



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**Sentimento Antinipponico Made in USA:
l'Animazione e il Caso Walt Disney durante la
Guerra del Pacifico**

Relatore

Ch. Prof. Toshio Miyake

Correlatore

Ch. Prof. Marco Zappa

Laureando

Nabia Bonaparte

Matricola 867361

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

INDICE FIGURE	ii
要旨	1
INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1	6
1.1 Il concretizzarsi del pensiero anti-giapponese.....	6
1.2 L'internamento nei campi.....	10
1.3 Situazione dopoguerra.....	15
CAPITOLO 2	18
2.1 Il ruolo dei fumetti nella propaganda anti-giapponese	18
2.2 Il ruolo del cinema nella propaganda anti-giapponese	30
CAPITOLO 3	37
3.1 Il sentimento anti-giapponese nel mondo dell'animazione.....	37
3.2 Il contributo di Walt Disney e il sentimento giapponese nei cortometraggi della Walt Disney Productions	59
3.3 Walt Disney e il presunto razzismo verso la comunità nippo-americana.....	76
CONCLUSIONE	81
BIBLIOGRAFIA	85
SITOGRAFIA	87
FILMOGRAFIA.....	89
RINGRAZIAMENTI	91

INDICE FIGURE

Figura 1. Immagine offensiva pubblicata dalla Rivista di San Francisco.	7
Figura 2. Copertina del primo volume uscito della serie di Captain America.	20
Figura 3. Esempio di razzismo verbale e psicologico. Il poster descrive la pericolosità del nemico definendolo un “combattente fanatico”.	21
Figura 4. Dalla serie Silver Streak Comics	22
Figura 5. Copertina di una rivista per commemorare il primo anniversario dall'attacco di Pearl Harbor.....	22
Figura 6. Il primo ministro giapponese come un ratto in trappola.	23
Figura 7. Dalla serie fumettistica di Captain America.	24
Figura 8. Chop Chop insieme al resto dello squadrone.....	27
Figura 9. copertina disegnata da Milton Cliff.....	27
Figura 10. Come riconoscere un giapponese attraverso la costituzione fisica e la pronuncia .	28
Figura 11. Caratteristiche facciali.....	29
Figura 12. Andatura del nemico.	29
Figura 13. Forma dei piedi	30
Figura 14. Joe Totsuiko	31
Figura 15. Anthony Quinn (sinistra) nel ruolo del capitano Andrés Bonifacio Jr. e John Wayne nel ruolo del colonello Joseph Madden (destra).....	33
Figura 16. Anthony Quinn nel ruolo di Chen Ta.....	34
Figura 17. Scrap Happy Daffy.....	39
Figura 18. Il Giappone rappresentato all'interno del cortometraggio	40
Figura 19. Il lupo viene sconfitto definitivamente anche grazie al contributo dei cittadini	40
Figura 20. la schermata finale del cortometraggio	41
Figura 21. Hitler morde un tappeto dalla frustrazione, seguendo la linea tratteggiata.....	43
Figura 22. Hitler nasce da un uovo nero.....	44
Figura 23. Il generale Hideki Tōjō	44
Figura 24. Da sinistra verso destra: Hitler, Mussolini e Tōjō	46
Figura 25. La colomba della pace e il generale Tōjō a destra	46
Figura 26. Bugs Nips the Nips.	48
Figura 27. Bugs Nips the Nips	49
Figura 28. You're a Sap Mr. Jap.....	49
Figura 29. You're a Sap Mr. Jap.....	50

Figura 30. Scrap the Japs	51
Figura 31. Scrap the Japs	52
Figura 32. Tokio Jokio	53
Figura 33. Chef Tōjō	54
Figura 34. Caricatura dell'ammiraglio Yamamoto	54
Figura 35. Tokio Jokio	56
Figura 36. Due giapponesi si ringraziano continuamente a vicenda con un inchino.	57
Figura 37. Una spia giapponese.....	58
Figura 38. Il Lupo Cattivo viene rivisitato in chiave nazista.....	60
Figura 39. Il nano Gongolo insieme agli altri, esce dall'ufficio postale dopo aver investito in titoli di guerra.	61
Figura 40. Pinocchio e Geppetto trasportano una bandiera per la promozione dei titoli di guerra.....	62
Figura 41. The New Spirit.	67
Figura 42. Una nave da battaglia riporta sul fianco la bandiera della Marina Imperiale Giapponese.	68
Figura 43. Out of the Frying Pan Into the Firing Line	69
Figura 44. Out of the Frying Pan Into the Firing Line	69
Figura 45. Home Defense.....	70
Figura 46. Victory Vehicles	70
Figura 47. Der Fuehrer's Face.....	72
Figura 48. Due soldati giapponesi che si inchinano in segno di scuse.....	73
Figura 49. Unica inquadratura disponibile di un soldato giapponese.....	74
Figura 50. Base aerea nemica caratterizzata dal simbolo della bandiera della Marina Giapponese	74

要旨

この論文は、特にアニメーション映画に焦点を当て、太平洋戦争中に視覚メディアの使用を通じて米国で反日感情がどのように広がり、実行されたかということ調査する。実際、この研究は、レオン・シュレジンジャー・プロダクションズ、フェイマス・スタジオ、ウォルト・ディズニー・プロダクションズなどのスタジオによる短編アニメーションの内容の分析に焦点を当てている。特に、ウォルター・エリアス・ディズニーのアニメーションスタジオが戦争を支持するプロパガンダ短編動画の普及に与えた貢献を掘り下げ、反日感情と戦争への人種的アプローチがどのように表現されたかを注意深く調査する。この目的を達成するために、この研究は可用な短編動画とその動画言語の実証的分析に基づくだけでなく、ウォルター・ディズニーの性格と人間としての経験が動画の内容にどのような影響を与えたかを念頭に置くことを試みる。

私は、ディズニーの個性とアイデアを最大限に活用し、2つの研究上の質問に答えてみる。

まず、日系アメリカ人と日本人コミュニティに対する偏見を増大させる製品を広めることについて、アニメーションはハリウッドの長編映画とコミックスとどのように協力したか?それから、ウォルト ディズニー プロダクションズの短編も、反日のフィーリングの普及について、どのように協力したか。

論文の第1部分では、より歴史的な部分に焦点を当てる。実際、私は、歴史的背景と、推定される人種的劣等性に基づくイデオロギーの存在は、なぜ反日プロパガンダが枢軸国の他の勢力ではなく、日系人に対してあれほど敵対的であることが判明したのか。その理由をよりよく理解するのに役立つと信じている 歴史家のロジャー ダニエルズ氏の記事「Incarceration of the Japanese Americans: A Sixty-Year Perspective」と「Immigration Policy in a Time of War The United States」のおかげで、このことについて話す機会が得られる。アメリカ合衆国の戦争の第一人者であり、社会学者のレイモンド・レスリー・ビューエルは、著書「The Development of the Anti-Japanese Agitation in the United State」の中で、カリフォルニアの地における日系アメリカ人コミュニティに対する敵対感情の発展について包括的な概観を与えてくれた。

第2部分では、1941年から1945年にかけて出版されたいくつかの著作における日系人の状況を検討するので、その前後の日系アメリカ人コミュニティ、より正確にはカリフォルニアの状況の概要を提供することが重要であると考ええる。戦争状態に関連した映画とコミックスの役割について話す。また、「Your Enemy the Jap」、「Jap Trap」などのいくつかの版画、「Captain America」と「BlackHawk」などのコミックスのいくつかのシーンに関する例も使う。そして長編映画（たとえば、China Sky と Back to Bataan と Across the Pacific）も分析する。

第3部分が私の論文の中心となる。2つの部分に分かれている。最初の部分では、レオン・シュレジンジャー・プロダクションズやフライシャー、スタジオスタジオによって制作されたアニメーション作品の研究に焦点を当てる。ウォルト・ディズニー・プロダクションの作品については、第二部で「The new Spirit」、「Spirit of '43」、「Commando Duck」「Der Fuehrer's Face」などの短編アニメーションの分析を通じて中心を当てます。

この研究は、作家の伝記の研究と、彼の作品と当時の他のアニメーション会社の作品の比較を通じて、政府の影響や特に激しい反日感情にも関わらず、ウォルター・ディズニーがどのようにして作品を制作したのかという結論に至った。アメリカ西海岸は、人種的表現の問題に関してほぼ公平なアプローチを維持しようとしており、当時レオン・シュレジンジャー・プロダクションズとして知られていたワーナー・ブラザーズのようなスタジオの過度に攻撃的な表現から距離を置いてきた。

INTRODUZIONE

Lo scopo di questa tesi sarà trattare la rappresentazione culturale, psicologica e fisica delle comunità giapponese e nippo-americane all'interno di opere cinematografiche e grafiche uscite negli Stati Uniti tra il 1941 e 1945. Per questo obiettivo, si esplorerà il contenuto di stampe e lungometraggi di Hollywood, ma particolare attenzione verrà data all'industria dell'animazione che, durante la Guerra del Pacifico, è stata importante nella divulgazione di opere di propaganda. Queste ultime avevano diversi ruoli: educavano i giovani al patriottismo, spingevano la popolazione ad aiutare economicamente la guerra, insegnavano il rispetto verso i popoli dei paesi alleati e incrementavano la paura e l'odio verso i paesi nemici, in questo modo alimentando anche stereotipi e pregiudizi verso questi ultimi¹.

La scelta delle comunità nippo-americane come oggetto di propaganda non è casuale; non solo perché il Giappone fu il principale avversario degli Stati Uniti nella Guerra del Pacifico ma anche perché all'interno del paese sembrava essersi già instaurata negli anni precedenti al conflitto, soprattutto nella parte occidentale che comprende la California e l'Oregon, una forte ostilità per la comunità nippo-americana a seguito delle ondate migratorie iniziate già nella seconda metà dell'Ottocento. Tuttavia è durante la Seconda Guerra Mondiale, con l'entrata in guerra degli Stati Uniti, che la propaganda contro i giapponesi si dimostrò più aggressiva e violenta, superando di gran lunga quella contro gli italiani e i tedeschi, alleati del Giappone attraverso il Patto Tripartito e tutti avversari degli USA. La già presente ostilità che sfociò in azioni xenofobe e razziste basate su stereotipi e pregiudizi, fu un'ulteriore ragione².

L'animazione, tra gli anni Venti e Trenta, aveva aumentato la sua popolarità con l'arrivo del sonoro³ che permise a quest'industria, compreso l'allora Walt Disney Studio, di raggiungere l'apice del successo tra il pubblico. Questo incremento della popolarità fece in modo che l'animazione entrasse a far parte dei mezzi di propaganda più usati durante la Seconda Guerra Mondiale non solo perché era in grado di creare un'alterità esagerata con lo scopo di disumanizzare il nemico e renderlo a tratti più animalesco, ma anche perché le case di produzione, grazie a un utilizzo efficace della comicità e della semplicità del linguaggio, riuscirono a catturare l'attenzione sia di adulti che bambini, anche se comunque ogni studio aveva il suo stile di rappresentazione.

¹ Thomas HOWELL, "The Writers' War Board: U.S. Domestic Propaganda in World War II", *The Historian*, 1997, p. 804.

² Raymon L. Buell, "The development of the Anti-Japanese Agitation in the United States", *Political Science Quarterly*, Vol. 37, No. 4, 1922, pp. 57-81.

³ Anna ANTOGNINI, Chiara TOGNOLOTTI, *Mondi Possibili: un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, 2008, Il Principe Costante, Milano, p.89.

Ho deciso di focalizzare la mia tesi sull'animazione di studi come la *Leon Schlesinger Productions* e i *Famous Studios*, e in che modo preferivano rappresentare il nemico "giapponese". Particolare attenzione verrà data ai *Walt Disney Studios*. Ho scelto di concentrarmi sullo studio di Walt Disney per il fatto che al contrario di altre case di produzione, nei *Walt Disney Studios* era Walter Disney ad avere l'ultima parola su tutto e ogni suo prodotto era, anche inconsapevolmente, uno specchio della sua personalità e dei suoi ideali.

Tenendo conto di ciò e considerando che le opere riflettevano la personalità e le idee del cartoonista, le domande di ricerca a cui cercherò di rispondere sono: in che modo il cinema d'animazione ha collaborato insieme alla stampa e ai prodotti di Hollywood nella diffusione di prodotti che incrementavano pregiudizi nei confronti delle comunità nippo-americana e nipponica? E che ruolo ha avuto la *Walt Disney Productions* nella divulgazione di cortometraggi anti-giapponesi?

Per rispondere a queste domande mi avvalerò della visione dei cartoni prodotti tra il 1941 e il 1945, ma di Walt Disney terrò conto anche della sua personalità e del suo passato. Essendo appunto stato lui capo indiscusso della sua casa di produzione fino alla sua morte nel 1966, l'ultima parola spettava sempre a lui, per lo meno per quanto riguardava il contenuto dei suoi film.

Per studiare che tipo di persona fosse Walter ho analizzato delle biografie su di lui. La ricostruzione più completa è data dal lavoro di Michael Barrier *Vita di Walt Disney: uomo, sognatore e genio*⁴. Il suo libro in realtà si concentra molto sulla parte storica dello studio d'animazione piuttosto che sulla vita personale dell'imprenditore statunitense, ma attraverso testimonianze e interviste fatte alla sua famiglia (la moglie Lilian, il fratello Roy e le due figlie) e a persone che hanno avuto l'opportunità di lavorarci assieme, si delinea che tipo di persona era Walt Disney.

Tuttavia nessuna delle biografie tratta approfonditamente il tema del razzismo e non ho trovato traccia di testimonianze, soprattutto su un presunto razzismo verso le persone di origine giapponese. Quindi farò parziale affidamento anche sull'articolo di Amid Amidi *Discover The Pioneering Japanese-American Animation Artists of the Golden Age*⁵, all'interno del quale racconta le storie di alcuni animatori nippo-americani che hanno avuto l'opportunità di far parte dell'epoca d'oro dell'animazione.

⁴ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney: uomo, sognatore e genio*, (A cura di Marco Pellitteri), Tunué, Latina, 2009, p. 274.

⁵ Amid AMIDI, "Discover The Pioneering Japanese-American Animation Artists of the Golden Age", 12 aprile 2008, <https://www.cartoonbrew.com/classic/japanese-american-animation-artists-of-the-golden-age-9375.html>, 12/12/2023.

Il primo capitolo della tesi sarà più incentrato sulla parte storica, alla luce soprattutto dei lavori dello storico Roger Daniels con i suoi articoli *Incarceration of the Japanese Americans: A Sixty-Year Perspective*⁶ e *Immigration Policy in a Time of War The United States*⁷, e lo scienziato sociale Raymond Leslie Buell, il quale ci ha offerto una panoramica completa dello sviluppo del sentimento ostile verso la comunità nippo-americana su suolo californiano nel suo lavoro *The Development of the Anti-Japanese Agitation in the United States*⁸. Dato che nei capitoli successivi prenderò in esame la situazione delle persone di origine giapponese all'interno alcune opere uscite tra il 1941 e il 1945, ritengo sia importante una panoramica della situazione delle comunità nippo-americane, più precisamente in California, sia prima che dopo il conflitto. Considero, infatti, che una contestualizzazione storica e la presenza di un'ideologia basata su una presunta inferiorità razziale possa aiutare a comprendere meglio i motivi per cui la propaganda anti-giapponese si dimostrò così ostile nei loro confronti piuttosto che nei confronti delle altre potenze dell'Asse.

Nel secondo capitolo tratterò del ruolo del cinema e dei fumetti in funzione dello stato bellico, utilizzando anche degli esempi riguardanti alcune stampe come *Your Enemy, the Jap* (Office of War Information, 1941-1945), oppure *Jap Trap* (Office of War Information, 1941-1945), alcune scene di fumetti come quelli di *Captain America* (Simon e Jack Kirby, 1941), *BlackHawk* (Will Eisner, 1941) e di lungometraggi, per esempio *China Sky* (Ray Enright, 1945) e *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) e *Across the Pacific* (John Huston, 1942).

Il terzo capitolo sarà il fulcro della mia tesi. Esso si dividerà in due parti; la prima parte si focalizzerà sulle opere d'animazione prodotte da studi come *Leon Schlesinger Productions* (*Warner Bros. Cartoons* dal 1944) e *Fleischer Studios* (diventati *Famous Studios* nel 1942), in modo da poterle poi comparare con quelle della *Walt Disney Productions* su cui si focalizzerà la seconda parte attraverso l'analisi di corti animati come per esempio *The new Spirit* (Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, 1942), *Spirit of '43* (Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, 1943), *Commando Duck* (Jack King, 1944) e *Der Fuehrer's Face* (Jack Kinney, 1943), dei quali esplorerò il loro contenuto anche grazie alla tesi di Mollet Tracey, *Historical Tooney*⁹.

⁶ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans: A Sixty-Year Perspective", *The History Teacher*, 2002, Vol. 35, No. 3, pp. 297-310.

⁷ Roger DANIELS, "Immigration Policy in a Time of War: The United States, 1939-1945", *Journal of American Ethnic History*, 2006, Vol. 25, No. 2/3, pp. 107-116.

⁸ Raymon L. Buell, "The development of the Anti-Japanese Agitation in the United States", pp. 57-81.

⁹ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers, the Depression and War 1932-1945*, 2013, pp. 1-258.

CAPITOLO 1

1.1 Il concretizzarsi del pensiero antigiapponese

La ‘Corsa all’oro’ e, di conseguenza, la mancata forza lavoro, spinse nella metà dell’Ottocento molte persone provenienti da paesi come la Cina a emigrare verso la costa occidentale degli Stati Uniti che comprende tuttora gli stati California, Oregon e Washington¹⁰.

Nel 1858, dopo aver subito pressioni degli Stati Uniti, venne firmato il primo trattato, considerato ineguale, negoziato da Townsend Harris e lo shogunato Tokugawa rese i suoi confini più accessibili, mantenendo però il numero delle persone che decidevano di emigrare ancora limitato¹¹.

Durante gli anni Settanta gli Stati Uniti dovettero affrontare una depressione economica che contribuì a sviluppare un’immagine dell’immigrazione negativa, considerando poi che erano già insorte violenze contro persone di origine cinese, considerate nemici da lavoratori e agricoltori, nonostante il loro contributo allo sviluppo socio-economico degli Stati Uniti¹². Secondo gli studi di Buell, verso gli anni Ottanta nell’intero paese si contavano solo centocinquanta persone provenienti dal Giappone, ma si tratta di un numero destinato ad aumentare poiché nel 1885 il Giappone Meiji decise di legalizzare l’emigrazione, seppur controllata, verso gli Stati Uniti¹³. Tuttavia, data la rigidità dei requisiti che bisognava possedere per il rilascio dei passaporti, molti giapponesi preferirono affidarsi a delle agenzie private che garantivano una fideiussione, un viaggio sicuro e un lavoro una volta giunto a destinazione¹⁴. All’inizio del 1891 si contavano più di mille persone emigrate dal Giappone, ma con la proliferazione di queste agenzie i numeri crebbero velocemente e nel 1900 il numero degli individui arrivò a dodici mila¹⁵.

Secondo la studiosa Yoshida Yosaburo, le ragioni che portarono le persone a migrare erano varie e la prima, di origine economica, poteva essere collegata al rapido aumento della popolazione in Giappone¹⁶. La studiosa afferma infatti che le famiglie arrivavano principalmente dalle zone più rurali e meno densamente popolate del Giappone in cui, al tempo,

¹⁰ Doobo SHIM, “From Yellow Peril through Model Minority to Renewed Yellow Peril”, *Journal of Communication Inquiry*, 1998, p. 387.

¹¹ Raymon L. Buell, “The development of the Anti-Japanese Agitation...”, p. 605.

¹² Doobo SHIM, “From Yellow Peril through Model...”, p. 387.

¹³ Raymon L. BUELL, “The development of the Anti-Japanese...”, p. 606.

¹⁴ Id., p. 607.

¹⁵ Id., p. 606.

¹⁶ YOSHIDA Yosaburo, “Sources and Causes of Japanese Emigration”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 34, No. 2, 1909, pp. 159-160.

la povertà dilagava poiché i distretti non erano in grado di sostenersi economicamente¹⁷. Ciò portava le famiglie a emigrare alla ricerca di un futuro più prospero¹⁸, attratte anche dalle storie di coloro che tornavano in Giappone raccontando la loro esperienza positiva negli Stati Uniti¹⁹. Un'altra ragione era collegata invece alla carenza di manodopera in California, aumentata a causa del *Chinese Exclusion Act*, una legge creata nel 1882 e rinnovata nel 1892 che vietava l'immigrazione dei lavoratori cinesi²⁰.

Come accennato precedentemente la California per anni era stata luogo di rivolte anche sanguinolente contro la comunità cinese²¹, e non ci volle molto perché questa rabbia trovasse sfogo anche sui nuovi lavoratori giapponesi, il cui numero continuava ad aumentare. Si parlava di *Yellow Peril*, ovvero “minaccia gialla”, e di come queste ondate di immigrati, sia cinesi che giapponesi, arrivassero con lo scopo di prendere il controllo sulla comunità bianca²². A supporto di ciò, all'interno di vignette xenofobe, gli asiatici venivano rappresentati come locuste o con sembianze subumane, in modo da sottolineare la natura parassitaria degli stranieri (Fig. 1).

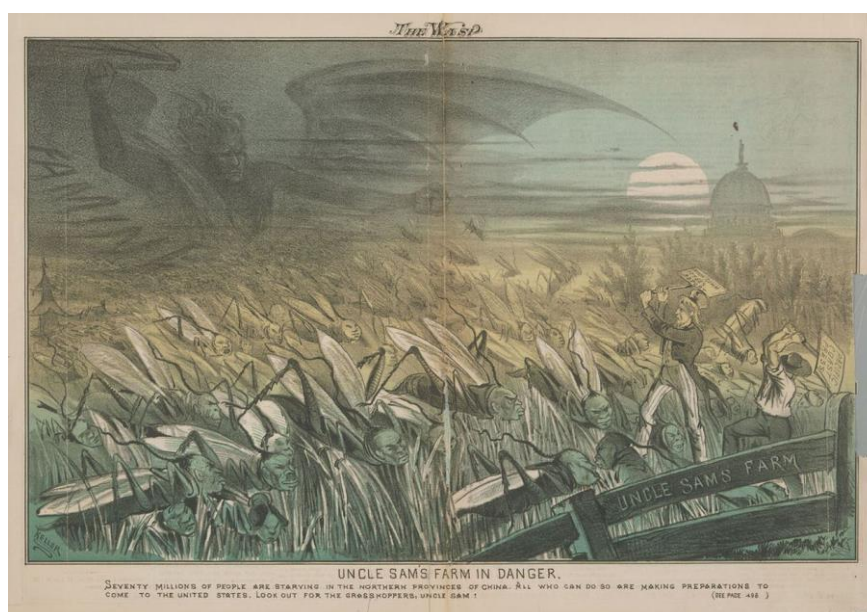


Figura 1. Immagine offensiva pubblicata dalla Rivista di San Francisco (George Frederick Keller, *Uncle Sam's Farm in Danger*, *The Wasp*, 1878).

¹⁷ YOSHIDA Yosaburo, “Sources and Causes of Japanese Emigration...”, pp. 159-160.

Alcuni dei distretti che Yoshida riporta vi sono per esempio: Hiroshima, Fukuoka, Yamaguchi e Hyogo, la cui percentuale di agricoltori superava il 50%. A Hyogo superava addirittura il 70%.

¹⁸ YOSHIDA Yosaburo, “Sources and Causes of Japanese Emigration...”, 159-160.

¹⁹ Id., p. 164.

²⁰ Raymon L. BUELL, “The development of the Anti-Japanese...”, p. 606.

²¹ Un esempio è il massacro di Los Angeles nel 1871, un massacro a sfondo razziale dove venti persone di origine cinese hanno trovato la morte, brutalmente assassinate.

²² Doobo SHIM, “From Yellow Peril through Model...”, pp. 387-388.

Dopo un caso di peste bubbonica a San Francisco all'inizio del Novecento, iniziarono anche le prime proteste contro la comunità giapponese, i cui quartieri furono gli unici a essere messi in quarantena insieme a quelli abitati dalla comunità cinese. Nonostante non ci fossero prove che fossero loro il focolaio dell'epidemia²³, questo caso fu preso come pretesto per un meeting alla Metropolitan Hall che confermava l'urgenza di estendere il *Chinese Exclusion Act* anche ai giapponesi²⁴. Stati Uniti e Giappone strinsero un accordo informale allora nel 1907 chiamato *Gentlemen's Agreement*, attraverso il quale il Giappone si impegnò nella gestione dei flussi migratori verso gli Stati Uniti²⁵, non comprendendo però le Hawaii nonostante fossero territorio statunitense dal 1898.

La discriminazione non trovò fine e la situazione peggiorò con la vittoria del Giappone nella guerra russo-giapponese nel 1905. Questa guerra, infatti, contribuì a cambiare in peggio la visione che gli statunitensi avevano dei giapponesi²⁶ che da popolo gentile, carino e infantile, venne generalmente relegato a popolo violento e aggressivo²⁷. Si ritorna quindi a parlare di *yellow peril* con la creazione della *Japanese and Korean Exclusion League*, il lancio di una campagna giornalistica antigiapponese da parte del quotidiano *San Francisco Chronicle*, che per diciotto mesi si pose lo scopo di elencare i pericoli dell'immigrazione²⁸, e le parole del capo del Comitato della Camera degli affari militari che dichiarò che se il Giappone era stato in grado di battere la Russia, allora avrebbe potuto ingaggiare una guerra contro gli Stati Uniti per il controllo delle Filippine²⁹. Fu per questo motivo che iniziarono a circolare voci che la comunità giapponese situata sul suolo americano fosse lì per riferire informazioni importanti sulle fortificazioni americane al *Mikado*³⁰.

