eCAMPUS
UNIVERSITÀ

DOTTORATO DI RICERCA IN
MEDIUM E MEDIALITÀ

CICLO XXXVI

COORDINATORE Prof. Lucia Bertolini

Storia, estetiche e narrazioni dal femminile al maschile nei cartoons americani (1913-1949)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottorando
Dott. Massimo Bonura

Massimo Bonura

Tutor
Prof. Marco Teti

Marco Teti

Esame finale a.a. 2023-2024

Storia, estetiche e narrazioni dal femminile al maschile nei cartoons *americani (1913-1949)*

di Massimo Bonura

Introduzione

Capitolo I – Linguaggi cinematografici, cultura e società

I.1 Potere e cultura: *cultural*, *gender* e *media studies*

I.2 Dive e divi nel cinema animato: gli esordi

I.3 Sguardi della critica femminile e applicabilità nel cinema animato

I.4 Il corpo nella narrazione dei film animati: alcuni casi di studio (1928-1946)

I.5 Precursori animati nell'ottica dei paradigmi di genere (1906-1923)

I.6 Lungometraggi animati americani e paradigmi di genere: un percorso fino agli anni Quaranta

Capitolo II – Questioni di genere nei primi *cartoons* seriali americani

II.1 Le primissime serie animate (1913-1919): un'analisi storico-comparativa

II.2 Le molteplici avventure di Alice e Oswald

II.3 Una doppia rappresentazione? Mickey e Minnie Mouse tra fumetti e animazione Disney (1928-1931)

II.4 Oltre Mickey: fidanzamenti nelle *Silly Symphonies* e *Donald's Dilemma* (1947)

II.5 I fratelli Fleischer e i cortometraggi: Betty Boop, Popeye e Superman

II.6 Brevi note sui *Looney Tunes* e sulle *Merrie Melodies*

II.7 Tre protagoniste: Nancy (1942), Little Lulu (1943) e Little Audrey (1947)

Conclusioni
Bibliografia e filmografia
Appendice: *Conversation with…*

Abstract: La ricerca mira a valutare ed analizzare le questioni riguardanti il "maschile" e il "femminile" nel lungo percorso del cinema d'animazione americano, secondo una metodologia di analisi storico-critica. Vengono prese in considerazione, in particolare, alcune serie a partire da quelle degli studi Bray (*Colonel Heeza Liar* del 1913-1917 e *Quacky Doodles* del 1917) e dalle *Alice Comedies* (1924-1927) fino agli anni Quaranta del Novecento, attraverso diversi paradigmi storico-sociologici. Questa ricerca si inserisce nell'ampio filone dei *cultural* e *visual studies*.
Parole chiave: Cinema; Animazione; Mascolinità e femminilità; Identità; *Cultural* e *Media studies*.

Abstract: The research aims to analyse the issues concerning the "male" and the "female" in the long trip of american animated cinema from some of Bray's series (1913-1917) and from *Alice Comedies* (1924-1927) to Forties (1949), through an historical-sociological paradigms. This research fits in the field of *cultural* and *visual studies*, with a historical-critical methodology.
Keywords: Cinema; Animation; Masculinity and femininity; Identity; *Cultural* and *Media studies*.

Ringraziamenti:

La scrittura di questo saggio ha richiesto un grande sforzo, a causa della multidisciplinarietà del tema trattato e del confronto con le fonti primarie e secondarie. Ogni ringraziamento che seguirà presenta posizioni e sensibilità differenti o comunque personali sul tema in oggetto, ma ognuno di loro è riuscito a farmi riflettere sulla ampiezza e importanza dell'argomento.
Un grande ringraziamento va innanzitutto a Marco Teti, docente e relatore di questa tesi di dottorato. La mia gratitudine va anche a chi ha permesso l'*Appendice* di questo testo, ad Amedeo Di Tommaso, Vincenzo Roberto Imperia, Eleonora Mazzotti, Matteo Quinto, Gaetano Sabato, Nicolò Villani, Lucia Rita Vitali e, per suggerimenti e un confronto sul primo capitolo del testo, a Francesca Gobbo, Chiara Pasanisi e a Francesca Rizzuto.

Introduzione

Il presente lavoro intende analizzare come si sia evoluta la rappresentazione del femminile e, di conseguenza, del maschile e delle loro interrelazioni sociali, prodotti dell'intreccio tra cultura e comunicazione nei linguaggi mediali dei *cartoons* americani. Dal punto di vista metodologico la ricerca in oggetto si colloca all'interno di un'analisi storico-critica, precipuamente secondo uno sguardo diacronico, adottando una prospettiva di indagine riguardante la rappresentazione dei linguaggi di genere e dei loro intrecci. In particolare, la finestra cronologica selezionata va dal 1913 con le serie degli studi Bray *Colonel Heeza Liar* (1913-1917) e *Quacky Doodles* (1917), fino agli ultimi lungometraggi disneyani degli anni Quaranta (*Melody Time*, 1948 e *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*, 1949), rendendo di fatto questo lavoro come una iniziale esplorazione su un poco studiato periodo storico fondamentale per l'animazione globale. Si è deciso di partire da *Colonel Heeza Liar* (1913) poiché attraverso questo personaggio, uno dei primi protagonisti del cinema animato americano serializzato, è possibile analizzare il contesto socio-culturale delle rappresentazioni del maschile e del femminile di quel periodo. Pochi anni dopo il 1913, sempre per gli studi Bray-Paramount, esce *Quacky Doodles* (1917), tra le primissime serie animate americane in cui un'intera famiglia è protagonista. La vera "rivoluzione" nell'ottica delle questioni di genere nel cinema d'animazione americano, tuttavia, si ha con le *Alice Comedies* (1924), dove, per la prima volta, una figura femminile risulta essere l'assoluto perno di successo di una serie animata[1]. Concludono gli esempi presi in esame alcuni cortometraggi di diverse case di produzione e i lungometraggi disneyani della fine degli anni Quaranta. Questa scelta deriva dal fatto che, a nostro avviso, essi sono un esempio rilevante per analizzare le rappresentazioni delle modalità del maschile e del femminile nelle sue dinamiche quotidiane e familiari, che continuano a mantenere alcuni schemi sul genere e ne superano di altri, fungendo così da spartiacque con forme più recenti di narrazioni del femminile e del maschile. Gli anni successivi ai Quaranta, ovvero a partire dai Cinquanta[2], infatti, soprattutto in campo disneyano, vanno considerati come un decennio di importanti cambiamenti e di maggiore attenzione verso il paradigma dei personaggi femminili.

La periodizzazione 1913-1949 è frutto di una ragionata analisi di tipo storico-sociale, infatti il 1913 vede l'esordio di un personaggio serializzato che nel 1916 si sposerà (*Colonel Heeza Liar Gets Married*) e, di conseguenza, sono presenti all'interno della serie riferimenti alle dinamiche coniugali. Il termine cronologico di questo studio (1949) fa riferimento, invece, ad un'età spartiacque: se gli anni Quaranta presentavano diversi *package film*, in cui il femminile era sì

[1] Alice è principalmente in *live-action*, il resto risulta essere animato: questo rende la serie a tecnica mista.
[2] Gli anni a partire dai Cinquanta non sono trattati specificatamente in questo lavoro poiché meriterebbero una lunga trattazione separata. In questo lavoro, invece, si sono voluti dare dei primi strumenti storico-critici inerenti agli anni di esordio del disegno animato americano.

rappresentato ma in storie più corte e spesso "marginali" rispetto alla narrazione "centrale", gli anni Cinquanta, invece, portano con sé lungometraggi in cui la donna è messa in risalto fin dal titolo del film. Ecco così uscire, in ordine, *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Lady and the Tramp* (1955), *Sleeping Beauty* (1959). Uno studio sui paradigmi femminili e maschili precedenti a questo decennio (i Cinquanta), dunque, si pone come base per riflettere e comprendere quali dinamiche socio-culturali il cinema animato di questi primi anni era portato a descrivere. Tutto ciò ci permette di effettuare una periodizzazione generale per l'arco temporale trattato, distinguendo così diverse "età" dell'animazione rispetto alle questioni di genere anticipate. Si può, quindi, suddividere questo apparentemente ed erroneamente breve percorso di storia dell'(audio)visivo in un periodo *preistorico* (1900-1921), in cui la rappresentazione del femminile è, almeno in linee generali, poco trattata e solo in parte valorizzata[3]. Esso è seguito da un periodo di *rivoluzione* (1922/1924-1930) caratterizzato da prodotti con protagonisti femminili raffigurati come di giovane età, che parte dalla serie *Laugh-O-Gram* (1922) di Walt Disney e (soprattutto) dalle *Alice Comedies* (1924) e arriva fino all'apparizione di Topolino (1928) e Betty Boop (*Dizzy Dishes*, 1930). A tutto ciò fa seguito un successivo periodo di *ristagno* ma anche di *trasformazione* (1931-1949), in cui i personaggi femminili sembrano essere maggiormente ingabbiati in preconcetti rispetto agli anni precedenti, ma allo stesso tempo ne sono approfonditi i tratti psicologici e morali. Questo periodo fa riferimento agli *shorts* relativi a Betty Boop, ma anche a *Mr. Bug Goes to Town* (1941) e ai diversi lungometraggi disneyani almeno fino a *Cinderella* (1950), che fa da spartiacque per un *periodo di rinascita*, in cui il femminile assume sempre più un ruolo di primo piano e che termina proprio con l'inizio del successivo (primo periodo *maturo*) segnato da *One Hundred and One Dalmatians* (1961) fino a *The Little Mermaid* (1989). Quest'ultimo lungometraggio potrebbe configurarsi come un nuovo spartiacque ovvero l'inizio di una nuova età (secondo periodo *maturo* o di *transizione*[4]), genitrice a sua volta di un periodo *contemporaneo*, in cui il femminile è risaltato e vengono delineate maggiormente delle istanze narrative femministe.

In ogni caso, si è assistito lungo il XX secolo e i primi anni del XXI ad una vera e propria rivoluzione nell'uso e nel consumo dei mezzi di comunicazione di massa, con una forte

[3] L'anno 1900 è preso per convenzione da *The Enchanted Drawing* di J.S. Blackton. In ogni caso, in questo periodo si riportano alcune eccezioni rispetto a quanto detto: *Winsor McCay the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics* (1911) o *Gertie the Dinosaur* (1914), in cui però, si assiste implicitamente ad un rappresentazione di "potere" maschile sul femminile. Questioni inerenti alla rappresentazione di genere tuttavia sono riscontrabili anche in *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) e nella serie *Quacky Doodles* (1917) dello studio Bray. Nonostante questi controesempi, i prodotti di questo periodo permettono di analizzare la questione femminile principalmente attraverso quella maschile che in questo periodo dispone di una forte rappresentazione.

[4] Come inserito in *Appendice* a questo lavoro, Paul Wells, ritiene che faccia da spartiacque *Beauty and the Beast* (1991). Per l'importanza di *The Little Mermaid* nella questione di un periodo di *transizione* e come spartiacque si confrontino E. Bell, L. Haas, L. Sells (eds.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture*, Indiana University Press, Indianapolis 1995 e E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, FrancoAngeli, Milano 2020.

rivalutazione dei nuovi media nell'ambito dell'arte. Il Novecento, pertanto, è stato correttamente definito come il "secolo dei media"[5], mentre gli anni Duemila si caratterizzano per nuove modalità di fruizione dei mass media, come, tra i molti esempi possibili, il cosiddetto *postcinema* di animazione[6]. Queste esperienze aprono a nuovi interrogativi sulle questioni di genere, quali la percezione e la rappresentazione di femminile e maschile, e sulla relazione che queste intrattengono con il cinema, considerato da diversi teorici, come Ricciotto Canudo, fin dai primi decenni dalla nascita, massima espressione dei media visuali (settima arte) [7].

Si indagherà, perciò, su come le questioni di genere si siano evolute nel cinema d'animazione americano (1913-1949) e attraverso quali teorie sia possibile comprendere tale fenomeno. La metodologia qui utilizzata è quella storico-critica, declinata con uno sguardo precipuo ai fenomeni della rappresentazione del femminile e del maschile nel cinema animato americano (1913-1949). Questa indagine storico-critica è qui affrontata attraverso ampie analisi in senso diacronico, e in subordine tematico, dei lungometraggi e cortometraggi animati ed in particolare verranno considerati gli esempi più rilevanti per l'argomento trattato.

Tra i temi trasversali che occorrerà affrontare, vi saranno la cosiddetta cultura popolare, la fruizione della letteratura per l'infanzia e, soprattutto, il gender gap nella società e nella rappresentazione dei protagonisti. In particolare, si andranno ad analizzare i contesti e le ripercussioni che i mass media, soprattutto il cinema d'animazione, ma in parte anche il fumetto, hanno avuto nella rappresentazione degli studi di genere e della relazione che si instaura tra identità, spazio, corporeità e potere. Questo flusso dinamico di cambiamento dei linguaggi è dovuto ad una serie di trasformazioni storiche e sociali che hanno permesso l'affermarsi di nuovi paradigmi e di forme inedite di potere politico e comunicativo.

