



ANNA MAY WONG

Programma a cura di / Programme curated by Yiman Wang

L'attrice sinoamericana Anna May Wong è stata indubbiamente una delle figure più visibili, e al contempo rimosse, tra gli interpreti non bianchi nella prima metà del XX secolo. Celebre icona relegata ai margini per gran parte della sua carriera, ella ha lasciato una durevole eredità per il talento, la tenacia e l'intraprendenza con cui seppe sostenere lo sguardo orientalista e resistervi. Nata il 3 gennaio 1905 – i suoi genitori erano il lavandaio Wong Sam Sing e Lee Toy Wong – Anna May Wong crebbe nella lavanderia Sam Kee, di proprietà della sua famiglia, situata in un quartiere etnicamente misto di Los Angeles. Il suo nome cinese, 黃柳霜, pronunciato Wong Liu Tsong nel taishanese dei suoi avi (un dialetto della Cina meridionale affine al cantonese), significa letteralmente “brina sul salice giallo”; lei lo tradusse “salice giallo ricoperto di brina” per il pubblico non cinese quando nel 1919 si avventurò a Hollywood, per iniziare una lunga carriera che avrebbe abbracciato cinema, teatro, televisione e radio.

La sua vita professionale fu inevitabilmente segnata dal Chinese Exclusion Act (1882-1943), la prima importante legge adottata negli Stati Uniti per togliere il diritto di immigrazione a tutti i membri di uno specifico gruppo nazionale (a eccezione di diplomatici, studenti e mercanti). Per tutta la sua vita, la cittadinanza americana di Wong rimase sotto esame: prima di ogni viaggio all'estero, ella doveva presentare una “Domanda di presunto cittadino americano di razza cinese per un'indagine preliminare del suo status”. Da parte cinese, il lievitare del nazionalismo patriarcale cinese diede luogo a un'accoglienza discordante. Ella venne celebrata come ragazza moderna, “patriottica figlia cinese” (Ge Gongzhe, “Anna May Wong Keeping Her Motherland in Mind while Living Overseas [Anna May Wong non dimentica la madrepatria mentre vive all'estero]”, *Shenghuo zhoukan*

Chinese-American actress Anna May Wong was undoubtedly one of the most hyper-visible and yet expunged non-white performers in the first half of the 20th century. A celebrity icon relegated to the margins for most of her career, Wong left an enduring legacy of artistry, persistence, and resourcefulness in meeting and resisting the Orientalist gaze. Born on 3 January 1905 to laundryman Wong Sam Sing and Lee Toy Wong, Anna May Wong grew up in the family-owned Sam Kee Laundry, located in a mixed-race neighborhood in Los Angeles. Her Chinese name, 黃柳霜, pronounced as Wong Liu Tsong in her ancestral Taishanese (a southern Chinese dialect close to Cantonese), literally means “yellow willow frost,” which Wong would translate as “frosted yellow willow” for her non-Chinese audience as she ventured into Hollywood in 1919, from where she launched a lasting career encompassing film, theatre, television and radio.

*Wong's professional life was inescapably affected by the Chinese Exclusion Act (1882-1943), the first major U.S. law to withhold immigration rights from all members of a specific national group (with the exception of diplomats, students, and merchants). Throughout her life, her American citizenship was scrutinized: she had to file an “Application of Alleged American Citizen of the Chinese Race for Preinvestigation of Status” prior to every overseas trip. On the Chinese side, surging Chinese patriarchal nationalism led to a bifurcated reception. She was celebrated as a modern girl, a “patriotic Chinese daughter” (Ge Gongzhe, “Anna May Wong Keeping Her Motherland in Mind while Living Overseas,” *Shenghuo**

[Vita settimanale], 12.05.1929), ma fu anche criticata per la falsa rappresentazione che avrebbe dato della Cina.

Destreggiandosi tra queste pressioni, l'attrice si costruì una carriera durevole benché episodica, recitò in più di 70 film, fu protagonista di numerose opere teatrali e di vari spettacoli di vaudeville e divenne la prima donna asioamericana a interpretare una propria serie televisiva, *The Gallery of Madame Liu-Tsong* (DuMont Network, 1951). Ella ampliò ulteriormente i propri orizzonti viaggiando instancabilmente, praticando la diplomazia culturale e l'autoriquilificazione professionale, e infine reinventandosi. Un punto di svolta cruciale fu per lei la transizione dal muto al sonoro, che superò imparando le lingue europee per interpretare la parte della protagonista nelle versioni tedesca, francese e inglese di *The Flame of Love* (*Hai Tang*) (1930, Richard Eichberg, Jean Kemm). Le versioni multilingue sfruttarono il suo etnocosmopolitismo e le risorse europee per la realizzazione del progetto "Film Europe", che puntava a coproduzioni di grande richiamo, in grado di resistere all'egemonia hollywoodiana (Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism. Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong," in *Stars: The Film Reader*, a cura di Lucy Fischer e Marcia Landy, 2004).

I film muti di Anna May Wong furono almeno 37, girati in America, Germania, Francia e Gran Bretagna dal 1919 al 1929. Esordì come comparsa in *The Red Lantern* (*La lanterna rossa*; 1919), diretto da Albert Capellani con protagonista Alla Nazimova; apparve poi, non accreditata, in una serie di altri film, e ottenne il primo credit per il ruolo della moglie di Lon Chaney in *Bits of Life* (1921, Marshall Neilan). In questo periodo si definì "una vistosa macchia di giallo che rimarrà sullo schermo d'argento" ("Yellow on Silver;" *Pantomime*, 10.12.1921). Prima di partire per la Germania nel 1928 aveva interpretato soltanto due film da protagonista: uno, diretto da Chester M. Franklin, è *The Toll of the Sea* (*Fior di Loto*; 1922), il primo lungometraggio a colori di Hollywood, che utilizzava il processo sottrattivo a due colori Technicolor II (ed è stato proiettato alle Giornate nel 2014); l'altro è *The Silk Bouquet* (1926, Harry Revier; intitolato *Dragon Horse* nel 1927), l'unica produzione sinoamericana da lei interpretata: era l'adattamento di un dramma popolare cinese prodotto dalla Chinese Educational Film Co. di San Francisco, una società finanziata da commercianti.

I tre film muti interpretati in Europa tra il 1928 e il 1930 – *Song, Großstadtschmetterling* (*Pavement Butterfly*) e *Piccadilly* – più il citato sonoro multilingue *The Flame of Love* (*Hai Tang*) fecero di Anna May Wong una diva internazionale. Un tale successo ottenuto al di fuori di Hollywood la indusse a intraprendere nuovi viaggi in Europa per partecipare a film e monologhi teatrali (1933-1935); in Cina per studiare l'Opera di Pechino e il cinese mandarino (1936) e in Australia per prendere parte a spettacoli di varietà come primattrice degli "Hollywood Highlights" organizzati da Frank Neil, direttore generale del Tivoli Circuit (1939).

La popolarità di Anna May Wong in Italia è testimoniata dal gran numero di pezzi e foto apparsi sulla stampa italiana nel periodo culminante del suo soggiorno europeo. Particolare interessante: un articolo

zhoukan [*Life Weekly*], 12.05.1929), yet also criticized for misrepresenting China.

Negotiating these pressures, Wong forged an enduring albeit episodic career, appearing in over 70 films, starring in numerous plays and vaudeville shows, and becoming the first Asian-American woman with her own television series, *The Gallery of Madame Liu-Tsong* (DuMont Network, 1951). Wong further expanded her horizons through tireless travel, cultural diplomacy, self-retraining, and reinvention. One key turning point was her silent-to-talkie transition, accomplished through acquiring European languages to take up the starring role in the German, French, and English versions of *The Flame of Love* (*Hai Tang*) (1930, Richard Eichberg, Jean Kemm). The multi-language versions harnessed Wong's ethno-cosmopolitanism and European resources for the "Film Europe" project that aimed to make broadly appealing co-productions to resist Hollywood dominance. (Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism. Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong," in *Lucy Fischer and Marcia Landy, eds., Stars: The Film Reader*, 2004).

Wong's silent films totaled at least 37, made in America, Germany, France, and Britain from 1919 to 1929. An extra in the Alla Nazimova vehicle *The Red Lantern* (1919, Albert Capellani), she followed this with a series of uncredited appearances until receiving her first credit playing Lon Chaney's wife in *Bits of Life* (1921, Marshall Neilan), at which time she described herself as a "considerable spot of yellow that's come to stay on the silver of the screen." ("Yellow on Silver," *Pantomime*, 10.12.1921)

Before leaving for Germany in 1928, she had only two leading roles, one in *The Toll of the Sea* (1922, Chester M. Franklin), Hollywood's first feature-length color film using the Technicolor II (subtractive two-color) process (shown at the Giornate in 2014), and the other in her one and only Chinese-American production, *The Silk Bouquet* (1926, Harry Revier; retitled *Dragon Horse* in 1927), adapted from a Chinese folk play and produced by the San Francisco-based, merchants-financed Chinese Educational Film Co.

Her European work between 1928 and 1930 catapulted Wong to international stardom thanks to three silent films, *Song, Großstadtschmetterling* (*Pavement Butterfly*), and *Piccadilly*, and the aforementioned multi-language talkie *The Flame of Love* (*Hai Tang*). Such success outside Hollywood prompted future trips back to Europe for films and one-woman vaudeville shows (1933-1935), China to study Peking Opera and Mandarin Chinese (1936), and Australia for vaudeville shows as the leading lady of "Hollywood Highlights," arranged by Frank Neil, General Manager of the Tivoli Circuit (1939).