Le masse mobilitate dalla *Japanese and Korean Exclusion League* si riunivano per protestare chiedendo al proprio governo protezione e una soluzione a quella situazione fuori controllo. Il governo cercò ulteriormente di andare incontro alla maggioranza bianca, provando a contenere ulteriormente il flusso migratorio con la limitazione dell'accesso alle Hawaii a soli cinquecento individui e la sospensione del flusso nel 1905³¹, anno in cui la *San Francisco Board of*

²³ Raymon L. BUELL, "The development of the Anti-Japanese...", p. 608.

²⁴ Id., p. 609.

²⁵ History.com editors, "Gentlemen's Agreement", A&E Television Networks, <https://www.history.com/topics/immigration/gentlemens-agreement>, 6/5/2022.

²⁶ Raymon L. BUELL, "The development of the Anti-Japanese...", p. 614.

²⁷ Rotem KOWNER, "Between Contempt and Fear: Western Racial Constructions of East Asians since 1800", in R. Kowner (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia*, Brill Academics Publishers, 2013, p.109.

²⁸ History.com Editors, "Gentlemen's Agreement", <https://www.history.com/topics/immigration/gentlemens-agreement>, 6/5/2022.

²⁹ Raymon L. BUELL, "The development of the Anti-Japanese...", pp. 614-615.

³⁰ Appellativo ormai obsoleto che si usava per riferirsi all'imperatore del Giappone.

³¹ Raymon L. BUELL, "The development of the Anti-Japanese...", p. 617.

Education decise inoltre di trasferire gli studenti giapponesi alla scuola cinese, dichiarando³²: “our children should not be placed in any position where their youthful impressions may be affected by association with pupils of the Mongolian race”³³.

Si trattò una soluzione temporanea perché come accennato precedentemente, le Hawaii non erano incluse nel *Gentlemen's Agreement* del 1907. Per la *Exclusion League* non era abbastanza ma il governo presieduto da Roosevelt era determinato a mantenere buoni rapporti con il Giappone e non propendeva per una politica migratoria basata sulla discriminazione per il colore della pelle o il credo religioso³⁴. Era però consapevole della serietà della situazione a San Francisco³⁵, infatti, la situazione portò più volte il presidente, attraverso congressi e una volta anche chiamando direttamente a Washington D.C. il sindaco Eugene Schmitz, a richiedere la cessazione di questa agitazione contro i giapponesi³⁶.

Tuttavia, come dimostrano gli atti del 1905 e del 1907, il governo non era del tutto indisponente di fronte alle richieste della California; la verità è che non si voleva rischiare un inasprimento dei rapporti esteri con il Giappone, il quale si rifiutava di aderire a un trattato di esclusione, preferendo gestire da sé i flussi migratori³⁷.

A peggiorare la situazione ci furono il terremoto che colpì San Francisco nel 1907 ma anche l'azione espansiva del Giappone verso la Manciuria e la Corea non fecero altro che alimentare la tensione con le comunità nippo-americane³⁸ oltre a contribuire al peggioramento dell'immagine che gli Stati Uniti in particolare avevano avuto per anni dei giapponesi, ovvero quella di un popolo mansueto, infantile, amabile, civile e debole³⁹.

Queste tensioni purtroppo non si limitarono a sfociare solo in proteste ma anche in atti violenti, portando a nove casi di omicidio nel giro di due mesi⁴⁰. Venivano inoltre prese di mira le attività commerciali, come ristoranti o lavanderie, se non interi distretti in cui le comunità vivevano. Buell racconta anche l'esperienza del Dottor F. Omori, professore all'Università Imperiale di

³² Kevin Leonard “Is That What We Fought for?” Japanese Americans and Racism in California, The Impact of World War II”, *Western Historical Quarterly*, 1990, p.464.

³³ Rotem KOWNER, “Between contempt and fear: western racial constructions of east Asians since 1800”, p.90. Traduzione del testo: “i nostri figli non dovrebbero essere messi in alcuna condizione in cui le loro impressioni giovanili possano essere influenzate dall'associazione con alunni di razza mongola”.

Nell'immaginario pubblico, Stati Uniti compresi, non vi era differenza tra i vari popoli che abitavano l'estremo oriente e quindi cinesi, giapponesi, coreani e altre minoranze poco conosciute venivano considerati come parte di un unico grande gruppo: “Gli orientali”, “I mongoli”, “la razza gialla” o per essere più specifici “Chinamen”, “japs” e “chinks”.

³⁴ Raymon L. BUELL, “The development of the Anti-Japanese...”, p. 619.

³⁵ Kevin LEONARD “Is That What We Fought for? Japanese Americans and Racism...”, p. 464.

³⁶ Raymon L. BUELL, “The development of the Anti-Japanese...”, p. 630.

³⁷ Id., p. 632

³⁸ Id., p. 621.

³⁹ Rotem KOWNER, “Between contempt and fear: western racial constructions of east Asians since 1800”, p.90.

⁴⁰ Raymon L. BUELL, “The development of the Anti-Japanese...”, p. 622.

Tokyo, il quale dichiarò che durante un suo sopralluogo nei distretti presi di mira, venne colpito più volte da barattoli di pomodoro e pietre ⁴¹.

1.2 L'internamento nei campi

Ci fu una svolta importante sulla questione dell'immigrazione nel 1924 con un ulteriore atto; si trattava dell'*Immigration Exclusion Act*, firmato da Calvin Coolidge, che servì a bloccare in via definitiva il flusso migratorio proveniente dall'Asia⁴² a eccezione delle Filippine. Fu una soluzione definitiva che, anche se non riuscì a spegnere del tutto l'astio che la popolazione provava nei confronti degli stranieri di origine asiatica, sembrò comunque placare temporaneamente l'ostilità di movimenti come la *Exclusion League* almeno fino al 1931, quando avvenne l'annessione della Manciuria all'impero Giapponese.

Fu una mossa che portò la situazione a peggiorare nuovamente, essendo le mire espansionistiche del paese sul Pacifico già nel 1905 con la guerra russo-giapponese una delle principali argomentazioni portate avanti dai movimenti anti giapponesi per giustificare l'ostilità verso le comunità stanziate sul suolo statunitense. L'invasione della Repubblica cinese nel 1937 e la perpetratazione di crimini di guerra ancora oggi ricordati, come il massacro di Nanchino, vennero fortemente criticate sia dagli Stati Uniti che dai paesi europei tanto che alcuni di essi decisero di adottare l'embargo sul Giappone, oltre a invitare i cittadini a non acquistare prodotti giapponesi le cui materie prime venivano principalmente dalle colonie.

La vittoria contro la Russia nel 1905 aveva alimentato la preoccupazione per una guerra imminente con il Giappone, tanto da spingere l'intelligence statunitense ad ideare dei piani pre-guerra in modo da proteggere il paese da eventuali minacce in caso di conflitto. Inoltre, ancor prima che entrasse ufficialmente in guerra, per precauzione le agenzie militari e civili avevano progettato, tra il 1939 e il 1941, le *Custodial Detention Lists* o *ABC lists*⁴³ e negli Stati Uniti iniziò una politica di internamento di immigrati tedeschi, italiani e giapponesi, con il terrore che spie potessero nascondersi come rifugiati⁴⁴. Successivamente il presidente Franklin Roosevelt firmò l'*Alien Registration Act* o *Smith Act* nel giugno del 1940. Esso prevedeva la registrazione attraverso le impronte digitali degli stranieri di origine giapponese, italiana o

⁴¹ Raymon L. BUELL, "The development of the Anti-Japanese...", p. 622.

⁴² Doobo SHIM, "From Yellow Peril through Model...", p. 391.

⁴³ Liste che contenevano informazioni su possibili sospettati e il loro grado di pericolosità dato dalle lettere dalla A (più pericoloso) alla C (meno pericoloso).

⁴⁴ Roger DANIELS, "Immigration Policy in a Time of War...", p. 107.

tedesca dai quattordici anni in poi presso gli uffici postali, in modo da sapere ogni tre mesi eventuali trasferimenti di residenza.⁴⁵

Con l'attacco di Pearl Harbor nel 1941 e, di conseguenza, l'entrata ufficiale degli Stati Uniti in guerra, controlli e restrizioni divennero più intensi. A poche ore dall'attacco i conti bancari furono congelati e agli *alien enemies* non fu più consentito lasciare il paese⁴⁶.

Secondo lo storico Rogers Daniel circa il 70% delle persone di origine giapponese era nata negli Stati Uniti ma, nonostante ciò, a causa della loro "razza" gli era stata negata la cittadinanza⁴⁷. Quindi nel dicembre del 1941, quando vennero rilasciate una serie di proclami basati su una legge statutaria già esistente, giapponesi, tedeschi e italiani non cittadini al di sopra dei quattordici anni vennero dichiarati *alien enemies* (nemici stranieri) e come tali potevano essere arrestati e trattenuti⁴⁸. Sempre nel dicembre del 1941 il numero di persone di origine giapponese presente sul Mainland si aggirava intorno ai centotrentamila, mentre alle Hawaii risiedevano circa centocinquantamila individui⁴⁹.

Nel corso della guerra vennero arrestati circa sedicimila stranieri, meno del due per cento dell'effettiva popolazione registrata, e la metà di questi venne internata. Su circa settemila persone internate, la maggioranza era giapponese con più di quattromila individui⁵⁰; questo perché in realtà l'amministrazione non mirava all'internamento di un'intera comunità di stranieri ma propendeva più verso un programma. L'internamento dei prigionieri avveniva in quelli che il presidente Franklin stesso definiva i "campi di concentramento" americani ma che oggi si preferisce chiamare *Relocation Centers* o *Assembly Centers*. Si cerca infatti di evitare di chiamarli *concentration camps*, soprattutto dopo la scoperta degli orrori che avvennero nei campi di concentramento nazisti nel 1945⁵¹.

Nonostante le condizioni in cui la gente era costretta a vivere fossero ai limiti della decenza, Daniels ci tiene a precisare che questi campi non erano stati costruiti con lo scopo di togliere la vita ai prigionieri, come invece lo erano i campi di sterminio tedeschi, e che statisticamente parlando, il numero delle persone nate in quei campi superò il numero delle persone che vi persero la vita. Lo scopo principale dei campi invece era quello di tenere imprigionati⁵² i cittadini che avessero origine dai paesi dell'Asse. Per quanto riguarda i nippo-

⁴⁵ Roger DANIELS, "Immigration Policy in...", p. 107.

⁴⁶ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p. 304.

⁴⁷ Id., p. 299.

⁴⁸ Roger DANIELS, "Immigration Policy in...", p. 108.

⁴⁹ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p.299.

⁵⁰ Roger DANIELS, Immigration Policy..., p. 108.

⁵¹ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p.301.

⁵² Daniels spiega la differenza tra internamento e incarceramento, sostenendo che mentre un individuo veniva internato per qualcosa che aveva fatto o che doveva fare, l'incarceramento avveniva invece solo su base razziale ed etnica.

americani in particolare, il governo non trovò necessario incarcerare coloro che vivevano al di fuori dei paesi sulla costa occidentale che comprendeva California, Alaska, Washington, una piccola parte dell'Arizona e Oregon⁵³.

Poco prima dell'inizio dell'internamento vero e proprio iniziato verso l'aprile del 1942, per le "persone di origine giapponese" era stato ordinato un coprifuoco al di fuori del quale non era loro consentito lasciare la residenza o spostarsi per più di cinque miglia⁵⁴ da essa; lo stesso problema non sussisteva per le persone di origine cinese, le quali si ingegnarono portando dei bottoni specifici per identificarsi⁵⁵.

Daniels racconta che nei mesi successivi all'attacco di Pearl Harbor, il governo fu messo a dura prova dai politici della costa occidentale oltre che dalla stampa e dalla radio. Quest'ultimi furono in grado di manipolare l'opinione pubblica ed esercitarono una pressione a cui il governo democratico non riuscì a resistere, portando il presidente Franklin Roosevelt a firmare nel 19 febbraio 1942 l'Ordine Esecutivo 9066 (*Executive Order 9066*) e a decretare l'internamento della popolazione nippo-americana⁵⁶. Lo scopo principale era di allontanarla dalle basi militari americane con lo scopo di evitare possibili atti terroristici, di spionaggio o comunque di sabotaggio da parte della "razza nemica".

Curioso notare come tra i nippo-americani, le vittime della situazione, non ci fosse stata una particolare resistenza. Forse temevano che un'opposizione avrebbe solo contribuito ad alimentare l'odio e la violenza nei loro confronti ed è per questo la *Japanese American Union League* aveva cercato di cooperare al massimo con il governo, anche se questo significò andare contro ad alcuni connazionali che avevano al contrario opposto resistenza⁵⁷.

Una storia in prima persona, utile anche nei suoi dettagli per comprendere l'esperienza di questa discriminazione etnico-razziale, ci arriva dall'attore George Takei, famoso per il ruolo di Hikaru Sulu nella serie TV *Star Trek*. Nato nel 1937, aveva solo cinque anni al momento dell'internamento ma le sue memorie di quegli anni, nonostante la tenera età, sono rimaste vivide e sono state raccolte all'interno di un libro illustrato *They Called Us The Enemy* (2019). Suo padre era cresciuto in Giappone ma dopo aver concluso gli studi si era trasferito negli Stati Uniti ma nonostante i suoi vent'anni di permanenza, non era mai stato riconosciuto come cittadino americano. Sua madre invece era nata negli Stati Uniti ma era stata cresciuta secondo le tradizioni giapponesi.

⁵³ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p. 301.

⁵⁴ Circa otto chilometri.

⁵⁵ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p. 304.

⁵⁶ Id., p. 302.

⁵⁷ Id., p. 303.

L'attore spiega che prima di finire nel campo vero e proprio, lui e la sua famiglia, furono costretti a stare in un ippodromo, accatastati all'interno di vecchie stalle dalle pessime condizioni igieniche⁵⁸. Dopo qualche mese di permanenza dovettero spostarsi nuovamente, questa volta diretti più lontano. George racconta che il viaggio in treno durò tre giorni e le carrozze erano piene di persone nippo-americane, escludendo i soldati che bloccavano le vie d'uscita, tenendo imprigionate le persone al loro interno come dei criminali⁵⁹.

I *relocation camps* erano in tutto dieci, due dei quali, nonostante le proteste, erano stati situati all'interno delle riserve dei nativi americani. Ognuno di essi era circondato da filo spinato e torri di guardia ma il loro interno ricordava delle piccole città, essendo presenti luoghi come scuole, uffici postali o anche fattorie che mettevano a disposizione del cibo per i prigionieri⁶⁰. Prendiamo ad esempio la descrizione del campo del lago Tule, situato a nord della California.⁶¹ All'interno di esso vi erano delle baracche a loro volta divise in piccole stanze, la cui grandezza è stata paragonata a quella delle stanze di alcuni moderni dormitori universitari, come quelli della Stanford University. Ogni stanza aveva delle finestre e delle stufe a disposizione e le baracche erano provviste di bagni e lavanderie. All'interno del campo erano state costruite anche delle scuole⁶², anche se agli studenti del college era consentito uscire per frequentare le lezioni, ovviamente nei limiti del coprifuoco. Il campo non era del tutto isolato dal mondo esterno; oltre agli studenti anche ai lavoratori era concesso di lasciare temporaneamente il posto⁶³ e ai visitatori, previa autorizzazione da parte degli amministratori, era consentito entrare e restarvi anche per la notte se necessario. Approfittando di questa visione apparentemente idilliaca dei campi, molti funzionari eletti portarono avanti una campagna di svilimento, assistiti dai giornalisti. Leonard riporta la pubblicazione nel 1943 del *Denver Post* di una serie di articoli che criticarono la *War Relocation Authority* (WRA), l'agenzia che si occupò dell'internamento nei campi durante la guerra, sostenendo che viziava i prigionieri con illimitate scorte di cibo⁶⁴. In realtà sia nel *Tule lake camp* che nel *Manzanar camp* rispettivamente nel 1943 e nel 1942 sono state registrate delle rivolte a causa della mancanza di cibo, sovrappopolazione e delle

⁵⁸ George TAKEI, Justin EISINGER, Steven SCOTT, *They Called Us the Enemy*, p. 32.

⁵⁹ Id., p. 37.

⁶⁰ History.com Editors, "Japanese internment camps", A&E Television Networks, 29/10/2021. <https://www.history.com/topics/world-war-ii/japanese-american-relocation#life-in-assembly-centers>, 14/12/2023.

⁶¹ Bruce ELLEMAN, *Japanese-American civilian prisoner exchanges and detention camps 1941-1945*, p. 67.

⁶² Ibid.

⁶³ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p.304.

⁶⁴ Kevin LEONARD, "Is That What We Fought for? Japanese Americans and Racism...", p. 466.

condizioni poco sicure che nel caso del *Tule lake camp*, avevano portato a una morte accidentale⁶⁵.

Takei e la sua famiglia finirono inizialmente al *Rohwer camp*. Tra tutti, era il campo situato più a ovest, in Arkansas, ed era diviso in 33 blocchi e ogni blocco poteva ospitare circa 250 persone⁶⁶. Nonostante tutto, costruirsi una nuova vita lì fu la priorità assoluta dei suoi genitori, i quali erano stati quelli più provati dalla situazione. L'attore ricorda il caldo infernale il giorno del loro arrivo, l'aria così pesante da impedir loro di entrare nella loro baracca; ricorda anche le altre famiglie che ebbero modo di conoscere, il gioco della guerra tra americani e giapponesi in voga tra i bambini più grandi, il primo Natale all'interno del campo che da un momento all'altro era diventato la norma, era diventato "casa".

L'attore racconta anche come, dall'inizio della guerra, la lealtà delle comunità nippo-americane fosse costantemente messa in dubbio. Anche se teoricamente potevano essere considerati cittadini americani, i giapponesi restavano giapponesi, impossibili da assimilare nella società, almeno secondo le parole del generale John L. Dewitt e del senatore Tom Stewart⁶⁷.

Sulla questione, i conflitti non mancavano neanche all'interno dei campi poiché i vari gruppi di persone nonostante l'origine comune, erano divisi a seconda del loro livello di lealtà verso gli Stati Uniti. La maggior parte della prima generazione (*issei*) era più legata all'imperatore, mentre le generazioni più giovani (*nisei*), nati su suolo statunitense e considerati cittadini americani, erano più leali verso gli Stati Uniti e per questo motivo molti di loro accettarono di arruolarsi nell'esercito e dimostrare la loro fedeltà al paese⁶⁸. L'essere costretti a stare assieme nonostante i diversi ideali, creava scontento all'interno del campo e più la guerra procedeva più i conflitti d'interesse aumentavano⁶⁹.

In realtà il tema della "lealtà" nei confronti degli Stati Uniti sarà una questione ricorrente durante gli anni di conflitto e su essa si baserà anche un report scritto nel 1945 dalla *California legislature's Joint Committee on Un-american Activities* presieduta da Jack. B. Tenney. Il report in questione trattava il problema dei giapponesi in California: "the only issue involved, is the issue of loyalty to the United States. It is not a question of race. It is only a question of

⁶⁵ History.com Editors, "Japanese internment camps", <https://www.history.com/topics/world-war-ii/japanese-american-relocation#life-in-assembly-centers>, 14/12/2023.

⁶⁶ George TAKEI, *They Called Us the Enemy*, p. 58.

⁶⁷ Id., p. 111.

⁶⁸ Da ricordare il 442esimo reggimento, costituito anche da militari nippo americani i cui membri sopravvissuto ricevettero delle medaglie dal presidente Truman, il quale affermò: "fought not only the enemy but [also] the prejudice—and you won".

⁶⁹ Bruce ELLEMAN, "Japanese-American civilian...", p.69.

Americanism”⁷⁰. Infatti all’interno della propaganda governativa e non, le minoranze razziali venivano descritte come inaffidabili, di lealtà sospetta e incompetenti e, per questo, un peso per lo sforzo bellico⁷¹.

1.3 Situazione dopoguerra

Prima della fine effettiva della guerra, nel dicembre del 1944, la Corte Suprema decise di liberare alcuni dei cittadini leali al paese contro i quali non erano state presentate accuse e l’esercito annunciò un rilascio di massa che avrebbe permesso a molti dei nippo-americani di tornare sulla costa del Pacifico il gennaio dell’anno seguente⁷². La notizia fece negativamente scalpore e nei primi sei mesi del 1945 il giornale *Pacific Citizen* riportò più di quaranta atti di violenza e intimidazioni che sfociarono in sparatorie e incendi dolosi sulle proprietà degli sfollati⁷³.

Questo clima di terrore si sarebbe protratto per tutto l’anno, peggiorando una volta conclusa la guerra, con la totale apertura totale dei *Relocation Centers*.

Un’altra dura realtà che dovettero affrontare gli sfollati fu che molti dei loro beni, che non erano riusciti a portare al campo, e le loro proprietà, come terreni o fattorie nelle quali avevano coltivato per anni, erano andati perduti durante i loro anni di prigionia. Il presidente Truman, successore di Franklin Roosevelt, ammise che oltre centomila persone che vivevano sulla costa del Pacifico, erano state costrette ad abbandonare i loro beni e la loro proprietà solamente a causa delle loro origini. Non si fece però parola sulla “necessità” dell’evacuazione per scopi militari, ma nel 1976, al 30esimo anniversario dall’Ordine Esecutivo 9066, degli attivisti delle comunità nippo-americane sostennero che il governo aveva finalmente riconosciuto di aver torto con quell’ordine e di aver finalmente provveduto a degli opportuni risarcimenti. Nel 1983 invece una commissione federale creata con lo scopo di investigare sui torti subiti dalla comunità durante gli anni del conflitto mondiale, riportò:

The promulgation of Executive Order 9066 was not justified by military necessity, and the decisions that followed from it--detention, ending detention and ending exclusion-

⁷⁰ Kevin LEONARD “Is That What We Fought for?” *Japanese Americans and Racism...*, p. 466.
Traduzione del testo: “l’unica questione coinvolta è la questione della lealtà verso gli Stati Uniti. Non è una questione di razza. È solo una questione di americanismo”.

⁷¹ Mia SOSTARIC, “The American Wartime Propaganda During World War II”, *Australasian Journal of American Studies*, 2019, p. 19.

⁷² Kevin LEONARD “Is That What We Fought for?” *Japanese Americans and Racism...*, p. 466.

⁷³ Id., p. 467.

were not driven by analysis of military conditions. The broad historical causes which shaped these decisions were race prejudice, war hysteria and a failure of political leader⁷⁴.

Il 2 luglio del 1948, dopo tre anni dalla fine della guerra, il presidente firmò il *Japanese-American Claims Act* che ripagava di circa trentotto milioni di dollari le famiglie per le perdite economiche subite, ma sembra che la cifra non fosse lontanamente sufficiente⁷⁵.

Nonostante il conflitto mondiale fosse giunto al termine, lo stesso non si poté dire dell'ostilità verso i nippo-americani; lo scopo era infatti dissuaderli dal ritornare sulla costa occidentale. Soprattutto nelle zone rurali nel centro della California furono registrate segnalazioni di atti di violenza come spari, pestaggi o esplosioni nei luoghi collegati a loro oltre che atti di vandalismo e furto ai danni delle famiglie. Tra le testimonianze dirette troviamo quella di una famiglia proveniente dalla contea di Placer, conosciuta per essere l'epicentro di una nuova ondata di ostilità. La famiglia in questione, la famiglia Doi, raccontò di aver subito degli spari per due notti di fila da alcune auto che passarono davanti la loro proprietà. Gli avvocati degli uomini arrestati riconducibili a quel caso non cercarono di difenderli, bensì affermarono: “[t]his is a white man's country”⁷⁶, e i loro clienti vennero inizialmente assolti dalle accuse, tornando però nuovamente sotto processo quell'estate, questa volta con accuse federali. Questo perché, secondo l'articolo di Brian Niiya, a supportare le autorità locali, dimostratesi incompetenti nel trovare i colpevoli dei numerosi attacchi perpetuati in quei mesi, fu un agente speciale inviato dal governatore della California, Robert Kenny⁷⁷.

Gli attacchi cominciarono a diminuire in autunno e rallentarono fino a ridursi all'inizio del 1946, probabilmente anche grazie al progressivo ribaltamento dell'opinione pubblica e della stampa in favore dei nippo-americani, in particolare di coloro che avevano combattuto in guerra, come il figlio della famiglia Doi che aveva fatto parte del 442esimo Reggimento di Fanteria⁷⁸. È curioso inoltre notare come parte del supporto sia arrivato proprio da coloro che si opposero per anni all'immigrazione dei giapponesi come il *California Farm Bureau*, gli *Associated*

⁷⁴ Roger DANIELS, “Incarceration of the Japanese Americans...”, p.306.