L'indagine storica, che terrà conto delle molteplici implicazioni proprie della contemporaneità, della sociologia e dell'estetica, si svilupperà a partire dallo studio di diversi cortometraggi americani degli inizi del Novecento che mettono in luce le rappresentazioni di genere dell'epoca. Prima di analizzare le *Alice Comedies* (1924), si cercherà di riflettere come alcuni precursori e pionieri dell'animazione (tra cui Porter, Blackton e McCay) abbiano rappresentato il femminile e il maschile e quali implicazioni questi abbiano avuto nello storytelling. Verrà dato particolare rilievo ai film dedicati al personaggio di Alice (1923/1924[8]) e alle primissime serie di corti animati americani (*Bobby Bumps*, *Quacky Doodles*, ecc.), sui quali è disponibile solo una

[5] P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, il Saggiatore, Milano 2009.
[6] Sull'animazione contemporanea e nei rapporti con altre forme artistico-mediali si veda, ad esempio, C. Uva-P. Wells (a cura di), *Re-Animation. L'animazione contemporanea tra cinema, televisione, videoarte e nuovi media*, in *Imago* n. 16, 2018.
[7] Cfr. S. Sallusti, s.v. *Canudo, Ricciotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975.
[8] Nel 1923 viene prodotto un episodio pilota, mentre per il grande pubblico *Alice* fa la sua comparsa nel 1924.

scarna letteratura scientifica, ad alcuni corti con Topolino e Minni (*Plane Crazy*, *The Gallopin' Gaucho*, ecc.), alle *Silly Symphonies* e ad alcuni lungometraggi animati, significativi per il tema trattato. Alla luce della sterminata varietà del materiale cinematografico di produzione statunitense, infatti, si è deciso di selezionare i film in oggetto secondo diversi parametri:

1) i principali autori e le più importanti serie di animazione (*Bobby Bumps*, *Farmer Al Falfa*, ecc.) degli anni Dieci, Venti e Trenta per la loro rarità e la concomitante scarsa attenzione riservata in passato dalla critica storiografica.

2) i personaggi più rilevanti dei cartoni animati della produzione disneyana e della *Warner Bros.* (*Looney Tunes*), nonché del contesto eroistico quali Popeye the Sailor o Superman.

3) alcuni celebri lungometraggi animati o a tecnica mista che possono essere presi d'esempio per l'importanza che in essi assumono le tematiche connesse alla questione di genere.

Alla fine di questo saggio, inoltre, vi sono delle brevi conversazioni inerenti all'animazione e alle questioni di genere con alcuni studiosi al fine di analizzare diversi punti di vista sull'argomento.

Diversi cambiamenti riguardo i linguaggi e i pregiudizi di genere, tuttavia, si sviluppano particolarmente negli anni Ottanta e Novanta del Novecento. In questi anni, infatti, escono *Who Framed Roger Rabbit* (1988), *The Little Mermaid* (1989), *Cool World* (1992), che esulano dal periodo qui studiato. In questa sede, infatti, si sono volute analizzare in maniera approfondita le radici storiche e culturali delle rappresentazioni del femminile e del maschile nel cinema animato americano, piuttosto che indagarne i complessi fenomeni contemporanei che soggiacciono ad una comprensione relativa ai cortometraggi meno datati. Infatti, partire dai primi esempi di queste narrazioni ci permette di avere una maggiore cognizione di come sia cambiato il modo di rappresentare le protagoniste e i protagonisti nei *cartoons*. Si avrà modo, infatti, di mettere in debita luce come il ruolo del maschile, ma soprattutto del femminile, sia mutato in maniera dinamica nelle modalità narrative (storytelling) in circa quarant'anni. A sottolineare l'importanza del tema è una celebre battuta meta cinematografica presente in *Who Framed Roger Rabbit* (1988[9]), ovvero la risposta che Jessica Rabbit dà a chi alludeva alle sue forme sensuali e prorompenti: «I'm not bad. I'm just drawn in this way».

Quanto è rappresentato nei media visuali è ben esplicativo delle relazioni e delle dinamiche di potere. In fondo, i media di questo tipo sono continuamente in rapporto con la storia sociale, riuscendo a restituirne i processi più profondi, le dinamiche conflittuali, i sentimenti autentici e le emozioni recondite[10]. Pertanto, tramite un approccio analitico e di decostruzione del testo filmico

[9] Il film è prodotto da Touchstone Pictures-Disney, Amblin Entertainment, Silver Screen Partners III, sceneggiato da Jeffrey Price e Peter S. Seaman e basato sul romanzo di Gary Wolf dal titolo *Who Censored Roger Rabbit?* (St. Martin's Press, New York, 1981).

[10] Si veda S. Brancato, *Il segno dei tempi. Fumetto come fonte di storia, fumetto come narrazione della storia*, in *Mediascapes Journal* n. 8, a cura di D. Borrelli e G. Fiorentino, 2017. Anche se nel sua saggio il sociologo Brancato si

risulta possibile comprendere come funzioni la rappresentazione del maschile e del femminile in un determinato contesto storico.

Quanto è analizzato in questo studio si inquadra in contesti ampi e multidisciplinari come i *visual and media studies*, i *cultural studies* e i *gender studies*. Queste ricerche, infatti, risultano attuali nei temi di ricerca di impostazione sociologica, estetica e di storia sociale dei media, ma anche sul versante delle scienze politiche. La comunicazione nei media e i suoi modelli teorici in rapporto all'influsso tra spettatore/pubblico, infatti, insieme all'avvicendarsi degli *studi culturali* di derivazione anglosassone sulle relazioni di potere, hanno portato, a nuovi orizzonti nelle attuali ricerche di modelli mediali, nella *political theory* e nelle altre scienze sociali.

Lo studio del maschile e del femminile nelle rappresentazioni mediali risulta essere un tema attuale per l'interesse che diversi studi scientifici stanno iniziando a mostrare sull'argomento. A questo riguardo il cinema statunitense, certamente tra i più prolifici, può essere preso come miglior esempio: il fenomeno del divismo americano ha interessato senza alcuna distinzione uomini e donne, inserendosi di riflesso nelle modalità di figurazione dell'animazione. La stessa *performance* teatrale, così come cinematografica, diviene attiva nella costruzione delle identità sociali e di genere, come teorizzato in particolare da Judith Butler, per la quale il corpo e la sua percezione assumono una grande valenza culturale e politica, in cui i media si esprimono con grande forza e dinamicità[11].

L'obiettivo cardine della ricerca è la comprensione dell'evoluzione dei linguaggi sociali, politici e culturali del cinema animato nei confronti della questione di genere e della rappresentazione di femminilità/mascolinità, in relazione anche alle relative pratiche identitarie e quotidiane, cui si accompagna la riflessione su come siano cambiate le modalità di raffigurazione (ovvero i linguaggi) del genere maschile/femminile nel cinema animato americano e sul perché di questo. L'analisi porta a chiedersi se e come l'animazione nei suoi primi anni possa essere un riflesso delle dinamiche di potere del cinema classico.

Un altro punto ricorrente di questo studio è l'idea che lo storytelling si basi necessariamente[12] su uno sfondo spaziale, dove il corpo e le sue espressioni paradigmatiche (come maschili e femminili) si intersecano fino a formare messaggi, conoscenze e metaconoscenze. Di conseguenza l'utilizzo di *pattern* interdisciplinari risulta fondamentale per analizzare al meglio gli studi classici e più recenti dei *media studies*, interconnessi ai *gender studies*. L'espandersi di nuove forme di comunicazione e l'avvicendarsi di varie rivoluzioni ed eventi culturali nel corso del Novecento, infatti, non possono che interrogare temi di diverse discipline alla luce della basilare

---

riferisce in particolare al fumetto, queste considerazioni risultano valide anche per il cinema.

[11] Cfr. J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in *Theatre Journal* no. 4, 1988.

[12] A quanto asserito, forse, andrebbero esclusi alcuni film di tipo sperimentale.

considerazione che il messaggio comunicativo tramite i mass media plasmi realtà sociali e a sua volta sia plasmato da esse. La comunicazione mediale, infatti, è da sempre un ambito strettamente strategico per veicolare, ma anche per assorbire, messaggi e fatti culturali.

Si procederà, pertanto, ad un'analisi di modelli cinematografici cinematografici di animazione per provare a dare una valutazione sul percorso futuro tra le rappresentazione di genere e i mass media.

Il metodo, per i *cartoons* più datati e di difficile reperibilità, si avvale di analisi critiche e analitiche dirette o condotte a partire dalla preesistente letteratura scientifica. In particolare, vengono qui analizzati diversi cortometraggi e lungometraggi, secondo un'ottica storico-critica su un substrato sociologico ed estetologico, studiando quali siano i modelli culturali e sociali dei *cartoons* americani, come questi siano cambiati e per quali ragioni lo abbiano fatto.

Il lavoro è ordinato secondo due macrofiloni metodologici, al fine di fornire una più efficace analisi del contenuto:

- teoria generale tra studi di genere e linguaggi cinematografici;
- *star system*, spazio corporeità nel cinema animato americano;

Risulterà basilare, dunque, una prima parte con un'analisi sociologica generale sui temi principali toccati, cui seguirà un'altra parte incentrata su spazio e corporeità e relative dinamiche culturali nel cinema d'animazione. Bisogna premettere, infatti, come molte delle teorie e degli autori qui analizzati non facciano, in origine, diretto riferimento al cinema (rappresentazione attoriale) o al cinema d'animazione (rappresentazione ricostruita). Una delle valutazioni di questa ricerca, dunque, sarà proprio nell'applicazione di teorie nate in contesti completamente differenti e applicati al cinema animato.

Uno sguardo transdisciplinare sul rapporto tra cinema (d'animazione), cultura e società risulta essere fondamentale per porre delle basi scientifiche sullo studio di prodotti massmediali, perché, in fondo, «l'immagine in movimento può perseguire molti obiettivi, determinando il proprio valore (o il fatto di non averne alcuno) in base all'uso che ne fa e in funzione del loro raggiungimento o meno. Non è fine a sé stessa, ma è un mezzo per arrivare a un fine e il valore di ogni suo uso deriva in ultima analisi dalla validità dei suoi obiettivi e della sua reale capacità di perseguirli»[13].

[13] N. Carroll, *La filosofia del cinema*, tr. it. J. Loreti, Dino Audino editore, Roma 2011, p. 190.

Capitolo I – Linguaggi cinematografici, cultura e società

1.1 Potere e cultura: *cultural*, *gender* e *media studies*

1.1.1. Definizioni e metodologie. Una breve panoramica dello *status quaestionis*

Nel corso del XX secolo si è assistito, soprattutto in America ed Europa, ad un vero e proprio *gender turn* e ad una concreta rivoluzione sociale. Essi hanno avuto effetti ancora attuali sul piano politico, culturale, e conseguentemente, linguistico, geografico[14], sul vasto panorama delle scienze sociali, e sugli studi sui *mass media*[15] tra cui il cinema. In particolare diversi filosofi, pedagogisti, sociologi, antropologi e geografi si continuano a confrontare sul rapporto tra cultura, genere e potere dando linfa ai filoni teorici dei *cultural*, *gender* e *media studies*, tra i quali si inserisce questo saggio.

Se è vero che con questo lavoro non si vuole entrare nel vivo e complesso dibattito delle definizioni di genere e sulle questioni bioetiche e socio-antropologiche che queste comportano, è altrettanto vero che non è possibile affrontare il lavoro che si prospetta senza aver elaborato almeno una sommaria nota in merito. Si è pertanto deciso di delineare qui, in maniera riassuntiva, parte dei temi sulle questioni menzionate, secondo una prospettiva filosofico-sociale, così da sottolineare quali siano i principali snodi tra esse e la teoria della comunicazione e la mediologia.

Per studi culturali[16] (*cultural studies*) si intendono degli approcci multidisciplinari che analizzano come la cultura e i linguaggi si rapportano a forme e dinamiche di potere. Tali paradigmi, come ben noto, sono stati assunti nel 1964 dal Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) dell'università inglese di Birmingham. Per gli studi culturali «il nuovo punto di vista è esplicitamente sovversivo: ogni forma di conoscenza teorica è una forma di pratica politica, non è mai di per sé neutra ed obiettiva. Si tratta di considerare sempre le modalità con le quali i significati culturali vengono prodotti, messi in circolazione e contestati»[17]. D'altronde, «è nell'ambito dei cultural studies che la ricerca sul cinema popolare – da intendersi nella doppia accezione di prodotto caratterizzato da un successo di massa e di insieme di opere destinate al consumo da parte del pubblico cosiddetto "di profondità" – si è progressivamente concentrata su questioni relative alla

[14] Cfr. A. M. Oberhauser, J.L. Fluri, R. Whitson, S. Mollett, *Feminist Spaces. Gender and Geography in a Global Context*, Routledge, New York-London 2018.
[15] Tra i tanti testi inerenti al mondo dell'audiovisivo si segnala T. Krijnen, S. Van Bauwel, *Gender and Media. Representing, Producing, Consuming*, Routledge, New York- London 2018 che tratta specificatamente dei prodotti televisivi e dei videogiochi.
[16] Si veda M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004 e ancora M. Cometa-D. Mariscalco (a cura di), *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali*, Quodlibet, Macerata 2014. Su questo tema e su come si intersechi con gli studi di genere cfr. M. Saccà, *Un secolo Disney. Gender, femminismo, et etnia tra cinema e animazione*, AG Book Publisher, Roma 2019, pp. 11-20.
[17] A. Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Roma- Bari 2011, p. 70.

sfera sessuale»[18] e di conseguenza a quelle relative alla rappresentazione del maschile e del femminile.