Wong's popularity in Italy is testified by the number of articles and photographs that appeared in the Italian press during

uscito su *La Rivista Cinematografica* (15-30.08.1929) annunciava che Luigi Pirandello aveva scritto una sceneggiatura pensata specificamente per lei e intitolata *La vergine madre* (la circostanza è corroborata da lettere citate nel libro edito nel 1995 dalla University of Nebraska Press, *Pirandello & Film*, ma sarebbero necessarie ulteriori ricerche). È divertente segnalare l'articolo di un quotidiano statunitense a firma dell'attrice in cui narra che a Berlino Pirandello le insegnò come si mangiano gli spaghetti; in cambio lei gli insegnò a usare le bacchette (Anna May Wong, "Signor Pirandello Enjoys Life and Spaghetti," *New York Evening Post*, 24.01.1931).

Nella maggior parte dei suoi film muti e sonori, Anna May Wong interpretò ruoli secondari connotati etnicamente (personaggi cinesi, nativi americani e altri "nativi" esotizzati), in ruoli di sostegno ad attori bianchi che, truccati da "gialli", incarnavano soggetti "orientali". Relegata a impersonare donne misere e reiette inevitabilmente destinate ad andare incontro alla morte, come imponevano le leggi americane contro la mescolanza razziale, l'attrice osservò sarcastica che il suo epitaffio avrebbe dovuto recitare "Una donna che è morta di mille morti" ("Anna May Wong Dies at 56," *New York Herald Tribune*, 05.02.1961). Tali discriminazioni etniche e di genere sfociarono nella sua emarginazione, anche quando ella era ormai una visibilissima icona esotica: il caso più scandaloso fu la sua esclusione dalla megaproduzione M-G-M *The Good Earth* (*La buona terra*; 1937). Nel luglio 1960, quando il movimento per i diritti civili giungeva all'apice, ella scrisse a Fania Marinoff e Carl Van Vechten anticipando loro il suo ritorno sul grande schermo in *Flower Drum Song* (*Fior di loto*; 1961), il musical di Rodgers e Hammerstein tratto dal romanzo dello scrittore sinoamericano C. Y. Lee, che doveva narrare l'assimilazione dei sinoamericani nel dopoguerra con un cast interamente asiatico. Purtroppo morì nel febbraio 1961, poco prima che iniziasse la lavorazione del film (il suo ruolo di "zia Liang" fu assegnato all'attrice afro-irlandese-americana Juanita Hall).

Nonostante le limitazioni imposte dal sistema hollywoodiano, Anna May Wong lavorò instancabilmente, ampliando la sua gamma di talenti per adattarla a differenti media e rielaborare le proprie interpretazioni dal punto di vista del genere e dell'etnia, ricostituire il suo ambiente di lavoro e rivolgersi al pubblico multinazionale che la seguiva (spesso firmava ironicamente le proprie foto con la parole "Orientalmente tua"), e in ultima analisi per sfidare e sovvertire la supremazia bianca e il nazionalismo patriarcale. Tenendo conto anche delle altre sue colleghe emarginate, possiamo tracciare una genealogia delle interpretazioni connotate in termini di genere e di etnia che nello stesso tempo si opponevano all'industria dell'intrattenimento predominante. Questo lavoro, spesso reso invisibile, ci stimola a rivolgere l'attenzione ai margini, allo sfondo e anche agli spazi fuori quadro, come luoghi di influenza, negoziazione, resistenza, aspirazione e divertimento ribelle. Per citare le parole dell'attrice, "Certe persone famose dicono: 'Mi invitano solo perché mi chiamo così e così. Non mi apprezzano per quel che sono'. So che mi vogliono perché sono Anna May Wong, ma io rovescio la situazione: vado e mi diverto". (Betty Willis, "Famous Oriental Stars Return to the Screen," *Motion Picture Magazine*, 10.1931) – YIMAN WANG

her European heyday. Intriguingly, an article in La Rivista Cinematografica (15-30.08.1929) announced that Luigi Pirandello had written a screenplay specifically for Wong, called La vergine madre (this is backed up by letters mentioned in Pirandello & Film, 1995, though more research is needed). Amusingly, Wong's byline appears on a U.S. newspaper article saying that Pirandello taught her how to eat spaghetti in Berlin; in exchange she taught him how to use chopsticks. (Anna May Wong, "Signor Pirandello Enjoys Life and Spaghetti," New York Evening Post, 24.01.1931)

In the majority of her silent and sound films, Wong played minor racialized roles (Chinese as well as Native American and other exoticized "natives"), supporting white actors performing as yellowface "Orientals." Enacting the abject outcast woman who inevitably meets death, dictated by American anti-miscegenation laws, Wong sarcastically observed that her epitaph should read "a woman who has died a thousand deaths." ("Anna May Wong Dies at 56," New York Herald Tribune, 05.02.1961) Such gender-race discriminations resulted in her marginalization even as she became a hypervisible exotic icon, the most scandalous instance being her exclusion from M-G-M's 1937 mega-production The Good Earth. In July 1960, on the cusp of the Civil Rights Movement, Wong wrote to Fania Marinoff and Carl Van Vechten telling them of her anticipated big-screen comeback in Flower Drum Song (1961), the Rodgers and Hammerstein musical adapted from Chinese-American writer C. Y. Lee's novel, which was to feature an all-Asian cast in a narrative about Chinese-Americans' postwar assimilation. Sadly, Wong died in February 1961, just before filming started (her role of "Auntie Liang" was taken over by the African-Irish-American actress Juanita Hall).

Notwithstanding limitations dictated by the Hollywood system, Wong hustled tirelessly, expanding her talent arsenal for different mediums to refashion her gender-race performance, rebuild her work environment, address her multi-national audiences (often signing her photos, in tongue-in-cheek fashion, as "Orientalty yours"), and ultimately challenge and subvert white supremacy and patriarchal nationalism. Alongside her fellow marginalized female performers, we may trace a genealogy of gendered and racialized performances that simultaneously worked through and against the dominant entertainment industry. Such labor, often made invisible, galvanizes our attention to the margins, the background, even the spaces off-screen, as sites of leverage, negotiation, resistance, aspiration, and unruly fun. In Wong's words, "Some famous people say: 'Oh, I'm just invited because I'm so-and-so. They don't like me for myself.' I know they are asking me because I'm Anna May Wong, but I turn the tables on them – I go, and I enjoy myself." (Betty Willis, "Famous Oriental Stars Return to the Screen," Motion Picture Magazine, 10.1931) – YIMAN WANG

DINTY (US 1920)

REGIA/DIR: Marshall Neilan, John McDermott. SOGG/STORY: Marshall Neilan. SCEN: Marion Fairfax. CONT: Charles Smith. PHOTOG: Charles Rosher, David Kesson, Foster Leonard. MONT/ED: Daniel J. Gray. SCG/DES: Ben Carré. ASST.DIR: Tom Held, George Dromgold. CAST: Wesley Barry ("Dinty" O'Sullivan), Colleen Moore (Doreen Adair O'Sullivan), Tom Gallery (Danny O'Sullivan), J. Barney Sherry (Giudice/Judge Whitely), Marjorie Daw (Ruth Whitely), Pat O'Malley (Jack North), Noah Beery ("King" Dorkh), Walter Chung (Sui Lung ["Chinkie"]), Kate Price (Mrs. O'Toole), Tom Wilson (Barry Flynn), Aaron Mitchell (Alexander Horatius Jones ["Watermillions"]), Newton Hall (il Duro/The Tough One), Young Hipp (Ling Dorkh), [Anna May Wong (Half Moon), Jimmy Wong]. PROD: Marshall Neilan, Marshall Neilan Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 29.11.1920. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 4474 ft./1363 m. (orig. l. 6550 ft.), 66'36" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Dinty è il film che fece un divo del tredicenne Wesley Barry (1907-1994): egli infatti si guadagnò recensioni entusiastiche per il volto lentigginoso "baciato dal sole" e la vivace interpretazione di un eroico ragazzino irlandese che sbarca faticosamente il lunario facendo lo strillone e riesce a salvare Ruth, la figlia del giudice Whitely, da una banda di trafficanti d'oppio a Chinatown. Al regista Marshall Neilan, attore teatrale passato a cinema come attore, produttore, regista e sceneggiatore, è attribuita la paternità del soggetto di questa vicenda di pathos, umorismo, amore e avventura, concepita per sfruttare la crescente popolarità di Barry, consolidatasi con le loro precedenti collaborazioni: *Daddy-Long-Legs* (Papà Gambalunga; 1919) e *Go and Get It* (1920).

Girato a Los Angeles con esterni a San Francisco (a Chinatown e nella storica Spreckels Mansion), oltre che sull'isola di Catalina nelle acque della California meridionale, il film impernia la sua storia su chi riesce a farsi assimilare dall'America bianca. *Dinty* giunge in tenera età negli Stati Uniti con la mamma irlandese Doreen O'Sullivan (Colleen Moore in uno dei suoi primi ruoli importanti) che vorrebbe riunirsi al marito Danny (Tom Gallery), ma scopre che egli è morto in un incidente d'auto. Costretta a lavori umili per più di un decennio, Doreen contrae la tubercolosi e si trova alla fine a dipendere da *Dinty*, ormai diventato un adolescente che si guadagna da vivere facendo lo strillone e deve contendere il territorio con quelli più grandi di lui. Stringe amicizia con un ragazzo cinese, Sui Lung, soprannominato "Chinkie," e un ragazzo nero, Alexander Horatius Jones, soprannominato "Watermillions" (watermelon = cocomero); il terzetto infonde comicità ed energia in una trama tesissima, tra salvataggi all'ultimo minuto ed episodi romantici tra personaggi bianchi, ambientati rispettivamente nella Chinatown di San Francisco (nella zona più misera) e nella Spreckels Mansion (nella zona bianca). Secondo il *Moving Picture World* (25.12.1920), Marshall Neilan diresse gli episodi di Chinatown (fece molto di più), mentre John McDermott diresse le sequenze irlandesi che aprono il film.