Traduzione del testo: “La promulgazione dell’Ordine Esecutivo 9066 non è stata giustificata da necessità militari, e le decisioni che ne sono seguite – detenzione, fine della detenzione e fine dell’esclusione – non sono state guidate dall’analisi delle condizioni militari. Le cause storiche generali che hanno modellato queste decisioni sono state il pregiudizio razziale, l’isteria bellica e il fallimento del leader politico”.

⁷⁵ Roger DANIELS, “Incarceration of the Japanese Americans...”, p.306.

⁷⁶ Traduzione del testo: “Questo è un paese dell’uomo bianco”.

⁷⁷ Brian NIIYA, “Terrorist incidents targeting West Coast returnees”, Densho, 2023, 6/7/2020.

https://encyclopedia.densho.org/Terrorist%20incidents%20against%20West%20Coast%20returnees/#cite_note-ftnt_ref3-3,14/12/2023.

⁷⁸ Brian NIIYA, “Terrorist incidents targeting West Coast returnees”,

https://encyclopedia.densho.org/Terrorist%20incidents%20against%20West%20Coast%20returnees/#cite_note-ftnt_ref3-3,14/12/2023.

Farmers o addirittura i *Native Sons of Golden West*, forti oppositori dei nippo-americani da oltre quarant'anni⁷⁹.

Nel corso del tempo le persone nippo-americane riuscirono pian piano a ottenere una serie di vittorie politiche per la loro comunità; per esempio nel novembre del 1946 per la prima volta in California venne respinta una proposta di voto antiasiatika e nel 1952 la comunità avrebbe ottenuto l'opportunità di un'equa naturalizzazione tramite il *McCarran-Walter Immigration Act*, ponendo fine alla discriminazione etnico-razziale istituzionale e eliminando la categoria *aliens ineligible to citizenship* (stranieri non idonei alla cittadinanza)⁸⁰.

⁷⁹ Kevin LEONARD "Is That What We Fought for?" *Japanese Americans and Racism...*, p. 470.

⁸⁰ Roger DANIELS, "Incarceration of the Japanese Americans...", p.306.

CAPITOLO 2

2.1 Il ruolo dei fumetti nella propaganda anti-giapponese

Intorno agli anni Trenta, la popolazione degli Stati Uniti si dimostrava sospettosa nei confronti della propaganda esplicita, considerata controversa e associata ai regimi totalitari⁸¹. Ad alimentare questa diffidenza fu sia il venire a conoscenza da dichiarazioni governative delle tecniche di propaganda dei regimi dittatoriali dei paesi dell'Asse, sia le azioni considerate pesanti e ingannevoli del *Committee on Public Information*, l'agenzia governativa statunitense che ebbe lo scopo di influenzare l'opinione pubblica durante la Prima Guerra Mondiale. Con l'entrata degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale, si puntò allora anche ad un nuovo approccio, preferendo una “*strategy of truth*” (strategia della verità) che puntava alla distribuzione di informazioni senza porre l'enfasi sulla propaganda e astenendosi quindi dalla persuasione diretta delle masse⁸².

Su ordine dell'allora presidente Franklin Roosevelt, venne creata nel 1942 la *United States Official War Information* (OWI), l'agenzia governativa in sostituzione del *Committee on Public Information*, che ebbe lo scopo di informare la popolazione sulla situazione al fronte attraverso stampa, radio, fotografie, poster e film. Essa si dimostrò anche la principale fonte di supporto economico alla *Writers' War Board* (WWB)⁸³, un'organizzazione privata, fondata anch'essa nel 1942 e principale fonte di propaganda americana. Essa coordinava, tramite agenzie governative e semi-governative, il lavoro di diversi scrittori, sceneggiatori, registi e artisti con lo scopo di creare contenuti che potessero supportare il paese durante il conflitto. L'agenzia, con a capo Rex Stout⁸⁴, fu fondata da venti autori a New York ma guidava nel lavoro più di quattromila artisti sparsi per il paese.

Stando allo studio di Thomas Howell (Howell 1997), gli obiettivi della WWB erano principalmente tre: incoraggiare la cooperazione tra i paesi alleati e non durante il postguerra, paradossalmente, citando Hirsch⁸⁵, promuovere anche la tolleranza razziale all'interno del paese⁸⁶ e ultimo ma non meno importante, convincere la popolazione della malignità del nemico.

⁸¹ Paul HIRSCH, “This Is Our Enemy”: The Writers' War Board and Representations of Race in Comic Books, 1942–1945”, *Pacific Historical Review*, 2014, p. 459.

⁸² Thomas HOWELL, “The Writers' War Board...”, p. 795.

⁸³ Paul HIRSCH, ““This Is Our Enemy”: The Writers' War Board...”, p. 451.

⁸⁴ Thomas HOWELL, “The Writers' War Board...”, p. 796.

⁸⁵ Paul HIRSCH, ““This Is Our Enemy”: The Writers' War Board...”, p. 452

⁸⁶ Thomas HOWELL, “The Writers' War Board...”, p. 804.

Al di fuori dei paesi della costa occidentale, come appunto la California, non era comune nella realtà di tutti i giorni vedere delle persone di origine giapponese e viaggiare in Giappone non era consuetudine. Per questo motivo i prodotti di Hollywood furono importanti nell'influenzare l'immagine estetica e comportamentale che la popolazione aveva del Giappone⁸⁷.

Inoltre, tra i vari media coinvolti, anche i fumetti, che avevano ottenuto un'enorme popolarità tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta⁸⁸, si dimostrarono un ottimo strumento politico di divulgazione e di educazione. Essendo a basso costo potevano essere facilmente acquistati a pochi centesimi dai più giovani, tra i quali godettero di maggiore popolarità, attirati dai colori vivaci, dai dialoghi d'effetto e dal testo semplice che rendeva i giornalotti facilmente comprensibili. Dopo l'attacco di Pearl Harbor, tuttavia, le politiche federali decisero di aumentare l'audience tra gli adulti, permettendo la cooperazione tra autori, l'Esercito e la Marina⁸⁹. I *comics* però ebbero infatti successo per un altro motivo. Infatti, al contrario dei lungometraggi di Hollywood che, prima di essere trasmessi nelle sale cinematografiche, dovevano ottenere l'approvazione della *Production Code Administration* (PCA)⁹⁰, i fumetti non erano soggetti alla censura esterna permettendo agli autori di usare liberamente un linguaggio chiaro⁹¹ e immagini violente o a sfondo sessuale. Ciò permetteva di attirare l'interesse anche di persone più adulte⁹², come per esempio gli stessi ragazzi dell'esercito dato che almeno il 44% si descrisse come un lettore di fumetti e i marines stanziati sulle isole Midland li considerava delle "essential supplies"⁹³.

Tra i vari generi disponibili al pubblico, i fumetti sui supereroi erano i più popolari (*Superman* per esempio, vendette dieci milioni di copie solo nel 1941⁹⁴) ed ebbero un ruolo importante nell'educazione alla guerra. Tra gli esempi più famosi troviamo *Wonder Woman* e *Captain America*, che educavano al sacrificio per il proprio paese, all'esaltazione della democrazia e alla battaglia contro il nemico.

La copertina del primo volume che riportava l'eroe *Captain America* basato sui colori della bandiera americana (rosso, bianco e blu) nel bel mezzo di una battaglia contro i nazisti, mentre

⁸⁷ WANG Xiaofei, Movies "Without Mercy: Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942-1945", *The Journal of American-East Asian Relations*, Brill, 2011, p. 1.

⁸⁸ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 456.

⁸⁹ Id., p.454.

⁹⁰ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", pp. 13-14.

⁹¹ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p.451.

⁹² Id., p.453.

⁹³ Id., p. 457. Traduzione del testo: "approvvigionamenti essenziali".

⁹⁴ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p.456.

colpisce Hitler sul naso (Fig. 2), iniziò a essere venduto nel marzo del 1941, mesi prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti⁹⁵.

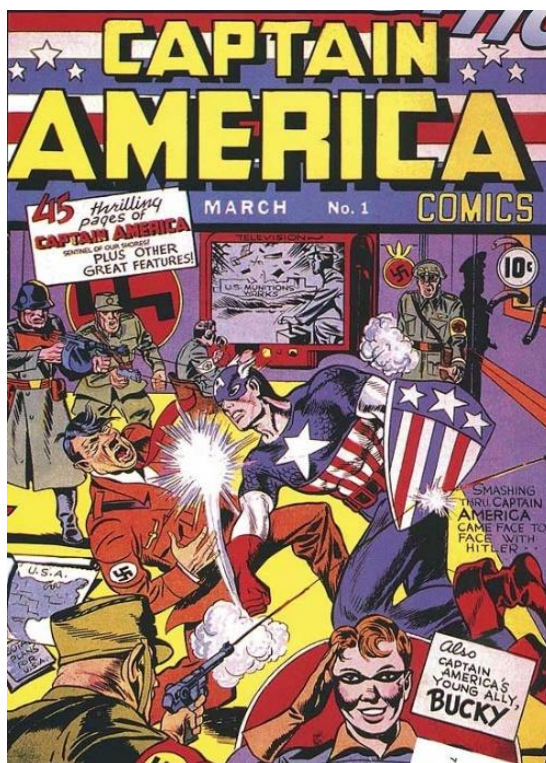


Figura 2. Copertina del primo volume uscito della serie di Captain America (Captain America Comics #1, Timely comics, marzo 1941, Stati Uniti.).

In quel periodo il governo si stava mobilitando già da tempo per entrare in guerra ma la popolazione era ancora divisa tra chi voleva intervenire e chi invece propendeva per la neutralità. Il governo decise allora di collaborare con media privati con lo scopo di influenzare l'opinione pubblica e fare appello al loro dovere di cittadini americani, “vendendo la guerra” alle persone allo stesso tempo perpetrando idee razziali sulle minoranze⁹⁶.

A tal proposito, i fumetti si divertivano ad esagerare le differenze razziali tra Stati Uniti e paesi dell'Asse. Alcuni, infatti, tendevano a caratterizzare quest'ultimi come un insieme di buffoni, animali o subumani⁹⁷, esattamente come fecero i creatori Joe Simon e Jack Kirby ancor prima della creazione effettiva di *Captain America*, approfittandone per capitalizzare sul patriottismo ridicolizzando i nazisti, i fascisti e i loro leader⁹⁸. Hitler, in particolare, in quel periodo veniva identificato dalle news degli Stati Uniti e i giornalisti in Europa come

⁹⁵ Mia SOSTARIC, “The American Wartime Propaganda...”, p. 18.

⁹⁶ Id., p. 19.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Id., p. 22.

l'antagonista principale della storia e per questo *Captain America* fu creato come l'unico eroe in grado di contrastarlo⁹⁹.

Le persone di origine giapponese, in particolare, furono vittime di tre tipi di razzismo: “razzismo psicologico”, “razzismo fisico” e “razzismo verbale”, anche all'interno dei media. Il “razzismo psicologico” puntava all'idea che tutte le persone di origine giapponese avessero scientificamente un'indole violenta e aggressiva mentre il “razzismo verbale” includeva l'utilizzo di parole denigratorie come appunto “*jap*”¹⁰⁰ (Fig. 3), oppure “*japanazi*”. Il “razzismo fisico” invece si basava, appunto, sull'apparenza fisica e all'interno dei fumetti e nell'animazione fu il tipo di razzismo più frequente. Infatti, i giapponesi o i personaggi ad essi ispirati come “*The Claw*”¹⁰¹ (Fig. 4), erano disegnati con caratteristiche che potevano passare dal ridicolo al mostruoso, con sembianze poco umane o addirittura demoniache (Fig. 5).

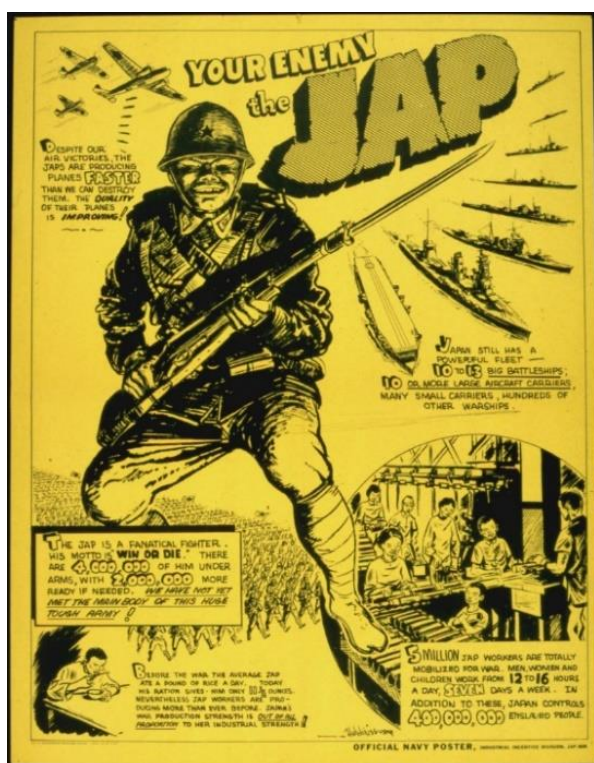


Figura 3. Esempio di razzismo verbale e psicologico. Il poster descrive la pericolosità del nemico definendolo un “combattente fanatico” (*Your Enemy the Jap*, World War II propaganda poster, United States Information Service, 1941–45, Densho Digital Archive, <http://www.densho.org/>, 15/12/2023.).

⁹⁹ Mia SOSTARIC, “The American Wartime Propaganda...”, p. 20.

¹⁰⁰ Id., p. 20.

¹⁰¹ Un villain appartenente all'universo di Daredevil il cui aspetto è stato costruito sull'immagine stereotipata del popolo giapponese, ovvero: pelle gialla, lunghe zanne, capelli corti e neri e occhi sottili.



Figura 4. Dalla serie Silver Streak Comics (Silver Streak Comics #8, Lev Gleason Publications, dicembre 1939, Stati Uniti.).

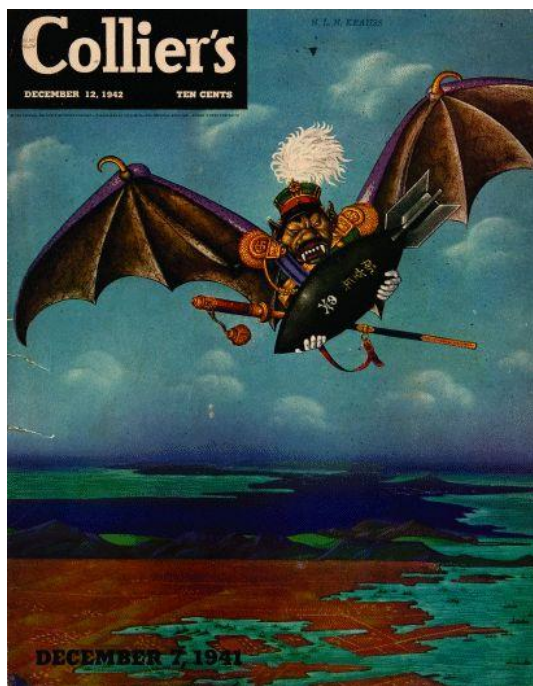


Figura 5. Copertina di una rivista per commemorare il primo anniversario dall'attacco di Pearl Harbor (Arthur Szyk Depicting the enemy, Collier's, 12 dicembre 1942, Stati Uniti).

In generale la versione più diffusa era quella dell'individuo basso, simile ad un ratto (Fig. 6) o a una scimmia¹⁰², dalla pelle gialla, i denti sporgenti e gli occhi davvero sottili.



Figura 6. Il primo ministro giapponese Hideki Tōjō rappresentato come un ratto in trappola (Jack Campbell, *Jap Trap*, World War II propaganda poster, United States Information Service, 1941–45, Densho Digital Archive, <http://www.densho.org/>, 15/12/2023).

Certe volte potevano anche venire rappresentati come un'orda di individui identici oppure come mostriciattoli dai denti aguzzi¹⁰³ come possiamo vedere sulla copertina del secondo volume della serie fumettistica di *Captain America* (Fig. 7). Il disegno presenta l'eroe mentre cerca di liberare la sua spalla, Bucky, da un uomo incappucciato. La copertina non ci rivela il suo volto ma intuiamo che la scena sia ambientata in una base giapponese poiché, dietro Captain America, possiamo vedere diverse bandiere dell'impero giapponese, due soldati dalla pelle gialla e un terzo individuo, sempre giapponese ma più spaventoso poiché oltre alla pelle gialla possiede anche dei lunghi canini aguzzi.

¹⁰² Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 467.

¹⁰³ Mia SOSTARIC, "The American Wartime Propaganda...", p.24.

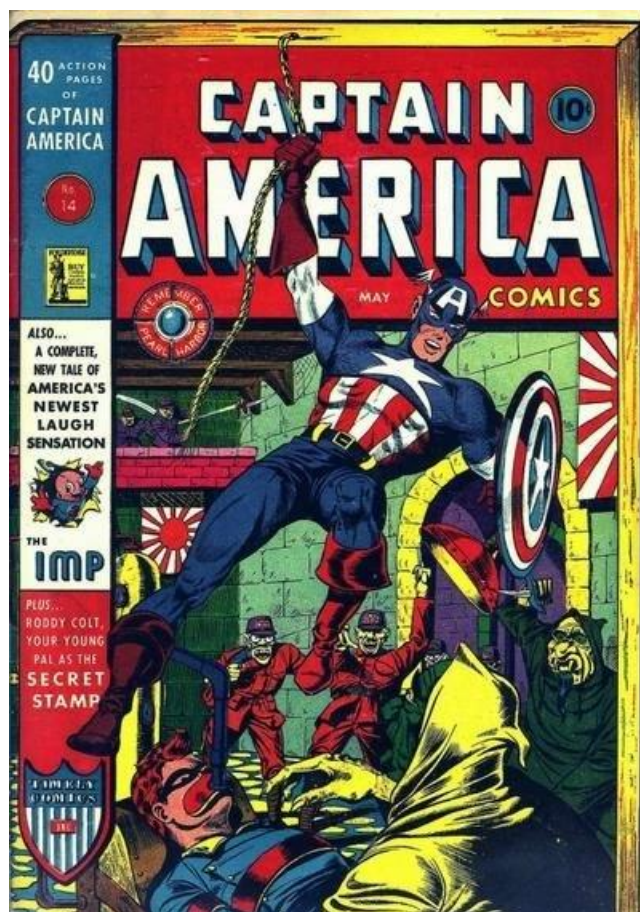


Figura 7. Dalla serie fumettistica di Captain America (*Captain America Comics #14*, Timely comics, marzo 1941, Stati Uniti).

Hirsch scrisse che i giapponesi ebbero un duplice ruolo all'interno dei fumetti; da una parte erano considerati, citando John Dower, "in terms of primitivism, childishness, and collective mental and emotional deficiency"¹⁰⁴, e dall'altra, collegandoci nuovamente alla figura dello *yellow peril*, come membri di una potente minaccia panasiatica per la società¹⁰⁵. Queste rappresentazioni del nemico, tuttavia, non sembrarono soddisfare i criteri del consiglio della WWB per un'efficace propaganda antigiapponese. L'idea del nemico grottesco e sovrumano come "The Claw" o quella dei soldati giapponesi deboli e facilmente sottomessi, secondo uno dei membri del consiglio, riusciva ad instillare odio nei confronti del nemico, ma per le ragioni sbagliate, entrambe troppo fantasiose e ben lontane dalla realtà¹⁰⁶.

Curioso inoltre notare come questo tipo di rappresentazione si discostasse parecchio da quella dei tedeschi, i quali inizialmente non vennero collegati direttamente alle azioni dei nazisti ma piuttosto continuarono ad essere visti come esseri umani in grado di provare pietà e pentimento ma che, nonostante la bontà d'animo, erano costretti comunque a eseguire degli

¹⁰⁴ Traduzione del testo: "in termini di primitivismo, infantilismo, mentalità collettiva e deficienza emotiva".

¹⁰⁵ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 464.

¹⁰⁶ Id., p. 467.

ordini superiori¹⁰⁷. Erano quindi in grado di percorrere un percorso di redenzione, al contrario dei giapponesi, per i quali, invece, questa scelta non era contemplata. Per l'ammiraglio William F. Halsey, infatti, l'unico "good Jap"¹⁰⁸ era un giapponese morto da almeno sei mesi, che fosse un soldato o meno, non importava¹⁰⁹.

Questo preoccupò la WWB¹¹⁰ perché osservò che, dando loro ancora quel velo di umanità che ai giapponesi fu negato di principio¹¹¹, l'opinione pubblica propendeva più a un puntare il dito principalmente sulla figura di Hitler come unico nemico da affrontare mentre i tedeschi erano visti come persone non del tutto aggressive e distinte dall'ideologia perpetuata dal dittatore. La WWB pensò allora che così facendo la popolazione non comprendesse a pieno la brutalità dei nemici e decidesse di non collaborare allo sforzo bellico.

La situazione cambiò all'inizio del 1944. Sia il Giappone che la Germania non avevano ancora intenzione di arrendersi e questo portò la WWB a rivalutare il metodo di rappresentazione del popolo tedesco. L'agenzia iniziò allora ad approvare più prodotti¹¹² antinazisti, come la serie fumettistica "*This is Our Enemy*" sponsorizzata dall'OWI, che demolì qualunque distinzione ci fosse tra tedeschi e nazisti, considerandoli entrambi come parte di una "nazione ormai degenerata, la cui gente attraverso i secoli ha sempre accettato di seguire il loro leader attraverso sanguinolente e futili guerre senza fine"¹¹³.

Quindi, se prima vi era distinzione tra nazisti e tedeschi, quest'ultimi certe volte descritti anche come dichiaratamente antinazisti, ora, esattamente come per i giapponesi, non vi era più alcuna differenza. Di conseguenza le culture di entrambi i paesi nei fumetti scritti o approvati dalla WWB, vennero rappresentate come aberranti e "meritevoli di odio", mentre entrambi i popoli, come scrive Hirsch, irrimediabilmente ostili e antidemocratici¹¹⁴.

Gli Stati Uniti al contrario si dichiaravano democratici oltre che una società libera e inclusiva; per questo motivo la WWB nei lavori che approvava cercò di favorire anche progetti che si mostravano aperti alla tolleranza razziale¹¹⁵. Seguendo questi presupposti oltre che alla sua campagna d'odio, l'agenzia s'impegnò parallelamente a promuovere armonia razziale e cooperazione internazionale con i paesi alleati, formando per tal scopo un Comitato delle Nazioni Unite in modo da poter migliorare le relazioni con gli altri paesi, soprattutto

¹⁰⁷ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", p.19.

¹⁰⁸ Traduzione: "Buon Jap"

¹⁰⁹ John W. DOWNER, *War Without Mercy: Race & Power in the Pacific War*, 1986, p. 79.

¹¹⁰ Thomas HOWELL, "The Writers' War Board...", p. 805.

¹¹¹ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 461.

¹¹² Thomas HOWELL, "The Writers' War Board...", p. 806.

¹¹³ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 463.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Id., p., 452.

l'Inghilterra¹¹⁶, e collaborando con un'agenzia privata, la *East and West Association* che aveva l'obiettivo di migliorare la percezione dei paesi asiatici alleati, come Cina, India e Filippine¹¹⁷.

Tuttavia la WWB non fornì alcuna linea guida o istruzione su come andassero rappresentati gli alleati non bianchi e ciò portò gli editori a generare veramente poche immagini positive di quegli ultimi¹¹⁸. Hirsch presenta come esempio il personaggio di origine cinese Chop Chop, proveniente dai fumetti prodotti dalla *Quality Comics*, e dei personaggi di originari delle Filippine facenti parte della storia *Filipinos are People*¹¹⁹. Lo studioso punta l'attenzione sul particolare che tutti questi personaggi di fatto erano indistinguibili dai nemici giapponesi. Entrambe le parti infatti erano accomunate da denti sporgenti, la pelle completamente gialla e i vestiti sbrindellati, i cinesi in particolare erano anche stereotipicamente rappresentati come drogati di oppio e contrabbandieri.

A differenza dei giapponesi, erano considerati umani ma, non essendo considerati bianchi, non venivano riconosciuti come pari e molte volte, all'interno delle storie, non veniva attribuita loro la stessa importanza degli altri alleati. Un esempio è di nuovo il personaggio di Chop Chop prima citato; egli appare in *Blackhawk Comics*, *Modern Comics*, e *Military Comics* come componente di una squadra di piloti di aerei durante la Seconda Guerra Mondiale. Non solo era il personaggio più stereotipato a livello fisico con vestiti da *coolie*, denti sporgenti e capelli a nodo (Fig. 8) ma al contrario dei suoi colleghi non era autorizzato a guidare il suo aereo personale, non indossava l'uniforme dello squadrone e il suo ruolo era limitato a quello della spalla e del buffone del gruppo¹²⁰.

¹¹⁶ Thomas HOWELL, "The Writers' War Board...", p. 810.

¹¹⁷ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 472.

¹¹⁸ Id., p. 471.

¹¹⁹ Id., p.472.

¹²⁰ Paul HIRSCH, "This Is Our Enemy": The Writers' War Board...", p. 473.