Per *media studies*, invece, si intendono un ampio campo di indagine, anche qui multidisciplinare, spesso intersecato insieme agli studi sul visuale (*visual studies*), di teoria dei media nelle sue forme generali e specifiche, tra cui fumetti (*comics studies*), cinema/cinema animato (*film/cartoon studies*[19]), televisione (*television studies*), giornali e videogame (*games studies*). Tra i pionieri dei *media studies* vi sono il sociologo Harold D. Lasswell che pubblica *Propaganda Technique in the World War* (1927)[20], nel quale cita anche i *cartoons*[21] nei suoi studi sulla propaganda e i mass media, e i *Payne Fund Studies* (1929-1932)[22], in cui viene analizzata l'influenza del cinema sui bambini.

Le ricerche e le riflessioni sull'audiovisivo entrano fin da subito nel paradigma dei *cultural studies*, intersecandosi così con i *media studies*: tra i vari esempi vi è il noto saggio del sociologo Stuart Hall del CCCS dal titolo *Encoding and Decoding in The Television Discourse*. In esso viene trattato un modello di codifica (*encoding*) da parte di chi invia il messaggio comunicativo/televisivo e uno di *decoding* (secondo tre modalità: *dominant-hegemonic, negotiated, oppositional*) da parte dello spettatore. Hall pone particolare attenzione a come la televisione possa veicolare messaggi ideologici e di conseguenza dinamiche di potere: «The level of connotation of the visual sign, of its contextual reference and positioning in different discursive fields of meaning and association, is the point where already coded signs intersect with the deep semantic codes of a culture and take on additional more active ideological dimensions»[23]. Queste osservazioni sono state sviluppate anche per le recenti serie televisive[24] (come quelle legate alle piattaforme di streaming, afferenti al cosiddetto *postcinema*) e risultano valide anche per una analisi sociologica della serializzazione dei cartoni animati. Tra le teorie televisive che hanno e continuano ad avere un impatto, almeno di matrice teorica, negli studi culturali e nei *media studies* vi è la *cultivation theory*[25] di George

[18] F. Di Chiara, G. Rigola, *Introduzione*, in *Schermi* n. 9, a cura di F. Di Chiara e G. Rigola, 2021, p. 7.
[19] Nel 2004 viene istituito a Hartford (Stati Uniti) il *Center for Cartoon Studies* (CCS) fondato dagli animatori James Sturm e Michelle Ollie.
[20] Si può vedere la ristampa H.D. Lasswell, *Propaganda Technique in the World War*, Martino Publishing, Mansfield (CT) 2013.
[21] M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette. La propaganda politica (1930-1945) nel cinema d'animazione*, pref. di A. Fici, intr. di S. Brancato, nota di F. Rizzuto, postf. di G. Sabato, Palermo University Press, Palermo 2020.
[22] Sull'argomento si segnala G.S. Jowett, I.C. Jarvie, K.H. Fuller, *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
[23] G.D. Meenakshi, F.M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies Keywords*, Wiley-Blackwell, Massachusetts-Oxford 2012, p. 141. Il capitolo ristampa l'articolo di Stuart Hall *Encoding and Decoding in The Television Discourse*. Il testo di Hall è stato scritto originariamente nel 1973 e modificato nel 1980. Si veda anche M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., p. 43.
[24] G. Castleberry, *Understanding Stuart Hall's 'Encoding/Decodin' through AMC's Breaking Bad*, in K. Glenister Roberts (ed.), *Communication Theory and Millennial Popular Culture: Essays and Applications*, Peter Lang, New York 2015.
[25] Questa teoria sociale della comunicazione, consolidata negli anni Settanta con il sociologo Larry Gross, è stata studiata secondo diverse prospettive anche intersecanti gli studi di genere: H. Bilandzic, P. Rössler, *Life According to*

Gerbner. Secondo questa prospettiva la televisione e le serie televisive nel lungo periodo producono negli spettatori delle conseguenze di alterazione della percezione della realtà sociale, portandoli ad attuare nella realtà modelli comportamentali mostrati in televisione[26].

Gli studi di genere (*gender studies*) sono anch'essi un insieme di teorie di matrice socio-culturale ma anche femministe[27]: sviluppatisi nel XIX secolo, corroborati dalle rivoluzioni sessuali scoppiate in Occidente negli anni Sessanta, mettono al centro la sessualità, i soggetti cosiddetti "marginali"[28] e la donna, il cui ruolo viene riconosciuto sempre più come centrale nella storia culturale e nei suoi paradigmi sociali. Fondamentali nel dare impulso e vitalità ai *gender studies* sono, tra le tanti, le teorie della filosofa Simone de Beauvoir (in particolare con *Le deuxième sexe*, 1949[29]), Luce Irigaray (con *Speculum. De l'autre femme*, 1974[30]) e Judith Butler; mentre tra le influenze vi sono il pensiero di Michel Foucault e quello del filosofo decostruttivista Jacques Derrida.

Nel dibattito dei *gender studies* sono rilevanti i concetti di identità e genere (*gender*), con cui si intende generalmente:

> l'idea che abbiamo di donna e di uomo in una determinata cultura, in un dato contesto, in uno specifico periodo storico; si riferisce agli aspetti psicologici, sociali e culturali che definiscono ciò che è considerato appropriato o caratteristico per la mascolinità e la femminilità in un particolare ambiente sociale e culturale[31].

Conseguentemente alla definizione di genere vi è quella di identità di genere che per Elena Riva è definibile come «uno stato soggettivo, un sistema di credenze che appartiene al sistema narcisistico-identitario, fondato sul convincimento persistente d'essere maschio o femmina; può essere o meno in accordo con il sesso biologico e ha origine nella prima infanzia, anche se verrà confermato e consolidato in adolescenza»[32]. Il dibattito intorno alla diversificazione dei generi secondo una

---

Television. Implications of Genre-Specific Cultivation Effects: The Gratification/Cultivation Model, in *Communications* n. 3, 2004, pp. 295-326.

[26] Si cfr. D.W. Stacks, Z. Cathy Li, C. Spaulding, *Media Effects* in J.D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, second edition, Elsevier, San Diego (CA) 2015, pp. 29-34.

[27] Risulta più corretto parlare di *femminismi*, piuttosto che di *femminismo*. Si veda B. G. Smith (eds.), *Global feminisms since 1945*, Routledge, London-New York 2000.

[28] Su questo ambito risultano basilari gli studi dei sociologi Robert Ezra Park (1864-1944), esponente della *scuola di Chicago*, e Everett V. Stonequist (1901-1976) con il suo *The Marginal Man. A Study in Personality and Culture Conflict*, Charles Scribner's sons, New York 1937.

[29] Gallimard, Paris 1949. Un'edizione italiana del saggio è S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, tr. it. R. Cantini e M. Andreose, il Saggiatore, Milano 2012. Celebre è l'affermazione secondo cui «Donna non si nasce, lo si diventa» (*ibidem*, p. 271).

[30] L. Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Editions de minuit, Paris 1974. Nel testo la filosofa Irigaray critica il saggio di de Beavoir mettendo in evidenza la differenza sessuale tra maschio e femmina come base su cui partire.

[31] E. Riva, *Genere ed identità*, in E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 16.

[32] *Ibidem*, p. 17.

logica binaria (maschio/femmina) è costantemente oggetto di interventi: se da un lato molti la mettono in discussione[33], altri studiosi di riconosciuto valore, come Giuseppe Mari, la difendono («Il punto, a mio avviso, è tenere fermo che *i generi sono due*, […], e che il loro significato non è totalmente risolvibile in termini convenzionali»[34]). In ogni caso, l'idea di fondo è che genere e cultura interagiscono profondamente tra loro. Per alcune studiose, infatti, come l'antropologa Margaret Mead[35] o la filosofa Luce Irigaray[36], la differenza sessuale tra maschio e femmina è basilare per interagire nella relazione socio-culturale con l'altro (*intersoggettività*) ed è il punto di partenza della *quaestio*.

Il cinema stesso, a causa delle trasformazioni culturali, ha avuto fin dai primi anni del muto un lungo trascorso sui temi della rappresentazione del maschile e del femminile. Studiare i paradigmi di questo cambiamento (*gender studies*), attraverso cinema e animazione (*media studies*), significa analizzare le categorie ascrivibili al "maschile" e al "femminile", sino all'individuazione delle dinamiche di potere che questi ruoli intersecano da un punto di vista culturale (*cultural studies*) e di come la rappresentazione di questi generi sia cambiata in senso diacronico nel mondo dell'animazione.

A tal proposito sono diversi i testi monografici[37] che intersecano i tre macrocampi (*cultural*, *gender* e *media studies*) con il cinema (*film studies*); sono meno, invece, quelli specifici sul cinema animato o a tecnica mista. In ogni caso, la maggior parte dei volumi segnalati trattano dell'argomento nelle sue accezioni filmiche posteriori agli anni Quaranta, senza esplorare, almeno in maniera approfondita, questo importante periodo[38]. Tra i saggi vanno nominati gli ormai "classici" *Women and Animation. A Compendium* (1992), curato da Jayne Pilling e *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture* (1995), a cura di Elizabeth Bell, Lynda Hass e

[33] Come la stessa Riva («La fluidità degli attuali percorsi di costruzione identitaria consente di uscire da una concezione rigidamente binaria, maschile o femminile, per adottare una logica dimensionale, in cui l'identità di genere può essere intesa come tipica o atipica rispetto alla congruenza con il sesso biologico». *Ibidem*, p. 18), facendo riferimento agli studi di Robert Stoller (*Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*, Maresfield Library, London 1968).

[34] G. Mari (ed.), *La differenza maschio e femmina. Persona, identità, sessualità*, ELS-Morcelliana, Brescia 2016, p. 6 (*Introduzione*). Inoltre per Giuseppe Mari «essendo il nostro corpo non l'involucro della nostra identità, ma la sua manifestazione visibile […], quindi una componente costitutiva, dobbiamo partire dall'essere geneticamente maschio oppure femmina per semantizzare la differenza. Ovviamente questa non si esaurisce in sesso biologico (perché la libertà identifica l'umanità), ma da qui trae origine la comprensione che non può prescindere se vuole evitare l'ideologia». *Ibidem*, p. 54.

[35] M. Mead, *Maschio e femmina*, tr. it. M.L. Epifani e R. Bosi, Mondadori, Milano 1991, pp. 328-342.

[36] Cfr. L. Irigaray, *In tutto il mondo siamo sempre in due. Chiave per una convivenza universale*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006.

[37] Tra questi si segnalano J. McCabe, *Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema*, Wallflower, London 2004; K. Ince, *The Body and the Screen. Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*, Bloomsbury, New York- London 2017; M. Block (ed.), *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008.

[38] Un articolo dedicato ai primi cartoni animati e alla questione di genere è K. Perea, *Gender and Cartoons from Theaters to Television. Feminist Critique on the Early Years of Cartoons*, in *Animation* no. 1, vol. 13, pp. 20-34. Il testo presenta, tra gli altri, brevi analisi critiche di serie e cartoni animati come *Little Lulu*, *Gertie the Dinosaur*, *Alice in Cartoonland*.

Laura Sells, studiose provenienti da ambiti disciplinari diversi (come retorica, filosofia o pedagogia) ma con focalizzazione sugli studi sulle donne. Quest'ultimo volume analizza in maniera originale, e a tratti controversa, come e cosa la produzione animata disneyana abbia costruito a livello narrativo, sociale e culturale intorno alla definizione e alla rappresentazione del genere. Il testo è diviso in tre macro-capitoli, che permettono di approfondire la materia con una certa profondità e molteplicità di visioni e autori[39].

Specificatamente dedicati al cinema disneyano sono anche altri testi come[40] *Pixar's Boy Stories. Masculinity in a Postmodern Age* (2014), scritto da Shannon R. Wooden e Ken Gillam e *Un secolo Disney. Gender, femminismo ed etnia tra cinema e animazione* (2019) di Maria Saccà. Se il volume di Wooden e Gillam si sofferma sulla produzione Disney-Pixar, partendo da *Toy Story* (1995), e sulla costruzione identitaria del concetto di mascolinità (*masculinity*), quello scritto da Saccà attraversa un lungo periodo temporale ed esamina la ricezione filmica, il ruolo delle professioniste dei reparti d'animazione e le rappresentazioni del genere e della sessualità nel cinema animato Disney, intersecando così ricerca storica e sviluppi di tipo sociologico. Altri testi si concentrano sugli aspetti pedagogici dei *gender studies* nei disegni animati: ne è un esempio il saggio *Heroes, Heroines, and Everything in Between*[41] (2017); o ancora[42] il testo italiano *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati* (2020).

Va, dunque, sottolineato il carattere di transdisciplinarietà di *cultural*, *media* e *gender studies*, che si intersecano con i paradigmi propri di varie discipline: la psicanalisi, gli studi sul marxismo, la semiotica, la sociologia della cultura, la filosofia politica, la geografia culturale e la

[39] In particolare, sono tre i contributi del saggio considerati più innovativi e importanti: l'analisi di come i racconti fantasy popolari abbiano influenzato l'universo Disney (contributo di Jack Zipes); come Disney sia diventato un simbolo identitario globale (contributo di Henry A. Giroux); la riflessione *Pachuco Mickey* (Ramona Fernandez) su «an analysis of the technologies of globalism at EPCOT Center at Walt Disney World – the music, images, buildings, uses of star personae, etc.»: cfr. E. Smoodin, *Review: From mouse to mermaid*, in *Film Quartertly* n. 50, 1997, p. 54. I tre macrocapitoli del testo, in ogni caso, si intitolano *Sanitizations-Disney film as Cultural Pedagogy*; *Contestations-Disney Film as Gender Construction*; *Erasures-Disney Films as Identity Politics*.