Pubblicizzato come "Fenomenale e lentigginoso spasso", *Dinty* affascinò recensori e fan con la storia di un ragazzo irlandese che salva una donna bianca dalla ghigliottina cinese escogitata da "King" Dorkh, un "mezzosangue" malese dedito al traffico di oppio e dotato di notevoli conoscenze tecnologiche, interpretato da Noah Beery truccato da orientale. Quando Ruth si ricongiunge con il padre e il fidanzato Jack North, i tre giovani strilloni, insieme a Half Moon (Anna May Wong), la moglie cinese abbandonata da "King" Dorkh, sono invitati nella

Dinty was a star-making vehicle for 13-year-old Wesley Barry (1907-1994), who won rave reviews for his "sun-kissed" freckled face and lively impersonation of the film's Irish boy hero, who struggles to make a living as a newsboy and succeeds in rescuing Judge Whitely's daughter Ruth from a Chinatown opium-smuggling gang. Director Marshall Neilan, a stage actor turned film actor, producer, director, and writer, was credited with writing this story of pathos, humor, romance, and adventure, crafted to capitalize on Barry's increasing popularity, built up through their previous collaborations *Daddy-Long-Legs* (1919) and *Go and Get It* (1920).

Shot in Los Angeles with locations in San Francisco (exteriors in Chinatown and of the landmark Spreckels Mansion), as well as Catalina Island off southern California, *Dinty's* narrative explores who gets to be assimilated into white America. *Dinty* the infant boy comes to the U.S. with his Irish mother Doreen O'Sullivan (Colleen Moore in an early starring role) to join her husband Danny (Tom Gallery), only to find out he has died in a car accident. Over a decade's menial work leaves Doreen infected with tuberculosis and dependent on *Dinty*, now a teenage newsboy who has to fight the territorial older newspaper boys to make a living. Befriending Chinese boy Sui Lung, nicknamed "Chinkie," and a black boy, Alexander Horatius Jones, nicknamed "Watermillions," the trio provide comedy and drive to the tension-ridden plot of last-minute rescue and white romance, respectively set in San Francisco's Chinatown (on the seedy side) and the Spreckels Mansion (on the white side). *Moving Picture World* (25.12.1920) stated that Marshall Neilan directed the Chinatown episodes (he did much more than that), while John McDermott directed the Irish sequences that open the film.

Advertised as a "Freckle-faced funomenon," *Dinty* captivated reviewers and fans with its story of an Irish boy rescuing a white woman from the Chinese guillotine engineered by "King" Dorkh, an opium smuggling, tech-savvy "half breed" Malay, played by Noah Beery in yellowface. Upon Ruth's reunion with her father and her boyfriend Jack North, the three newspaper boys, together with Half Moon (Anna May Wong), "King" Dorkh's abandoned Chinese wife, gather in Judge Whitely's mansion for an ice cream celebration, though the treat holds no delight for



Dinty, 1920. ?, Anna May Wong, Walter Chung, Aaron Mitchell. (George Eastman Museum, Rochester)

dimora del giudice Whitely per un festeggiamento a base di gelati, ma questi non piacciono ad Alexander Horatius Jones, che in omaggio a un classico stereotipo etnico viene accontentato con una gigantesca fetta d'anguria.

L'umorismo del film, e la spinta all'immigrazione/assimilazione che esso fa intravedere, sono inesorabilmente permeati di un razzismo che approva la segregazione tra bianchi e neri e le leggi contro i rapporti sessuali e i matrimoni interrazziali. La posizione dei cinesi è però meno definita: "Chinkie" e Half Moon sembrano sufficientemente assimilati per apprezzare il gelato, ma si vedono negare le possibilità di mobilità sociale, a differenza di Dinty, nato in Irlanda. In armonia con

Alexander Horatius Jones, who in classic racial stereotyping is appeased with a giant slice of watermelon.

Racism inescapably saturates the film's humor as well as its immigration/assimilation thrust, upholding black-white segregation and anti-miscegenation laws. The Chinese position, however, is less defined: "Chinkie" and Half Moon seem assimilated enough to enjoy the ice cream, but are denied the possibility of social mobility, unlike Irish-born Dinty. Paralleling the film's message, 15-year-old Anna May Wong, uncredited as Half Moon, was to spend her entire career negotiating between exclusionary Orientalizing and assimilation.



Dinty, 1920. Anna May Wong, Noah Beery. (Museum of Modern Art, NY)

il messaggio del film, la quindicenne Anna May Wong, non accreditata come interprete di *Half Moon*, avrebbe passato l'intera carriera destreggiandosi tra l'assimilazione e un orientalismo che implicava l'esclusione.

Dopo l'esordio nel 1919 come comparsa in *The Red Lantern* (*La lanterna rossa*) con Alla Nazimova, Wong recitò, non accreditata, in *Dinty*, *Outside the Law* (*Così parlò Confucio*; 1920) e *A Tale of Two Worlds* (*Una storia di due mondi*; 1921), che sfruttavano tutti la Chinatown di San Francisco e la sua dubbia reputazione. Ella apparve forse anche nel film di Sessue Hayakawa *First Born* (*Il figlio del Celeste Impero*; 1921) e in quello di Corinne Griffith *Lilies of the Field* (*I gigli della selva*; 1924).

Following her 1919 debut as an extra in Nazimova's *The Red Lantern*, Wong played without credit in *Dinty*, *Outside the Law* (1920), and *A Tale of Two Worlds* (1921), all exploiting San Francisco's Chinatown and its shady reputation. She also possibly appeared in the Sessue Hayakawa vehicle *First Born* (1921) and the Corinne Griffith film *Lilies of the Field* (1924). Wong earned her first screen credit as the wife of Lon Chaney in Marshall Neilan's *Bits of Life* (1921), after which her uncredited roles were retrospectively recognized.

Dinty gave Wong a recognizable role and marked a breakthrough for her. She told French journalist Louis Delaprée, "One of my

Troviamo per la prima volta il suo nome sullo schermo quale interprete della moglie di Lon Chaney in *Bits of Life* di Marshall Neilan (1921), dopodiché i ruoli non accreditati le furono riconosciuti retrospettivamente.

Dinty offrì all'attrice una parte riconoscibile e segnò per lei una svolta. Come lei stessa raccontò al giornalista francese Louis Delaprée, “Uno dei miei amici mi portò a visitare lo studio dove Marshall Neilan stava girando *Dinty*. Neilan strizzò gli occhi, indietreggiò, si avvicinò e mi chiese di recitare per lui. Il giorno dopo ero già stata assunta” (“*Une Matinée au Louvre avec Anna May Wong*”, *Pour Vous*, 18.07.1929). L'anno dopo ella condivise con il suo pubblico tedesco l'orgoglio di aver ottenuto “una parte autentica, la parte di deuteragonista femminile” in *Dinty* dopo alcuni film non precisati in cui aveva recitato come comparsa in scene di massa (“*Von Anna May Wong: Bambus oder: Chinas Bekehrung zum Film*”, *Mein Film*, n. 222, 1930). In realtà Wong esagerava, perché tecnicamente la deuteragonista femminile era Marjorie Daw.

Unica donna cinese nel dramma, Wong sfruttò al massimo il limitato tempo in cui appare sullo schermo grazie ai primi piani delle espressioni del viso e del corpo. La pubblicità della First National per *Dinty* descrive il suo ruolo – non accreditato – come quello di “una bellissima fanciulla cinese di diciotto primavere, abbigliata in graziose vesti di stile orientale”. Ben presto ella si guadagnò la reputazione di “snella figlia dell'Oriente dagli occhi a mandorla”, che guadagnava 150 dollari alla settimana ed era ricercatissima a Hollywood (*Chicago Daily Tribune*, 02.10.1921); fu salutata come “un nuovo colore [giallo]” “nell'armonia di colori di Cinelandia” (“*Yellow on Silver*”, *Pantomime*, 10.12.1921). Banalizzata sullo schermo come elemento puramente ornamentale, Wong era però lodata per il suo carattere industrioso: una “Cenerentola cinese” che “a casa ama sbrigare i lavori più umili [in lavanderia]”. (Henry M. Neely, “*The Little Chinese Cinderella of the Screen*”, *Evening Public Ledger* [Philadelphia], 08.09.1921). Oggi, 104 anni dopo questa prima pietra miliare della sua carriera, è per noi doveroso valorizzare l'opera cinematografica di Wong, anche nei casi in cui ella fu emarginata come ornamento “orientale”. – YIMAN WANG

Ben Carré scenografo di *Dinty*

Nel 1919 Ben Carré lasciò la ben organizzata compagnia di Maurice Tourneur presso gli studi Goldwyn di Culver City. I due, stretti collaboratori fin dal 1914, avevano realizzato insieme 34 film. Ben era naturalmente ansioso per il futuro quando si rivolse alla Marshall Neilan Productions, con sede nel vecchio studio di Lois Weber nella zona est di Hollywood. Non si trattava di uno studio appositamente costruito; tipico degli spazi adattati della prima Hollywood, consisteva in un bungalow con un piccolo garage, un giardino con frutteto e un teatro di posa all'aperto frettolosamente tirato su nel cortile. L'ufficio di Ben era il capanno degli attrezzi del giardiniere, dove aveva sistemato il suo tavolo da disegno su una mensola vicino a una finestra.