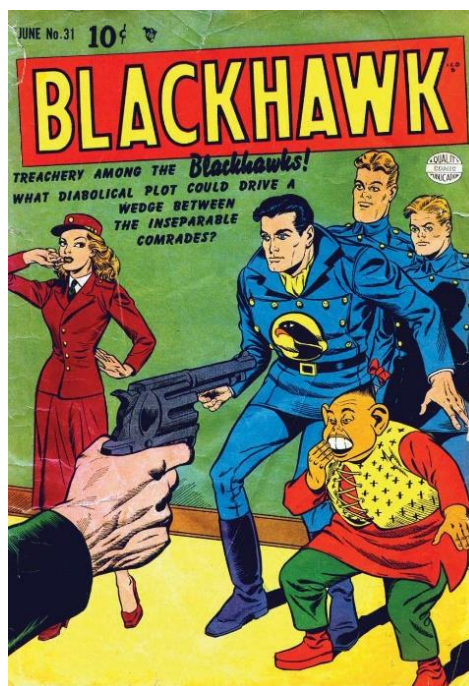


Figura 8. Chop Chop insieme al resto dello squadrone (Blackhawk #31, Quality comics, DC comics, 1950).

In alcune occasioni il modo di parlare era l'unico modo per distinguere un personaggio di origine giapponese da un qualsiasi altro personaggio di origine "asiatica".

Ci fu, tuttavia, un fumetto in particolare chiamato *How to spot a jap* (Fig. 7) all'interno del quale veniva insegnato a dei soldati il modo migliore per distinguere le due etnie basandosi sulle caratteristiche fisiche e comportamentali degli individui.



Figura 9. Copertina disegnata da Milton Cliff (Milton Cliff, *How to spot a Jap, A pocket guide to China*, Government Printing Office, 1942).

Il fumetto disegnato da Milton Cliff, anche autore di *Terry and the pirates*, è una sezione dell'opuscolo *A pocket guide to China*, pubblicato nel 1942 dal *Government Printing Office*. Nella pagina iniziale (Fig. 10) un superiore dell'esercito chiede a Ryan e Terry di aiutare i suoi soldati a distinguere i giapponesi "japs" dai loro alleati asiatici.

I due quindi iniziano a elencare una serie di caratteristiche utili allo scopo quali per esempio apparenza, piedi e pronuncia. Viene detto infatti che i cinesi hanno una pelle liscia dalla colorazione bronzea e sono poco meno alti di un americano medio, mentre i giapponesi hanno la pelle più pelosa e color limone, sono piuttosto bassi e sembra che le loro gambe siano unite direttamente al petto. (Fig. 11) Per quanto riguarda invece il viso, i cinesi hanno dei bei denti e i loro occhi non sono molto differenti da quelli degli europei o degli americani, mentre i giapponesi hanno sporgenti denti da coniglio e occhi più obliqui. (Fig. 12) Inoltre secondo l'opuscolo è importante tenere conto anche della forma dei piedi e del modo di camminare. Sembrerebbe infatti che i giapponesi tendano a strascicare i piedi mentre camminano e che, a causa dell'utilizzo dei sandali in legno, essi siano più callosi e presentino uno spazio ampio tra l'alluce e le dita restanti (Fig. 13 e 14).

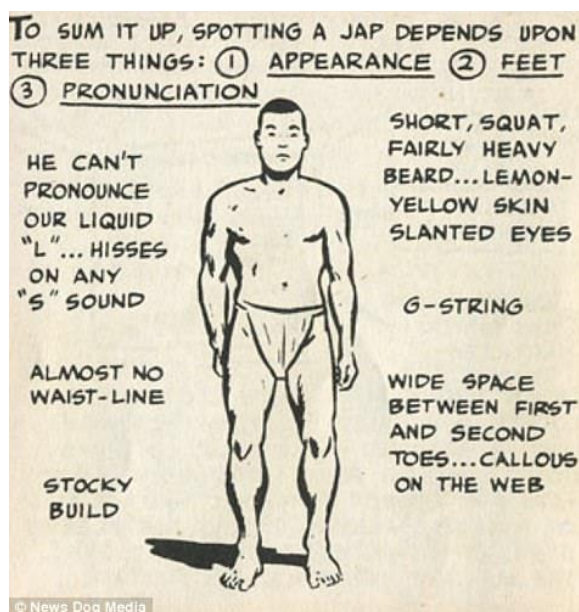


Figura 10. Come riconoscere un giapponese attraverso la costituzione fisica e la pronuncia (Milton Cliff, *How to spot a Jap*, *A pocket guide to China*, *Government Printing Office*, 1942).

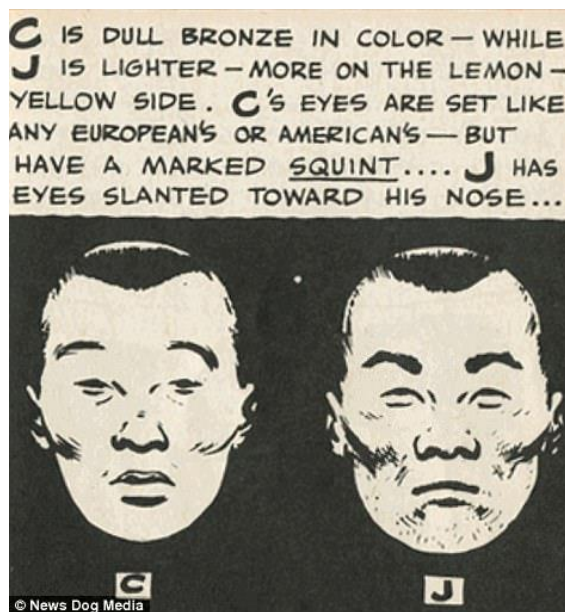


Figura 11. Caratteristiche facciali (Milton Cliff, *How to spot a Jap, A pocket guide to China*, Government Printing Office, 1942).

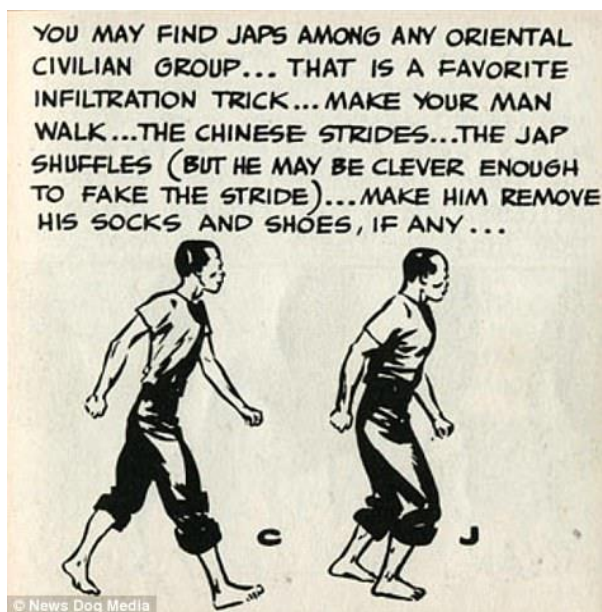


Figura 12. Andatura del nemico (Milton Cliff, *How to spot a Jap, A pocket guide to China*, Government Printing Office, 1942).



Figura 13. Forma dei piedi (Milton Cliff, *How to spot a Jap, A pocket guide to China*, Government Printing Office, 1942).

Affermazioni simili riguardanti la distinzione fisica tra le due popolazioni, le troviamo all'interno dell'articolo di Wang Xiaofei, dove vengono citate le parole del fondatore della rivista *Time*, Henry Luce, che dopo il 1941, per descrivere i cinesi, disse¹²¹: “parchment yellow complexion, more frequent epicanthic fold, higher bridge”¹²², mentre per descrivere i giapponesi: “an earthy yellow complexion, less frequent epicanthic fold, fatter nose, sometimes rosy cheeks, heavy beard, broader shorter face and massive cheek and jawbone”¹²³.

2.2 Il ruolo del cinema nella propaganda anti-giapponese

Passando invece al ruolo del cinema come strumento di propaganda, i film di Hollywood che avevano a che fare con il Giappone crebbero notevolmente di numero dopo l'attacco di Pearl Harbor, passando da cinque tra gli anni Venti e gli anni Trenta a più di duecento tra il 1942 e il 1945¹²⁴.

Secondo Wang Xiaofei, all'interno dei cinema era presente quel dualismo estremo che dipingeva le persone di origine giapponese da una parte come deboli e infantili e dall'altra come

¹²¹ WANG Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War...”, p. 21.

¹²² Traduzione del testo: “carnagione giallo pergamena, piega dell'epicanto più frequente, ponte più alto”.

¹²³ Traduzione del testo: una carnagione giallo terrosa, piega epicantica meno frequente, naso più grosso, guance a volte rosee, barba folta, viso più ampio e corto e guance e mascelle massicce.

¹²⁴ WANG Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War...”, p.18.

pericolose e aggressive; solo che, come l'autore stesso afferma, il primo ruolo era molto più comune trovarlo nei film usciti prima della guerra, all'interno dei quali il Giappone non era ancora percepito pienamente come una minaccia e i giapponesi stessi erano visti come combattenti fragili considerata la presunta inferiorità razziale¹²⁵.

Nel cinema non si riusciva a puntare sulla rappresentazione subumana e distorta che invece era possibile nelle stampe e nell'animazione, ma i registi tennero come elemento stereotipato l'uso degli occhiali tondi spessi per i personaggi giapponesi. Questo per due motivi, ovvero enfatizzare i sottili occhi a mandorla (Fig. 14) così da attribuire all'intera popolazione la miopia come simbolo della loro collettiva cecità nell'eseguire gli ordini dell'imperatore¹²⁶, o per nascondere gli occhi, dando quindi loro un'aria imperscrutabile, come se stessero costantemente tramando qualcosa¹²⁷.



Figura 14. Joe Totsuiko (*Across the Pacific*, diretto da John Huston e Vincent Sherman, Warner bros., Stati Uniti, 1942.).

All'interno della maggior parte dei prodotti che uscirono durante gli anni della guerra, si preferì, allora, porre l'attenzione principalmente sulle azioni dei nemici piuttosto che sul loro aspetto. Le scene che coinvolgevano i nemici si concentravano più sulle atrocità commesse, come la tortura dei prigionieri, l'uccisione o lo stupro dei civili dei paesi invasi, rendendo in questo modo la barbarie uno stereotipo comune tra tutti i giapponesi¹²⁸.

Anche nei lungometraggi se volessimo comparare le raffigurazioni dei nazisti e dei giapponesi, potremmo notare come il razzismo e la demonizzazione dei secondi siano stati molto più

¹²⁵ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", p.14.

¹²⁶ Id., p.20

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", p.13.

intensi¹²⁹. Questo avvenne non solo per la teoria dell'inferiorità della razza asiatica, ma anche perché, come ricorda Wang, fu la Guerra del Pacifico quella che coinvolse di più il paese poiché gli Stati Uniti non combatterono le forze dell'Asse direttamente sul campo europeo, almeno non prima del 1943 con l'invasione della Sicilia o lo sbarco in Normandia nel giugno del 1944¹³⁰. Wang aggiunge inoltre che mentre i nazisti avevano cercato di tenere segreta la loro operazione di sterminio di massa, i giapponesi invece avevano basato la loro campagna sul terrore. Anche se al contrario di Hitler il loro obiettivo non era il genocidio, azioni come il massacro dei civili di Nanchino del 1937, il saccheggio, lo stupro, il bombardamento aereo sugli ospedali o l'uso del gas mostarda sull'esercito cinese venivano pubblicizzate ogni giorno su giornali e riviste americane e europee da giornalisti e missionari¹³¹, contribuendo alla crescita delle immagini negative delle persone giapponesi¹³², le quali venivano viste come malate mentalmente, crudeli e che provavano semplicemente piacere nell'uccidere.

Negli Stati Uniti, durante la guerra, si tentò allora una divisione tra “noi” e “loro” dal punto di vista culturale, sociale e anche fisico, avvicinando la figura dell'alleato cinese a quella del bianco caucasico in modo da elevarne lo status e, allo stesso tempo, allontanandolo da quella del razzialmente inferiore fanatico giapponese. Venivano, inoltre, scelti appositamente, seguendo le linee guida del governo per evitare di offendere la popolazione cinese alleata, alcuni termini specifici che non fossero troppo generici e vaghi come invece lo erano “*little yellow men*” o “*east ocean dwarfs*”¹³³.

Nonostante però il fumetto *How to spot a jap* avesse tentato di spiegare al pubblico come distinguere le due parti dal punto di vista fisico, realisticamente parlando non è semplice distinguere una persona di origine cinese da una di origine giapponese basandosi solo sull'apparenza, e le persone erano totalmente consapevoli di questo. I registi, infatti, approfittavano delle somiglianze, e per i ruoli di personaggi giapponesi venivano scelti attori di origine cinese, filippina o coreana poiché l'internamento delle persone di origine giapponese a partire dal 1941 aveva obbligato molti attori ad abbandonare il posto di lavoro.

Un esempio è il film *Across the Pacific* (Agguato ai Tropici, 1942, diretto da John Huston e Vincent Sherman), prodotto dalla Warner Bros. Al suo interno troviamo attori come Victor Sen Yung, di origine coreana, nei panni di Joe Totsuiko, e Kam Tong, di origine cinese, che interpreta T. Oki.

¹²⁹ WANG Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War...”, p. 14.

¹³⁰ Id., p. 16

¹³¹ Ibid.

¹³² Id., p. 18

¹³³ Ibid.

Al contrario, alcuni produttori decisero che il metodo più efficace per rappresentare positivamente i personaggi originari dell'“estremo oriente”, specialmente se eroi¹³⁴, fosse quello di far interpretare il ruolo ad attori caucasici. Wang Xiaofei riporta come esempio due film prodotti e distribuiti dalla RKO quali *Back to Bataan* (Gli eroi del Pacifico, 1945, diretto da Edward Dmytryk) e *China Sky* (I falchi del fiume giallo, 1945, diretto da Ray Enright) i quali avevano all'interno del cast, rispettivamente nei ruoli di un principe filippino (Fig. 15) nel primo e un eroe cinese nel secondo (Fig. 16), l'attore Anthony Quinn, che aveva origini irlandesi da parte di padre e messicane da parte di madre¹³⁵.



Figura 15. Anthony Quinn (sinistra) nel ruolo del capitano Andrés Bonifacio Jr. e John Wayne nel ruolo del colonello Joseph Madden (destra) (*Back to Bataan*, diretto da Edward Dmytryk, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1945).

¹³⁴ WANG Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War...”, p. 21.

¹³⁵ Id., p. 22.



Figura 16. Anthony Quinn nel ruolo di Chen Ta (*China Sky*, diretto da Ray Enright, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1945).

La scelta di un attore caucasico offrì una visione più positiva del paese alleato, con il risultato che, specialmente all'interno dei film, i cinesi non furono vittime di forme fisiche e verbali di razzismo. Per esempio la parola “*chink*”¹³⁶, usata come insulto, raramente venne usata nei film di guerra e la demonizzazione dei personaggi di origine cinese comune invece nelle trasposizioni cinematografiche negli anni precedenti al conflitto, scomparve quasi del tutto.

Psicologicamente parlando invece, i personaggi di origine cinese, venivano rappresentati come ottimi lavoratori oltre che tenaci e abili combattenti dotati di una propria individualità e personalità¹³⁷, al contrario dei giapponesi verso i quali furono adottate diverse forme di razzismo psicologico. Una di esse, per esempio, puntava alla rappresentazione del nemico come una massa indistinguibile di persone priva di faccia e di identità ma dotata di una mente alveare che impediva loro di agire e pensare come singoli individui¹³⁸. Nel film *Bataan* (*Bataan*, diretto da Tay Garnet, 1943) prodotto dalla MGM, questa rappresentazione viene portata all'estremo in quanto, all'interno delle scene, la figura del nemico o dei loro aerei da battaglia non viene mostrata e gli unici segni del loro passaggio sono le bombe e i proiettili che lasciano dietro di loro una scia di morte e terrore. Si passa quindi dalla rappresentazione di una massa senza faccia né identità a un nemico invisibile senza nemmeno un corpo¹³⁹.

¹³⁶ Una parola usata in chiave dispregiativa per indicare delle persone di origine cinese comparsa verso la fine degli anni '80 dell'800.

¹³⁷ WANG Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War...”, p. 24.

¹³⁸ Id., p. 22.

¹³⁹ Ibid.

Un'altra forma invece si concentrava di più sulla Marina Imperiale Giapponese. Infatti, il mezzo di trasporto favorito dai registi era il sottomarino. Non si tratta di una scelta casuale in quanto quest'ultimo, tra tutti i mezzi, era considerato il più subdolo poiché non facilmente individuabile e, per questo, collegato all'attacco di Pearl Harbor che era stato un attacco a sorpresa. Anche se l'esercito giapponese disponeva di una vasta gamma di navi e aerei da battaglia a sua disposizione durante la guerra, utilizzare il sottomarino come mezzo principale era, nei prodotti di propaganda, simbolo della natura ingannatrice e codarda dei giapponesi¹⁴⁰, incapaci di sostenere uno scontro frontale diretto.

Wang evidenzia il fatto che l'OWI, tuttavia, temesse che la limitata interpretazione in chiave razziale della Guerra del Pacifico come una battaglia tra "bianchi" americani e i "gialli" giapponesi potesse minare la ricostruzione del Giappone dopo la fine del conflitto. L'ufficio inoltre sottolineava costantemente nelle sue corrispondenze con gli studios che il vero nemico in quella guerra era il militarismo e che l'obiettivo era liberare il mondo, giapponesi compresi, dalle idee militariste.

Nonostante ciò, il potere dell'OWI si dimostrò abbastanza limitato sia per la mancanza di esperienza nel trattare con gli studios, sia dalla presenza conservazionista nel governo federale¹⁴¹.

Il militarismo era, inoltre, un'altra forma di "razzismo psicologico" visto che era percepito come parte integrante della cultura giapponese e quest'ultima ormai veniva demonizzata in ogni suo aspetto, al punto che nei film i personaggi che si dimostravano interessati ad essa si scoprivano essere dei traditori della patria¹⁴². Vi era il pensiero che fosse impossibile eliminare il militarismo dal Giappone in quanto, appunto, parte integrante di loro e della loro cultura che li rendeva incapaci di agire individualmente¹⁴³.

Per fare un esempio, Kevin Leonard cita sia il film *Little Tokyo U.S.A* (1942, diretto da Otto Brower) rilasciato dalla 20th Century Fox, in cui gli "shintoisti" vengono descritti come ciechi adoratori dell'imperatore¹⁴⁴, sia un rapporto pubblicato dal Comitato congiunto per le attività antiamericane dell'assemblea legislativa della California, nel quale si afferma che i giapponesi sono un popolo fanatico della loro fede¹⁴⁵.

Lo studioso Wang informa, inoltre, che nei film di guerra veniva portata avanti l'idea dell'impossibilità del popolo giapponese di liberarsi dell'ideologia militarista e porta come

¹⁴⁰ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", p. 23.

¹⁴¹ Id., p. 30.

¹⁴² Id., p. 23.

¹⁴³ Id., p. 22.

¹⁴⁴ Kevin LEONARD "Is That What We Fought for?" Japanese Americans and Racism...", p. 465.

¹⁴⁵ Id., p. 466.

esempio i film *Behind the rising Sun* (Tragico oriente, 1943, diretto da Edward Dmytryk, RKO), *Blood on the Sun* (Sangue sul sole, 1945, diretto da Frank Lloyd, United Artists) e *Across the Pacific* (Agguato ai tropici, 1945, diretto da John Huston e Vincent Sherman, RKO), all'interno dei quali sport popolari in Giappone come il baseball o l'arte marziale judō venivano associati all'ideologia militarista¹⁴⁶.

¹⁴⁶ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War...", p. 23.

CAPITOLO 3

3.1 Il sentimento anti-giapponese nel mondo dell'animazione

L'animazione ebbe anch'essa il suo ruolo come strumento di propaganda, rivalutata grazie all'avvento del colore nel 1917 ma soprattutto del sonoro che arrivò dieci anni dopo e che rivoluzionò in generale l'idea di cinema¹⁴⁷ estendendo la fruizione di questi prodotti alle classi più povere e meno istruite.

Verso la fine degli anni Trenta circa 85 milioni di americani alla settimana andavano al cinema¹⁴⁸ e questa cifra sembra essersi mantenuta stabile anche dal 1941 al 1944¹⁴⁹, nonostante la guerra.

I cartoni animati nel periodo precedente al conflitto erano prevalentemente cortometraggi la cui durata variava dai cinque ai dieci minuti. Dato che la televisione sarebbe diventata popolare come mezzo di distribuzione negli Stati Uniti solo dopo gli anni Cinquanta, i cortometraggi venivano trasmessi al cinema come breve spettacolo prima dei lungometraggi per i quali la gente pagava il biglietto.

Prima che la produzione animata spostasse i suoi riflettori in California con la fondazione dei *Disney Brothers Studios* nel 1923, era New York la sede principale degli animatori più iconici del periodo, come Pat Sullivan e Otto Messmer con il gatto Felix, John Randolph Bray, Pault Terry e i fratelli Fleischer, che fondarono il loro studio nel 1921. Esso divenne famoso per i corti di Superman, Betty Boop e Braccio di Ferro (*Popeye*). Inoltre i fratelli Fleischer, Max e Dave, prima di aprire il loro personale studio d'animazione, avevano lavorato per la *Bray production*¹⁵⁰, fondata da John R. Bray e anch'essa era uno studio d'animazione, anzi, uno dei più famosi del periodo antecedente alla prima guerra mondiale grazie al suo cortometraggio *The Debut of Thomas Cat* (1920), considerato il primo cartone a colori negli Stati Uniti. I fratelli Fleischer, sotto la *Bray production*, avevano collaborato alla realizzazione di filmati d'addestramento e propaganda militare durante la prima guerra mondiale¹⁵¹ e durante il secondo conflitto mondiale i *Fleischer Studios* e i successori *Famous studios* avrebbero nuovamente prodotto nuovi cartoni dedicati alla propaganda.

¹⁴⁷ Anna ANTONINI, Chiara TOGNOLOTTI, *Mondi possibili: un viaggio nella storia del cinema d'animazione...*, p.89.

¹⁴⁸ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 3.

¹⁴⁹ WANG Xiaofei, "Movies Without Mercy: Race, War..." p. 26.

¹⁵⁰ Id., p. 189.

¹⁵¹ Ibid.

Come mezzo di propaganda, l'animazione, al contrario dei fumetti, era molto più dispendiosa economicamente e richiedeva maggiori tempi di produzione. Dall'altra parte si dimostrò un efficace strumento di propaganda grazie a una serie di motivi.

Innanzitutto era in grado di intrattenere ed educare al contempo una vasta gamma di spettatori, che fossero bambini o adulti, senza che fosse importante il loro genere o lo status sociale. Avendo a che fare quindi con un pubblico vasto, si preferiva non solo usare un linguaggio semplice, ma si puntava anche alla semplificazione di idee e concetti relativi alla guerra e all'utilizzo di metafore e simbolismi per far in modo che lo spettatore riuscisse a captare meglio il messaggio che il prodotto voleva trasmettere.

Per fare qualche esempio: in *Scrap Happy Daffy* (Warner Bros. Pictures, 1943) vediamo Daffy Duck, cittadino americano, cooperare attivamente con il paese pur non trovandosi sul fronte. È infatti impegnato nella raccolta di rottami e scarti, soprattutto in metallo, che durante il conflitto potevano essere riciclati e riutilizzati nella costruzione di aerei o armi. Hitler, frustrato, con lo scopo di metterlo in difficoltà, ordina ai suoi uomini di distruggere tutti i cumuli di rottami accumulati dal papero. Un sottomarino nazista non perde tempo e decide di lanciare una bomba verso il campo. Curiosamente essa non esplode ma dal suo interno esce una capra che senza sosta inizia a divorare qualunque scarto incontri (Fig.17). La metafora visiva si trova proprio nella capra che, dipinta come un mostro vorace e insaziabile, rappresentava la necessità di contribuire alla guerra tramite il riciclo. In questo corto troviamo quindi un altro ruolo che accomuna la stampa e l'animazione, ovvero trasmettere in modo ripetitivo messaggi alla popolazione, permettendo così che i punti fondamentali della propaganda, come il comprare azioni di guerra, il supportare le truppe all'estero e come in questo caso, la raccolta degli scarti per investirli nella costruzione di materiali utili alla guerra, venissero rafforzati nel tempo.



Figura 17. (*Scrap Happy Daffy*, diretto da Tashlin, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

Un altro esempio è *Blitz Wolf* (1942) prodotto e distribuito dalla *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM). Questo corto racconta la storia dei tre porcellini però in chiave antinazista. I due porcellini più ingenui costruiscono le loro case di paglia e legno; essi non sono preoccupati poiché il lupo Hitler ha firmato il patto di non aggressione con loro. Al contrario, il terzo porcellino, intimorito da una probabile invasione del lupo, sta costruendo la sua casa con mattoni, circondandola inoltre da armi di difesa. Hitler non mantiene il patto e con il suo carro armato invade la terra dei porcellini, distruggendo con bombe le loro case. I due ormai privati della loro proprietà corrono a rifugiarsi dal terzo porcellino, le cui difese riescono a resistere agli attacchi del lupo. Segue uno scontro tra le due parti, i porcellini che rappresentano gli alleati e il lupo i nazisti, anche se in una scena i porcellini con l'ausilio di un cannone esageratamente lungo riescono a distruggere il Giappone (Fig. 18), qui rappresentato come un'unica striscia di terra e il nome "Tokyo" su una porta d'entrata dell'intera isola. Sullo sfondo vediamo il sole presente anche sulla bandiera del Sole Nascente che con la disfatta del paese, affonda insieme ad esso.



