nella letteratura cinese.

<sup>34</sup> Il termine "butterfly" è un prestito/omaggio all'opera di Giacomo Puccini, *Madama Butterfly* che "has a more predictable narrative fate than the generalized image of Asian women as fragile 'lotus blossoms'. With the 'butterfly' personifying naïveté and self-abnegation, Wong's characters conveniently 'elect' suicide so as not to mar the future happiness of their white lovers and their white fiancées, in the process consoling western audiences with a fantasy of colonial power over everyielding East". Cfr. C.W. Liu, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>35</sup> Renee E. Tajima, "Lotus Blossoms don't bleed: Images of Asian Women", in Asian Women United (a cura di), *Making Waves: an Anthology of Writings by and about Asian American Women*, Boston, Beacon Press, 1989, pp. 308-317.

<sup>36</sup> Judy Chu, *Anna May Wong*, in Emma Gee (a cura di), *Counterpoint: Perspectives on Asian America*, Los Angeles, University of California, 1976, pp. 254-289.

<sup>37</sup> Il processo fu in realtà molto più ampio e duraturo nel tempo, non bastarono pochi casi per modificare l'idea dei cinesi nell'immaginario statunitense. Le maggiori informazioni che circolavano sulla Cina (si pensi che tra il 1925 e il 1940 il *Saturday Evening Post* pubblicò dai settanta ai cento articoli dedicati all'Asia), grazie anche a un miglioramento dei rapporti tra Stati Uniti e "Impero di Mezzo" (che coincideva sia con la visita di Madame Chang Kai-shek negli Stati Uniti, che con l'inasprimento dei rapporti degli Stati Uniti con il Giappone, a seguito dell'invasione della Cina da parte di quest'ultimo) contribuirono a modificare lo stereotipo dei cinesi. Anche il contributo letterario di scrittori, quali Pearl Buck e Liu Yutang fu determinante in tal senso. Si pensi a romanzi quali *Vento dell'Est: vento dell'Ovest* (*East Wind West Wind* (1931) di Pearl Buck o al successivo *La buona terra* (*The Good Earth*, 1932) e a *Il mio paese e il mio popolo* (*My Country and my People*, 1935) di Liu Yutang. "This 'era of good feelings' toward the Chinese in China also extended to the Chinese in America. Feature writers for the popular magazines began to discover praise-worthy aspects of the Chinese-Americans' personality. During this period of the Great Depression, Americans observed the self-supporting mechanisms of the Chinatowns. [...] The average American reader concluded that not only were Chinese-Americans assimilating into American society, but they were also taking care of their own community in times of economic crises rather than relying upon government subsidy". Sue Fawn Chung, "From Fu Manchu, Evil Genius, to James Lee Wong, Popular Hero: A Study of the Chinese-American in Popular Periodical Fiction from 1920 to 1940", *The Journal of Popular Culture*, vol. X, n. 3, Inverno 1976, p. 541.

<sup>38</sup> G. Marchetti, *op. cit.*, p. 34.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>40</sup> L'investigatore è protagonista di una serie di sei romanzi: Charlie Chan e la casa senza chiave (*The House Without a Key*, 1925), Charlie Chan e il pappagallo cinese (*The Chinese Parrot*, 1926), Dietro il sipario - Charlie Chan e la donna inesistente (*Behind That Curtain*, 1928), Charlie Chan e il cammello nero (*The Black Camel*, 1929), La crociera del delitto (*Charlie Chan Carries On*, 1930), *Il custode delle chiavi* (*Keeper of the Keys*, 1932). Charlie Chan ebbe anche un notevole successo sul grande schermo interpretato da Sidney Toler tra il 1938 e il 1947, da Warner Oland dal 1931 al 1937 e da Roland Winters tra il 1947 e il 1949. Infine, una volta sola da George Kuwa nel 1926, cui seguirono le interpretazioni di Kamiyama Sojin nel 1928 e di E. L. Park nel 1929. Alla lista va aggiunta la parodia di Peter Sellers nel film *Invito a Cena con Delitto* (*Murder by Death*, Robert Moore, 1976).

<sup>41</sup> Da *Charlie Chan e la casa senza chiave*.

<sup>42</sup> E.F. Wong, *op. cit.*, p. 60.

---

<sup>43</sup> Hugh Wiley, "In Chinatown", *Collier's*, vol. 93, n. 26, 30 Giugno 1934, pp. 12-13; Id., "The Thirty Thousand Dollar Bomb," *Collier's*, vol. 94, n. 4, 28 Luglio 1934, p. 17 ; Id., "No Witnesses", *Collier's*, vol. 97, n. 7, 15 Febbraio 1936, pp. 10-11.