Fieramente indipendente, la società di Neilan era sempre a corto di finanziamenti e mentre si trasferiva da un posto all'altro, lo staff

friends took me to visit a studio where Marshall Neilan was shooting Dinty. Neilan blinked his eyes, stepped back, drew closer, and asked me to act for him. The next day I was hired.” (“*Une Matinée au Louvre avec Anna May Wong*”, *Pour Vous*, 18.07.1929) *A year later, she shared with her German audience the pride of getting “a real role, the second female role” in Dinty after unspecified films in which she was an extra in crowd scenes.* (“*Von Anna May Wong: Bambus oder: Chinas Bekehrung zum Film*”, *Mein Film*, Nr. 222, 1930) *In truth, Wong was exaggerating, as Marjorie Daw's was technically the second female role.*

*As the only Chinese woman in the drama, Wong made the most of her limited screen time through facial and bodily expressions in close-up. First National's publicity for Dinty described her uncredited role as “a beautiful Chinese maiden of eighteen summers in pretty Oriental garb.” She soon gained a reputation as Hollywood's sought-after “slender, almond-eyed daughter of the orient,” earning \$150 a week (Chicago Daily Tribune, 02.10.1921), and was hailed as “a new color [yellow]” in the “screenland harmony of color” (“*Yellow on Silver*”, *Pantomime*, 10.12.1921).*

While trivialized as an ornament on the screen, Wong was praised for her industriousness – a “Chinese Cinderella” who “loves her menial duties at [her laundry] home.” (Henry M. Neely, “The Little Chinese Cinderella of the Screen,” Evening Public Ledger [Philadelphia], 08.09.1921) Now, 104 years after this early career milestone, it behooves us to affirm Wong's work on the screen, even when sidelined as an “Oriental” ornament.

YIMAN WANG

Ben Carré and the art direction of *Dinty*

In 1919 Ben Carré left Maurice Tourneur's well-organized company at the Goldwyn studios in Culver City. They had been close collaborators since 1914, making 34 films together. Ben was naturally anxious about the future when he reported to Marshall Neilan Productions, based at Lois Weber's old studio in East Hollywood. It wasn't a purpose-built studio; typical of early Hollywood adapted spaces, it consisted of a bungalow with a small garage, orchard garden, and a hastily assembled open-air stage in the backyard. Ben's office was the gardener's tool shed, where he placed his drawing board on a potting shelf by a window.

Fiercely independent, Neilan's company was always strapped for financing; over the years staff came and went as it relocated from place to place. Ben saw something of himself in Neilan, and loyally remained with him for four years. Neilan's crew mainly consisted of inexperienced hires recruited from other companies and off the street, who were given a chance. But there were also people like cameramen Charles Rosher, Karl Struss, and Dave Kesson, Neilan's assistant Frank Urson (who worked with

andava e veniva. Ben vide qualcosa di sé in Neilan e rimase lealmente con lui per quattro anni. La squadra di Neilan era composta in gran parte da persone inesperte che erano state reclutate da altre società o dalla strada e a cui veniva data una possibilità. Ma c'era anche gente come i cameramen Charles Rosher, Karl Struss e Dave Kesson, l'assistente di Neilan Frank Urson (che lavorò con James Cruze e Cecil B. DeMille), Howard Hawks. E personaggi come "One Punch Harry", l'addetto alla ricezione e anche l'attrezzista, che aveva lasciato la boxe affascinato dal mondo dello spettacolo. Un vero veterano che Ben apprezzava e con cui aveva stretto amicizia era il suo pittore di scena, Cash Shockey, che aveva lavorato con D. W. Griffith.

Per *Dinty*, Neilan affittò uno spazio presso gli Hollywood Studios, una struttura con teatri di posa che venivano messi a disposizione delle case indipendenti. Neilan scelse uno dei camerini dello studio come ufficio e chiese a Ben di incontrarlo lì per discutere del film. "Neilan aveva messo sotto contratto un attore molto giovane, Wesley Barry. Disse: 'Credo di vedere un po' di me stesso in questo ... ragazzo. Voglio farne una star'". *Dinty* e i suoi grintosi strilloni possono essere visti come precursori della serie comica "Our Gang" che Hal Roach avrebbe iniziato nel 1922.

Non c'era ancora una sceneggiatura, ma Ben ricordava: "Neilan era pieno di scene con gag; tante volte non sapevo a che tipo di storia stavo lavorando, se era un dramma o una commedia". Il film è pieno di particolari elementi scenici, accessori, acrobazie ed effetti speciali, tutte sfide narrative che Ben doveva risolvere. La storia comprendeva una serie di location diverse – cottage irlandesi, ville, bassifondi, stazioni di polizia, ambigui interni di Chinatown, compresa una sala di tortura segreta dotata di ghigliottina con lama scorrevole. Il film, un vero e proprio melodramma d'azione e avventura, richiese navi, yacht, idrovolanti e un sottomarino. Le riprese furono effettuate in teatri di posa a Hollywood e in esterni a Los Angeles, San Francisco, San Pedro e sull'isola di Catalina.

Ben ricordava con piacere di essersi recato con il suo attrezzista nel vecchio quartiere di Chinatown a Los Angeles in cerca di arredi e accessori, dopo di che provò il suo primo vero pasto cinese: "Trovammo ceramiche e mobili bellissimi e, oh, il ristorante, niente chop suey o gulasch, ma una dozzina di piatti portati tutti assieme al battito delle mani del cameriere ... Che cena!"

Benché autodistruttivo (lottò contro il sistema dei produttori, si alienò persone come Louis B. Mayer e si guadagnò una reputazione di scarsa affidabilità, essendo un forte bevitore) e pure cronicamente sottofinanziato, Neilan fu uno dei primi indipendenti creativi, un anti-conformista disposto a correre rischi pur di fare film. (Mary Pickford rimase per decenni una sua fedele amica.) *Dinty* è un eccellente esempio dello spirito di improvvisazione di Neilan. E testimonia l'ingegnosità, l'inventiva e l'amore per le sfide di Ben Carré.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

James Cruze and Cecil B. DeMille), and Howard Hawks. And characters like "One Punch Harry," a receiving clerk who was also their propman, who had left boxing to pursue the glamour of show business. One true veteran Ben valued and befriended was his scenic artist, Cash Shockey, who had worked for D. W. Griffith's company.

For Dinty, Neilan rented production space at the Hollywood Studios, a good facility with stages that catered to independent film companies. Neilan selected one of the studio's small dressing-room shacks as his office, and asked Ben to meet him there to discuss the film. "Neilan had put under contract a very young actor, Wesley Barry. He said, 'I think I see a little of myself in this [...] boy. I want to make a star out of him.'" Dinty and his feisty group of newsboys can be seen as a 1920 forerunner of the future "Our Gang" comedy series that Hal Roach would start to make in 1922.

There was no script yet, but Ben recalled, "Neilan was full of scenes with gags; many times I did not know what type of story I was working on, a drama or a comedy." The film is full of specialty set pieces, props, stunts, and effects, which were all narrative challenges Ben had to solve. The story encompassed a number of varied locations, from Irish country cottages to mansions, slums, police stations, and shady Chinatown interiors, including a secret torture room with a swinging guillotine. Truly an action-adventure melodrama, it required ships, yachts, seaplanes, and a submarine. They shot on studio stages in Hollywood, and locations in Los Angeles, San Francisco, San Pedro, and Catalina Island.

Ben fondly remembered going with his propman to the old Chinatown district of Los Angeles to find set dressing and props, after which he experienced his first real Chinese meal: "We found beautiful ceramics and furniture, and oh the restaurant, no chop suey or goulash, but a dozen plates delivered all at once by the clap of the waiter's hands. ... What a dinner!"

Although self-destructive (he fought against the producer system, alienated people like Louis B. Mayer, and developed a reputation as unreliable, being a heavy drinker), as well as chronically underfunded, Neilan was one of those early creative independents, a maverick who was willing to take risks in the pursuit of his passion for making pictures. (Mary Pickford remained a stalwart friend for decades.) Dinty is an excellent example of Neilan's improvisational spirit. And testimony of Ben Carré's ingenuity, invention, and love of challenges.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

DRIVEN FROM HOME (US 1927)

REGIA/DIR: James Young. SCEN: Enid Hibbard, Ethel Hill, dalla pièce *di/from the play* by Hal Reid (Academy Theater, Buffalo, NY, 24.08.1903). DID/TITLES: Max Abramson. PHOTOG: Ernest Miller. MONT/ED: Gene Milford. ASST. DIR: Cliff Saum. TECH DIR: Earl Sibley. CAST: Virginia Lee Corbin (*Mary Hillary*), Ray Hallor (*Henry Elliott*), Anna May Wong (*Cho-San*), K. Sojin [Sōjin Kamiyama] (*Ah Sing*), Sheldon Lewis (*Hugh Jeffrey*), Virginia Pearson (*Mrs. Gubberly*), Melbourne MacDowell (*Jacob Hillary*), Eric Mayne (*Frederic Vandercliff*), Margaret Seddon (*Mrs. Hillary*), Pauline Garon, J. [E.] Alyn Warren (*Dr. Sullivan*), Ervin Renard (*Conte/Count Malevini*), Alfred Fisher (*maggiordomo/butler*), [Willie Fung (*cameriere/waiter*)]. PROD: Jesse J. Goldberg, Chadwick Pictures Corp. USCITA/REL: 15.01.1927. COPIA/COPY: DCP, 75'58" (da/from 35mm neg. nitr. + 35mm dup. pos., orig. l. 6,800 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Associates Classics, Paris / CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Restauro/Restored 2024, Film Preservation Associates Classics, Paris.

La fonte di *Driven from Home* (Cacciata di casa) è un antiquato melodramma scritto nel 1903 da Hal Reid, drammaturgo a quell'epoca popolare (e padre di Wallace Reid); nel 1925 il lavoro teatrale fu acquisito dalla Chadwick Pictures Corporation, uno studio indipendente che aveva esordito nel 1920 come società di vendita e distribuzione, prima di passare alla produzione verso la fine del 1923. Il film è un prodotto seriale di qualità sorprendentemente elevata, che si giova dell'energico montaggio di un Gene Milford all'inizio della carriera, ancora lontano dal lavoro che in futuro avrebbe compiuto in classici come *Platinum Blonde* (1931), *Lost Horizon* (1937) e *On the Waterfront* (1954). *Film Daily* (06.02.1927) scrisse "La storia è il solito vecchio cumulo di assurde sciocchezze, trattate in modo veramente sciocco ma perfettamente adeguato, in considerazione del tipo di trama", e aggiunse con altezioso snobismo: "Gli spettatori di provincia lo troveranno come al solito avvincente". È un giudizio impossibile da smentire, ma questo film, raramente proiettato, è un buon esempio di prodotto hollywoodiano indipendente a medio budget, completo di stereotipi razziali e degli altri consueti elementi.