Figura 18. Il Giappone rappresentato all'interno del cortometraggio (Blitz Wolf, diretto da Tex Avery, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

Lo scontro tra le due parti continua e il lupo tenta invano di rompere le difese dei porcellini, i quali riescono infine a sconfiggerlo disintegrando il suo aereo con delle bombe create grazie alle obbligazioni di guerra (Fig. 19). Il corto si conclude con una schermata finale per pubblicizzare francobolli di risparmio e obbligazioni di guerra (fig. 20), facendo leva sul patriottismo dello spettatore e sul suo dovere come cittadino.



Figura 19. Il lupo viene sconfitto definitivamente anche grazie al contributo dei cittadini (Blitz Wolf, diretto da Tex Avery, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

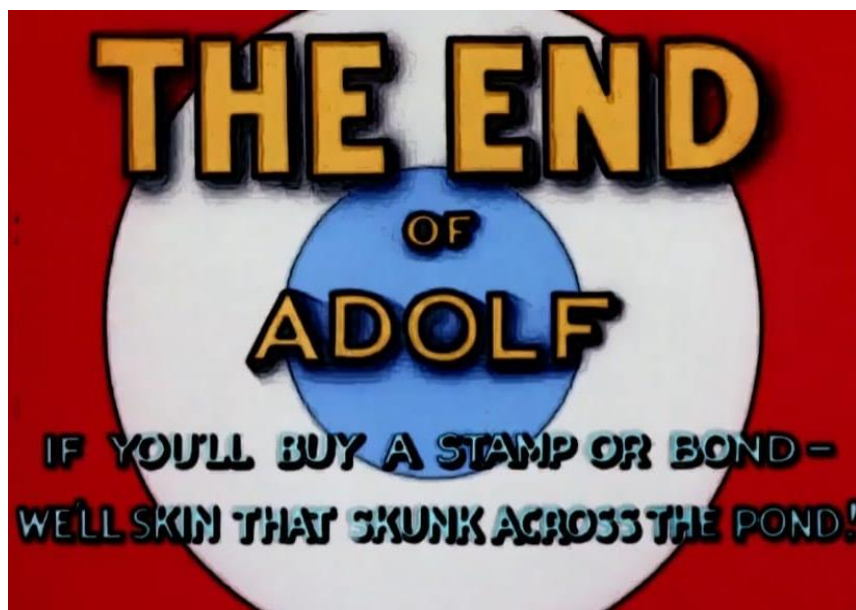


Figura 20. la schermata finale del cortometraggio (*Blitz Wolf*, diretto da *Tex Avery*, *Leon Schlesinger Productions*, Stati Uniti, 1943).

Il cortometraggio sembra utilizzare la metafora dei porcellini come rappresentazione degli alleati e della loro terra, mentre il personaggio di Hitler è personificato nel tentativo di conquistare queste terre. La distruzione indiscriminata sulla strada per raggiungere i propri obiettivi può riflettere la natura brutale e senza scrupoli dell'aspirazione di Hitler alla conquista. Inoltre, il collegamento con la figura del lupo suggerisce una rappresentazione simbolica della minaccia o del predatore che deve essere sconfitto per garantire la pace e la sicurezza degli alleati, incarnati dai porcellini.

I cartoni animati dell'epoca, i due corti appena presentati compresi, facevano spesso uso di humor e gag dal tono comico e brillante che riusciva però a dividersi tra un umorismo più infantile e uno maturo, più raffinato. Paragonando la *Warner Bros.* con personaggi come i *Looney Tunes* e la *Walt Disney Productions*, la prima pur non essendo dichiaratamente anti disneyana preferiva portare avanti produzioni con un lato più oscuro, ironico e adulto rispetto ai lavori della seconda¹⁵², mantenendo questa caratteristica anche nei corti di guerra.

Lo scopo dell'animazione restava comunque smuovere le emozioni dello spettatore anche grazie all'utilizzo di personaggi in cui le persone potevano rispecchiarsi. Molti dei corti di guerra presentano come protagonisti i personaggi come Braccio di Ferro per i *Famous Studios*, Paperino (*Donald Duck*) per la *Walt Disney Production* e Bugs Bunny e Daffy Duck (come abbiamo visto in *Scrap Happy Daffy*) per la *Warner Bros. Pictures*. Questo principalmente perché dato che si trattava di personaggi che l'audience aveva già imparato a conoscere negli

¹⁵² Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 209.

anni precedenti al conflitto, avevano avuto l'occasione di divertire il pubblico con le loro gag e aumentare il legame con quest'ultimo. Si era quindi già creata una connessione emotiva e un senso di familiarità che rendeva gli spettatori più inclini a guardare corti con questi personaggi presenti, la cui popolarità inoltre garantiva ai produttori e al governo che i messaggi di propaganda venissero trasmessi a un pubblico più vasto possibile che trascendesse le fasce d'età e soprattutto che fossero memorabili.

Utilizzare questi personaggi come portatori di messaggi di propaganda dava modo ai produttori non solo di intrattenere il loro pubblico ma anche di impartire delle lezioni morali quali l'importanza del patriottismo, del riciclo e quindi riuscire a essere utili al proprio paese ma anche la lealtà nei confronti di quest'ultimo; tra l'altro come abbiamo visto la questione della lealtà fu di rilevante importanza durante il periodo di imprigionamento della comunità nippo-americana.

Ma il suo ruolo non si limitava a questo. Come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, proprio come i fumetti o i lungometraggi di Hollywood, anche l'animazione serviva sia a promuovere l'unità nazionale e internazionale, umanizzando quindi gli alleati, sia a demonizzare e ridicolizzare il nemico fomentando stereotipi negativi su di esso. All'interno di alcuni corti che ho avuto modo di analizzare di solito il nemico principale era o Hitler o i "giapponesi". Hitler poteva essere accompagnato anche da Mussolini e dal Primo ministro Hideki Tōjō, ma la sua figura tendeva sempre a sovrastare quella di quest'ultimi, affermandosi come leader indiscusso del trio. Il suo aspetto si differenzia a seconda dello stile degli animatori o dal contesto (per esempio unire la figura di Hitler con quella del lupo in *Blitz Wolf*) ma non viene mai disumanizzato al punto da non risultare umano. I cortometraggi più che concentrarsi sul suo aspetto, caratterizzato sempre dai suoi famosi baffi, i capelli effetto bagnato e il viso perennemente corrucchiato, tendono invece a ridicolizzare il suo comportamento, attribuendogli un problema di gestione della rabbia oppure viene deriso il suo modo di parlare, spesso facendogli dire frasi sconnesse e senza senso ma con l'accento tedesco per imitare la lingua madre. Per esempio in *Scrap Happy Daffy*, nella scena in cui appare, il dittatore è così frustrato da iniziare a urlare frasi senza senso, agitare le braccia nervosamente e alla fine a mordere il tappeto talmente tanto da strapparlo. (Fig. 21)



Figura 21. Hitler morde un tappeto dalla frustrazione, seguendo la linea tratteggiata (*Scrap Happy Daffy*, diretto da Tashlin, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943.).

Generalmente sia Hitler che Mussolini vengono presentati come caricature di loro stessi. Il primo è alto, magro, con i baffi e i capelli effetto bagnato mentre il secondo è grosso, senza capelli e con un'enorme fossetta sul mento. Queste caratteristiche fisiche erano uniche del loro design e permettevano di differenziarli dagli altri tedeschi e italiani. Per il primo ministro giapponese invece non è lo stesso. Di fatto, Hideki Tōjō, al contrario degli altri due leader, spesso non presenta una caratteristica fisica unica che lo possa rendere diverso dai suoi connazionali. Gli unici elementi che permettevano di distinguerlo erano il cappello da generale, un paio di baffi neri e la sua presenza nel trio dell'Asse, ma non sempre questi elementi erano presenti.

Un esempio è *Ducktators*, anche esso corto della *Leon Schlesinger Productions*, diretto da Norman McCabe, uscito nel 1942 e arrivato in Italia con il titolo "Il grande Dittapapero", in cui viene ripercorsa la vita di Hitler e la sua relazione con le forze dell'Asse, discostandosi dal mondo reale. Il tutto, infatti, è ambientato in un pollaio e Hitler è un papero invece che un essere umano: nasce da un uovo nero, già arrabbiato e con i baffi al loro posto (Fig. 22).



Figura 22, Hitler nasce da un uovo nero probabilmente a simboleggiare la sua natura maligna (*The Ducktators*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1942.).

Il fatto che l'uovo fosse nero e marcio indicherebbe che il pulcino Hitler, così come gli altri due leader, siano nati malvagi¹⁵³. Gli anni passano e Hitler cerca di guadagnarsi la fiducia del resto del pollaio attraverso discorsi, attirando inizialmente solo l'attenzione dell'oca Mussolini, additato dal narratore come il più credulone, e del papero Hideki (Fig. 23).



Figura 23. Il generale Hideki Tōjō (*The Ducktators*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1942.).

¹⁵³ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 225.

Quest'ultimo non fa parte del pollaio ma arriva da una "terra lontana", infatti lo vediamo arrivare attraversando un lago, portando con sé la bandiera del Giappone imperiale e una fascia con sopra disegnata una svastica. Prima di incontrarsi con gli altri due leader, egli attacca un cartello su quella che inizialmente pensava essere una piccola isoletta. Per l'animazione, utilizzare quel cartello per indicare che quell'isoletta, che poi si rivela essere una tartaruga, faccia parte dell'impero giapponese, è un modo per semplificare la politica estera del Giappone¹⁵⁴. Per salvarsi dall'ira della tartaruga che, indignata, inizia a picchiarlo con il suo stesso cartello, il papero cerca di ingannarla facendole credere di essere in realtà cinese, mostrandole anche un badge con su scritto "I am chinese, made in Japan"¹⁵⁵. La tartaruga però non ci casca e ricomincia a picchiarlo.

La scena si sposta sul trio, ora unito, e che organizza il proprio esercito personale, il tutto sotto gli occhi di una colomba bianca, simbolo di pace, che li guarda con tristezza e, tra le lacrime, implora loro di smetterla. Elle viene, tuttavia, ignorata e calpestata dai "soldati". La colomba, a quel punto, si infuria e inizia a picchiare i tre leader, seguita dal resto del pollaio voglioso di vendetta. I tre vengono indotti alla fuga ma poco dopo vengono uccisi da un cacciatore uscito fuori da un poster con su scritto "For Victory"¹⁵⁶. La colomba afferma di non essere mai stato un tipo violento ma con la guerra alle porte, ha scelto di restare e combattere. Il corto si conclude con un'inquadratura delle teste dei tre dittatori appese al muro e l'uomo del poster comparso precedentemente che invita al pubblico di comprare azioni di guerra che possano aiutare il paese a ottenere la vittoria contro le potenze dell'Asse.

Nonostante sia stato deciso di usare delle papere al posto di esseri umani, il pubblico non ha difficoltà a riconoscere i leader dell'Asse. Hitler e Mussolini, infatti, mantengono le caratteristiche fisiche precedentemente menzionate. Il primo è alto e slanciato, con i "capelli" neri effetto bagnato che contrastano con il piumaggio bianco, mentre Mussolini è più grosso e basso, con il becco massiccio e una fossetta nel mezzo. Il terzo elemento, Tōjō, è il più basso tra i tre, porta degli occhiali sul becco e i suoi occhi vengono disegnati come due linee a indicare gli occhi a mandorla. Inoltre dalla parte alta del becco escono dei grossi denti bianchi (Fig. 24). La sua figura, in questo corto come in altri, viene presentata come una caricatura razziale presente anche all'interno dei fumetti. Questi, infatti, sono gli elementi principali che caratterizzano non solo le figure di Hideki Tōjō, ma anche dell'imperatore Hirohito o della

¹⁵⁴ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 228.

¹⁵⁵ Traduzione: "Sono Cinese. Prodotto in Giappone".

¹⁵⁶ Traduzione: "Per la vittoria".

comunità giapponese in generale. In questo caso, come segno di distinzione, Tōjō indossa il cappello da generale e marcia assieme agli altri due capi di stato.



Figura 24. Da sinistra verso destra: Hitler, Mussolini e Tōjō (*The Ducktators*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1942).

Un'altra caratteristica particolare si può notare verso la fine del cortometraggio. Prima di venir picchiato dalla colomba, Tōjō è disegnato ingobbito, con un ghigno sul viso e le mani a sfregare l'una con l'altra, in una posizione che ricorda una persona che sta tramando o che sta nascondendo qualcosa (Fig. 25). In questo caso, si ritorna all'enfasi di una natura subdola e ingannatrice, nuovamente naturalizzata come parte intrinseca della personalità di tutte le persone di origine giapponese.



Figura 25. La colomba della pace e il generale Tōjō a destra (*The Ducktators*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1942).

Inoltre, in una scena, addirittura, il corto decide di rompere la quarta parete tra la narrativa cinematografica e il pubblico, prendendosi un momento di pausa per scusarsi con i paperi (tedeschi) e le oche (italiani) presenti probabilmente tra il pubblico che potevano sentirsi derisi delle loro origini a causa delle caricature dei due capi di governo¹⁵⁷. Questa scena, tuttavia, avviene prima dell'introduzione di Hideki Tōjō, e di fatto, è un'ulteriore prova della non distinzione, fisica, psicologica e culturale, tra il Primo ministro giapponese e le comunità nippo-americana e giapponese.

Altri esempi di caricature che inglobavano diverse forme di razzismo fisico, psicologico o culturale, possono essere trovati sia in altri prodotti della *Leon Schlesinger Productions* come *Tokio Jokio*¹⁵⁸ (1943, diretto da Norman McCabe) o *Bugs Nips the Nips*¹⁵⁹ (1944, diretto da Isadore Freleng) sia in cortometraggi dei *Famous Studios* come *Scrap the Japs* (1942, diretto da Seymour Kneitel), *You're a Sap Mr. Jap* (1942, diretto da Dan Gordon), *Japoteurs*¹⁶⁰ (1942, diretto da Seymour Kneitel).

Nonostante si tratti di prodotti realizzati da due diversi studi d'animazione in due zone differenti degli Stati Uniti (*Leon Schlesinger Productions* a Los Angeles e *Famous Studios* a New York), in essi vediamo come elementi fisici (la dentatura inumana, gli occhiali spessi e tondi per mettere in rilievo i minuscoli occhi a mandorla o la statura bassa) e culturali, vengono ripresi da entrambi per rappresentare l'intera popolazione giapponese.

Bugs Nips the Nips, diretto da Isadore Freleng e rilasciato nel 1944, fa parte della serie *Merry Melodies* e vede come protagonista Bugs Bunny. Il corto si apre con il coniglio chiuso in una cassa nel bel mezzo del Pacifico. Arriva su un'isola apparentemente disabitata ma incontra subito un soldato giapponese. Quest'ultimo è più basso del protagonista, porta degli occhiali tondi davanti gli occhi a mandorla e presenta la pelle gialle e dei denti sporgenti (Fig. 26).

¹⁵⁷ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 226.

¹⁵⁸ Creato dall'unione di *Tokio* con *joke*, ovvero scherzo.

¹⁵⁹ "Nip" deriva dalla parola "Nippon" che significa "Giappone" in giapponese. Come "Jap", anche "nip" era usata come insulto.

¹⁶⁰ Dall'unione della parola "japanese", o molto più probabilmente del dispregiativo *jap*, e *saboteur*, ovvero sabotatore.



Figura 26. (*Bugs Nips the Nips*, Diretto da Isadore Freleng, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1944).

La sua crudeltà è subito messa in luce dalla non esitazione a inseguire Bugs con una spada con l'intento di ucciderlo¹⁶¹, urlando frasi sconnesse con un accento stereotipato. Bugs Bunny, a quel punto, scappa, trovando temporaneamente rifugio in una buca sotto terra ma il soldato non vuole rinunciare alla caccia e tenta con una bomba di farlo uscire. Nonostante l'esplosione, Bugs rimane illeso e, tentando di ingannarlo, si traveste da generale (Hideki Tōjō) portando la divisa, il cappello e gli occhiali. Inizialmente il soldato sembra credergli e si inchina a lui, ma una volta scoperto l'inganno l'inseguimento continua. Bugs, nuovamente, prova a illuderlo, facendogli credere di aver rubato un aereo e quando il soldato a sua volta, tenta di inseguirlo, il coniglio lega l'estremità dell'aereo a un albero, costringendo il primo a paracadutarsi giù. Per aiutarlo, Bugs Bunny gli lancia dei pezzi di metallo, appesantendolo e facendolo precipitare. La scena allora cambia con Bugs intento a disegnare la bandiera imperiale giapponese, segno della sua vittoria contro il soldato. Ma la sua battaglia continua contro un lottatore di sumo (Fig. 27) e contro il resto dell'esercito. Il primo riesce a ingannarlo grazie a un travestimento da geisha, mentre il secondo, fingendosi un gelataio e vedendo loro delle granate ricoperte di cioccolato. Mentre consegna i gelati, Bugs si diverte ad attribuire dei soprannomi ai soldati, chiamandoli con insulti come “*monkey face*” (Faccia da scimmia) o “*slant eyes*” (Occhi a mandorla). Il corto si conclude con Bugs Bunny vittorioso e gli alberi intorno a sé pieni di bandiere disegnate da lui a rappresentare il numero delle sue vittorie.

¹⁶¹ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers....*, p. 240.



Figura 27. (*Bugs Nips the Nips*, Diretto da Isadore Freleng, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1944).

You're a Sap Mr. Jap, diretto da Dan Gordon e rilasciato nel 1942, è il primo cortometraggio della serie *Popeye the Sailor* a essere prodotto dai *Famous Studios*. Ambientato nel bel mezzo del Pacifico, Braccio di Ferro si scontra con una barca nemica, apparentemente innocua. I due giapponesi che vi si trovano sopra sono identici d'aspetto e, infatti, entrambi hanno i denti che sporgono, gli occhiali sul naso e i capelli corti e neri. Invece di indossare delle divise militari, vengono rappresentati con indosso i geta, dei sandali tradizionali, e delle lunghe vestaglie probabilmente a simulare il kimono (Fig. 28).



Figura 28. (*You're a Sap Mr. Jap*, diretto da Dan Gordon, Famous Studios, Stati Uniti, 1942).

Inizialmente i due tentano di ingannare il marinaio, facendogli credere di venire in pace; infatti provano a fargli firmare un accordo pacifico, nel mentre, però, accanendosi su di lui con una serie di malefatte, come colpirlo con un martello, infilargli della dinamite nella scarpa e offrirgli dei fiori con dentro un'aragosta. Il protagonista cade nella trappola ma una volta accortosi dell'inganno, inizia a inseguire i nemici che subito lanciano l'allarme. La barca su cui si trovavano si rivela essere solo la cima di una gigantesca nave da battaglia piena di soldati giapponesi, prima nascosta sotto la superficie dell'oceano. Braccio di Ferro, sentendosi in trappola, tenta di fuggire sulla sua barca che viene presto, tuttavia, affondata dal fuoco nemico. Messo alle strette, allora, mangia i suoi famosi spinaci e ritorna a combattere sulla nave con l'intento di distruggerla, evitando allo stesso tempo i colpi di cannone. Dopo un po' di colpi, la nave cade a pezzi e la scena si conclude con il protagonista che scopre che la nave è "Made in Japan" ed ecco il perché della facilità nel distruggerla. Quest'affermazione fa intuire al pubblico la scarsa qualità delle armi e l'incapacità dei nemici in combattimento. Ma non è ancora finita poiché sulla nave è rimasto ancora il capitano, vestito da generale ma con i geta ai piedi, che, ormai messo alle strette, ingurgita della gasolina e della dinamite come ultimo tentativo di vittoria (Fig. 29). Il cortometraggio si conclude con il marinaio che riesce a fuggire, lasciando la nave nemica esplodere e affondare insieme alla sua bandiera.



Figura 29. (*You're a Sap Mr. Jap*, diretto da Dan Gordon, Famous Studios, Stati Uniti, 1942).

Scrap the Japs, altro episodio della serie animata *Popeye the Sailor*, è stato rilasciato nel novembre del 1942 ed è il primo cartone animato a essere diretto da Seymour Kneitel.

Questa volta Braccio di Ferro si trova su una portaerei sulla quale gli vengono assegnati dei compiti riguardanti pulizia e manutenzione per via della sua negligenza nell'utilizzare il paracadute. I suoi compiti vengono, però, interrotti quando tutti i piloti vengono chiamati a manovrare gli aerei e a decollare dopo che un aereo nemico attacca la nave. Anche Braccio di Ferro allora decide di agire per neutralizzare la minaccia e vola verso alcune nuvole temporalesche. Inizialmente non sembra esserci alcun nemico ma per gli spettatori viene inquadrato un pilota giapponese nascosto dietro una nuvola finta, che subito attacca il protagonista.

Sotto la regia di Kneitel, il “nemico giapponese” mantiene le stesse caratteristiche fisiche generali dello stesso personaggio usato in *You're a Sap Mr. Jap* di Dan Gordon ma lo stile di disegno si differenzia leggermente per alcuni dettagli. Il pilota, infatti, presenta dei denti sporgenti più arcuati e, in alcuni casi, staccati tra di loro, mentre gli occhi a mandorla, che in *You're a Sap Mr. Jap* erano leggermente aperti, in *Scrap the Japs* sono, invece, quasi sempre totalmente chiusi, però sempre accompagnati dai soliti occhiali (Fig. 30).



Figura 30. (*Scrap the Japs*, diretto da Seymour Kneitel, Famous Studios, Stati Uniti, 1942).

Dopo vari tentativi, Braccio di Ferro scopre l'inganno e abbatte l'aereo, ma nel farlo, danneggia anche il suo, precipitando insieme all'altro pilota. Curioso notare come il soldato giapponese, per rallentare la caduta, utilizzi, invece di un paracadute, un ombrello parasole in carta (Fig. 31).



Figura 31. (*Scrap the Japs*, diretto da Seymour Kneitel, Famous Studios, Stati Uniti, 1942).

Sia il protagonista che il pilota nemico atterrano sulla nave riparatrice di rottami giapponesi dove l'aereo di quest'ultimo viene rapidamente riparato, andando, tuttavia, di nuovo distrutto nel momento in cui Braccio di Ferro ci atterra sopra. Il marinaio, allora, requisisce la nave di riparazione mentre una corazzata giapponese si avvicina e si catapulta su di essa, respingendo tutti i giapponesi attaccanti, simili a quelli già visti in *You're a Sap Mr. Jap*. A quel punto, corre a poppa e modella una gigantesca chiave per aprire il ponte superiore della corazzata come una grande scatola di sardine e farlo crollare insieme a tutti i marinai nemici. Il cortometraggio si conclude con Braccio di ferro che rimorchia i giapponesi catturati con il suo aereo recuperato.

Tokio Jokio, invece, è un corto della *Leon Schlesinger Productions* ed è diretto da Norman McCabe. È nato nel 1943 come un corto della serie *Looney Tunes*, ma non presenta nessuno dei personaggi correlati alla serie. È ambientato direttamente in Giappone e si presenta come un cinegiornale, con in sottofondo un narratore esterno, intenzionato a raccontare la vita nelle basi militari del paese e utilizzando dei crediti di testo per dividere le varie scene. (Fig. 32)

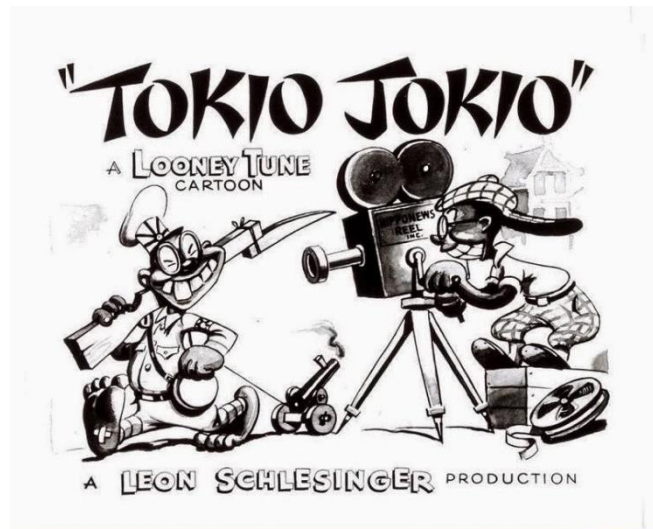


Figura 32. (*Tokio Jokio*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

Si inizia con la difesa dei civili e il narratore annuncia di essere testimone della nuova e sofisticata sirena anti aerei per garantire la protezione dei civili. A quel punto l'inquadratura si sposta verso destra e il pubblico nota che la sirena altro non è che l'urlo di un individuo giapponese fortemente caricaturato, punto con un ago da un collega. Si passa poi alla postazione di ascolto, con un uomo che semplicemente tende l'orecchio aspettando un messaggio, poi alla divisione avvistamento aerei e, infine alla sede centrale per la prevenzione degli incendi, inquadrata ormai distrutta a causa di un incendio.