[40] Se ne segnalano altri ancora: *Tinker Belles and Evil Queens* (New York University Press 2000) di Sean Griffin, *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment* (University of Texas Press 2005) di Douglas Brode, *Good Girls & Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation* (John Libbey Pub. Ltd. 2007) di Amy M. Davis con un'analisi storica che parte dagli inizi dei lavori di Walt Disney e *On Disney. Deconstructing Images, Tropes and Narrative* (J.B. Metzler-Springer 2022), curato da Ute Dettmar e Ingrid Tomkowiak. a carattere di completezza, è utile segnalare anche *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies* (Routledge 2020) curato da Frederick Luis Aldama, che tratta del fumetto americano e degli studi di genere.

[41] Il saggio è curato da Carrielynn D. Reinhard e Christopher J. Olson. In esso «the authors all perform analyses, mostly qualitative in nature, within a range of frameworks and theories […]. Ultimately, though, each has the same goal: to discover the extent thay media, literature and material culture reflect nontraditional representations of gender and sexuality and the messages conveyed by such representations», A. R. Baker, *Review. Heroes, Heroines, and Everything in Between*, in *Children's Literature Association Quarterly* n. 43, 2018, p. 482.

[42] Si segnalano inoltre altri due testi italiani sulla materia: la raccolta *Donne nel cinema d'animazione* (a cura di M. Tortora, 2010) e *Principesse delle mie brame. Gender identity in cartoons* (di C. Vangone, 2017), di matrice psicologica e pedagogica.

mass media research[43]. Nella cultura di massa, partendo da una intuizione presente nel fumetto, con riferimenti metamediali al cinema, *The Rule*[44] (facente parte della serie *Dykes to Watch Out for*, 1985) di Alison Bechdel, ha preso campo il cosiddetto *test di Bechdel*. Esso rileverebbe il grado di partecipazione del femminile all'interno di un film (e dunque anche nel cinema d'animazione), con misurazione positiva se vi è la presenza di almeno due personaggi femminili che interagiscono tra loro non parlando di uomini. Questa intuizione risulta essere interessante perché permette di notare e sottolineare il coinvolgimento del femminile all'interno di una precisa narrazione. Il *test di Bechdel*, tuttavia, per quanto possa essere un affascinante spunto non è che solo uno dei tasselli critici per descrivere il complesso rapporto tra femminilità e cinema/animazione.

1.1.2 *Cartoni animati, pin-up e fumetti*

Un'analisi in merito ai prodotti dell'animazione, a causa delle sue peculiarità tecniche, non può prescindere da osservazioni in merito al disegno e alla caricatura. Pertanto risulta utile riflettere su come i *gender studies* si siano, all'origine, interfacciati anche con il mondo dei *cartoons*[45] su carta. Negli studi pionieristici dedicati alla rappresentazione del femminile nelle caricature e nelle vignette con nuvolette, viene esplicitato come le protagoniste «apperead a rich source of information because the complexity and completeness of their primary visual sign plus secondary signs allowed for complex messages about women […]»[46]. Altri studi[47] mettono in evidenza come le donne in un preciso arco temporale (1930-1960) siano state largamente stereotipate nelle caricature (*cartoons*) americane: ne è un esempio l'exploit della rappresentazione cartoonizzata delle sexy *pin-up*. Se questo già avveniva nella Prima Guerra Mondiale, nella Seconda si assiste ad una evoluzione:

> women so represented were almost inviariably depicted as sexually aggressive and self-aware, engaging the viewer with a direct gaze that underscored the figure's confidence. Moreover, as women surely knew from their by now decades-long familiarity with the constructed nature of the genre, the pin-up could serve as a vehicle of self-expression and even self-promotion for a contemporary woman[48].

---

[43] Sul rapporto tra potere e mass media secondo l'ottica degli studi culturali si segnala S.J. Andrews, *Hegemony, Mass Media and Cultural Studies*, Rowman & Littlefield, London 2017.
[44] La fumettista ringrazia per lo spunto Liz Wallace. Il fumetto è apparso ad esempio in A. Bechdel, *Dykes to Watch Out for*, Firebrand Books, Ithaca-New York 1986.
[45] Il termine, infatti, com'è noto, indica sia il fumetto sia l'animazione disegnata.
[46] K. Meyer, J. Seidler, T. Curry, A. Aveni, *Women in July Fourth Cartoons: a 100-Year Look*, *Journal of Communication* n. 1, vol. 30, March 1980, p. 21.
[47] F. Linsenby, *American Women in Magazine Cartoons*, *American Journalism* n. 2, vol. 2, 1985, pp. 130-134.
[48] M. E. Buszek, *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham-London 2006, p. 224.

Questo fenomeno è in gran parte riscontrabile non solo nelle illustrazioni, ma anche nel fumetto e nel cinema animato: i tre mass media, infatti, condividono gran parte delle tematiche di fondo e l'evoluzione di queste negli anni. Il termine *cartoons*, infatti, è polivalente e continua ad indicare il disegno su carta nel vignettismo, nel fumetto ma anche nel cinema animato.

Il collegamento tra i tre mass media (vignettismo nelle riviste e nei giornali, cinema animato e fumetto) si riscontra pienamente nella figura di Carl Barks (1901-2000), che, alla fine degli anni Venti del Novecento, si dedica al disegno umoristico di donne sexy per il giornale maschile «Calgary Eye-Opener»[49]. In seguito Barks lavorerà per la Disney, esordendo come animatore nel cortometraggio *Modern Inventions* (1937) e come fumettista nel 1939, in veste di aiuto alla sceneggiatura per il duo Bob Karp–Al Taliaferro, e ancora a partire dal 1942 come sceneggiatore, insieme a Jack Hannah e Nick George, entrambi provenienti dal mondo dell'animazione e della storia a fumetti *Pluto Saves the Ship*[50]. Nonostante Barks tratteggi a più riprese la psicologia e il corpo femminile nei lavori fumettistici per Disney[51], lo stesso non accade quasi mai nel mondo dei *cartoons* animati. Una di queste eccezioni appare in *Mr. Duck Steps Out* (1940), diretto da Jack King, Barks insieme ad altri sceneggiatori (tra cui Jack Hannah e Harry Reeves), in cui compare un palese *flirt* amoroso tra due personaggi (Paperino e Paperina), a cui si oppongono i tre nipotini. L'impianto di fondo dell'episodio, tuttavia, non è scevro da alcuni stereotipi: il maschio con un ruolo attivo, che cerca di impressionare l'amata e la donna come corteggiata e positivamente stupita dal lato più selvaggio del papero. Nel finale, infatti, Paperino conquista definitivamente Daisy Duck dopo aver ingoiato inopinatamente dei pop-corn, i quali scoppiettando nel suo stomaco, lo rendono estremamente vigoroso e passionale nel ballare lo *swing*.

Nell'ambito dei cortometraggi animati, più nello specifico nell'arco cronologico 1913-1949, si può notare come le donne siano spesso rappresentate in diversi prodotti animati, come superficiali, ingenue o impacciate[52]. Uno dei tanti esempi è il cortometraggio *Scrub Me Mama with a Boogie Beat* (1941), diretto da Walter Lantz (1899-1994): ricchissimo di riferimenti razzisti e allusioni stereotipate ai generi, racconta di come una giovane e bella afroamericana sbarca nella pigra Lazy Town per insegnare alle altre donne afroamericane a lavare il bucato. Anche la rappresentazione degli abitanti della cittadina è alquanto ricca di stereotipi: la *mama* è grassa e

---

[49] L. Boschi, *A tu per tu con l'ironia*, in *Walt Disney. Carl Barks l'uomo dei paperi*, The Walt Disney Company Italia, Milano 2001, pp. 20-23.

[50] In Italia la storia è apparsa nel primo numero del disneyano *Topolino* (ed. Mondadori) formato libretto, 1949.

[51] Tra gli esempi più celebri le *femmes fatale* Madame Triple X (in *Dangerous Disguise*, 1950) e *Glittering Goldie* (apparsa in *Back to Klondike*, 1953).

[52] Esistono, tuttavia, numerosi controesempi e, in ogni caso, queste raffigurazioni tendono a diventare in certi prodotti filmici meno usuali.

volgare[53], gli uomini neri sfaticati e facilmente eccitati alla vista della giovane ragazza.

La rappresentazione nei *media* (cinema e fumetto in particolare) del femminile cambierà radicalmente nei decenni successivi, e in questo prima la Disney, poi la Pixar, svolgeranno un ruolo preponderante:

> In addition, narrative resolution in classic Disney films often relies on the rescue of the princess by her prince, with marriage as the actual or impied conclusion of the story. […] Contemporary Disney animated films are also popolate with beautiful eroine […]. However, beginning with The Little Mermaid, eroine often appear to possess greater agency than had previously been the case and are frequently depicted as adventurous, high-spirited, even physically strong and athletic, as in the cases of Pocahontas and Mulan[54].

1.2. Dive e divi nel cinema animato: gli esordi

Con l'invenzione del cinema anche la figura femminile assume un ruolo rilevante nei cortometraggi[55], seppure la quasi totalità dei registi siano inizialmente uomini[56]. La figura della donna nei primi decenni del cinema è spesso inserita in secondo piano, come moglie, madre o come soggetto da "conquistare", talvolta con un ruolo da *fanciulle ingenue* (*ingenuè*), come nelle diverse *performance* della *star* hollywoodiana Mary Pickford (1879-1979)[57], o comunque con ancora ruoli subalterni a quelli maschili. Non mancano, tuttavia, diversi esempi opposti a queste visioni[58] con ruoli femminili di primo piano nel *mare magnum* artistico o dell'*entertainment* dei primi prodotti cinematografici. Tra questi va ricordata Lillian Gish (1893-1993), una delle prime stelle cinematografiche dirette da David W. Griffith[59], fu protagonista di decine di film tra cortometraggi

---

[53] Infatti la scritta «The end» è presente nella biancheria intima della donna.

[54] Si veda C. C. Lacroix, R. Westerfelhaus, *Children's Programming: Disney and Pixar*, in M. Kosut (ed.), *Encyclopedia of Gender in Media*, Sage Publications, London 2012, pp. 35-36.

[55] Per il cinema americano si vedano D. Lowe, *An Encyclopedic Dictionary of Women in Early American Film, 1895-1930*, Haworth, New York 2005 e l'articolo di J. Gaines, R. Vatsal, *How Women Worked in the US Silent Film Industry*, in J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2011, https://doi.org/10.7916/d8-nwqe-k750 (ultima visualizzazione il 14/04/2022).

[56] Un'eccezione è Alice Guy (1873-1968) che fin dal 1896 è dietro la macchina da presa. Per approfondimenti sulla sua figura si vedano A. McMahan, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of The Cinema*, Bloomsbury Academic, London 2003 e l'autobiografico A. Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, a cura di M. Dall'Asta, tr. it. di P. Cristalli e S. Toni, Edizione Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

[57] Sulle attrici e il ruolo di primo piano avuto nella nascita e nel consolidamento dello *star system* hollywoodiano si veda ad esempio: A. Boschi, *L'epoca d'oro dello star system hollywoodiano (1914-1929)*, in *Annali online dell'Università degli Studi di Ferrara. Sezione Lettere* n. 1, vol. 1, 2006, pp. 180-191.

[58] Per approfondire il tema si suggerisce A. Förster, *Women in the Silent Cinema. Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017 che analizza le figure di tre pioniere del cinema muto l'olandese Adriënne Solser, la francese Musidora e la canadese Nell Shipman. Va segnalato il progetto online *Women Film Pioneers Project* (WFPP, https://wfpp.columbia.edu/pioneers/, ultima visualizzazione il 04/08/2021) in collaborazione con la Columbia University, che ha l'obiettivo di raccogliere a livello mondiale tutte le attrici, produttrici e registe che abbiano avuto come pioniere un impatto nell'ambito cinematografico. La fondatrice del progetto è Jane Gaines.

[59] Sul regista si veda R. Schickel, *D.W. Griffith. An American Life*, Simon and Schuster, New York 1984; per Gish si veda S. Oderman, *Lillian Gish. A Life on Stage and Screen*, McFarland & Company, Jefferson (NC)-London 2000.

e lungometraggi, esordendo giovanissima nel teatro e poi nel cinema (1912) con un primo ruolo nel poliziesco *An Unseen Enemy* dello stesso Griffith. Tra i film più famosi del regista va senza dubbio citato *Intolerance* (1916)[60], in cui l'attrice assume un ruolo simbolico-metaforico di madre e generatrice del tempo[61]. Gish è stata anche regista di un film dal titolo *Remodeling Her Husband* (1920), in cui stando al riassunto dei giornali dell'epoca[62], una moglie (interpretata dalla sorella Dorothy) riesce a cambiare il marito farfallone.