Virginia Lee Corbin, in transizione dallo status di diva bambina, interpreta il personaggio di Mary Hillary, figlia di genitori *nouveau riche* ansiosi di maritarla all'impovertito conte Malevini, descritto in una delle argute didascalie di Max Abramson come "uno di quegli aristocratici europei i cui castelli guardano su ogni cosa, a eccezione dei loro debiti". Mary non è interessata, perché è innamorata invece di Henry Elliott, dipendente di suo padre; i due fuggono a Coney Island (evocata in maniera suggestiva, benché tutte le riprese siano state girate a Los Angeles e nei dintorni). Quando Henry trova lavoro gli sposi novelli festeggiano in un piccolo ristorante cinese gestito da Ah Sing (interpretato dall'attore giapponese Sōjin Kamiyama, accreditato come "K. Sojin") e Cho-San (Anna May Wong), "moglie legale e complice illegale di Ah Sing". Non sorprende che il ristorante sia un paravento per imprecisate attività illecite.

A casa Mrs. Hillary sta morendo, ma la subdola governante (l'ex vamp Virginia Pearson), nella speranza di diventare la seconda Mrs. Hillary, trama per mantenere Mary all'oscuro delle condizioni della madre. Nel frattempo Henry rimane disoccupato e Mary accetta un lavoro come cantante nel locale di Ah Sing, suscitando la gelosia di Cho-San. Benché questo personaggio sia in gran parte intercambiabile con quelli di qualsiasi precedente film dell'attrice, qui ella si distingue

The source material for Driven from Home is a hoary melodrama from 1903 written by one-time popular playwright Hal Reid (father of Wallace Reid) and picked up in 1925 by Chadwick Pictures Corporation, an independent studio that started in 1920 as a sales and distribution company before shifting to producing in late 1923. It's a surprisingly good program picture benefiting from strong editing by Gene Milford at the start of his career, long before his work on such classics as Platinum Blonde (1931), Lost Horizon (1937), and On the Waterfront (1954). Film Daily (06.02.1927) declared, "The story is the old hokum, handled in true hokum fashion but appropriately so considering the plot in hand," snootily adding, "The small town patrons will get the usual thrill." While it's impossible to gainsay this assessment, this rarely seen feature is a solid example of mid-budget independent Hollywood product, racial stereotyping and all.

Virginia Lee Corbin, transitioning from child stardom, is featured as Mary Hillary, daughter of nouveau riche parents eager to marry her off to the impoverished Count Malevini, described in one of Max Abramson's amusing intertitles as "one of those European noblemen whose castles overlooked everything – except his debts". Mary's not interested since she's in love with her father's employee Henry Elliott, and the two elope to Coney Island (nicely evoked, though everything was filmed in and around Los Angeles). When Henry gets a job, the newlyweds celebrate in a chop suey joint run by Ah Sing (played by Japanese actor Sōjin Kamiyama, credited as "K. Sojin") and Cho-San (Anna May Wong), "Ah Sing's legal wife and illegal accomplice". Unsurprisingly, the restaurant is a front for unspecified illicit activity.

Back home, Mrs. Hillary is dying, but her wily housekeeper (former vamp star Virginia Pearson), hoping to become the second Mrs. Hillary, works to keep Mary in the dark about her mother's condition. Meanwhile, Henry loses his position and Mary accepts a job as a singer at Ah Sing's place, incurring the jealousy of Cho-San. Though the role is largely interchangeable with any number of Wong's earlier films, the actress makes a distinct impression as the vengeful wronged



Driven From Home, 1927. Virginia Lee Corbin, Melbourne MacDowell. (Photofest, New York)

nell'esemplare interpretazione della moglie offesa e vendicativa, ed è proprio la sua intraprendenza a salvare Mary da un fato peggiore della morte. Si noti che il lavoro teatrale di Hal Reid non conteneva affatto la sottotraccia orientale del film, che come la classica vicenda melodrammatica dell'originale – una fanciulla cacciata di casa da un crudele *paterfamilias* costretto alla fine a pentirsi della sua irrazionale cocciutaggine – era di per sé alquanto antiquata. Le ammiccanti caratterizzazioni razziali del film non riguardano soltanto i personaggi asiatici ma si estendono anche all'infelice caricatura di un corrotto avvocato ebreo interpretato da Sheldon Lewis (che nella vita reale era il marito di Virginia Pearson).

Variety nutriva un evidente malanimo verso la star Corbin, maltrattata con particolare cattiveria da "Miss Exray" (Mrs. Ray Schader) nella sua rubrica di malignità il 16.02.1927: "Virginia Lee Corbin è la campionessa di tutte le bamboline bionde agghindate in maniera ridicola. È grassottella? Diciamo che cerco di essere gentile ... I suoi capelli, sempre spettinati, avevano tristemente bisogno di una tintura all'henné biondo". Alla luce di quanto sappiamo oggi sulla fragilità mentale dell'attrice, queste righe immotivate (e false) devono essere state per lei un colpo veramente duro.

Il 1927 fu per Anna May Wong l'anno più prolifico; interpretò in totale almeno otto film, cinque dei quali – a quanto risulta – sopravvivono

wife, and it's her resourcefulness that saves Mary from a fate worse than death. It's worth noting that Hal Reid's play had none of the film's oriental subplot, which like the original's classic melodrama storyline – a young girl driven from home by a cruel paterfamilias who comes to regret his pig-headedness – was itself rather long-in-the-tooth. The film's racial pandering doesn't end with its Asian characters but also includes an unfortunate caricature of a Jewish shyster lawyer, played by Sheldon Lewis (Virginia Pearson's real-life husband).

Variety clearly had it in for star Corbin, maliciously disparaged by "Miss Exray" (Mrs. Ray Schader) in her catty column of 16.02.1927: "Virginia Lee Corbin is the champ over-dressed blonde baby doll of them all. Is she plump? I'll say I am being nice... Her hair, which she wears in a mussy fashion, was sadly in need of a blond henna pack." Given what we know today about the actress's fragile mental state, such unwarranted – and untrue – lines must have been a hard blow indeed.

1927 was Wong's most prolific year, with an output of at least eight films, five of which are known to survive in some form or other: *Driven from Home*, *Mr. Wu*, *The Honorable*

ancor oggi in qualche forma: *Driven from Home*, *Mr. Wu*, *The Honorable Mr. Buggs*, *Old San Francisco* e *Why Girls Love Sailors* (ma nella copia superstita di quest'ultimo le scene con lei furono eliminate in fase di montaggio). Tranne che in *The Honorable Mr. Buggs*, un cortometraggio di Hal Roach che valorizza il suo talento comico, l'attrice, qui nei panni di una ladra di gioielli, si trovò relegata in esotiche parti secondarie, eppure proprio dai margini riuscì a infondervi vita e ad attirare la nostra attenzione.

La sua interpretazione di Cho-san (un richiamo non troppo velato a Cio Cio-San/Madama Butterfly) fu accolta da giudizi positivi ma distratti, che la definirono “uno dei suoi tipici brillanti ruoli orientali” (*San Francisco Independent Exhibitor*, 15.01.1927). Nel momento in cui *Driven from Home* fu distribuito su scala internazionale, i film europei di Anna May Wong avevano suscitato un'attenzione tale che la sua presenza fu ampiamente pubblicizzata: in Francia, per esempio, *Le Film complet* (23.06.1930) dedicò al film – distribuito con il titolo *L'Heure du pardon* – un intero numero, che si concludeva con un ritratto a tutta pagina di Wong firmato da Clarence Sinclair Bull. Nel 1929 il film fu distribuito in Cina come *Chunu benqing* (处女奔情) (letteralmente, “Una fanciulla in fuga”), e almeno nella stampa di lingua inglese Anna May Wong fu l'unica interprete citata, come testimonia la pubblicità dello Shanghai Theatre apparsa su *The China Press*, 31.03.1929. – YIMAN WANG, JAY WEISSBERG

Mr. Buggs, *Old San Francisco*, and *Why Girls Love Sailors* (though Wong's scenes were edited out of the surviving copy of the latter). With the exception of *The Honorable Mr. Buggs*, a Hal Roach short showcasing Wong's comedic skills as a jewel thief, the actress was relegated to exotic supporting roles, and yet it was from the margins that she animated these other films, compelling our attention.