La scena successiva si apre con le bombe incendiarie e viene consigliato al pubblico di non avvicinarsi a delle bombe inesplose prima dei cinque secondi. Un ometto giapponese, allora, tira fuori dalla camicia un orologio con sopra disegnate delle svastiche, simbolo del collegamento tra la Germania nazista e il regime di Hirohito¹⁶². Attende cinque secondi come da suggerimento e, una volta passati, decide di avvicinarsi e di usare la fiamma della bomba per cucinare una salsiccia, finendo a quel punto nel raggio d'azione dell'esplosione.

Si passa, allora, alla sezione "*Kitchen hints*"¹⁶³ dove si cerca di fare luce sulla mancanza di risorse in Giappone¹⁶⁴. Infatti, il sandwich "club", come preparato in "Il corso di cucina del Professor Tōjō", consiste in una pila di carte annonarie e si conclude con Tōjō che si colpisce alla testa con una mazza. (Fig. 33)

¹⁶² Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 233.

¹⁶³ Traduzione: "Consigli di cucina".

¹⁶⁴ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 233.



Figura 33. Chef Tōjō (*Tokio Jokio*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

Oltre al generale Tōjō, il cortometraggio successivamente presenta anche altre alte cariche, chiamate *poisonalities*¹⁶⁵. Il primo ad essere inquadrato è l'ammiraglio Isoroku Yamamoto (Fig. 33), al quale vengono aggiunti dei lunghi baffi neri. Inizialmente è presentato come un uomo alto e robusto, ma non appena esce da dietro al bancone, si scopre essere un ometto di bassa statura che si muove grazie a dei trampoli. Yamamoto ha gli occhi puntati sulla Casa Bianca ma gli editori tengono a precisare che l'unica stanza riservata all'ammiraglio è quella contenente una sedia elettrica.



Figura 34. Caricatura dell'ammiraglio Yamamoto (*Tokio Jokio*, diretto da Norman McCabe Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

¹⁶⁵ Unione tra “poison” (veleno) e “personalities” (personalità).

La scena successiva mostra un uomo correre in preda al terrore in una foresta in cerca di riparo dalle bombe aeree; viene presentato come il generale Masaharu Honma, del quale il narratore elogia la freddezza e la calma, in netto contrasto con la scena mostrata al pubblico nel quale appare, al contrario, come un codardo.

Conclusa quest'ultima scena, il cortometraggio sposta l'attenzione sulle altre potenze dell'Asse e presenta una caricatura del personaggio radiofonico William Joyce, disegnato come un asino antropomorfo, che trasmise un programma di propaganda nazista sia negli Stati Uniti che in Gran Bretagna. L'asino afferma che il *Fuehrer* ha appena ho ricevuto una cartolina da un amico, in vacanza all'estero, che si rivela essere Rudolph Hess, fuggito in Scozia. La cartolina mostra una caricatura di Hess in un campo di concentramento e il messaggio dice: "Vorrei che tu fossi qui". Altrove, a Roma, Mussolini siede nella sua capitale in rovina, giocando con uno yo-yo.

Il cortometraggio è quasi giunto al termine e l'attenzione ritorna nuovamente sui giapponesi, questa volta ridicolizzando sia la produzione di sottomarini, mostrando un sottomarino ancora in fase di costruzione sott'acqua, sia l'aeronautica, inquadrando le navi portaerei che trasportano i mezzi ormai distrutti.

Questo cartone animato è famoso per essere considerato uno dei corti più offensivi mai fatti dal punto di vista razziale, almeno per quanto riguarda la rappresentazione dei giapponesi¹⁶⁶. Il suo obiettivo era, appunto, evocare odio nel pubblico nei confronti proprio dei giapponesi e del Giappone stesso, qui direttamente presentato come lo stato in sé e non come una "terra lontana e sconosciuta" come era invece in *Ducktators*. Allo stesso tempo, però, l'obiettivo del corto è anche provocare il riso nello spettatore. Il "nemico giapponese" non viene, infatti, mai presentato come una minaccia, al contrario, vengono derisi sia i suoi sforzi di difesa, sia le sue strategie in battaglia, che risultano ridicole e inefficaci. Non per altro, il cortometraggio fa un uso significativo di gag comiche e frecciate, permettendosi di puntare direttamente anche alle alte cariche giapponesi differenti da Hideki Tōjō. Troviamo infatti sia l'ammiraglio Isoroku Yamamoto, sia il generale Masaharu Honma.

In netto contrasto con lo stile Disney, la *Leon Schlesinger Productions*, e successivamente la *Warner Brothers*, non aveva paura di usare caricature pesanti e offensive. Dal punto di vista fisico, tutti i personaggi di origine giapponese al suo interno presentano gli stessi elementi stereotipati che abbiamo già visto nei cortometraggi precedenti, esagerando, soprattutto, la grandezza dei denti da coniglio che vengono notati immediatamente dallo spettatore, rappresentando praticamente 1/3 del viso. (Fig 35)

¹⁶⁶ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 232.

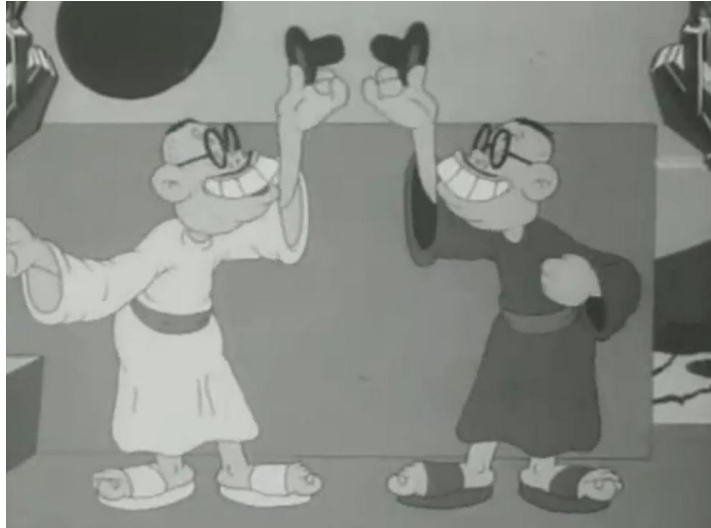


Figura 35. (*Tokio Jokio*, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

Le alte cariche sono gli unici ad avere un aspetto diverso così da rendere più facile la distinzione, ma a cambiare sono solo l'altezza e la corporatura. Tōjō, il primo ad essere inquadrate, è quello meno caratterizzato fisicamente, senza alcuna caratteristica peculiare che possa differenziarlo dai personaggi generici. Il suo nome sotto il cartello delle lezioni di cucina, è l'unico elemento che ci permette di capire chi egli sia. Yamamoto, invece, è quello più basso e robusto, porta la divisa e ha due lunghi baffi neri, caratteristiche di solito associate a Tōjō in altri cortometraggi. Infine Honma, tra i tre, è il più alto e non presenta alcuna chioma. Psicologicamente parlando, il cortometraggio, in generale, si diverte a prostrarre ogni personaggio al suo interno come stupido o incapace in ogni azione che compie, creando in questo modo anche l'impressione che le difese del Giappone siano facilmente penetrabili. Esattamente come i precedenti, anche questo corto si diverte a schernire alcune usanze del paese. Oltre alla stereotipizzazione degli indumenti tradizionali già vista in *You're a Sap Mr. Jap* (rappresentati per la maggior parte da lunghe vesti monocromatiche e dai sandali in legno), nella scena iniziale viene sottolineata la comicità dell'*ojigi*¹⁶⁷ nel momento in cui due giapponesi si pungono a vicenda in modo che le loro urla possano servire come sirene antiaerei. La comicità sarebbe nella ripetizione costante dell'atto poiché ogni volta che uno dei due viene punto, entrambi s'inclinano come segno di ringraziamento e di scuse (Fig. 36).

¹⁶⁷ Il famoso inchino, ormai considerato parte fondamentale dell'etichetta giapponese.



Figura 36. Due giapponesi si ringraziano continuamente a vicenda con un inchino (Tokio Jokio, diretto da Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943).

L'ultimo cortometraggio che vorrei presentare è *Japoteurs* del 1942, primo cortometraggio della serie *Superman* prodotto dai *Famous Studios*, diretto da Seymour Kneitel. Paragonato ai cortometraggi precedenti, *Japoteurs* è quello che, a livello di stile di disegno, si discosta di più. Al contrario di *Scrap the Japs* e *You're a Sap Mr. Jap*, vede come protagonista Superman e non Braccio di Ferro; per questo motivo i personaggi mantengono un aspetto più realistico che si allontana dallo stile più caricaturale e semplificato dei corti del possente marinaio.

Il cortometraggio si apre con una notizia in prima pagina del giornale, che annuncia il completamento del più grande aereo da bombardamento del mondo. Non viene inquadrata subito il viso di chi sta leggendo il giornale, ma capiamo essere una persona di origine giapponese dato che, nel momento in cui alza lo sguardo su un quadro con la Statua della Libertà, questa cambia e diventa la bandiera della Marina Giapponese. L'uomo si inchina davanti ad essa e con una sigaretta brucia la prima pagina del giornale. Nella scena successiva si stanno ultimando le ultime preparazioni e vediamo l'aereo venir caricato con delle armi. Al di fuori, l'edificio è sorvegliato da guardie, ma una di queste viene colpita alle spalle e, probabilmente, uccisa. I personaggi non sono inquadrati direttamente; infatti, lo spettatore vede la scena da dentro l'edificio attraverso il vetro delle finestre che non permettono però una visione nitida. Il cortometraggio cerca di mantenere un velo di mistero giocando sul fatto che, dei personaggi, si vedano solo le ombre. Ma nonostante questo si capisce che a compiere l'atto sia stato l'uomo giapponese visto inizialmente e dei suoi collaboratori, poiché, come accennato precedentemente, l'atto di "attaccare alle spalle", nel cinema, è stato reso uno stereotipo comune tra "i giapponesi".

La scena cambia nuovamente, i controlli sono stati ultimati e l'aereo, prima che prenda il volo, è aperto al pubblico. Su di esso salgono anche Clark Kent e la compagna, Lois Lane, ma quando a tutti viene detto di scendere, Lois resta indietro e si nasconde in un armadietto a bordo dell'aereo mentre questi decolla. Poco dopo vediamo nascosti dentro quelle che sembrano bombe gli uomini giapponesi che attaccano, sempre alle spalle, legano e imbavagliano i piloti con l'obiettivo di dirottare l'aereo verso Tokyo. Nel frattempo, Lois emerge dal suo nascondiglio e si dirige verso la cabina di pilotaggio, ma nel momento in cui sta per aprire la porta, si accorge dei clandestini. Chiede allora aiuto alla radio, avvisando che i "jap" stanno rubando l'aereo, ma le spie la catturano. In suo aiuto arriva Superman che, subito, entra nell'aereo per fermare i dirottatori, ma uno di loro ha legato Lois e minaccia il supereroe di farla precipitare dall'aereo attraverso il portello della bomba. Superman, a quel punto, salta fuori dall'aereo con l'intenzione di passare per un'altra entrata e salvare all'ultimo Lois, condannata a morte dal dirottatore. L'eroe ingaggia un combattimento con i sabotatori e uno di loro sceglie di rompere volontariamente i controlli dell'aereo, facendolo precipitare verso la città in modo da causare più vittime possibile e distruggere del tutto l'aereo. Superman però riesce con la sua forza a impedire al mezzo di causare una tragedia e il cortometraggio si conclude con la notizia della cattura dei "japoteurs".

Passando allo stile di rappresentazione, per quanto riguarda i "giapponesi", in questo cartone animato, le proporzioni del corpo non sono troppo esagerate e mantengono fattezze più realistiche. Possiamo, tuttavia, notare come i disegnatori abbiano provato, comunque, a dar loro caratteristiche fisiche stereotipate cercando di avvicinarsi alle caricature degli altri cartoni. Infatti uno dei sabotatori indossa degli occhiali spessi e tondi e se si osserva attentamente si riesce a notare come i loro denti siano più grandi del normale. (Fig. 36)



Figura 37. Una spia giapponese (*Japoteurs*, diretto da Seymour Kneitel, Famous Studios, Stati Uniti, 1942).

Avendo uno stile più realistico, il cortometraggio, a livello di rappresentazione, si avvicina di più ai film in live action di Hollywood. Infatti, punta i riflettori più sulle azioni degli antagonisti e non sul loro aspetto. Questi ultimi, probabilmente consapevoli di non riuscire a sostenere un combattimento corpo a corpo, attaccano alle spalle e cercano di sabotare gli sforzi della guerra, rubando un'arma creata dagli Stati Uniti; inoltre, manipolano il protagonista facendogli credere che non uccideranno la compagna se questi non si metterà in mezzo e, infine, consapevoli della sconfitta, tentano di fare una strage tra i civili.

Per di più, nonostante lo stile di disegno si discosti da quello dei cortometraggi già analizzati, in realtà il modo di rappresentare la natura del nemico è molto più simile a *Scrap the Japs, You're a Sap Mr. Jap*, piuttosto che a *Tokio Jokio*.

Come già accennato precedentemente, lo stile di rappresentazione sia fisica che culturale di quest'ultimo riesce a essere ancora più esagerato e più offensivo. Lo scopo del cartone era quello di sbeffeggiare il nemico e farlo apparire tanto patetico quanto inoffensivo, ma lo stesso accade anche in *The Ducktators* e *Bugs Nips the Nips* perché riflettono lo stile anti realista di *Leon Schlesinger Productions* e di *Warner Brothers*. Gli altri cortometraggi invece tendono a essere più propagandistici. *Scrap the Japs, You're a Sap Mr. Jap* hanno un approccio più serio e nonostante presentino, con l'obiettivo di intrattenere il pubblico, delle gag e delle situazioni tipiche di una serie comica e dall'atmosfera leggera come *Popeye*, non puntano tutto sullo humor e sullo sbeffeggiamento del nemico. *Japoteurs*, invece, è più incentrato sull'azione e non presenta scene comiche di alcun tipo; anzi, alcune scene si mostrano più oscure e le musiche di sottofondo puntano a rendere l'atmosfera più pesante e cupa. Nei corti dei *Famous Studios*, anche se i giapponesi in alcune scene risultano ridicoli, non vengono visti come incapaci e inoffensivi, al contrario, si dimostrano il più delle volte nemici tenaci che a primo impatto mettono in difficoltà il protagonista per poi venire sconfitti dalla determinazione di quest'ultimo dal desiderio di proteggere la propria patria. Lo scopo di questi corti era proprio quello di rappresentarli come una vera minaccia per gli Stati Uniti.

3.2 Il contributo di Walt Disney e il sentimento giapponese nei cortometraggi della Walt Disney Productions

Era da poco uscito il quarto classico Disney, ovvero *Dumbo* (Dumbo - L'elefante volante, 1941), quando avvenne l'attacco di Pearl Harbor, la cui notizia prese completamente posto nelle prime pagine dei giornali¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney: uomo, sognatore e genio*, (A cura di Marco Pellitteri), Tunué, Latina, 2009, p. 264.

Pochi mesi prima Walt Disney era rientrato da un viaggio in Sud America nel quale era stato inviato dal governo come rappresentante ufficiale degli Stati Uniti ma già da subito accettò di incontrare rappresentanti intenzionati a proporgli delle commissioni per dei corti di propaganda. Per esempio la *National Film Board of Canada* gli commissionò quattro corti per promuovere la vendita delle obbligazioni di guerra e uno per addestrare all'uso del fucile anti-carrarmato Boys Mk-1. Tra questi corti troviamo i famosi *The Thrifty Pig* (1941), *Seven Wise Dwarfs* (1941) e *All Together* (1942).

Il primo uscì circa un mese prima dell'attacco di Pearl Harbor e vedeva nuovamente come protagonisti, i tre porcellini e il Lupo Cattivo (*Big Bad Wolf*) che avevano già debuttato come personaggi della Disney nel corto del 1933 *Three Little Pigs* (Fig. 38).



Figura 38. Il Lupo Cattivo viene rivisitato in chiave nazista (*The Thrifty Pig*, diretto da Ford Beebe, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1941).

The Thrifty Pig riprende le stesse dinamiche del corto del 1933. Questa volta vede il Lupo sfoggiare le insegne naziste mentre distrugge le case di paglia di legno dei primi due porcellini. Questi ultimi, ormai privi di protezione, fuggono dal terzo porcellino, la cui casa costruita con resistenti obbligazioni di guerra mette in difficoltà il Lupo, costretto a fuggire. Il corto si conclude con la promozione per l'acquisto di titoli di guerra, tenendo come sottofondo la canzone "Who's afraid of the Big Bad Wolf?".

Seven Wise Dwarfs, uscito invece a dicembre pochi giorni dopo l'attacco, vede come protagonisti i sette nani del film *Biancaneve e i Sette Nani* del 1937. Il corto si apre con una scena presa direttamente dal lungometraggio, con gli stessi nani che lavorano in miniera,

estraendo diamanti. Una volta concluso il lavoro, l'ambientazione si sposta tra le strade di una città dove i nani correranno entusiasti a scambiare i loro diamanti con obbligazioni di guerra (Fig. 39).



Figura 39. Il nano Gongolo insieme agli altri, esce dall'ufficio postale dopo aver investito in titoli di guerra (*Seven Wise Dwarfs*, diretto da Richard Lyford, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1941).

All Together, invece, uscì nel gennaio del 1942 e fu l'ultimo dei quattro corti richiesti a promuovere l'acquisto di titoli di guerra. Esattamente come *Seven Wise Dwarfs*, anche *All Together* è simile a uno spot pubblicitario. Il corto, che dura pochi minuti, si apre con una parata in cui Topolino dirige un'orchestra con al seguito altri personaggi Disney come Pinocchio, Geppetto, Paperino, Pluto e i sette nani, intenzionati a pubblicizzare nuovamente le obbligazioni di guerra (Fig. 40).



Figura 40. Pinocchio e Geppetto trasportano una bandiera per la promozione dei titoli di guerra (*All Together*, diretto da Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942).

Oltre alla *National Film Board of Canada*, l'aiuto di Walt Disney per la creazione di prodotti di propaganda, fu considerato essenziale da altre istituzioni. Il produttore, per esempio, riprese i rapporti con Henry Sell, membro del *Lend Lease Food program* del Dipartimento dell'Agricoltura per la produzione dei film che promuovessero l'importanza degli agricoltori nello sforzo bellico, per esempio *Food will Win the War* (1942, diretto da Hamilton Luske), e un ufficiale della Marina gli offrì novantamila dollari in cambio di un film sull'identificazione di aerei da guerra¹⁶⁹. Fu anche contattato dal famoso regista e produttore Frank Capra che gli propose di unirsi ai *Signal Corps*, ma a questa proposta, Disney rifiutò¹⁷⁰. Invece, accettò la proposta del membro della tesoreria John L. Sullivan, che gli chiese dei corti che spingessero i cittadini a pagare le tasse.

In realtà Walt Disney inizialmente non era per niente convinto, in quanto odiava qualunque richiesta che allontanasse lo studio da quello che lui definiva il suo "scopo essenziale", ovvero quello di intrattenere e, soprattutto, produrre arte. Affermò tuttavia di aver accettato quelle proposte per puro istinto patriottico, in quanto dovere di cittadino americano, ma la triste realtà era che lo studio, in quel periodo, aveva davvero bisogno di soldi, e collaborare con il governo significava avere delle entrate garantite¹⁷¹. Secondo lo storico Gabler, fu infatti il suo addetto alla divisione dei prodotti, Kay Kamen, ad avere l'idea di iniziare a produrre film per il governo, avendo visto in essi nuove opportunità economiche che potessero

¹⁶⁹ Near GABLER, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Vintage, New York, 2007, p. 383.

¹⁷⁰ Id., p. 388.

¹⁷¹ Id., p. 383.

aiutare lo studio a risollevarsi da quel periodo infruttuoso¹⁷². Effettivamente lo studio stava tirando avanti solo grazie ai profitti ricavati dal successo del primo lungometraggio d'animazione a colori *Biancaneve e i Sette Nani*. Con un incasso di più di otto milioni di dollari, il film si era rivelato un successo e aveva rivoluzionato il concetto di cinema d'animazione¹⁷³. I successivi film d'animazione prodotti dallo studio come *Pinocchio* e soprattutto *Fantasia*, usciti entrambi nel 1940, tuttavia, non avevano avuto il successo sperato. *Pinocchio* era riuscito a ricavare un profitto ma non era lontanamente al livello di *Biancaneve e i Sette Nani*; *Fantasia* invece era stato un completo fiasco al botteghino¹⁷⁴. A risollevarlo leggermente il morale ci fu *Dumbo*, film a basso costo che riuscì a guadagnare mezzo milione nelle sale solo alla sua prima distribuzione nelle sale, ma non fu abbastanza poiché sia lo sciopero scoppiato tra i suoi dipendenti mesi prima, sia la chiusura del mercato europeo che aveva da anni garantito delle entrate considerevoli, avevano contribuito a far perdere ulteriori soldi allo studio.

Lavorare con il governo significava inoltre accelerare la produzione e modificare l'assetto degli studi. La *Walt Disney Productions* era quindi passata dall'essere non solo una società che creava cartoni d'intrattenimento, ma anche un'azienda che dedicò buona parte del suo metraggio a filmati educativi, tecnici e per l'addestramento che, a un anno dall'entrata in guerra, rappresentavano circa la metà della produzione totale¹⁷⁵. Fu un numero destinato a salire esponenzialmente dato che, nel 1943, la produzione aziendale in favore della guerra era arrivata al 94%¹⁷⁶ rendendo Walt Disney il principale collaboratore di Hollywood nella produzione di film di propaganda¹⁷⁷ come *Der Fuehrer's Face* (1943), *Education for Death* (1943), *The Spirit of '43* (1943) e *Victory Through Air Power* (1943).

Fu un cambio di rotta quasi obbligatorio visto il clima di quegli anni. Disney stesso affermò oltre dieci anni dopo, probabilmente riferendosi al mancato successo dei nuovi classici usciti in quegli anni di conflitto.

“Non c'è spazio per la Disney nei cinema [...] e per tutti i marmocchietti che la Disney attirava [...] il tempo di guerra fu per noi svantaggioso”. I cinema non erano più propensi a distribuire prodotti per famiglie perché si basavano su “sentimentalismi sdolcinati” e per questo erano considerati inadatti all'attuale clima di guerra.”¹⁷⁸

¹⁷² Near GABLER, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination...*, p. 383.

¹⁷³ Giannalberto BENDAZZI, *Cartoons*, Marsilio Editori, Venezia, 1992, p. 90.

¹⁷⁴ Id., p. 91.

¹⁷⁵ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 274.

¹⁷⁶ Giannalberto BENDAZZI, *Cartoons...*, p. 92.

¹⁷⁷ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers...*, p. 165.

¹⁷⁸ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 275.

Per Walt Disney in particolare, il tempo di guerra però non fu difficile solo per quello. Con l'entrata in guerra, l'esercito aveva inviato centinaia di soldati dentro lo studio e questo all'imprenditore non piacque per niente. Odiava lavorare con i militari perché ciò significava doversi sottomettere a qualcun altro, e quel qualcun altro aveva pieno potere sui suoi film¹⁷⁹.

“Certune di quelle persone, quando si infilavano l'uniforme, si sentivano investiti di chissà quale potere.”¹⁸⁰

La situazione per lui era frustrante e stressante; era obbligato a dover ascoltare e prendere ordini da persone estranee al settore, che gli dicevano come dovesse fare il suo lavoro e che tipo di film necessitava produrre. Ma non erano tanto i temi a irritarlo, quanto più l'animazione primitiva che era costretto a utilizzare¹⁸¹.

Questo perché la richiesta di corti da parte del governo era continua e le date di scadenza non lasciava spazio per pensare alla qualità del prodotto, la quale era sempre stata messa al primo posto da Disney, considerata più importante dei soldi¹⁸². Per esempio la Tesoreria pretendeva che il corto richiesto nel dicembre del 1941, uscito poi con il nome di *The New Spirit*, fosse pronto entro il 15 febbraio del 1942. Questo significava costringere l'intero staff a lavorare a ritmi forsennati, cercando in un solo mese di scrivere la storia, creare gli scenari e comporre la musica, e alla fine ritrovarsi ad avere solo una settimana per animare e montare il tutto¹⁸³.

Gabler riporta le parole di Jackson Wilfred, regista e animatore, il quale descrisse Walt come un perfezionista che desiderava solo il massimo dai suoi prodotti, ma che a causa del poco tempo e dalle scadenze così ravvicinate, doveva trattenersi e accettare il fatto che le animazioni non sarebbero risultate fluide come lui pretendeva¹⁸⁴.

Nonostante Disney non fosse soddisfatto degli aspetti grafici, *The New Spirit*, distribuito in circa 12 mila sale cinematografiche, riuscì comunque a riscuotere un modesto successo tra il pubblico. Un sondaggio infatti riporta che circa il 37% del pubblico affermò che il film aveva positivamente influenzato la loro volontà di pagare le tasse e che l'86% pensava che la Disney

¹⁷⁹ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 275.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Near GABLER, *Walt Disney: The Triumph of the American imagination...*p. 386.

¹⁸² Id., p. 440

¹⁸³ Id., p. 384.

¹⁸⁴ Ibid.

dovesse fare altri corti per il governo. Inoltre Bosley Crowther del *New York Times* descrisse il film come il più moralmente efficace distribuito dal governo finora¹⁸⁵.