Un momento di svolta per il femminile come protagonista avviene nel 1926 con l'uscita del lungometraggio *Ella Cinders*, intepretata da Colleen Moore [63], tratto dalle storie fumettistiche di William Conselman e Charles Plumb (1925). Nei primissimi fumetti la protagonista è una sorta di Cenerentola e tale caratteristica viene assunta anche nello stesso film di Green, in cui Ella diviene attrice hollywodiana (dunque con tanto di riferimenti metacinematografici) e alla fine del lungometraggio avrà un figlio dal marito[64]. Anche l'anno successivo esce un altro film tratto da un fumetto: *Tillie the Toiler*[65], diretto da Hobert Henley, la cui protagonista, è il personaggio omonimo del fumetto di Russ Westhover (1921)[66] ed è interpretata dall'attrice Marion Davies. Queste due opere della seconda metà degli anni Venti segnano, dunque, un punto di svolta nel rapporto tra fumetto e cinema per quanto concerne il femminile: la stragrande maggioranza dei fumetti dell'epoca, infatti, aveva come protagonisti personaggi maschili come accadeva, dunque, anche nelle relative trasposizioni filmiche.

Con il passare degli anni il ruolo della donna nel cinema si trasforma e diviene più inclusivo, attivo e paritario rispetto ai decenni precedenti: molti film[67] di Alfred Hitchcock (1899-1980) vanno in questa direzione e permettono una visione più globale di questo periodo, che si può considerare

---

[60] Il film americano *Intolerance* (1916) è diretto e prodotto da David W. Griffith. Va segnalata la performance di un'altra grande attrice americana: Mae Marsh, che interpretando una giovane ragazza madre senza nome riesce a salvare, con la sua tenacia e coraggio, la vita al fidanzato.

[61] Il film presenta riferimenti all'opera del poeta Walt Whitman *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (pubblicato, ad esempio, nella raccolta dell'autore *Foglie d'erba. La prima edizione del 1855*, a cura e tr. it. di A. Ceni, Feltrinelli, Milano 2012).

[62] *Exhibitors Herald* no. 26, New York City, 26 June 1920, p. 86 [*Reviews*]. Il film fu poco apprezzato dalla critica (fu definito «a very amateurish piece of work», «here is Lilian's directorial idea of a domestic comedy»), e gli amoreggiamenti del marito vennero giudicati in maniera semplicistica («innocent flirtations») mentre le azioni della moglie come capricciose («a temperamental wife»). L'editore e direttore della rivista era Martin J. Quigley.

[63] Il regista del film è Alfred E. Green. Questo fu prodotto da J. McCormick, insieme alla casa di produzione dello stesso Green.

[64] Anche nel fumetto *Ella* diviene attrice ad Hollywood e si sposa.

[65] Il film venne prodotto dalla Cosmopolitan e distribuito dalla *MGM*. Nel 1941 vi fu un *remake* dal titolo omonimo diretto da Sidney Salkow per la Columbia. La protagonista è interpretata da Kay Harris. Questi tre film erano in *live-action*.

[66] In Italia il film ha avuto il titolo *Ah! Che maschietta!*, quasi ad indicare l'eccezionalità dell'evento. Per informazioni sul film si veda L. Somigli, R. Chiavini, *Dai fratelli Lumière ad Asterix: il genere comico*, in R. Chiavini, A. Lazzeretti, L. Somigli, M. Tetro, *Il cinema dei fumetti. Dalle origini a Superman Returns*, Gremese, Roma 2006, p. 10. Il testo nomina anche il fumetto e il film *Ella Cinders* (1926).

[67] Sul cinema di Hitchcock e femminismo si segnala il testo T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, New York- London 2016. Tra i film più significativi sul ruolo del protagonismo femminile si citano *Young and Innocent* (1937), *Foreign Correspondent* (1940), *Notorious* (1946), *Marnie* (1964).

come di passaggio verso una funzione narrativa di primo piano della donna. Questa «nei film di Hitchcock riveste un ruolo fondamentale che viene diversificandosi nel corso della sua produzione [...] può essere sia la rovina che la salvezza per l'uomo, può incarnare sia il bene che il male»[68]. In questi decenni di svolta[69], dagli anni Quaranta ai Sessanta, per ruoli femminili significativi nel cinema hollywoodiano vanno segnalate le attrici Marilyn Monroe (come in *Some Like It Hot*, 1959), Audrey Hepburn (*Roman Holiday*, 1953 e *Breakfast at Tiffany's*, 1961), Katharine Hepburn (*Adam's Rib*, 1949 e *Pat and Mike*, 1952), Ginger Rogers, Ingrid Bergman (*Gaslight*, 1944 o *Siamo donne*, 1953). Certamente, a volte, la visione hollywoodiana della *star* femminile risulta essere ancora dipendente dal "maschile"; ciò, ad esempio, è riscontrabile nelle parole del regista Otto Preminger in merito alla questione: «Women stars in Hollywood were invariably in one of two categories. One group was made up of women who were exploited by men, and the other, much smaller group was composed of women who survived by acting like men»[70].

In ogni caso, Katharine Hepburn, che esordisce con il dramma sentimentale *A Bill of Divorcement* (1932) diretto da George Cukor, portò un cambiamento nel modello di rappresentazione femminile che, ebbe un forte impatto nella regia e nella funzione narrativa del personaggio all'interno della narrazione:

> la commedia sentimentale è tra i generi che più risentirono del cambiamento di sensibilità che si registrò nella produzione hollywoodiana *Post-Code*, provata com'era di tutte le situazioni canoniche su cui fino ad allora si era basata: il triangolo lui- lei- l'altro(a), l'adulterio, la seduzione della vergine o della sposa. Il motore narrativo dell'attrazione sessuale rimase fondamentale, ma lo svolgimento scenico fu affidato al registro dell'allusione, attraverso un intenso ingaggio fisico e verbale tra i personaggi. Dietro quest'opera di sublimazione/stilizzazione del rapporto amoroso, comunque, si nota un intenso lavorìo drammaturgico sulla relazione di coppia, sui rapporti di forza fra i sessi, sui modelli di unione e sui valori ad essi correlati[71].

Negli Stati Uniti, a partire dagli anni Ottanta, specialmente nei cosiddetti film per ragazzi (come i *cult Karate Kid* di John G. Avildsen o *The Goonies* di Richard Donner) accanto al protagonista è sempre presente una donna, non come fruitrice passiva dello storytelling ma come agente attivo: nella squadra dei *Goonies*, ad esempio, sono presenti Andy (Kerri Green) e Stef (Martha Plimpton).

---

[68] G. P. Brunetta, *Il cinema di Hitchcock*, Marsilio, Venezia 1995, p. 75.
[69] Ad esempio, risultano emblematiche le allusioni alla donna come scienziata nel classico di fantascienza *Tarantula!* (1955) diretto da Jack Arnold, ad indicare come il femminile faccia sentire anno dopo anno la propria voce.
[70] O. Preminger, *Preminger. An Autobiography*, Doubleday, New York 1977, p. 91.
[71] F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale*, Vita e Pensiero, Milano 2021, pp. 200-201.

Nel 1987 esce il film thriller *Lady Beware*, diretto dalla regista Karen Arthur, di matrice femminista contro il maschilismo[72], in cui la protagonista (interpretata da Diane Lane) sfida e vince uno psicopatico stalker. In merito al film, la regista dichiarerà che «I'm not interested in making a picture where a woman gets beat up. I want to show how a lady deals with this kind of insidious violence»[73].

A partire dal nuovo millennio la questione del divismo, complice anche il maggiore utilizzo di nuove tipologie di Social Networks, risulta essere più complessa e frastagliata rispetto gli anni precedenti[74]. Non è nostra intenzione soffermarci in questa direzione, per non uscire dai binari del tema del cinema animato, tuttavia, nelle pagine precedenti si è voluto porre all'attenzione del lettore alcuni brevi cenni e considerazioni utili a contestualizzare un primo periodo di nascita del divismo in *live-action* di poco precedente, come vedremo di seguito, a quello animato.

Delineare teorie filmologiche sul divismo nel cinema animato non è una impresa facile a causa della complessità degli studi[75]. Alla minore considerazione e percezione di un personaggio animato come star ha contribuito la mancanza di una vera e tangibile fisicità da parte dell'attore protagonista: in fondo, questa è la principale differenza di ordine tecnico tra *live-action* e animazione. Cionondimeno, è corretto parlare di *star system* anche in relazione ai protagonisti del cinema d'animazione (e del fumetto). A tal proposito, moltissimi personaggi dei *cartoons* sono nominati nella Walk of Fame di Hollywood: Mickey Mouse (1978), Bugs Bunny (1985)[76], Woody Woodpecker (1990), Donald Duck (2004), Winnie the Pooh (2006), Minnie Mouse (2018).

David McGowan nel suo saggio *Animated Personalities. Cartoon Characters and Stardom in American Theatrical Shorts* affronta in maniera approfondita la questione e analizza il perché alcuni personaggi seriali (Mickey Mouse, Betty Boop, ecc.) debbano essere considerati delle vere e proprie star. In fondo, come riportato da McGowan, proprio Topolino nel 1932 era stato denominato come

> "The most famous personality of the screen", regardless of film lenght or medium. He also proclaimed the Mouse to be the industry's "best contributor to the creation and maintenance of the habit of attending the screen theater", implying that, if a Mickey film was playing, many went to the

[72] P. Mereghetti [a cura di], *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2017*, s. v. *All'improvviso uno sconosciuto*, Baldini & Castoldi, Milano 2017, p. 139. Il film sceneggiato da Susan Miller e da Charles Zev Cohen.
[73] Le parole della regista sono riportate dal giornale «The Los Angeles Times», Los Angeles, 29 May 1986, p. 93 nell'articolo di Nancy Mills dal titolo *Lady Beware Warning Never Intimated Her*.
[74] Tra i vari saggi che toccano questo tema si consigliano C. Jandelli, *Breve storia del divismo*, Marsilio, Venezia 2007 e V. Codeluppi, *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Carocci, Roma 2017.
[75] Un primo riferimento utile è dato dal libro di Denis Gifford, *The Great Cartoons Stars. A Who's Who*, Jupiter Books, London 1979.
[76] Addirittura nel cortometraggio animato *Whats Cookin' Doc* (regia di R. Clampett, 1944) il coniglio *Bugs Bunny* verrà premiato con un Oscar.

cinema primarily to see the cartoon rather than the feature[77].

D'altronde, pochi anni dopo l'esordio del personaggio, avvenuto nel 1928, nel numero di febbraio della rivista cinematografica americana *Screenland*[78] (1932) appare, a firma di Mortimer Franklin, un articolo dal titolo *Confessions of Mickey Mouse*[79], in cui l'autore intervista Topolino, che viene definito una star. Quest'ultimo si presenta subito altezzoso e sofisticato, e successivamente spiega all'intervistatore che deve mostrarsi in tale maniera perché è stato definito "artista" e non può permettersi di figurare meno. Risulta interessante notare come Mickey Mouse anticipa l'intervistatore circa la propria vita amorosa: il topo si vanta di essere stato sposato cinque volte e di essere attualmente fidanzato con Minnie, scelta proprio per la sua semplicità. Alla fine dell'intervista comparirà anche Walt Disney, che spiegherà come Topolino ami raccontare bugie sui propri fidanzamenti e conquiste. In ogni caso, è importante sottolineare come l'intervista si sia spostata al campo sentimentale e che il personaggio abbia voluto dipingere per sé il ruolo di attivo conquistatore e di dandy. Il fatto che il produttore cinematografico compaia nelle incursioni dei personaggi è di uso comune in quegli anni: Disney appare anche qualche mese prima l'articolo di Franklin, quando R.M. Finch si occuperà dell'attore Pluto incontrandolo negli studi disneyani, come descriverà nel «Los Angeles Illustrated Daily News» del 20 ottobre 1931[80].

Tutto questo fa comprendere come, fin dagli esordi dei personaggi disneyani, si assiste ad un inserimento di questi nello *star system* perlomeno americano[81]. A corroborare questa ipotesi vi sono anche diversi cortometraggi animati disneyani sul tema, tra cui *Mickey's Gala Premier* (1933, regia

[77] D. McGowan, *Animated Personalities*, University of Texas Press, Austin 2019, p. 2. Questa denominazione era stata data dal critico cinematografico Terry Ramsaye, che lo nomina così nell'articolo *Mickey Mouse. He Stays on the Job*, in *Motion Picture Herald* no. 1, vol. 109 (October 1932), p. 41. La rivista era diretta ed edita da Martin Quigley. Nello stesso articolo l'autore paragona *Mickey* a Charlie Chaplin.

[78] La rivista venne edita nel 1920. *Editor* del numero di febbraio 1932 era Delight Evans, mentre Alma Whitaker Western editor e Frank J. Carroll *art director*. A titolo indicativo sui magazine cinematografici americani di quegli anni si segnala il volume T. J. McDonald, L. Lanckman (eds.), *Star attractions. Twentieth-Century Movie Magazines and Global Fandom*, University of Iowa Press, Iowa City 2019.