Her portrayal of Cho-san (a not-so-veiled reiteration of Cio Cio-San / *Madame Butterfly*) was positively yet semi-dismissively noted as “one of her brilliant, typical oriental roles.” (*San Francisco Independent Exhibitor*, 15.01.1927) By the time *Driven from Home* was released internationally, Wong's European films had attracted so much attention that her appearance was heavily promoted, such as in France, where *Le Film complet* (23.06.1930) dedicated a whole number to the feature, released as *L'Heure du pardon*, closing with a full-page portrait of Wong by Clarence Sinclair Bull. In 1929 it was released in China as *Chunu benqing* (处女奔情) (literally, “A Maiden Elopess”), and at least in the English-language press it was Wong who received sole billing, as seen in the advertisement for the Shanghai Theatre in *The China Press*, 31.03.1929. – YIMAN WANG, JAY WEISSBERG

SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES (Schmutziges Geld) (Show Life) (May Song, la bambola di Shanghai) (DE/GB, 1928)

REGIA/DIR: Richard Eichberg. SCEN: Adolf Lantz, Helen Gosewisch, dalla novella di/from the novella by Karl (Carl) Vollmöller (1926?). PHOTOG: Heinrich Gärtner, Bruno Mondì. SCG/DES: Willi A. Herrmann. MUS: Paul Dessau. CAST: Anna May Wong (Song), Heinrich George (Jack Houben [DE vers.]; John Houben [ENG vers.]), Mary Kid (Gloria Lee), H. A. [Hans Adalbert] von Schlettow (Dimitri Alexi), Paul Hörbiger (Carletto), J. E. Herrmann (il “direttore”/the “director”). PROD: Eichberg-Film GmbH (Berlín), British International Pictures Ltd. (B.I.P.) (London). DIST: Südfilm A.G. (DE), Wardour Films (GB). USCITA/REL: 21.08.1928 (Alhambra, Berlín); 19.11.1928 (Capitol Haymarket, London). COPIA/COPY: DCP, 102', col. (da/from 35mm, orig. l. 2739 m., 21 fps, virato/toned; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Il pianto di Anna May Wong era “famoso tra le sue colleghe. Si può andare a Neubabelsberg per vederlo”, scrive Walter Benjamin nell'articolo “Gespräch mit Anne [sic] May Wong: Eine Chinoiserie aus dem alten Westen” (Conversazione con Anna May Wong: una cineseria dal vecchio Occidente) apparso in *Die Literarische Welt*, 06.07.1928. Benjamin incontrò l'attrice all'inizio della sua visita in Europa, mentre stava portando a termine il suo primo film da protagonista in Germania, *Song. Die Liebe eines armen Menschenkinde (Schmutziges Geld)*, basato sul soggetto che Karl Vollmöller aveva scritto appositamente per lei (poco dopo Vollmöller scrisse *Der blaue Engel*). Coprodotto con la British International Pictures e girato quasi interamente a Neubabelsberg, il film rappresenta la prima collaborazione di Anna May Wong con Richard Eichberg, un regista tedesco famoso per i suoi film di genere in stile hollywoodiano in grado di creare nuove star. Sfruttando quello che ho definito l’“etnocosmopolitismo”

Anna May Wong's weeping was “famous among her colleagues. One can travel to Neubabelsberg to witness it,” writes Walter Benjamin in his article “Gespräch mit Anne [sic] May Wong: Eine Chinoiserie aus dem alten Westen” [A Conversation with Anna May Wong: A Chinoiserie from the Old West] (Die Literarische Welt, 06.07.1928). Benjamin met Wong during her initial European visit as she was finishing her first starring vehicle in Germany, Song. Die Liebe eines armen Menschenkinde (Schmutziges Geld), based on Karl Vollmöller's script written especially for the star (shortly after, Vollmöller wrote Der blaue Engel). Co-produced with British International Pictures and mostly shot in Neubabelsberg, this was Wong's first collaboration with Richard Eichberg, a German director known for star-making Hollywood-style genre films. Capitalizing upon what I've called Wong's “ethno-cosmopolitanism” (see my book



Song, 1928. Anna May Wong, Heinrich George. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

di Wong (si veda il mio libro *To Be an Actress: Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World*, 2024), Song contribuì al progetto “Film Europe”, che univa risorse europee per realizzare coproduzioni di vasto richiamo, concepite per resistere all’egemonia hollywoodiana. L’attrice giunse in Germania accompagnata da Vollmöller nell’aprile 1928, lasciandosi alle spalle Hollywood, dove era diventata famosa come “la più splendida bellezza orientale sullo schermo”, ma era rimasta relegata a parti secondarie, incarnando personaggi decorativi destinati a una fine tragica. In seguito ella avrebbe commentato con sarcasmo: “Me ne sono andata dall’America perché morivo così spesso. Sono stata uccisa praticamente in tutti i film in cui ho recitato. Sembrava che una morte patetica fosse la cosa che mi riusciva meglio” (*Picturegoer Weekly*, 17.10.1931). Commentando lo status divistico da lei appena acquisito in Europa, lo scrittore e anche filmmaker britannico Oswald Blakeston scrisse che “la piccola ex lavandaia, ex attrice di Hollywood ... era dovuta emigrare in Germania per diventare una star, ma solo per essere americanizzata, giacché *Show Life* è fitto di situazioni cinematografiche convenzionali costellate di primi piani di lei” (*Close Up*, 12.1928).

Anche se l’attrice è ormai una star, in *Song* il suo personaggio va incontro ancora una volta a una fine atroce (il titolo del film riecheggia il nome cinese di lei, Wong Liu Tsong; e lei stessa, in un’intervista pubblicata su *Ciné-Miroir*, 11.1931, cita il film come “Tsong”).

Ambientato a Istanbul, il film si apre con splendide immagini di repertorio. Song, “una dei naufraghi del fato”, molestata da canaglie locali, è tratta in salvo da John Houben (Jack Houben nella versione tedesca), lanciatore di coltelli in un music-hall. Con “la devozione di un cane e l’anima di una donna”, come si legge nel programma francese dell’Odéon (02.1930), Song si aggrappa a John, che la ingaggia come bersaglio umano per il suo numero di lancio di coltelli. La tensione rabbiosa con cui John si esibisce nel suo numero indusse un critico francese a chiedersi come la censura tedesca avesse potuto consentire “di esprimere liberamente un tale sadismo o una tale incoscienza” (Maurice Mairgance, *Anna May Wong Clippings* [Ritagli stampa], 10.1929). Questa relazione sadomasochistica si infrange quando una vecchia fiamma di John, la ballerina Gloria Lee (Mary Kid), diventata famosa, giunge in città e Song si ritrova superflua e respinta. Dopo svariati colpi di scena (tra i quali il travestimento da bianca di una Song impellicciata a beneficio di John colpito da cecità temporanea), John riconosce finalmente il valore di Song, che nel frattempo è passata dalla condizione di bersaglio umano e danzatrice di hula a quella di fascinosa stella del ballo. L’improvvisa apparizione di lui sconvolge Song proprio mentre si sta esibendo nella sua consueta danza delle scimitarre; sconvolta, ella cade sul palco rotante irto di lame di coltello riportando mortali ferite. Song si spegne “meravigliosamente”, inquadrata in primo piano, cinta da un alone di luce e gli occhi luccicanti di lacrime. Per Blakeston (*Close Up*, 12.1928) questa scena esemplifica lo status di diva americanizzata raggiunto da Anna May Wong e ottenuto dall’operatore Heinrich Gärtner usando garze bianche per sfumare l’inquadratura e un forte riflettore per creare l’effetto

To Be an Actress. Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World, 2024), Song contributed to the “Film Europe” project that combined European resources to make broadly appealing co-productions designed to resist Hollywood dominance.

Wong arrived in Germany accompanied by Vollmöller in April 1928, leaving behind Hollywood, where she had won fame as “the most beautiful oriental on the screen,” but remained relegated to decorative and doomed supporting roles. Wong later commented sarcastically, “I left America because I died so often. I was killed in virtually every picture I appeared in. Pathetic dying seemed to be the best thing I did.” (*Picturegoer Weekly*, 17.10.1931) Commenting on Wong’s newly-minted European stardom, British writer-turned-filmmaker Oswald Blakeston wrote: “the little ex-laundry girl, ex-Hollywood actress [...] had to go to Germany to be made a star, only to be Americanized, for *Show Life* is full of the stock movie situations punctuated by large heads of the star.” (*Close Up*, 12.1928)

Even as a star, Wong’s protagonist meets yet another gruesome death in *Song* (the name echoes Wong’s Chinese name Wong Liu Tsong; Wong referred to the film as “Tsong” in an 1931 interview with *Ciné-Miroir*, 11.1931).

Set in Istanbul, the film opens with beautiful stock footage. Song, “one of Fate’s castaways,” is harassed by local ruffians, and then rescued by John Houben (Jack Houben in the German version), a music-hall knife-thrower. With “the devotion of a dog and the soul of a woman” as proclaimed in the French Odéon programme (02.1930), Song clings to John, who recruits her as the human target in his knife-throwing act. John’s suspenseful-to-rapid knife-throwing prompted a French reviewer to wonder how the German censor could “freely allow the expression of this sadism or recklessness.” (Maurice Mairgance, *Anna May Wong Clippings*, 10.1929) Yet the sado-masochistic partnership is broken when John’s old flame, the now-famous ballerina Gloria Lee (Mary Kid), comes to town, rendering Song disposable. Many twists and turns later (including Song’s fur-coated white masquerade for the temporarily blinded John), John finally recognizes the value of Song, who has ascended from the human-target-cum-hula-dancer to a glamorous dancing star. His sudden appearance startles her in the middle of her scimitar dance routine, causing her to fatally fall on the knife-studded rotating stage. She dies “beautifully” in a haloed close-up shot, tears glistening. For Blakeston (*Close Up*, 12.1928), this exemplified Wong’s Americanized stardom, wrought by the cameraman Heinrich Gärtner, who used white gauzes to smudge the frame and a strong spotlight to create the halo effect. Cynthia Walk, in her essay “Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany” (in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014), discusses how the story “replicates the reassuring



Song, 1928. Anna May Wong. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

alone. Nel saggio “Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany” (in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014), Cynthia Walk analizza il modo in cui la vicenda del film “riproduce la rassicurante fantasia orientalista di un Est dipendente, grato e arrendevole”.

Ad animare il film e sfidare la narrazione sadomasochistica è l'interpretazione della protagonista, un tour-de-force che ne fece una celebrità nell'Europa tra le due guerre. I pittori espressionisti tedeschi Willy Jaeckel e Max Pechstein la ritrassero sul set, e nel dicembre 1928, a Berlino, in occasione del ballo in costume degli artisti, il fotografo

orientalist fantasy of a dependent and gratefully submissive East.”