Michael Barrier nella sua biografia su Walt Disney, scrive, che tre alla qualità dal punto di vista grafico, Disney ci teneva alla storia e riporta le parole scritte da quest'ultimo in un suo memorandum:

“una trama non è solo un mucchio di situazioni legate insieme a casaccio, giusto per avere in modo di mettere in scena delle azioni. Una buona storia dovrebbe contenere una lezione e presentare una morale...la vostra storia dovrebbe essere per lo più imperniata sulla caratterizzazione dei personaggi”¹⁸⁶.

Secondo Tracey Mollet, l'animazione degli anni Trenta ha segnato un momento di cambiamento, caratterizzato da un'atmosfera di ottimismo e nuovi valori familiari che hanno agito come antidoto alla letargia e alla disperazione causate dalla Grande Depressione. Questi cortometraggi, in particolare la *Silly Symphony The Three Little Pigs* (I tre porcellini) del 1933, avrebbero creato un legame senza precedenti tra il mondo fiabesco di Topolino e la realtà quotidiana. Sebbene non sia chiaro se fosse intenzione di Walt Disney, la popolazione statunitense si è identificata con quei personaggi e quella situazione in cui entrambe le parti lottavano contro un nemico pericoloso¹⁸⁷.

Poco prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, i cartoni animati hanno iniziato a esprimere un forte orgoglio per le istituzioni nazionali, la geografia e la storia degli Stati Uniti, contribuendo a rafforzare il sentimento patriottico e a consolidare ulteriormente il legame tra il mondo animato e la realtà. Queste stesse tecniche sono state impiegate anche nelle produzioni animate durante il periodo bellico per sollevare il morale della popolazione interna.¹⁸⁸

In questa fase dell'animazione disneyana il personaggio che ha giocato un ruolo fondamentale è stato proprio Paperino, la cui popolarità era cresciuta anche grazie ai corti degli anni Trenta. Conosciuto in inglese come *Donald Duck*, Paperino venne, al suo debutto, presentato come un personaggio pigro, caratteristica mantenuta anche nei corti successivi. Nel corso del tempo, tuttavia, il suo personaggio si è evoluto, diventando irascibile, arrogante e riluttante ad adottare lo spirito di comunità promosso dal New Deal¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Near GABLER, *Walt Disney: The Triumph of the American imagination...*, p. 385.

¹⁸⁶ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 167.

¹⁸⁷ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers ...*, p. 252.

¹⁸⁸ Id., p. 254.

¹⁸⁹ Id., p. 255.

Il ruolo di Paperino subì, però, un cambiamento drastico con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale. Il personaggio divenne il principale eroe di guerra della Disney, oltre a essere definito 'uno dei principali propagandisti di questo paese' da Theodore Strauss del *New York Times*¹⁹⁰. Questo cambiamento si rivelò evidente nella trasformazione del personaggio, che passò da un ruolo di riluttanza iniziale a uno di pieno impegno nella causa patriottica¹⁹¹. Infatti, pagava le tasse e si unì volontariamente all'esercito nel cortometraggio *Donald Gets Drafted* (1942). Questo atto lo rese il primo personaggio dei cartoni animati a far parte delle forze armate statunitensi, rafforzando la sua rappresentazione come simbolo di orgoglio nazionale e dedizione alla causa¹⁹².

Una curiosità riguardante *The New Spirit* è il fatto che la Tesoreria avesse inizialmente richiesto come protagonista un semplice cittadino statunitense al quale insegnare come pagare le imposte, ma Disney aveva premuto affinché si usasse invece Paperino, che era già stato protagonista in cortometraggi propagandistici come *Donald's Decision* (1942), terzo dei quattro corti commissionati dalla *National Film Board of Canada*.

The New Spirit (Fig. 41) sembrerebbe, inoltre, il primo film di propaganda della *Walt Disney Productions* a presentare l'impero giapponese come nemico. Diretto da Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen e uscito nel 1942, gli unici due personaggi all'interno sono Paperino e un presentatore radiofonico la cui voce è udibile solamente all'interno, appunto, di una radio. Quest'ultimo parla di questo nuovo spirito patriottico che ha invaso il paese dopo l'entrata in guerra e chiede a Paperino se è disposto a fare la sua parte pagando tempestivamente le imposte sul reddito. Paperino esita a quella richiesta, non dimostrandosi inizialmente convinto. Si dimostrerà motivato nel momento in cui il presentatore sottolineerà la necessità del paese di accumulare risorse destinate al conflitto, spiegando poi al paperino come compilare correttamente il modulo per il pagamento.

¹⁹⁰ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers ...*, p. 183.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Id., p. 206.



Figura 41. (*The New Spirit*, diretto da Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942).

Una volta consegnato il modulo di persona direttamente al governo federale, la scena cambia improvvisamente e perde il motivetto allegro che aveva nella scena iniziale, portato dall'iconica canzone *Yankee Doodle Spirit*, scritta da Oliver Wallace. Ora, di sottofondo c'è ancora la voce della radio che spiega come le tasse aiutino le fabbriche statunitensi a produrre ogni giorno armi, navi e aerei per distruggere il nemico.

In questa sequenza, i nemici però non vengono mai mostrati direttamente e non sono il fulcro principale della trama del corto, al loro posto ci sono navi, sottomarini e aerei con sopra i simboli del loro regimi. Le armi dell'esercito sconfiggono aerei con delle svastiche riportate sopra e anche una nave dell'impero giapponese vista la presenza della bandiera (Fig. 42). Al momento dello sparo contro questa nave da battaglia, il narratore li definisce "*aggressors of the seas*", non riferendosi stranamente a loro come "japs". La stessa scena verrà inclusa anche alla fine nel sequel del cortometraggio, *Spirit of '43* visto che la Tesoreria aveva dato solo venti mila dollari per la creazione di nuove scene.

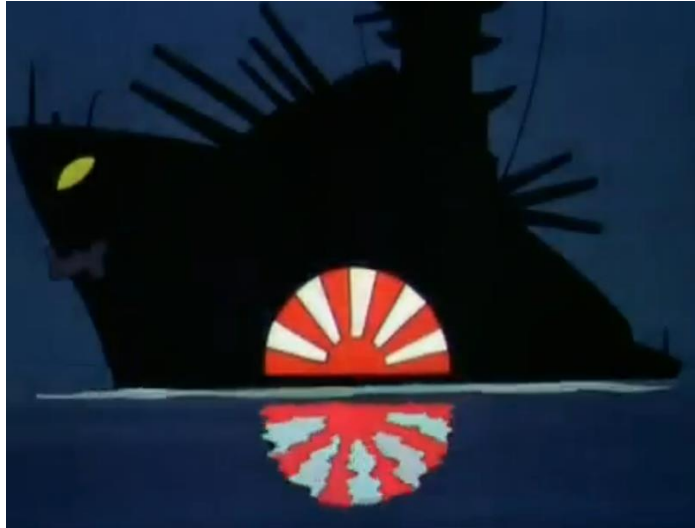


Figura 42. Una nave da battaglia riporta sul fianco la bandiera della Marina Imperiale Giapponese (*The New Spirit*, diretto da Wilfred Jackson e Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942).

Questi riferimenti diretti ai nemici “giapponesi” attraverso dei simboli iconici come la bandiera della Marina, ma anche indiretti, mostrando solamente i loro mezzi come navi, aerei e sottomarini, sarebbero stati usati anche in alcuni corti successivi, senza mai mostrare l’aspetto umano dei nemici.

Degli esempi sono *Out of the Frying Pan Into the Firing Line* (1942), *Home Defense* (1943) e *Victory Vehicles* (1943).

Out of the Frying Pan Into the Firing Line, diretto da Ben Sharpsteen e uscito nel luglio del 1942, ha come protagonista Pluto, il cane di Topolino. Lo scopo del cortometraggio è spiegare l’importanza del riciclo dell’olio e del grasso da cucina, utile come combustibile per missili e bombe. Durante la spiegazione del narratore simile a quella in *The New Spirit*, l’inquadratura cambia e mostra velocemente la trasformazione di una goccia di grasso in un missile, lanciato direttamente verso i mezzi dei nemici.

Curiosamente, in questo corto non viene fatto nessun riferimento diretto alla nazionalità del nemico attaccato, non essendo presente nemmeno la bandiera a testimoniare l’identità. Lo spettatore, in questo caso, può solo intuire che si tratti dei “giapponesi”, essendo le navi (Fig. 43) e i sottomarini (Fig. 44) simboli della Guerra del Pacifico.



Figura 43. (*Out of the Frying Pan Into the Firing Line*, diretto da Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942).



Figura 44. (*Out of the Frying Pan Into the Firing Line*, diretto da Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942).

Home Defense uscì nel novembre del 1943, diretto da Jack King. Anche questa volta il protagonista è Paperino, ma viene accompagnato anche dai suoi tre nipotini Qui, Quo e Qua, i quali, in attesa di attaccare un nemico, restano al fianco dello zio, impegnato, invece, a tenere sotto controllo la postazione di ascolto, in modo da riuscire ad avvistare qualche aereo nemico. Inizialmente viene preso in giro dai nipoti che, grazie a un aereo giocattolo, gli tendono un'imboscata. La seconda volta, tuttavia, Paperino sente un rumore particolare. Alla fine si scopre essere il rumore del battito delle ali di un'ape che passava di lì, ma in un primo momento, a Paperino, quel rumore, ricorda il motore di un aeroplano e inizia ad andare nel panico, pensando si possa trattare di un aereo giapponese. Infatti, lo spettatore è in grado di vedere i

pensieri del papero e possiamo notare all'interno di essi, un aereo con raffigurata la bandiera sulle ali (Fig. 45).



Figura 45. (*Home Defense*, diretto da Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943).

Per ultimo abbiamo *Victory Vehicles* (diretto da Jack Kinney, 1943) una satira riguardante la carenza di gomma dove Pippo mostra diversi modi di trasporto per i viaggi in tempo di guerra. L'unico riferimento al nemico "giapponese" è dato da un cartello con su scritto "Beat the Jap with scrap", contro cui Pippo va a sbattere (Fig. 46).



Figura 46. (*Victory Vehicles*, diretto da Jack Kinney, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943).

Come abbiamo visto, in tutti questi cortometraggi, i nemici non vengono mai nominati direttamente e la rappresentazione dei giapponesi come personaggi è praticamente nulla. Infatti, a disposizione, gli spettatori hanno solo riferimenti ai loro mezzi di guerra, e in un caso

particolare, le immagini sono vaghe e lasciate alla libera interpretazione (*Out of the Frying Pan Into the Firing Line*).

Un'eccezione si trova all'interno del cortometraggio *Der Fuehrer's Face*, probabilmente il corto più famoso riguardante la produzione propagandistica della *Walt Disney Productions*.

Paperino si ritrova nei panni di un cittadino tedesco ed è costretto a vivere nella Germania di Hitler. Attraverso il punto di vista del papero e la sua esperienza, il cortometraggio cerca di raccontare la situazione della popolazione della Germania, usando quindi Paperino come cavia. Durante la giornata Paperino, infatti, viene sottoposto a torture sia fisiche che psicologiche. È indebolito dalla fame a causa della mancanza di cibo ed è costretto a lavorare letteralmente “48 ore al giorno” in fabbrica per la produzione di artiglieria pesante. Si trova inoltre costantemente minacciato psicologicamente dal governo tedesco, rappresentato anche da un saldo coltello alla gola, al quale deve mostrare ogni secondo la sua lealtà e rispetto nei confronti del *Fuehrer*, Hitler, pronunciando *Heil Hitler* ogni volta che la foto del dittatore viene inquadrata¹⁹³. Si scoprirà alla fine essere tutto un incubo dello stesso Paperino, il quale si alzerà dal letto e correrà a baciare una miniatura della Statua della Libertà, affermando di essere felice di essere un cittadino degli Stati Uniti.

Diretto da Jack Kinney e distribuito nelle sale il primo gennaio 1943, questo cortometraggio vinse l'Academy Award come miglior cortometraggio animato e fu l'unico corto su Paperino a vincere un Oscar. È inoltre il primo cartone della Disney a presentare delle caricature delle alte cariche delle potenze dell'Asse, al di fuori di Hitler che invece era già apparso come caricatura in *Stop that Tank* (1942, diretto da Ub Iwerks).

Oltre a lui appaiono le caricature di Goebbels, Himmler, Goering, Mussolini e Tōjō (Fig. 47).

¹⁹³ La frase Heil Hitler viene pronunciata 33 volte e mezzo all'interno del corto.



Figura 47. (*Der Fuehrer's Face*, Jack Kinney, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943).

Quest'ultimo appare all'inizio insieme agli altri, aprendo il cortometraggio con una canzone riguardante la lealtà verso la Germania e Hitler. L'uomo appare mentre tiene in una mano una piccola bandiera imperiale, ma indossa con l'uniforme nazista e una svastica al braccio, segno dell'unione delle potenze dell'Asse sotto la comune ideologia del Nazismo. Il suo aspetto presenta similitudini con le caricature già viste nei cortometraggi della *Leon Schlesinger Productions* e i *Famous Studios*. Troviamo, infatti, elementi come la pelle gialla, gli occhiali neri, i dentoni e dei baffi neri che erano, solitamente, un segno distintivo per collegare il personaggio all'omonimo generale Tōjō.

Der Fuehrer's Face, tuttavia, non è l'unico cortometraggio a presentare una caricatura visiva dei "giapponesi". Oltre a quello, un'ulteriore eccezione si ebbe nel 1944 con l'episodio finale di una mini serie di sei cortometraggi, basata sulla vita da soldato in addestramento di Paperino.

Alla fine della serie a quest'ultimo, ora membro attivo a tutti gli effetti, viene dato il suo primissimo incarico, ovvero quello di distruggere un campo di aviazione nemico. Ciò avviene nell'unico corto, secondo me, più razzialmente esplicito nei confronti della comunità giapponese e nippo-americana dell'intera la produzione propagandistica dello studio di Walt Disney. Si tratta di *Commando Duck*, cortometraggio uscito nel giugno del 1944.

Non ci viene fatto capire il luogo in cui si svolge la trama; sappiamo solo che Paperino, da solo, deve farsi strada attraverso una foresta, trovare l'avamposto nemico e cercare un modo per distruggerlo. All'interno della foresta, però, il papero è tenuto d'occhio da due cecchini che sappiamo essere giapponesi nonostante il loro travestimento da albero e da roccia, per via del

loro accentuato, l'aspetto dell'albero che ricorda vagamente una caricatura e la gag dell'inchino continuato (Fig. 48) simile a quella vista in *Tokio Jokio*.



Figura 48. Due soldati giapponesi che si inchinano in segno di scuse (Commando Duck, diretto da Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1944).

Il cortometraggio poi mostra molti fucili giapponesi puntati in direzione di Paperino ma non vediamo ancora i volti di nessuno di loro. Durante una loro conversazione si fa però riferimento all'usanza giapponese di "colpire sempre un uomo alle spalle". Anche quest'ultimo è considerato uno stereotipo razziale poiché indicava che i giapponesi fossero, per natura, codardi. Paperino si trova presto sotto il fuoco nemico ma riesce a sfuggire all'attacco grazie alla barca su cui si trova. Rema velocemente ma si rende conto troppo tardi di starsi avvicinando a una pericolosa cascata. Per evitare di precipitare, lancia una corda su una roccia vicina per cercare di mettersi in salvo. Tuttavia, tra cespugli, ci viene data la prima e unica inquadratura di tutto il cortometraggio, di un soldato giapponese, del quale viene mostrato solo il viso, mentre il resto del corpo è nascosto tra i cespugli (Fig. 49).



Figura 49. Unica inquadratura disponibile di un soldato giapponese (*Commando Duck*, diretto da Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1944).

Quest'ultimo spara un colpo, spezzando la corda che teneva in salvo Paperino. Il protagonista riesce comunque a salvarsi ma la sua barca inizia letteralmente a gonfiarsi come un palloncino a causa dell'acqua. Temendo un'esplosione, Paperino inizia a fuggire, riuscendo a raggiungere il bordo di una scogliera dalla quale intravede la base nemica, segnata con una grande bandiera della Marina Imperiale Giapponese (Fig. 50). È senza scampo dato che l'acqua della cascata una volta distrutta la barca, si stava avvicinando velocemente assieme a una frana. Tuttavia Paperino decide di accettare il suo destino e di morire per la sua patria. Destino però vuole che una roccia lo faccia precipitare verso l'altro, lasciandolo appeso al ramo di un albero. Incredulo, il papero guarda verso la base, la quale viene "lavata" via dalla potenza della cascata, lasciando al suo posto solo rottami e distruzione.



Figura 50. Base aerea nemica caratterizzata dal simbolo della bandiera della Marina Giapponese scuse (*Commando Duck*, diretto da Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1944).

Basandoci sui cortometraggi rilasciati dagli altri studi, abbiamo visto come lo stile di rappresentazione delle persone di origine giapponese avesse degli elementi ricorrenti, come gli occhi a mandorla, gli occhiali spessi e tondi, i denti esageratamente sporgenti e la pelle gialla. Queste caratteristiche poi venivano più o meno enfatizzate, in primo luogo, a seconda dello stile dello studio d'animazione, per esempio la *Leon Schlesinger Productions*. Questo studio, come abbiamo visto in *Tokio Jokio*, *Bugs Nips the Nips* e *The Ducktators*, puntava nei suoi cortometraggi a ridicolizzare culturalmente, fisicamente e mentalmente le potenze dell'Asse, in particolare le persone di origine giapponese, volendo sia evocare odio nel pubblico per il loro nemico, sia usarli come personaggi comici da deridere e sbeffeggiare.

In secondo luogo, la decisione di enfatizzare dipendeva dalla serie animata e dall'ambientazione scelta. Della *Famous Productions* abbiamo avuto modo di vedere sia *Scrap the Jap* che *You're a Sap, Mr. Jap* della serie di Braccio di Ferro, sia *Japoteurs* della serie animata di *Superman*.

Lo studio propendeva a un approccio più propagandistico rispetto alla *Leon Schlesinger Productions*, e il fatto di produrre serie differenti dal punto di vista del genere cinematografico, lasciava una scelta stilistica più ampia. Sia *Scrap the Jap* che *You're a Sap, Mr. Jap* puntano più sullo humor attraverso la violenza esagerata, assurda e, di conseguenza, comica per stimolare la risata dello spettatore. Inoltre usano delle caricature come personaggi, rendendo lo stile di disegno più simile a *Tokio Jokio*. Invece *Japoteurs* viene da una serie d'azione e tende a mantenere uno stile di disegno più realistico e per questo mantiene l'enfatizzazione caricaturale al minimo indispensabile.

Anche la *Walt Disney Productions* non fece alcun tentativo di separare il popolo giapponese dai soldati, come avveniva con il nemico tedesco (*Education For Death*, 1943), né sottolineò la brutalità del nemico, descrivendo indirettamente tutti come ugualmente incapaci. Ciononostante nella sua rappresentazione del nemico giapponese, Disney si dimostrò relativamente docile rispetto sia alla *Leon Schlesinger Productions* (Dal 1944 chiamata *Warner Bros. Cartoons*) sia alla *Famous Productions*.

Dal punto di vista fisico, l'unico soldato che abbiamo avuto modo di vedere indossa gli occhiali tondi e spessi, ma la pelle mantiene una colorazione più naturale e i denti non presentano l'arcata superiore come esageratamente sporgente. Inoltre, tra il 1941 e il 1945, *Commando Duck* fu l'unico corto della *Walt Disney Productions* a rappresentare l'impero giapponese come principale nemico; nonostante ciò non sono i soldati la principale minaccia, visto che la loro presenza all'interno del cortometraggio è limitata, ma la cascata dalla quale Paperino cerca di fuggire.

Una possibile spiegazione è che, secondo Walt Disney, la minaccia dei giapponesi fosse inizialmente secondaria rispetto a quella di Hitler, anche se non è chiaro il perché egli giunse a questa conclusione, essendo gli Stati Uniti in guerra soprattutto con il Giappone. A conferma di ciò, Tracey Mollet aggiunge nella sua tesi che i documenti della fonte primaria da lei consultata, suggeriscono semplicemente che il nazismo come ideologia era l'unico sistema politico che sarebbe stato sottoposto al controllo diretto dell'animazione Disney¹⁹⁴. *Der Fueher's Face* e *Education For Death* sono i due esempi più famosi, ma troviamo anche *Donald's Decision* (1942), *Thrifty Pig* (1941) e *Stop That Tank* (1942).

Infatti, nei corti precedenti tra il 1942 e il 1943, invece, Walt Disney aveva preferito puntare a una produzione che si focalizzasse sulla minaccia di Hitler e l'ideologia nazista¹⁹⁵; Ciononostante, il conseguente indebolimento delle potenze dell'Asse in Europa durante il 1944, portò la Disney alla decisione di cambiare il soggetto dei suoi cortometraggi¹⁹⁶, portando quindi alla creazione di *Commando Duck*.

Non è chiaro, tuttavia, il perché di questa evidente differenza di rappresentazione tra i due cortometraggi, *Commando Duck* e *Der Fueher's Face*. Infatti, Tōjō, appare più fisicamente stereotipato del semplice soldato che troviamo nel cortometraggio del 1944.

In realtà potrebbe semplicemente trattarsi di una diversa scelta stilistica dei due registi dei cortometraggi (Jack Kinney per *Der Fueher's Face* e Jack King per *Commando Duck*) e Walt Disney decise di approvare entrambi. Oppure, Walt Disney pensava che, probabilmente, Tōjō, in quanto carica importante, meritasse una caricatura più iconica di quella di un semplice soldato.

3.3 Walt Disney e il presunto razzismo verso la comunità nippo-americana

È importante affermare, inoltre, che non esistono prove o testimonianze chiare che suggeriscano che Walt Disney provasse disprezzo o antipatia verso la comunità nippo-americana. Le discussioni possono essersi concentrate su determinati eventi o azioni, ma non ci sono evidenze che confermino un sentimento di disprezzo da parte sua, nonostante i suoi anni in California che, abbiamo constatato, fosse lo stato in cui l'ostilità nei confronti delle persone nippo-americane era particolarmente intensa a causa delle frequenti ondate migratorie. Le motivazioni potrebbero anche risiedere nel fatto che, in primo luogo, egli ebbe modo di crescere a Kansas City e non a Los Angeles, dove invece visse dai suoi vent'anni in poi. In secondo luogo quando

¹⁹⁴ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers....*, p. 170.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Tracey MOLLET, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers....*, p. 222.

si trasferì intorno al 1923 per fondare, insieme al fratello Roy Disney, i *Disney Brothers Studios*, Calvin Coolidge avrebbe firmato l'anno successivo l'*Immigration Exclusion Act*, che avrebbe bloccato definitivamente il flusso migratorio proveniente dall'Asia¹⁹⁷ e che servì a placare, anche se solo temporaneamente, le attività di movimenti “anti giapponesi” come la *Exclusion League*, per almeno una decina di anni. Infine, Walt Disney non era mai stato particolarmente legato al mondo della politica e questo suo atteggiamento contribuì a tenerlo lontano da quel tipo di ambiente. Anzi, il coordinatore delle informazioni, Wallace Deuel, affermò che Disney aveva il timore di essere visto pubblicamente come un propagandista, poiché ciò avrebbe potuto danneggiare la sua reputazione come artista apolitico¹⁹⁸. Near Gabler, invece, lo definisce come politicamente ingenuo¹⁹⁹.

Tuttavia, l'avversione per due dei suoi animatori, Arthur Babbitt e Dave Hibernan, entrambi ebrei, è considerata uno dei motivi per cui si ritiene che Disney fosse antisemita o simpatizzasse agli ideali nazisti. A supporto di questa tesi, c'è il fatto che Walt, accompagnato dal suo avvocato e vice presidente Gunther Lessing, partecipò a diversi incontri tenuti dal partito nazista negli anni precedenti l'inizio della guerra.²⁰⁰

Questi episodi nella vita di Walt Disney sollevano interrogativi sulla sua posizione riguardo al razzismo, nonostante Barrier stesso, come riportato nel suo libro, abbia sostenuto che non si trattasse di pregiudizi razziali, ma piuttosto della percezione di quegli animatori come minacce a causa del loro ruolo di riferimento durante il famoso sciopero del 1941²⁰¹, della durata di circa cinque settimane. Walter Disney si sentì tradito da quell'avvenimento in modo particolare poiché, secondo i suoi dipendenti, il capo trovava conforto nel suo studio e in ciò che era riuscito a costruire, vedendo tutti loro come una grande famiglia, e lui stesso come una figura paterna. Molti dei suoi animatori, tuttavia, non la pensavano così. Lo stipendio che un comune animatore prendeva era misero e gli orari di lavoro erano massacranti, il tutto peggiorato dalla crisi finanziaria che lo studio affrontò dopo la chiusura del mercato europeo, che comportò ulteriori tagli agli stipendi. Probabilmente Walt Disney aveva una sorta di fobia per l'abbandono. Quando era piccolo si era sentito abbandonato dai suoi fratelli maggiori, Herber, Raymond e Roy, che se n'erano andati di casa lasciandolo da solo a subire le violenze fisiche del padre. Aveva riposto fiducia in persone come Charles Mintz, suo principale distributore agli inizi dei *Disney Bros. Studios*, e Pat Powers che l'aveva aiutato a sonorizzare i suoi cortometraggi, ma

¹⁹⁷ Doobo SHIM, “From Yellow Peril through Model...”, pp. 391.