[79] L'articolo è stato ristampato nel volume D. Gerstein, G. Groth (eds.), *Walt Disney's Mickey Mouse "Race to Death Valley" by Floyd Gottfredson*, Fantagraphics Books, Seattle 2011 e in tr. it. (A. Merico) con il titolo di *Confessioni di Topolino* in *Walt Disney presenta Topolino nella valle infernale di Floyd Gottfredson*, serie a cura di D. Gerstein e G. Groth, a cura it. di F. Gadducci, Rizzoli Lizard 2012, pp. 278-280. L'articolo presenta illustrazioni di E. Duvall, F. Gottfredson (con chine di R. Nelson). Nei volumi sono presenti, tra le altre cose, le storie *Lost on a Desert Island* (1928), *Death Valley* (1930), *Mr. Slicker and the Egg Robbers* (1930; testi e disegni di F. Gottfredson, con chine di Gottfredson. H. Gramatky e E. Duvall), *Mickey Mouse vs. Kat Nipp* (1931; testo di F. Gottfredson, disegni di Gottfredson e E. Duvall e chine di quest'ultimo), *Boxing Champion* (1931; testi di F. Gottfredson, disegni di E. Duvall e F. Gottfredson, chine di E. Duvall e A. Taliaferro), *Mickey Mouse and the Gypsies* (1931; testi e disegni di F. Gottfredson, chine di A. Taliaferro), *Fireman Mickey* (1931) e *Clarabelle's Boarding House* (1931).

[80] All'epoca il giornale era sotto la direzione dell'editore Manchester Boddy.

[81] Potremmo dire anche in (Ex) Yugoslavia (in alcune storie a fumetti di Mickey Mouse anni Trenta sono presenti raffigurazioni di diversi attori americani) e in Italia: qui Topolino esordisce nel 1929 nei cinema italiani (con la Società Pittaluga) e viene acclamato come importante figura. Per approfondimenti su questo esordio italiano si cfr. N. Stefani, *Da Mickey Mouse a Topolino: le strategie promozionali e distributive della Pittaluga per l'animazione Disney*, in *Immagine. Note di storia del cinema* n. 16, a cura di L. Mazzei e D. Orecchia, 2017, pp. 123-142. Va sottolineato che già nel 1923 un altro personaggio animato, Felix, si reca negli studios cinematografici nel corto *Felix in Hollywood*.

di Burt Gillett), *Mickey's Polo Team*[82] (1936, regia di David Hand) e *The Autograph Hound* (1939, regia di Jack King) e il lungometraggio prodotto dalla MGM in *live-action* (con alcune brevi parti a tecnica mista) *Hollywood Party* (1934[83]). Il primo dei film citati, che si rivela essere un sogno del protagonista, vede Mickey Mouse scendere da una limousine insieme alla fidanzata Minnie Mouse acclamato come star assoluta da un gran numero di attori di prim'ordine (si citano tra gli altri le rappresentazioni di Clark Gable, Charlot, Harold Lloyd, Laurel e Hardy, Edward G. Robinson; ma anche di Mr. Hyde, Dracula e il mostro di Frankenstein[84]) come star assoluta. Una menzione speciale va, inoltre, al personaggio dell'attrice Greta Garbo[85], che intorno al finale del film dà un bacio sulla guancia a Topolino[86]. Mickey Mouse e l'attrice si incontreranno anche in una figurina (n. 113) della serie americana del 1935 dal titolo *Mickey Mouse with Movie Stars* (nn. 97-120; *Mickey Mouse Bubble Gum*), in omaggio con le gomme da masticare. In questa figurina Topolino rifiuta la corte di una Garbo disperata d'amore per lui; mentre in un'altra[87] (n. 102) raffigurante l'attrice Joan Bennett[88] Topolino è felicemente riempito di baci. Topolino incontra le star di Hollywood nella serie a fumetti[89] *Mickey Mouse Movie-Go-Round*, da cui le figurine 1935 prendono spunto, apparsa a puntate nel numero di agosto 1933 della rivista newyorchese *The New Movie Magazine* (Tower Magazine Inc.)[90].

Anche in *Hollywood Party* (1934), Topolino fa un'apparizione da star: all'inizio della breve

---

[82] In questo cortometraggio vi appaiono diversi attori (come Harpo Marx, Stanlio e Ollio, Charlot) e attrici (tra cui Greta Garbo e Shirley Temple) e personaggi dei disegni animati delle *Silly Symphonies* (King Midas o The Wise Little Hen), e dunque considerati star al pari dei precedenti citati.

[83] Il film è diretto da diversi registi che si sono occupati di varie sequenze: Richard Boleslawski, George Stevens, Allan Dwan, Sam Wood, Edmund Goulding, Russell Mack, Roy Rowland e Charles F. Reisner.

[84] Se da un lato questo sorprende per la natura horror dei film e quindi non visti dagli spettatori più piccoli, bisogna considerare come i tre personaggi letterari (e poi cinematografici) di Mr. Hyde, Dracula e il mostro di Frankenstein abbiano avuto una fama e riconoscibilità iconica, potremmo dire, universale. D'altronde, le rappresentazioni più famose dei personaggi citati sono di pochi anni precedenti (tutte del 1931): Mr. Hyde (Friedrich March) è del film *Dr. Jekill and Mr. Hyde* (regia di R. Mamoulian), il mostro di Frankenstein (Boris Karloff) appare nel film *Frankenstein* (regia di J. Whale) e Dracula (Bela Lugosi) nel film omonimo diretto da Tod Browning. Alcuni di questi personaggi appariranno anche nel corto animato della Warner Bros. *Have You Got Any Castles* (1938; *Merrie Melodies*) diretto da F. Tashlin. Una parodia del mostro creato dalla scrittrice Mary Shelley compare anche nello *short* sullo *star system Hollywood Capers* (1935, superv. di J. King; *Looney Tunes*).

[85] Sull'attrice (1905-1990) si segnala il saggio M. Conway, D. McGregor, M. Ricci, *The Films of Greta Garbo*, The Citadel Press, Secaucus 1968. Tra i film più famosi di Garbo prima del 1933 vanno citati *Love* (1927, regia di E. Goulding, tratto dal romanzo *Anna Karenina* di Tolstoj), *The Kiss* (1929, regia di J. Feyder, tratto da un racconto di G. M. Saville), *Mata Hari* (1931, regia di G. Fitzmaurice), ispirato alla celebre spia.

[86] Questa scena è stata ripresa anche in Italia nelle figurine anteguerra prodotte dalla Elah nel 1936 con la n. 41, dal titolo *La donna fatale*, ovvero la più rara della serie. L'immagine della figurina apparsa nella serie *Mickey Mouse Bubble Gum* con Garbo è stata utilizzata negli anni Trenta come immagine iconica di altri prodotti (illustrazioni e cartoline) disneyani.

[87] Tra gli altri attori della serie vi sono Groucho Marx, n. 99; Charlie Chaplin, n. 106; Stan and Laurel, n. 120; Douglas Fairbanks (n. 114; in essa compare anche Minnie a significare lo stato di *sex symbol* maschile); Mae West, n. 115.

[88] Celebre ad esempio per *Little Women* (1933, regia di G. Cukor), tratto dal romanzo di L. M. Alcott (1868-1869).

[89] Nel numero di agosto 1933 si segnala (p. 26) che un balloon è una fotografia, come se fosse un cineromanzo. Lo scrittore è Hal Horne. La rivista è pubblicata dall'editore Catherine McNelis (e diretta da Hugh Weir) per la Tower Magazines.

[90] *Publisher* di quei numeri era Catherine McNelis e come direttore editoriale della rivista vi era Hugh Weir. Nelle puntate si specifica che la storia è composta da «Comments on the Hollywood news by the world most popular actor by Mickey Mouse. As told to Hal Horne».

sequenza di cinema a tecnica mista viene scambiato per un semplice topo (facendo fuggire le donne presenti), ma appena viene riconosciuto la sala si riempie di risate e Mickey Mouse si dà ad una piccola interpretazione. Questo ci fa comprendere come il dialogo tra personaggi animati e quelli in *live-action* possa essere fruttuoso e, almeno in alcuni casi (come quello di Topolino), di pari livello all'interno delle considerazioni sul divismo. A tal proposito va citato il cortometraggio *You Ought To Be In Pictures* (1940, superv. di I. "Friz" Freleng; *Looney Tunes*) con protagonisti i disegnati Daffy Duck, Porky Pig e il produttore Leon Schlensinger[91] (1884-1949) dal vivo. Qui, il papero cerca in tutti i modi di convincere il maialino ad uscire dalla casa di produzione di Schlesinger per lavorare insieme ad attrici di grande spessore e fascino come Bette Davis. Il corto risulta essere molto particolare, sia perché reintroduce nel cinema un mix tra animazione e disegni animati nella stessa inquadratura[92], tecnica non particolarmente diffusa negli anni Trenta quanto nei decenni precedenti (pionieri in questo furono Blackton e McCay), sia perché «the cartoon actors' interactions with the animators, a studio guard, and especially Schlesinger himself play up their own claims on solidity, even as the film's comparison – and suggested equation- of animated and live-action films places both within a larger fantasy context»[93]. Similmente, in totale animazione, anche in *The Big Snooze* (1946; *Looney Tunes*) il personaggio Elmer J. Fudd decide di rompere il proprio contratto cinematografico[94], poiché sentiva svilito il senso del proprio personaggio. All'interno di questo cortometraggio sono presenti anche questioni di genere quando, durante un sogno, Bugs Bunny veste da donna il cacciatore, che viene corteggiato insistentemente da dei lupi. La figura del lupo come simbolo della lascivia sembra dunque essere particolarmente ricorrente in questo tipo di cortometraggi.

Nel disneyano *The Autograph Hound* (1939), Donald Duck entra negli studi hollywoodiani a caccia di star "umane", incontrando attori quali Greta Garbo, Mickey Rooney, l'attrice e pattinatrice su ghiaccio Sonja Henie, o ancora il trio comico dei Ritz Brothers e a Shirley Temple, che a sua volta chiede un autografo al papero. A quel punto, dopo l'intervento della baby attrice, Paperino è riconosciuto da tutti come star di prim'ordine. La figura di Temple incarnava una sorta di simbolo di "purezza" e bontà: giovanissima (all'uscita del cortometraggio aveva appena undici anni), bionda con i ricci[95]. Era pronta, tuttavia, anche a mostrare un forte carattere da donna adulta: nel

[91] Fondatore nel 1933 della casa di produzione Leon Schlesinger Productions, la quale viene poi assorbita nella Warner Bros.

[92] La questione risulta essere complessa a livello estetico e semiotico poiché comporta un particolare modo di vedere e analizzare lo spazio, secondo un *confine eterotopico*: cfr. M. Bonura, *Realismo e teorie estetiche e semiotiche applicate al cinema a tecnica mista (1900-1988)*, *Cinergie* n. 21, 2022; sul concetto di *eterotopia* si veda M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, tr. it. di S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi, Mimesis, Milano 2011; in particolare il contributo *Spazi altri* (tr. it. di P. Tripodi).

[93] J. P. Telotte, *Animating Space. From Mickey to WALL-E*, The University Press of Kentucky, Lexington 2010, p. 163.

[94] Ovvero la Warner Bros., la quale aveva già rilevato la Leon Schelesinger Productions nel 1944. A capo dello studio dal 1944 al 1958 vi era Edward Selzer (1893-1970).

[95] Questo venne rimarcato con il film *Curly Top* (1935, regia di Irving Cummings) e tratto dal romanzo *Papà*

cortometraggio, infatti, si mostra ben più matura e decisa dei suoi colleghi più grandi. Temple è stata un'attrice precocissima: ebbe un ruolo di primo piano già nel 1932 nella serie in *live-action Baby Burlesks*[96], come in *War Babies* (regia di Charles Lamont). Questi cortometraggi furono molto controversi in quanto mostravano bambini in situazioni che si potrebbero definire come sessiste. In ogni caso,

> Temple, in her urban feature films, parodies the figure ofthe fallen woman, subversively echoing and paralleling the trope of the fall while nonetheless avowing her innocence. In doing so, she simultaneously denaturalizes the figure of the fallen woman and the innocent child. While Temple demonstrates aspects of the "seductress" across her films, her urban films imply a knowingness that seems particular to her status as an urban child[97].

Come si è potuto accennare il paradigma da star nel cinema animato è inserito in un gran numero di cortometraggi animati. Tra questi vi è *Hollywood Steps Out* (1941) diretto da Fred "Tex" Avery, per la serie *Merrie Melodies*. Prodotto per la casa cinematografica di Leon Schlesinger, questo breve film animato non presenta un vero e proprio personaggio protagonista, ma tante scenette con le rappresentazioni di personaggi cinematografici famosi come Edward Robinson, James Stewart, Dorothy Lamour, Claudette Colbert, Bette Davis, Greta Garbo (nelle vesti di *cigarette girl*), James Cagney, Humphrey Bogart, Paulette Goddard, Harpo Marx, Henry Fonda, Clark Gable, Boris Karloff (nei panni del mostro), Oliver Hardy, una rappresentazione dell'attrice Sally Rand ("Sally Strand" nel corto), Johnny Weissmuller, Leon Schlesinger con il suo amico e assistente di produzione (dei *Looney Tunes*) Henry Binder[98] e tanti altri. In questo cortometraggio sono diverse le gag che riguardano la rappresentazione dei personaggi maschili e femminili: la vita hollywoodiana, infatti, viene rappresentata attraverso tanti attori di successo maschili quanti femminili. Si assiste, inoltre, al corteggiamento di una scollacciata Dorothy Lamour ad un ballo (che viene rifiutato) con il timido James Stewart e alla principale attrazione della serata, ovvero la *bubble dance* dell'attrice e ballerina *burlesque* "Sally Strand". Questa parte risulta essere molto erotizzata in quanto il personaggio raffigurato sembrerebbe essere completamente nudo (coperto da un'enorme bolla, tipica di questa tipologia di ballo) e osannato in maniera lasciva con diversi fischi da parte del pubblico maschile: un siparietto è quello dell'attore Henry Fonda rimproverato dalla

---

Gambalunga (*Daddy Long Legs*, 1912) dello scrittore Jean Webster. Tra gli altri successi dell'attrice si segnala *Heidi* (1937, regia di Allan Dwan) e tratto dall'omonimo romanzo di Johanna Spyri (1881). Al personaggio di Heidi venne dedicata una serie animata giapponese (anime) di enorme successo nel 1974, per la regia di Isao Takahata.