What animated the film's aesthetics and defied the sado-masochistic narrative was Wong's tour-de-force performance, catapulting her to celebrity stardom in interwar Europe. German Expressionist painters Willy Jaeckel and Max Pechstein sketched her on set, and at the December 1928 Berlin artists costume ball she basked in her newfound aura, playfully posing with two German newcomers – Marlene Dietrich and Leni Riefenstahl – captured by photographer Alfred Eisenstaedt. Her



Song, 1928. Anna May Wong. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Alfred Eisenstaedt la colse mentre si godeva la fama appena acquisita posando spensierata con due giovani leve tedesche, Marlene Dietrich e Leni Riefenstahl. Il suo debutto da star fu accolto da recensioni positive in tutto il mondo. *The Bioscope* (Londra, 19.09.1928) celebrò il suo “autentico trionfo”. Un critico italiano ricorre all’orientalismo, sbagliando la nazionalità di quella che infatti definisce “interessantissima attrice giapponese ... dagli occhi obliqui”: in ogni caso ne tesse le lodi parlando di “intelligenza e di grazia. Vederla è una gioia, una soddisfazione: si vede in lei lo sforzo nobilissimo di far l’arte sul serio: ciò che di rado si può riconoscere nelle più grandi attrici dello schermo”

star debut won positive reviews around the globe. The Bioscope (London, 19.09.1928) celebrated Wong’s “veritable triumph.” An Italian reviewer resorted to Orientalism, misidentifying Wong as “the interesting Japanese actress ... with slanted eyes,” but praised her “intelligence and grace. To watch her is a joy, and so satisfying: she nobly engages art on a truly serious level, a quality only rarely found among the great screen actresses. (Cinema-teatro, 15.01.1930) Upon its 1929 release in Shanghai’s first-run Grand Theatre, Wong’s “pure artistry” was credited for making the film “one of the greatest pictures

(*Cinema-teatro*, 15.01.1930). Nel 1929, quando la pellicola uscì in prima visione al Grand Theatre di Shanghai, il merito per averne fatto “uno dei più grandi film che si siano mai visti” fu attribuito al “puro talento” dell’interprete. Sulla spinta del clamoroso successo di questo progetto “Film Europe”, Wong firmò con la British International Pictures un contratto di diciotto mesi per quattro film (*Variety*, 31.10.1928), e si cimentò nei più prestigiosi teatri londinesi, oltre che sui palcoscenici di Vienna, emergendo come “la più popolare star teatrale da vari anni a questa parte” (*Evening Star* [Washington, D.C.], 28.09.1930). Il presente restauro è stato effettuato dal Filmmuseum Düsseldorf sulla base dei migliori materiali superstiti disponibili. Le fonti principali sono un negativo nitrato originale del British Film Institute (2301 m.) e una copia nitrato coeva del National Film and Sound Archive of Australia (2556 m.), entrambi con didascalie in inglese. La versione proiettata alle Giornate è quella in lingua inglese. Per quella in tedesco le didascalie sono state ricreate in base ai documenti della censura conservati al Bundesarchiv. L’imbibizione in seppia si basa sulla copia di distribuzione australiana. – YIMAN WANG

we have seen in many a long day.” (“*Anna May Wong’s Starring Vehicle at Grand Theatre*,” *The China Press*, 29.03.1929) *Propelled by this resoundingly successful “Film Europe” project, Wong signed an 18-month contract with British International Pictures for four films (Variety, 31.10.1928), while venturing into the London legitimate theatre and onto the Viennese stage, emerging as “the most popular stage star in years.” (Evening Star [Washington, D.C.], 28.09.1930) The present restoration from Filmmuseum Düsseldorf is derived from the best surviving material available. The main sources are an original nitrate negative from the British Film Institute (2301 m.), and a contemporary nitrate print from the National Film and Sound Archive of Australia (2556 m.), both with English intertitles. The version screening at the Giornate is the English-language one. For the German-language version, intertitles have been recreated based on the censorship cards kept at the Bundesarchiv. The sepia tinting is based on the Australian distribution print. – YIMAN WANG*

GROßSTADTSCHMETTERLING: BALLADE EINER LIEBE (Fior d’ombra; Pavement Butterfly) (DE/GB, 1929)

Titoli di lavorazione/*Working titles*: Die Fremde; Asphalt Schmetterling.

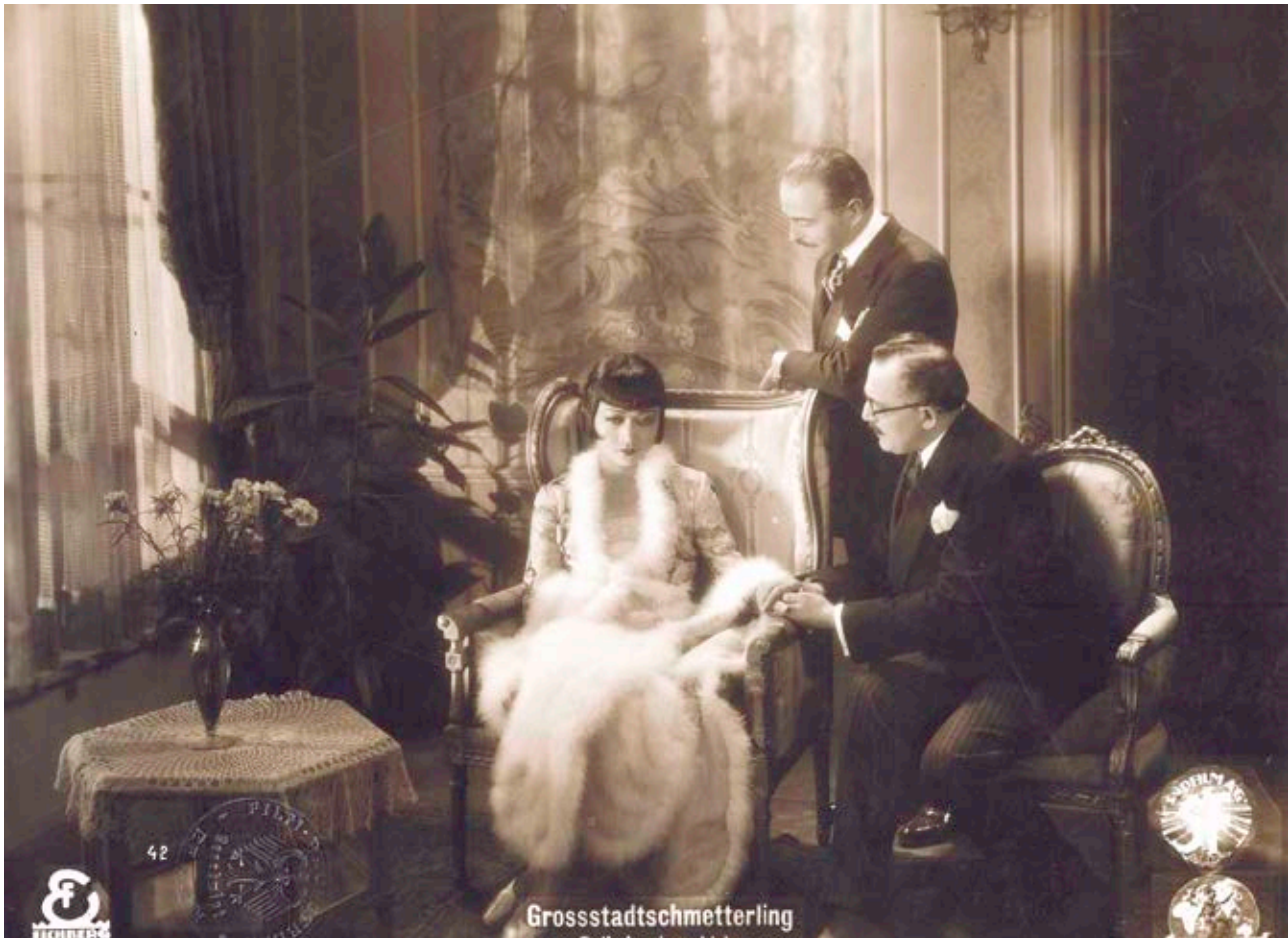
REGIA/DIR.: Richard Eichberg. SCEN.: Adolf Lantz, dalla “filmnovella” di/from the “filmnovella” by Hans Kyser. PHOTOG.: Heinrich Gärtner, Otto Baecker. SCG/DES.: W. A. Hermmann, W. Schlichting. CAST.: Anna May Wong (*Mah*), Tilla Garden (*Ellis Working*), Fred Louis Lerch (*Fedja Kusmin*), Alexander Granach (*Coco*), Gaston Jacquet (*il Barone/Baron de Neuve*), E. F. Bostwick (*Mr. Working, il mercante d’arte americano/an American art dealer*), Szöke Szakáll (PAUL BONNET), Nien Sön Ling (*Mr. Wu*), [John Höxter]. PROD.: Eichberg-Film GmbH (Berlino) / British International Pictures Ltd. (B.I.P.) (Londra). DIST.: Südfilm A.G. (DE); Wardour (GB). PREMIÈRE: 10.04.1929 (Universum, Berlino; Titania-Palast, Berlino); 07.12.1929 (Regal, Londra). COPIA/COPY: DCP, 96’33” (da/from 35mm neg. nitr., 7989 ft., orig. l: 2452 m. [DE], 7989 ft. [GB], 24 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe fu il secondo film europeo con protagonista Anna May Wong diretto da Richard Eichberg, pre-stato dalla Südfilm per una coproduzione con la British International Pictures. Come *Song*, il precedente lungometraggio che ella aveva girato con Eichberg, anche *Großstadtschmetterling* puntava sul personaggio della cinese esotica e americana moderna, le didascalie multilingui e un fascino visivo cosmopolita per promuovere il progetto “Film Europe”. La sceneggiatura di Adolf Lantz era il libero adattamento di una “filmnovella” di Hans Kyser, ma poco dopo la prima del film a Berlino Kyser fece causa alla Eichberg-Film (*Kinematograph*, 15.04.1929) chiedendo che il suo nome fosse tolto dai credits, presumibilmente a causa di contrasti sulle modifiche introdotte da Lantz; era però troppo tardi per modificare i manifesti, sui quali il nome dell’autore rimase. Le riprese, iniziate nel dicembre del 1928, si protrassero fino a febbraio del 1929; le sequenze in studio furono girate a Neubabelsberg e quelle in esterni a Monte Carlo, Nizza (per le scene del carnevale), Mentone e Parigi. Come per *Song*, si trattava di una coproduzione tedesco-britannica, ma in questo caso le versioni nelle due lingue si

Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe was Anna May Wong’s second European star vehicle directed by Richard Eichberg, who was on loan from Südfilm to co-produce with British International Pictures. Like *Song*, her previous feature with Eichberg, *Großstadtschmetterling* mobilized Wong’s exotic Chinese and modern American personae as well as multi-lingual intertitles and cosmopolitan visual appeals to promote the “Film Europe” project. Adolf Lantz’s script was freely adapted from a “filmnovella” by Hans Kyser, though shortly after the film’s Berlin premiere Kyser sued Eichberg-Film (*Kinematograph*, 15.04.1929), demanding his name be removed from the credits, presumably due to disagreements with Lantz’s alterations – too late for the posters, which still bore the author’s name. Filming lasted from December 1928 to February 1929, with studio shooting in Neubabelsberg and location work in Monte Carlo, Nice (for the Carnival scenes), Menton, and Paris. As with *Song*, this was a German-British co-production, but this time the German and British versions have markedly different endings and the



Grosstadtschmetterling: Ballade eine Liebe, 1929. Poster di/by Willy Dietrich.
(Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)



Grosstadttschmetterling: *Ballade eine Liebe*, 1929. Anna May Wong, Gaston Jacquet. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

concludono in maniera notevolmente diversa, e quella inglese sembra censurata: “Questo film ha subito pesanti tagli, e di conseguenza la continuità ne risente” (*Kinematograph Weekly*, 12.12.1929).

Grosstadttschmetterling inizia a Parigi il giorno della festa per la presa della Bastiglia. Anna May Wong interpreta la ballerina Mah, presentata come “la celebre principessa Butterfly” proveniente da New York e accusata da Coco (ex corteggiatore assetato di vendetta) della morte dell’artista cinese Mr. Wu durante uno spettacolo acrobatico. Ella fugge, cade in delirio (la scena è resa visivamente con il montaggio di immagini vorticose), cerca freneticamente scampo salendo una serie

English-language release appears to have been censored: “This film has obviously been considerably cut, and suffers in continuity as a result.” (*Kinematograph Weekly*, 12.12.1929)

Grosstadttschmetterling opens on Bastille Day in Paris. Wong plays the dancer Mah, billed as “the world famous Princess Butterfly” from New York, who is framed by vengeful ex-suitor Coco for the death of Chinese performer Mr. Wu in a stunt show. She escapes, falls into a delirium (visualized through a montage of vortex images), frantically seeks refuge by ascending flights of stairs (economically captured in one long crane shot), and

di rampe di scale (ripresa risolta economicamente con un lungo movimento della gru) e approda finalmente alla porta di Kusmin, pittore russo in miseria. L'artista, affascinato, la ritrae a grandezza naturale e vende il quadro al barone de Neuve. Kusmin chiede a Mah di incassare l'assegno, ma Coco la deruba e Kusmin crede che sia lei l'autrice del furto. Respinta, Mah si rivolge al barone, che la riveste di pellicce e l'aiuta a ristabilire la sua reputazione. Kusmin, che ora si accompagna a Ellis, figlia di un ricco mercante d'arte americano, invita Mah a rimanere: a questo punto vediamo Mah, inquadrata in primissimo piano, sul punto di piangere, poi volgere lo sguardo di lato e guardare verso Kusmin fuori campo. Nella versione tedesca ella respinge l'offerta con le parole "Ich gehöre nicht zu euch" ("Non appartengo a voi"), omettendo la seconda frase del copione, "Voglio tornare a casa". Nella versione inglese le sue parole sono: "Non appartengo al vostro mondo. Appartengo al marciapiede". Entrambe le versioni si concludono con una commovente ripresa in campo lungo di Mah che si allontana nel suo abito da sera orlato di lustrini, da sola, per scomparire nel buio. *Großstadtschmetterling* e *Song* hanno in comune una trama alla "Madama Butterfly" con momenti di comicità da cabaret. In un'atmosfera più tesa, *Großstadtschmetterling* contrappone le vivaci scene del varietà alle desolate strade notturne avvolte nella nebbia, che accentuano ulteriormente il contrasto tra la gioia dell'uomo bianco e il dolore di Mah. Il film fu criticato per la trama artificiosa e piena di cliché – un critico ne deprecò anche il razzismo (*Sozialistische Bildung* [Berlino], n. 5, maggio 1929) – ma la presenza e l'interpretazione di Anna May Wong furono universalmente apprezzate dalla stampa europea.

Anche quando incarna la figura della "Madama Butterfly", Mah impone un montage di inquadrature in soggettiva, comprese le immagini vorticosi nel delirio e le sovrimpressioni nella "malinconia" e quelle in cui si dà al gioco d'azzardo. Questa volta, inoltre, il suo personaggio sopravvive, nonostante la decisione dello sceneggiatore Adolf Lantz di "giocare secondo le regole dell'industria", come osserva Cynthia Walk ("Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany," in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014). In un lieto fine tradizionale Mah avrebbe sposato un uomo bianco, ma questo avrebbe violato le leggi americane sui matrimoni misti, togliendo al film un mercato prezioso (anche se, a quanto sembra, esso non fu mai distribuito negli Stati Uniti). La soluzione ovvia sarebbe stata quella di ucciderla, come su *Tempo* del 4.10.1929 scrisse lo stesso Lantz in "Filmstar muß sterben" ("La stella del cinema deve morire"). Ci si chiede allora se una scena finale in cui ella, come in questo caso, si allontana, viva, possa essere dopo tutto un "lieto" fine. Sì, Mah è rimasta esclusa dalla narrazione, ma ha conquistato il potere di abbandonare completamente gli accoppiamenti eteronormativi.

Dopo *Song* (1928) e *Piccadilly* (1929), *Großstadtschmetterling* fu l'ultimo film muto di Anna May Wong. Negli ultimi mesi del 1929 ella imparò il tedesco e il francese per realizzare il suo primo film sonoro, girato in tre lingue: *Hai Tang* (in tedesco), *The Flame of Love* (in inglese) e *L'Amour maître des choses* (in francese); le versioni tedesca e inglese

finally ends up outside the door of impoverished Russian painter Kusmin. The artist is captivated, painting her life-size portrait, which he sells to Baron de Neuve. Kusmin asks her to cash the check, but Coco robs her, leading Kusmin to assume she's the thief. Jilted, Mah turns to the baron, who refashions her in furred gowns and helps clear her name. Kusmin, now coupled with Ellis, the daughter of a wealthy American art dealer, invites Mah to stay, leading to an extreme close-up of Mah slowly tearing up, looking aside, then looking at Kusmin off-screen. In the German version she rejects his offer with the line "Ich gehöre nicht zu euch" ("I do not belong to you"), omitting the second line in the script, "I want to return home." In the English version the lines are: "I don't belong to your world. I belong to the pavements." Both versions end with a poignant long-shot of Mah striding away in her sequin-trimmed evening gown, alone, into the darkness.

Großstadtschmetterling and *Song* share a similar "Madame Butterfly" narrative, punctuated by cabaret comedy. *Großstadtschmetterling* has a more charged atmosphere, where lively carnival scenes are contrasted with fog-shrouded desolate night streets, further underscoring the disparity between the white man's joy and Mah's sorrow. While the film received criticism for the contrived and clichéd plot – one reviewer even decried its racism (*Sozialistische Bildung* [Berlin], no. 5, May 1929) – Wong's presence and performance were universally praised across the European press.

Even in reprising the "Madame Butterfly" type, Mah commands subjective montage shots, including the vortex shots in delirium and the superimpositions in "melancholy," and when she resorts to gambling. Furthermore, Wong's character survives this time, despite screenwriter Adolf Lantz's decision to "Play according to the rules of the industry," as Cynthia Walk has noted ("Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany," in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014). A traditional happy ending would have involved Mah marrying a white man, yet that would have violated American anti-miscegenation laws and cost the film a valuable market (though it appears it was never released in the U.S.). Killing her off was what was expected, as Lantz himself wrote in "Filmstar muß sterben" ["Movie Star must die"] (*Tempo*, 04.10.1929). One has to wonder whether her walking away, alive, as she does here, might be the "happy" ending after all. Yes, she was excluded from the narrative, but she gained the power to exit from heteronormative coupling altogether.

Following *Song* (1928) and *Piccadilly* (1929), *Großstadtschmetterling* was Wong's last silent film. In late 1929, she learned German and French to make her first talkie, shot in three languages: *Hai Tang* (German), *The Flame of Love* (English), and *L'Amour maître des choses* (French), with the German and English



Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe, 1929. Anna May Wong. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

furono dirette da Eichberg, quella francese da Jean Kemm. In questi tre film – sempre realizzati nell’ambito di “Film Europe” – lei è la protagonista e lavora con tre cast differenti, recitando in tre lingue. Forte del successo nella transizione al sonoro e del suo nuovo etno-cosmopolitismo multilingue, ella ritornò negli Stati Uniti nell’ottobre del 1930 per interpretare da protagonista, a Broadway, l’allestimento del dramma *On the Spot* di Edgar Wallace e per dare il via alla seconda fase della sua carriera hollywoodiana. – YIMAN WANG

versions directed by Eichberg, and the French by Jean Kemm. Yet another “Film Europe” project, these three films star Wong working with three different casts, speaking three languages. With this successful transition to talkies and her newly minted multi-lingual ethno-cosmopolitanism, Wong sailed back to the U.S. in October 1930, to star in the Broadway production of the play On the Spot by Edgar Wallace, and to jump-start the second phase of her Hollywood career. – YIMAN WANG