¹⁹⁸ Near GABLER, *Walt Disney: The Triumph of the American imagination...*, p. 389.

¹⁹⁹ Id., pp. 366-367.

²⁰⁰ Marc ELIOT, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press Book, New York, 1993, p. 125.

²⁰¹ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 271.

il giovane Disney si era sentito ingannato da entrambi. Attribuiva la colpa Mintz per avergli non solo “rubato” il personaggio di “Oswald il coniglio fortunato”, ma anche la maggior parte dei suoi dipendenti; mentre che Pat Powers era il responsabile che aveva invogliato il suo migliore amico Ub Iwerks ad andarsene per aprire un proprio studio, abbandonandolo dopo anni di amicizia.

La sua personalità, a tratti egocentrica, gli impedì di ammettere la sua parte di responsabilità durante lo sciopero del 1941, soprattutto quando si rifiutò di contrattare con la *Screen Cartoonists Guild* per garantire un benessere maggiore ai suoi animatori²⁰². Al contrario, dichiarò che lo sciopero in corso ai suoi studios era “ispirato e diretto in chiave comunista”, poiché, secondo lui, alcuni dei sindacalisti e degli scioperanti come Dave Hibermann e Arthur Babbitt ne facevano parte.

Tutto ciò, collegato anche agli incontri con il partito nazista e le possibili ragioni dietro di essi secondo Marc Eliot, ovvero che l'unico motivo che spingesse Lessing e Disney a partecipare a quegli incontri e ad accettare inviti da membri del partito nazista fosse più il desiderio di riguadagnarsi il favore di paesi che un tempo erano redditizi, ma che, a seguito dell'occupazione nazista, avevano bandito i film della casa di produzione²⁰³, hanno alimentato un dibattito su una possibile inclinazione razzista o, almeno, su una mancanza di sensibilità sociale e politica da parte sua. Questi episodi rimangono oggetto di analisi e interpretazione da parte degli studiosi e degli osservatori della vita di Disney, contribuendo alla complessa valutazione della sua personalità e delle sue convinzioni.

Anche se non ci sono prove che Walt Disney avesse qualche sorta di pregiudizio verso la comunità nippo-americana, al contrario, ci sono prove della collaborazione di persone nippo-americane con l'uomo sia nel periodo precedente alla guerra che durante quel tempo difficile. Individui come Bennie Omori, Bob Kuwahara e Chris Ishii, che aveva anche partecipato allo sciopero del 1941, erano stati animatori veterani agli studios di Walt Disney prima che venissero internati a seguito del rilascio dell'*Executive Order 9066*.

Inoltre, una parte importante dell'articolo di Amid riguarda la testimonianza di Gyo Fujikawa, un'artista degna di nota che lavorò nel dipartimento dell'arte pubblicitaria della Disney nei primi anni Quaranta. Fujikawa riuscì a evitare l'internamento rimanendo a vivere sulla costa orientale, a New York, dove i giapponesi non erano soggetti all'internamento da parte del governo, e intraprese una lunga e fruttuosa carriera come illustratrice.

²⁰² Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 271.

²⁰³ Marc ELIOT, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince...*, p. 125.

In un'intervista, Fujikawa ha raccontato che Walt Disney ha avuto un impatto significativo nel cambiare il modo in cui lei gestiva la sua identità durante la Seconda Guerra Mondiale. Fujikawa spiegò che durante i suoi viaggi, per evitare sospetti riguardo alla sua origine etnica, spesso fingeva di essere Anna May Wong, l'attrice sino-americana. Tuttavia, quando confessò a Walt Disney di mentire riguardo la sua eredità, lui reagì con rabbia. Il produttore mise in dubbio la necessità di nascondere la sua identità, sottolineando che lei era a tutti gli effetti una cittadina americana²⁰⁴. Già questa sua affermazione allontanerebbe la figura di Walt Disney da quella di persone come il generale John L. Dewitt o il senatore Tom Stewart che, basandosi su pregiudizi razziali, sia prima che durante il periodo di internamento, continuarono a sostenere l'impossibilità di una completa integrazione delle persone nippo-americane come cittadini statunitensi a tutti gli effetti a causa delle loro origini²⁰⁵.

Molti colleghi, dipendenti e amici di Disney lo descrissero come un individuo appassionato, energico e le sue figlie lo ricordavano come un padre amorevole e disponibile nonostante il lavoro lo tenesse lontano da casa la maggior parte del tempo. Inoltre si parla della sua generosità, della capacità di ispirare gli altri e del suo impegno nel sostenere e incoraggiare i giovani talenti.

L'uomo era, inoltre, noto per la sua determinazione e la sua forte personalità, che talvolta potevano manifestarsi come ostinazione e egocentrismo. In verità, pur emergendo come una figura dalla personalità complessa, Walt Disney rappresentava un individuo con molteplici sfaccettature che vanno oltre singoli episodi della sua vita. Come capo, era noto per la sua severità e un certo grado di esigenza, ma allo stesso tempo si dimostrava sempre disponibile per coloro che avevano bisogno del suo supporto. Sebbene le sue idee e alcune azioni potrebbero apparire discutibili o non in linea con le attuali sensibilità, è cruciale considerare il contesto storico in cui visse.

Infatti, nonostante Walt Disney si definisse conservatore, il suo conservatorismo era principalmente di natura personale. Egli, infatti, era convinto che ciascun individuo dovesse essere libero di fare le proprie scelte.

Infine, in un'importante dichiarazione rilasciata nel 1967, un anno dopo la morte del famoso imprenditore, Roy avrebbe mostrato meraviglia per la tolleranza del fratello; egli disse:

²⁰⁴ Amid AMIDI, "Discover The Pioneering Japanese-American Animation Artists of the Golden Age", <https://www.cartoonbrew.com/classic/japanese-american-animation-artists-of-the-golden-age-9375.html>, 12/12/2023.

²⁰⁵ George TAKEI, *They Called Us the Enemy*, p. 112.

“Per un artista che aveva lavorato bene, a Walt non importava come si pettinasse i capelli, o come visse la propria vita, o di che colore fosse, e via dicendo. Per Walt un buon artista era solo un buon artista e [pertanto], di valore inestimabile”²⁰⁶.

²⁰⁶ Michael BARRIER, *Vita di Walt Disney...*, p. 271

CONCLUSIONE

L'attacco di Pearl Harbor da parte dell'Impero del Giappone il 7 dicembre 1941 ebbe un impatto significativo sulle comunità nippo-americane negli Stati Uniti. Questo evento storico portò il presidente degli Stati Uniti alla decisione di mettere in atto una politica discriminatoria e ingiusta contro i cittadini giapponesi e statunitensi di origine giapponese che vivevano sulla costa occidentale. Subito dopo l'attacco, infatti, il presidente degli Stati Uniti Franklin D. Roosevelt emise l'Ordine Esecutivo 9066 nel febbraio del 1942, che autorizzava l'internamento delle persone di origine giapponese, senza alcuna accusa formale o processo legale.

La situazione sulla costa occidentale degli Stati Uniti, in particolare in California, era tesa già da diversi decenni, prima dell'entrata degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale. La California era, infatti, una delle principali destinazioni per gli immigrati giapponesi che raggiungevano gli Stati Uniti attraverso il Pacifico. Ciò aveva generato diverse tensioni sociali ed economiche. Gli immigrati giapponesi avevano creato comunità prospere e ben integrate in vari settori, tra cui l'agricoltura, il commercio e l'industria. Tuttavia, questo aveva spesso suscitato sentimenti di discriminazione e razzismo tra i residenti locali che si sentirono minacciati.

A contribuire alla discriminazione fu anche la percezione dei giapponesi come inferiori o come l'“altro”, sostenuta da molti stereotipi negativi diffusi nella società statunitense che dipingevano i giapponesi come scientificamente e intrinsecamente inferiori culturalmente, mentalmente o moralmente rispetto agli americani o alle persone di origine europea. Queste convinzioni razziali e culturali erano spesso perpetuate da politici, da individui influenti e dai media, ma vennero intensificate con l'entrata definitiva degli Stati Uniti in guerra.

La principale fonte di propaganda fu la *Writers' War Board*, un'organizzazione privata finanziata direttamente dall'agenzia governativa *Official War Information*, che coordinava il lavoro di diversi scrittori, sceneggiatori, registi e artisti con lo scopo di creare contenuti che potessero influenzare l'opinione pubblica e sostenere la causa della guerra.

Tra i suoi principali obiettivi vi era anche convincere la popolazione della malignità del nemico. Infatti, presentarlo come malvagio o mostrare le sue azioni negative era un modo per consolidare l'unità nazionale, giustificare l'impegno bellico e rafforzare la determinazione delle persone a sostenere la causa degli Alleati.

All'interno dei media c'era una chiara differenza nella rappresentazione tra giapponesi e tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale. Per quanto riguardava le persone giapponesi o di origine giapponese, da un lato, c'era una percezione che li raffigurava come primitivi, infantili e con carenze mentali ed emotive, un'immagine associata all'idea di inferiorità razziale. D'altra

parte, vi era un'altra rappresentazione che li considerava parte della *yellow peril* (la minaccia gialla), un termine che indicava una potenziale minaccia per la società. Tuttavia, mentre i giapponesi venivano spesso ritratti attraverso stereotipi disumanizzanti, raffigurati come minacce o individui dalla natura inferiore, la rappresentazione dei tedeschi era solitamente più sfumata e complessa. Inizialmente, i tedeschi venivano spesso separati dalle azioni dei nazisti e non venivano dipinti come nemici disumani, ma come persone capaci di pentimento e compassione, costrette a seguire degli ordini superiori. Questa differenza nella rappresentazione rifletteva le diverse percezioni e strategie di propaganda adottate nei confronti delle varie potenze nemiche durante il conflitto.

Ogni mezzo di propaganda durante la guerra aveva i suoi vantaggi e svantaggi. L'animazione, rispetto ai fumetti, richiedeva più risorse in termini di tempo e denaro rispetto ai fumetti, ma offriva un impatto visivo molto forte grazie alla qualità del lavoro degli animatori. Inoltre risultava essere più coinvolgente e facilmente memorabile per il pubblico grazie alle sue caratteristiche visive dinamiche, al linguaggio semplice e chiaro e alla semplificazione di idee complesse legate alla guerra, e all'utilizzo di metafore e simbolismi, come abbiamo visto in *Happy Scrap Duffy* o *BlitzWolf*, per facilitare la comprensione del pubblico.

I cartoni animati dell'epoca spesso sfruttavano umorismo e gag per intrattenere il pubblico. Tra i vari stili umoristici, si faceva uso sia di comicità più infantile sia di una comicità più sofisticata e raffinata, adattandosi a un vasto pubblico. Ogni studio d'animazione manteneva la sua identità e il suo stile unico.

Per esempio esisteva una distinzione stilistica tra i cartoni animati della *Leon Schlesinger Productions*, rappresentata dai *Looney Tunes*, e quelli della *Walt Disney Productions*. I *Looney Tunes* tendevano a mostrare un lato più oscuro, ironico e talvolta più adulto rispetto alle produzioni Disney, e sottolineavano una comicità più irriverente che si avvicinava a un pubblico più maturo, pur mantenendo l'appeal anche per i bambini.

Oltre a questo, la *Leon Schlesinger productions* mantenne uno stile caratteristico e riconoscibile anche nella rappresentazione fisica e culturale delle persone di origine giapponese, differenziandosi in qualche modo dai *Famous Studios* di New York nonostante entrambi gli studi presentassero personaggi stereotipicamente offensivi quasi simili, come vediamo in *Scrap the Japs* o *You're a Sap, Mr Jap* dei *Famous studios*. Ma quest'ultimo si distingueva perché manteneva un approccio più serio e propagandistico, e nonostante presentasse delle gag nei suoi cortometraggi per intrattenere il pubblico, non puntava tutto sullo humor. Nel suo cortometraggio *Japoteurs* della serie *Superman* per esempio non ci sono scene comiche e l'atmosfera resta cupa con aria di minaccia. Anche se in alcune scene i giapponesi sono

raffigurati in modo caricaturale, non sempre vengono descritti come individui incapaci o inoffensivi. Al contrario, appaiono come nemici tenaci che inizialmente mettono in difficoltà il protagonista, ma alla fine vengono sconfitti dalla sua determinazione e la volontà di proteggere la propria patria.

Per quanto riguarda la produzione della *Walt Disney Productions*, essa, pur non separando il popolo giapponese dai soldati come avvenne per il nemico tedesco per esempio in *Education For Death* del 1943, presentava una rappresentazione relativamente meno accentuata e più mitigata del nemico “giapponese” rispetto alla *Leon Schlesinger Productions* e i *Famous Productions*.

Predominante era, infatti, la tecnica di rappresentazione indiretta attraverso simboli visibili, quale la bandiera della Marina Imperiale Giapponese o i mezzi di guerra come navi, aerei e sottomarini, senza mai mostrare esplicitamente l'aspetto fisico del nemico. Questa strategia è stata utilizzata in cortometraggi come *The New Spirit* (1942), *Spirit of '43* (1943), *Out of the Frying Pan into the Firing Line* (1942) e *Home Defense* (1943).

Delle eccezioni sono i cortometraggi *Der Fueher's Face* del 1943, diretto da Jack Kinney e *Commando Duck* del 1944, diretto da Jack King. Essi sono, infatti, gli unici due cortometraggi prodotti tra il 1941 e il 1945 a rappresentare visivamente delle caricature di individui “giapponesi”. *Commando Duck* però tra i due è l'unico prodotto dello studio di Disney in cui i soldati giapponesi rappresentano il nemico principale da sconfiggere, e l'unico soldato giapponese inquadrato presenta tratti riconoscibili come gli occhi a mandorla, gli occhiali tondi e spessi, senza esagerazioni. Difatti il personaggio ha anche una colorazione più naturale della pelle e i denti non sono esageratamente sporgenti.

Il perché di questa scelta di contenuti potrebbe essere in primo luogo legata alla personale percezione di Walt Disney, inizialmente meno concentrata sulla “minaccia giapponese” rispetto a quella di Hitler. In secondo luogo potrebbe essere che, nonostante ci siano stati episodi della vita dell'imprenditore che hanno alimentato un dibattito su una possibile inclinazione razzista, in realtà Disney non provasse disprezzo o antipatia verso le persone di origine giapponese e che, al contrario, avesse avuto dei collaboratori all'interno dei suoi studios sia prima e, nel caso particolare dell'illustratrice Gyo Fujikawa, anche durante l'internamento. Non esistono, inoltre, prove o testimonianze chiare che suggeriscano un presunto spregio da parte dell'imprenditore.

Walt Disney non era privo di difetti; infatti, anche a causa di esperienze negative nel corso della sua carriera lavorativa, viene ricordato da molte persone che hanno avuto l'opportunità di lavorarci assieme, come un capo fin troppo esigente, severo e a tratti egocentrico, il che lo

portava a essere un maniaco del controllo e ad assumere quasi un ruolo da dittatore all'interno dei suoi studios. Tenendo, tuttavia, conto del periodo storico in cui visse, Walt Disney viene ricordato anche, soprattutto dal fratello maggiore Roy Disney, come una persona piuttosto tollerante e difficilmente incline al giudizio, al quale importava per lo più che i suoi dipendenti fossero fedeli e leali nei suoi confronti e nei confronti della sua casa d'animazione.

BIBLIOGRAFIA

ANTOGNINI, Anna, TOGNOLOTTI, Chiara, *Mondi Possibili: un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Il Principe Costante, Milano, 2008.

BARRIER, Michael, *Vita di Walt Disney: uomo, sognatore e genio*, Marco, PELLITTERI (a cura di), Tunué, Latina, 2009, (ed. or.: *The animated Man: a Life of Walt Disney*, 2007).

BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons*, Marsilio Editori, Venezia, 1992 (1988).

BRCAK, Nancy; PAVIA, John, *Racism in Japanese and U.S. Wartime Propaganda* in "The Historian", 1994, Vol. 56, No. 4, pp. 671-684.

BUELL, Raymond Leslie, "The Development of the Anti-Japanese Agitation in the United States" in *Political Science Quarterly*, 1922, Vol. 37, No. 4, pp. 605-638.

BUELL, Raymond Leslie, "The Development of the Anti-Japanese Agitation in the United States" in *Political Science Quarterly*, 1923, Vol. 38, No. 1, pp. 57-81.

COHEN, Karl, *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, McFarland Publishing, Jefferson, 2004.

DANIELS, Roger, "Incarceration of the Japanese Americans: A Sixty-Year Perspective" in *The History Teacher*, 2002, Vol. 35, No. 3, pp. 297-31.

DANIELS, Roger, "Immigration Policy in a Time of War: The United States, 1939-1945" in *Journal of American Ethnic History*, 2006, Vol. 25, No. 2/3, pp. 107-116.

DOWER, John W., *War Without Mercy: Race & Power in the Pacific War*, 1986, W. W. Norton & Co.

ELIOT, Marc, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, Birch Lane Press Book, New York, 1993.

ELLEMAN, Bruce, *Japanese-American civilian prisoner exchanges and detention camps, 1941–45*, Routledge, New York, 2006.

GABLER, Near, *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Vintage, New York, 2007.

HIRSCH, Paul, “This Is Our Enemy”: The Writers’ War Board and Representations of Race in Comic Books, 1942–1945” in *Pacific Historical Review*, 2014, Vol. 83, No. 3, pp. 448-486.

HOWELL, Thomas, “The Writers' War Board: U.S. Domestic Propaganda in World War II” in *The Historian*, 1997, Vol. 59, No.4, pp. 795-813.

JACOBS, Lewis, “World War II and the American Film” in *Cinema Journal*, 1967-1968, Vol. 7, pp. 1-21.

KOWNER, Rotem, “Between Contempt and Fear: Western Racial Constructions of East Asian since 1800” in *Race and Racism in Modern East Asia*, 2013, pp. 87-125.

LEONARD, Kevin, “Is That What We Fought for?” Japanese Americans and Racism in California, The Impact of World War II” in *Western Historical Quarterly*, 1990, Vol. 21, No. 4, pp. 463- 482.

MOLLET, Tracey, *Historical 'Tooning: Disney, Warner Brothers, the Depression and War 1932-1945*, 2013, pp. 1-286.

SOSTARIC, Mia, *The American Wartime Propaganda During World War II*, Australasian Journal of American Studies, 2019, Vol. 38, No. 1, pp. 17-44.

TAKEI George; EISINGER Justin; SCOTT Steven, *They Called Us the Enemy*, Top Shelf productions, Marietta, 2019.

WANG, Xiaofei, “Movies Without Mercy: Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942-1945” in *The Journal of American-East Asian Relations*, 2011, Vol. 18, No. 1, pp. 11-36.

WATTS, Steven, *Walt Disney: Art and Politics in the American Century*, 1985, Vol. 18, No. 1, pp. 84-110.

YOSHIDA, Yosaburo, "Sources and Causes of Japanese Emigration" in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1909, Vol. 34, No. 2, pp. 157-167.

SITOGRAFIA

BLAIR, Doug, "The 1920 Anti-Japanese Crusade and Congressional Hearings", The Seattle Civic Rights & Labor History Project, 2006, https://depts.washington.edu/civilr/Japanese_restriction.htm

DAVIDSON, Lucy, "Five Examples of Anti-Japanese Propaganda During World War Two", HistoryHit, 26 novembre 2021, <https://www.historyhit.com/examples-of-anti-japanese-propaganda-during-world-war-two/>

History.com Editors, "Gentlemen's Agreement", A&E Television Networks, 5 aprile 2022, <https://www.history.com/topics/immigration/gentlemens-agreement>

History.com Editors, "Japanese internment camps", A&E Television Networks, 29 ottobre 2021, <https://www.history.com/topics/world-war-ii/japanese-american-relocation#life-in-assembly-centers>

MARGASAK, Larry, "Hollywood went to war in 1941-And it wasn't easy", National Museum of American History, 3 maggio 2012, <https://americanhistory.si.edu/explore/stories/hollywood-went-war-1941-and-it-wasnt-easy>

MCNEARNEY, Allison, "This WWII Cartoon Taught Soldiers How to Avoid Certain Death", A&E Television Networks, 29 agosto 2018, <https://www.history.com/news/wwii-propaganda-private-snafu-flashback>

NIIYA, Brian, "Terrorist incidents targeting West Coast returnees", Densho 2023, 6 luglio 2020,

https://encyclopedia.densho.org/Terrorist%20incidents%20against%20West%20Coast%20ret urnees/#cite_note-ftnt_ref3-3

SMITH, Bruce L., "Propaganda. Encyclopædia Britannica", Inc. Retrieved, 23 aprile 2016, <https://www.britannica.com/topic/propaganda>

AMIDI, Amid, "Discover The Pioneering Japanese-American Animation Artists of the Golden Age", 12 aprile 2008, <https://www.cartoonbrew.com/classic/japanese-american-animation-artists-of-the-golden-age-9375.html>

IMMAGINI

CAMPBELL Jack, *Jap Trap*, Immagine digitale, Densho Digital Repository, Web, <https://ddr.densho.org/ddr-densho-37-498/>

CLIFF, Milton, *Hot to Spot a Jap*, Immagine digitale, Wikimedia commons, 26 dicembre 2020, Web, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:US_Army_How_To_Spot_A_Jap.png

COLE, Jack, *Silver Streak Comics #8*, Immagine digitale, Wikipedia, 31 dicembre 2023, Web, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Silver_Streak_8.jpg

EISNER, Will, *Blackhawk #31*, Immagine digitale, Comic Book+, 29 dicembre 2012, Web, <https://comicvine.gamespot.com/captain-america-comics-1-meet-captain-america/4000-107870/>

HOTCHKISS, *Your Enemy the Jap*, Immagine digitale, Densho Digital Repository, Web, <https://ddr.densho.org/ddr-densho-37-499/>

KELLER George Frederick, *Uncle Sam's Farm in Danger*, immagine digitale, Wikipedia commons, 24 ottobre 2011, Web, https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Uncle_Sam's_Farm_in_Danger_-_G._F._Keller_9_March_1878.jpg

SIMON, Joe, KIRBY, Jack, *Captain America Comics #1-Meet Captain America*, Immagine digitale, Comic Vine, 16 marzo 2023, Web, <https://comicvine.gamespot.com/captain-america-comics-1-meet-captain-america/4000-107870/>

SIMON, Joe, KIRBY, Jack, *Captain America Comics #14-Battles the Horde of the Vulture!*, Immagine digitale, Comic Vine, 9 gennaio 1941, Web, <https://comicvine.gamespot.com/captain-america-comics-14-battles-the-horde-of-the/4000-117558/>

SZYK, Arthur, *Collier's: December 7, 1941*, immagine digitale, UHM Library Digital Image Collections, 3 gennaio 2024, Web, <https://digital.library.manoa.hawaii.edu/items/show/31956>

FILMOGRAFIA

Across the Pacific, John Huston, Vincent Sherman, Warner brothers., Stati Uniti, 1942.

All Together, Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942.

Back to Bataan, Edward Dmytryk, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1945.

Blitz Wolf, Tex Avery, Metro-Goldwyn-Mayer, Stati Uniti, 1942.

Bugs Bunny- Nips the Nips, Friz Freleng, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1944.

China Sky, Ray Enright, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1945.

Commando Duck, Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1944.

Der Fueher's Face, Jack Kinney, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943.

Happy Scrap Daffy, Frank Tashlin, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1943.

Home Defense, Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943.

Out of the Frying Pan Into the Firing Line, Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942.

Scrap the Jap, Seymour Kneitel, Famous Studios, Stati Uniti, 1942.

Seven Wise Dwarfs, Richard Lyford, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1941.

Superman-Japoteurs, Seymour Kneitel, Famous Studios, Stati Uniti, 1942.

The Ducktators, Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1942.

The New Spirit, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1942.

The Spirit of '43, Jack King, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943.

The Thrifty Pig, Ford Beebe, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1941.

Tokio Jokio, Norman McCabe, Leon Schlesinger Productions, Stati Uniti, 1944.

Victory Vehicles, Jack Kinney, Walt Disney Productions, Stati Uniti, 1943.

You're a Sap Mr. Jap, Dan Gordon, Famous Studios, Stati Uniti, 1942.

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine a tutte le persone che hanno contribuito al successo di questo lavoro e che mi hanno accompagnato durante il mio percorso accademico.

In primo luogo, vorrei ringraziare il mio relatore, il professor Miyake Toshio, per la sua guida preziosa durante il processo di ricerca, e il mio correlatore, il professor Marco Zappa, per la sua disponibilità.

Desidero inoltre ringraziare mia madre, per il suo sostegno e il suo incoraggiamento in questi anni di studio.

Un ringraziamento speciale va anche ai miei amici e colleghi, che hanno condiviso con me gioie, sfide e momenti di crescita durante questi anni di studio.

Ultimo, ma non meno importante, vorrei ringraziare mia nonna, alla quale dedico questo mio importante traguardo. Grazie per il tuo amore incondizionato e il tuo supporto in ogni mia decisione. Grazie per essere rimasta al mio fianco durante i momenti in cui mi sentivo crollare. Anche se non potrò più vederti, so che continuerai a tenermi per mano per accompagnarmi lungo il mio cammino.

Grazie di cuore, nonna.

Grazie di cuore a tutti.