[96] La serie si compone di 8 episodi, con cortometraggi dei registi R. Nazarro, C. Lamont, J. Hays.

[97] Per queste riflessioni sull'attrice Shirley Temple (1928-2014) si veda P. Robertson Wojcik, *Fantasies of Neglect*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2016, p. 73.

[98] Riflessioni sulla presenza di Schlesinger e Binder sono riscontrabili in D. Crafton, *The View from Termite Terrace*, in K. S. Sandler (ed.), *Reading the Rabbit*, Rutgers University Press, New Brunswick – London 1998, pp. 101-104.

madre per i suoi sguardi sognanti alla ballerina. Quando Ben Harpo fa scoppiare la bolla con una fionda si scopre che "Sally Strand" non era in realtà nuda ma coperta da un barile, terminando così il balletto. Questa parte comica fa notare come l'attrattiva della serata fosse in verità la spettacolarizzazione erotica del corpo femminile: la telecamera che inquadra i disegni animati si sofferma solo sul pubblico maschile, invece che su quello femminile (seppur anche questo presente e ricco di star di prim'ordine). Anche il finale del cortometraggio fa riferimenti a questioni di ordine sessuale, in quanto Clark Gable cerca di corteggiare e baciare (non riuscendoci) una ragazza bionda che si scoprirà essere in realtà Groucho Marx travestito. In realtà, questo episodio rappresenta una gag consolidata nel mondo audiovisivo: ad esempio, appare già nel cortometraggio disneyano *Alice Loses Out* (1925). In *Krazy Kat-Seeing Stars* (1932; C. Mintz Prod.), diretto da Manny Gould e Ben Harrison, il gatto protagonista, incoronato come una vera star, incontra una grande varietà di divi animati tra cui Stanlio e Ollio, Roscoe Ates, Charlie Chaplin, Tom Mix, Jimmy Durante. Qui, la maggior parte dei personaggi è tutta al maschile, ma non mancano le scene in cui qualcuno con aria di lascivia tenta di corteggiare una *cigarette girl*. In *Hollywood Picnic* (1937), della serie *A Color Rhapsody* (Screen Gems Inc.), per la regia di Arthur Davis e Sid Marcus, sono invece presenti divi e dive come John Barrymore, Clark Gable, Stanlio e Ollio, Edward G. Robinson, Shirley Temple, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn.

Un altro film animato con riferimenti a Hollywood è il cortometraggio *Red Hot Riding Hood* (1943; MGM), per la regia di Tex Avery. Questo *cartoon* si caratterizza per i continui riferimenti metamediali e per la rottura della *quarta parete*: la storia inizia in maniera "classica" con Cappuccetto Rosso che si reca dalla nonna e con il lupo che cerca di tenderle un agguato. L'animale, tuttavia, insieme agli altri due personaggi, decide di cambiare completamente la narrazione e di assumere un altro ruolo. La storia così cambiata, dunque si sviluppa nei pressi di Hollywood, dove il lupo diventa una star *playboy* di successo, Cappuccetto Rosso una donna dall'aria sensuale che lavora presso il «The Sunset Strip – 30 gorgeous girl no cover», tanto sexy da far fischiare e ululare per la lussuria lo stesso lupo, ancora una volta simbolo della lascivia umana. Cappuccetto Rosso diventata così *hot*, come da titolo del cortometraggio, cambiando completamente aspetto rispetto all'inizio della storia: da ragazzina innocente si trasforma in seducente *showgirl* in carriera, con tanto di tacchi e un vestitino molto corto e, in virtù della sua determinazione, riesce a sfuggire alla corte invadente e chiaramente passionale del lupo. Va notato, inoltre, come anche la nonna sia ben vestita e truccata, e, alla vista del lupo, cerchi in tutti i modi di sedurre quest'ultimo, tentando più volte di baciarlo contro la sua volontà. In questa parte del film, sembrerebbero essersi ribaltati i convenzionali ruoli di genere: qui è una signora anziana che vuole in tutti i modi, anche violentemente, attrarre a sé l'amato e conquistare piuttosto che essere conquistata. Facendo riferimento al fatto che questa storia alternativa è stata scelta e modificata

dagli stessi personaggi all'inizio del film, Paul Wells scrive come

> By recasting role and identity, Avery redefines and relocates the notion of status and power in his characters. Because they are entirely free to pursue their most instinctive motives and desires, Avery's characters pay no attention to social etiquette, cultural norms […][99].

Collegato al cortometraggio è anche il successivo *Little Rural Riding Hood* (1949, MGM), diretto anche questo da Tex Avery. Qui, come il precedente, la lussuria è simboleggiata dal personaggio del lupo: la trama verte su un lupo di campagna e uno di città. Il primo è innamorato di una montanara finché non vede la seducente *showgirl* presente in *Red Hot Riding Hood* (1943), mentre l'altro canide (più sofisticato del primo) flirta sensualmente con la campagnola.

Analizzare questi cortometraggi animati anni Trenta e Quaranta, dunque, risulta essere fondamentale per capire la costruzione dello *star system* americano dei personaggi del cinema d'animazione. Negli anni Trenta ciò si è consolidato, anche se la vera radice e motore di questo fenomeno va riscontrata nella nascita di piccole serie animate nei decenni precedenti (come quelle dei Bray Studios) e soprattutto nel fumetto: tra i primissimi esempi si potrebbero elencare The Katzejammer Kids[100], Happy Hooligan[101], Little Nemo e la Principessa (di W. McCay, presenti nel 1905 su fumetto, nel 1908 a teatro[102] e con il corto del 1911 nel cinema a tecnica mista), Mutt and Jeff[103], come vere e proprie star, trasposte in forma animata proprio "sfruttando" la fama raggiunta come personaggi disegnati su carta.

1.3. Sguardi della critica femminile e applicabililità nel cinema animato

Come si è dato modo di accennare in precedenza, i film d'animazione, essendo una forma di cinema seppur con delle proprie peculiarità dal punto di vista tecnico, estetico e semiotico, non sono

---

[99] P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, London-New York 2013, p. 146 [ed. or. 1998].

[100] Si tratta di fumetti per giornali basati sulle avventure di due monelli (potremmo dire sulla falsariga, almeno iniziale di *Max und Moritz* di Wilhelm Busch, 1865) apparse nel 1897 e creati da Rudolph Dirks. Il primo cortometraggio (seppur in *live-action*) è del 1898 con il titolo di *Katzenjammer Kids In School* per la American Mutoscope, mentre i primi corti animati sono del 1917 per la International Film Service di William Randolph Hearst (anche editore del giornale con l'apparizione dei due). Tra gli animatori chiave si segnala Gregory La Cava. Per informazioni maggiori si veda D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 178-183.

[101] Personaggio dei fumetti formato giornale, creato da Frederick Burr Opper nel 1900. Nello stesso anno *Happy Hooligan* fu trasposto in cortometraggi in *live-action* diretti da J. Stuart Blackton, e nel 1916 apparirà anche nei corti animati (tra gli animatori chiave anche qui Gregory La Cava).

[102] Nel 1908 vi fu una trasposizione teatrale (New Amsterdam Theatre, New York) del personaggio, su libretto di Harry B. Smith e musiche di Victor Herbert. In ogni caso, già vi erano stati esempi analoghi con altre trasposizioni di personaggi fumettistici: si veda F. Rexford Cooley, *Comic Strips*, in T.A. Greenfield (ed.), *Broadway. An Enciclopedia of Theater and American Culture*, vol. 1 (A-L), Greenwood-ABC-Clio, LLC, Santa Barbara (CA) 2010, pp. 122-124.

[103] Personaggi dei fumetti creati da Bud Fisher nel 1908 e trasposti più volte in *live-action* (1911, corti prodotti da David Horsley) e poi in disegni animati (a partire dal 1913). Tra i vari cartoonists dei diversi cortometraggi con i due personaggi si segnalano Charles Bowers e Raoul Barré.

esenti da sguardi e punti di vista maschili e femminili. Su aspetti generali in merito alla cinematografia esiste un lungo filone di critica femminista (*Feminist Film Theories*), che riteniamo possa essere almeno in parte uno strumento di riflessione anche sui prodotti animati. Tra le militanti di questa operazione di valorizzazione della centralità del femminile vi è senza dubbio Laura Mulvey, la quale nel 1975 pubblica il breve saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[104]. Vale la pena, dunque, ripercorrere alcuni punti del testo, tentando di interpretarli e accostarli al cinema animato americano, seppure questa applicazione non risulta esplicitamente indicata. Mulvey, nel suo saggio, parte da alcune considerazioni di tipo psicoanalitico[105], attraversando le modalità con cui i film permettono uno sguardo differenziato tra maschile e femminile[106]. Questo potrebbe, almeno in parte, risultare valido anche per i film d'animazione che, proprio come il cinema in *live-action*, spesso rispecchiano le mode, le tensioni e la società stessa, o tentano di farlo. La rappresentazione disegnata e riportata cinematograficamente (animazione), che in senso genealogico ha una derivazione dal fumetto e dall'illustrazione caricaturale e umoristica, in quanto *mimesi* della "realtà" fenomenica[107], non è esente da un rapporto con la cultura, l'ambiente e dai pregiudizi e preconcetti dell'animatore/disegnatore, e spesso anche dallo stesso produttore.

Uno degli elemente culturali di questa relazione è rappresentato dalla differenza sessuale, che risulta essere una presenza costante nei cortometraggi animati statunitensi dagli anni delle origini del cinema alla contemporaneità: generalmente[108] il personaggio principale antropomorfizzato ha un'identità sessuale biologica implicita o esplicita, percepita come tale dallo spettatore. Per quanto concerne i prodotti film animati almeno dei primi anni (1913-1949), risulta automatico e corretto, ad esempio, percepire Felix come un gatto di sesso maschile o Minnie Mouse come un personaggio femminile. Questo avviene, non solo a causa del loro nome, ma anche e soprattutto attraverso la percezione da parte dello spettatore di elementi distintivi o di alcune caratteristiche grafiche di

---

[104] Questo saggio venne pubblicato all'interno della rivista della Society for Education in Film and Television *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18. Ristampato all'interno di G. Mast, M. Cohen (eds.), *Film: Psychology, Society and Ideology*, Oxford University Press, Oxford 1985, pp. 803-816.

[105] In particolare di matrice freudiana. Il primo paragrafo è intitolato *A Political Use of Psychoanalysis*. Il dibattito sulla psicoanalisi in quegli anni si era già spostato intorno alle forme di potere: basti pensare ad alcuni autori della Scuola di Francoforte come Theodor Adorno e Herbert Marcuse. Sul tema si consiglia J. Whitebook, *Psychoanalysis and Critical Theory*, in P. E. Gordon, E. Hammer, A. Honneth (eds.), *The Routledge Companion of Frankfurt School*, Routledge – Taylor & Francis, London 2018, pp. 32-47.

[106] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in G. Mast, M. Cohen (eds.), *Film: Psychology, Society and Ideology*, op. cit., p. 803.

[107] Con questa asserzione non si vuole intendere che il cinema animato o il fumetto siano necessariamente realistici, ma che prendono spunto mimeticamente dalla realtà che ci circonda. Anche nelle sue forme più oniriche, ad esempio, il fumetto *Little Nemo* di McCay non fa altro che rappresentare tramite il disegno, seppure in situazioni surreali e quasi alogiche, oggetti e (s)oggetti tratti dal mondo.

[108] Un raro controesempio di ciò è il corto *Merbabies* (1938), i cui personaggi sono stati tradotti in italiano sia al maschile sia al femminile; un altro il personaggio dei fumetti di George Herriman e dei disegni animati *Krazy Kat*, o ancora il famoso canarino (maschio) dalle lunghe ciglia Tweety (Titti) che esordisce nel corto animato *A Tale of Two Kitties* (regia di R. Clampett, 1942) per le *Merry Melodies* di Leon Schlesinger (con distribuzione della Warner Bros.). Una netta distinzione tra maschile e femminile, da parte dello spettatore, soprattutto nei corti diretti da Walt Disney negli anni Venti, non è presente invece sui personaggi comprimari o più marginali.

caratteri sessuali secondari. Quando ciò non è ben definito viene di conseguenza esplicitato solitamente dagli intertitoli, come nel caso del dinosauro Gertie di McCay, nelle cui didascalie presenti nel cortometraggio si conferma essere una creatura femminile.

In ogni caso, Laura Mulvey, sembra riscontrare nei film una visione patriarcale; punto centrale, infatti, è quello che viene definito come «paradox of phallocentrism» che «depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence […]»[109]. Nel secondo paragrafo del saggio (*Destruction of Pleasure is a Radical Weapon*), l'autrice specifica come Hollywood, in quel periodo, veicolasse un linguaggio sessualizzato ed erotico attraverso la visione patriarcale[110], rendendo il piacere diviso in «active/male and passive/female»[111]. Un'altra asserzione focale della Mulvey presente nel suo saggio riguarda la sua critica al ruolo della donna nei vari film hollywoodiani di quegli anni: in questi il femminile avrebbe il duplice obiettivo di essere un «erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium […]»[112]. A questo "sguardo" (*gaze*) contribuiscono il montaggio e le inquadrature, che permettono una maggiore erotizzazione del corpo femminile. Questo concetto è solo in parte applicabile al cinema animato statunitense dai primi del Novecento fino agli Quaranta, ma è utile soffermarcisi perché identifica delle differenze narrative e metacinematografiche sostanziali tra cinema *live-action* e cinema d'animazione. Il primo aspetto da determinare è a quale tipo di *audience* il film (animato o meno) si rivolga. I primi cortometraggi animati si indirizzano, fino agli anni Dieci del Novecento, ad un pubblico variegato di diverse fasce di età, incuriosito dagli aspetti e trucchi tecnici dell'animazione[113]. Con la serialità animata già a partire dagli anni Venti però i prodotti sembrerebbero diventare più che altro destinati principalmente alle famiglie e ad un pubblico pre-adolescenziale. Anche gli adulti, quindi, assistevano alla visione di questi film animati: non esistendo ancora la televisione casalinga, i prodotti filmici animati venivano visti soprattutto al cinema e gli adulti potevano accompagnare i più piccoli e assistere così alla visione. Il pubblico più piccolo comunque veniva fidelizzato da un personaggio ricorrente (ad esempio Felix the Cat) su cui si costruiva un vero e proprio universo mediale secondo l'ottica della transmedialità (racconti, fumetti ma anche gadgets, ecc.). A partire dagli anni Trenta, tuttavia, i cortometraggi animati trattano tematiche sempre più mature o avventurose (ad esempio, la serie animata di Superman o quella di Braccio di Ferro), fino all'exploit della propaganda animata americana per

[109] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in G. Mast, M. Cohen (eds.), *Film: Psychology, Society and Ideology*, op. cit., p. 803.
[110] *Ivi*, p. 805.
[111] *Ivi*, p. 808. Quest'ultima citazione proviene dal terzo paragrafo intitolato *Woman as Image, Man as Bearer of the Look*.
[112] *Ivi*, p. 809.
[113] Per esempio, negli Stati Uniti dei primi del Novecento il legame tra *vaudeville* e animazione è particolarmente stretto.

ragazzi e adulti degli anni Quaranta, con addirittura film che sembrerebbero avere tratti razzisti[114]. Anche i lungometraggi animati degli anni Cinquanta e Sessanta erano destinati alle famiglie, ma il target primario sembrerebbe essere quello dei bambini o al massimo degli adolescenti, a differenza dei prodotti di decenni precedenti[115]: talvolta i diversi prodotti animati di questo periodo fungono quasi da *film di formazione*, mentre i film hollywoodiani a cui Mulvey fa riferimento sembrerebbero perlopiù indirizzati ad un pubblico adolescente o adulto. In ogni caso, che gli adolescenti americani degli anni Quaranta e Cinquanta fossero attratti dai film di crimine e western è ben testimoniato, ad esempio, anche dagli elementi metamediali di riferimento al cinema (o alla televisione) presenti nei fumetti[116] di quegli anni.

Come ben si nota, tuttavia, il punto rilevante non sta tanto in quali spettatori visionassero il film (animato o meno) quanto a chi questi fossero indirizzati. Questo è un aspetto basilare perché il target presuppone diverse modalità di narrazione e di conseguenza di montaggio. Per questo risulta difficile poter rapportare le figure femminili animate qui prese in considerazione, ad una erotizzazione (seppur non mancano sporadici esempi come nella prima fase di Betty Boop): semmai sono presenti gli schemi narrativi stereotipati del maschile come forte, gentile e coraggioso e del femminile come soggetto da conquistare, elegante e dedito all'amato o al contrario particolarmente volubile.

Mulvey scrive, inoltre, che gli spettatori maschi si identificavano nel personaggio maschile principale. Tutto ciò comporterebbe importanti corollari, come il fatto che «the power of the male protagonists as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both [ovvero allo spettatore e al protagonista filmato, *n.d.r.*] living a satisfyng sens of omnipotence»[117]. Mulvey non dà esplicite risposte nei casi in cui via sia un personaggio principale femminile, ma rimanda ad un saggio di Pam Cook e Claire Johnston[118] al riguardo. In quest'ultimo lavoro le due autrici,

---

[114] Sul tema si veda M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit.

[115] Lo studioso David Forgacs scrive che i corti animati disneyani anni Trenta erano indirizzati per un pubblico generale comprendente adulti e bambini: *Disney Animation and the Business of Childhood* in *Screen* no. 4, vol. 33, con *issue editor* A. Kuhn, 1992, p. 363; si veda anche C. Elza, *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation*, in *Animation* no.1, vol. 9, 2014, la quale cita lo stesso Forgacs; si confronti anche con la conversazione con Cristina Formenti, qui in *Appendice*.

[116] Ad esempio nella striscia disneyana per i giornali americani, disegnata da Floyd Gottfredson e sceneggiata da Bill Walsh, del 18 gennaio 1958 sono presenti riferimenti ai film western visti in casa. La ricezione di alcune tipologie di film americani negli anni Trenta (come quelli su Tarzan della M.G.M., Charlot, Shirley Temple, Stanlio e Ollio o altri personaggi di avventure) è ben presente anche nei fumetti italiani destinati ad un pubblico pre-adolescenziale (o adolescenziale, tutt'al più): M. Bonura, *Cultural turn tra fumetto e cinema. Alcuni casi di fumetti italiani anteguerra con rimandi cinematografici*, in *H-ermes. Journal of Communication* n. 21, 2022, pp. 253-268. Tra i primi casi pubblicati in Italia di ibridazione tra cinema e fumetto vi è la serie di 10 giornali *Il piccolo cinematografo presenta* (Nerbini, 1923); ciò procede nella scia di alcuni riferimenti *metatestuali* (come la testatina) già presenti, ad esempio, in riviste americane del periodo come *Film Fun*. Ciò che è rilevante, anche ai fini di questo saggio, è notare come sia presente nel periodo anteguerra un collegamento di ibridazione tra il cinema americano e il fumetto/illustrazioni con prodotti pubblicati in quegli anni in Italia.

[117] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in G. Mast, M. Cohen (eds.), *Film: Psychology, Society and Ideology*, op. cit., p. 810.

[118] *Ibidem*. Il saggio in questione è P. Cook, C. Johnston, *The Revolt of Mamie Stover*, in P. Hardy (ed.), *Raoul Wash*,

partendo dal cinema del regista americano Raoul Walsh, e in particolare attraverso il suo *The Revolt of Mamie Stover* (1956, basato sul romanzo omonimo di W.B. Huie), mettono in evidenza come spesso la donna sia "solo" un'apparente protagonista dello storytelling, ma che in realtà questa, nella rappresentazione filmica, assume un significato che verte e ruota secondo il predominio narrativo maschile. Per questo

> la donna è quindi mancanza nel senso lacaniano del termine: essa è l'oggetto del desiderio maschile ed al tempo stesso la causa che scatena gli avvenimenti, senza mai divenire però soggetto della narrazione. La donna, concludono le studiose, ha valenza solo se rapportata all'"altro sesso e tramite la sua figura l'"uomo giunge a costituirsi così come soggetto pieno e dominante[119].

E. Ann Kaplan, in merito allo sguardo maschile e femminile nel cinema, riprendendo in parte Mulvey e in riferimento principalmente ai film americani anni Settanta e Ottanta, scrive che

> The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the "masculine" position. […] Women in film thus do not function as signifiers for a signified (a real woman), […], but signifier and signified have been elided into a sign that represents something in the male unconscious.[120]

In ogni caso, va sottolineato come la questione dello *sguardo* femminile (e di conseguenza di quello maschile) vada valutata anche secondo la percezione culturale e il periodo storico in cui è stata rappresentata, d'altronde i film della Disney sono stati visti e analizzati secondo lo sguardo culturale differente da generazioni diverse[121]. In un'ottica decisamente critica, Nandini Maity asserisce come nelle origini dell'animazione disneyana il femminile risultasse essere sempre stereotipizzato in ruoli subalterni e che ciò avveniva anche nei fumetti[122]. Alcune di queste

---

Edinburgh Film Festival, Edinburgh 1974.

[119] G. Caruso, *La scrittura cinematografica. Le categorie di genere fra cinema e letteratura: il caso Orlando*, tesi di dottorato (tutor A. Lamarra), Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli 2009, p. 17.

[120] E.A. Kaplan, *Women & Film. Both Sides of the Camera*, Routledge, London-New York 2000 [1983], p. 30.

[121] Y. Liu, M. Yang, *The Transformation of Female Images in Disney Animated Films from the 20th to the 21st Century in the Context of the American Feminist Movement*, in M.Z. Bin, N.A. Ghaffar (eds.), *Proceedings of the ICHESS 2021*, Atlantis Press, 2021, p. 1035 [*Literature review*].

[122] N. Maity, *Damsels in Distress: A Textual Analysis of Gender roles in Disney Princess Films*, in *IOSR-JHSS* n. 10, 2014, p. 28. Riportata anche nel testo di Liu e Yang, op. cit., p. 1035. L'articolo di Maity è interessante perché mette in comparazione i personaggi femminili del cinema animato con quelli dei fumetti, secondo una critica femminista, su cui noi non concordiamo del tutto.Certamente va notato come il maschile abbia avuto un predominio nei fumetti americani: ad esempio, negli anni Trenta Minnie Mouse è stata rappresentata come una ragazza di campagna, ingenua e candida o, successivamente, negli anni Cinquanta come fidanzata dai tratti burberi (ciò avviene anche per Olive Oyl della serie dedicata a Popeye), o ancora, Clarabelle Cow come grande chiacchierona. Ciò, tuttavia, è dovuto probabilmente alle leggi di mercato, al contesto storico e culturale e di serializzazione di personaggi di successo (Mickey Mouse o Popeye). Per questo, a nostro avviso, le ragioni di ciò non andrebbero necessariamente ricondotte al sessismo, altrimenti non si spiegherebbe la dicotomia con gran parte dell'animazione disneyana di quegli anni, in cui le donne non sono affatto marginali. In ogni caso, esistono diverse le strisce a fumetti negli anni Trenta e Quaranta con protagonista una

considerazioni sembrano condivise anche da Emma Bálint[123]. In realtà noi, non siamo del tutto concordi, almeno rispetto alla critica mossa all'animazione poiché la rappresentazione del femminile come protagonista nei film disneyani, inizia già nel 1924 con la serie a tecnica mista *Alice Comedies*. Per i periodi successivi, Maity, fa notare come in molti lungometraggi animati tratti da favole venga inserita una storia d'amore inesistente nell'originale (come in *The Little Mermaid*, 1990), vedendo ciò come una sorta di forzatura. Sean Griffin, invece, delinea come nell'animazione anche degli anni Trenta siano state talvolta presenti piccole forme di *queerness* e ripercorre brevemente alcune tappe di queste rappresentazioni attraverso alcuni atteggiamenti omosessuali presunti o effemminati di qualche personaggio[124]. L'autore sottolinea[125] come gli episodi citati, che rappresenterebbero questo tipo di comportamenti da parte di alcuni personaggi minori e non ricorrenti, siano semplicemente delle cornici del testo che non intaccano generalmente lo storytelling principale. Bugs Bunny, in ogni caso, si traveste da donna diverse volte, uno degli esempi più celebri è quello del cortometraggio *What's Opera, Doc?* (1957, regia di C. Jones; della serie *Merrie Melodies*) in cui, in una sorta di gioco di ruolo, il famigerato coniglio si traveste da valchiria (Brunilde) in contrapposizione a Taddeo-Sigfrido, utilizzando questa sorta di maschera per calarsi ancora di più nel ruolo di sedotto/seduttore. Sempre tra Bugs e Elmer J. Fudd, era capitata qualcosa di simile con il cortometraggio *Rabbit of Seville* (1950, regia di C.M. Jones; *Looney Tunes*)[126]. Relativo al *cross-dressing* di Bugs Bunny è anche *Backwoods Bunny* (1959, regia di Robert McKimson; *Merrie Melodies*), in cui il coniglio per fare delle pulizie nella tana indossa un nastrino rosa, segno delle massaie. Quanto asserito, tuttavia, non andrebbe interpretato come un cambio di sessualità da parte del personaggio quanto piuttosto come un modo comico di rappresentazione degli stili culturali dell'epoca, in cui erano solitamente le casalinghe a svolgere questo tipo di lavori domestici. Si pone, invece, su un'altra scia una successiva sequenza, presente nello stesso cortometraggio, in cui il coniglio, per tendere una trappola e sedurre fittiziamente l'antagonista maschile (Elvis, una giovane poiana), decide di travestirsi e di truccarsi. A tal proposito Kevin S. Sandler scrive che

---

donna: tra queste vanno citate Fritzi Ritz (1922) di Larry Whittington e la sua continuazione Nancy di Ernie Bushmiller (1938), Little Orphan Annie (1924) di Harold Gray o ancora Little Lulu (1935; protagonista anche di una serie animata negli anni Quaranta per i Famous Studios) della fumettista Marjorie Henderson Buell.

[123] E. Bálint, *The Representation of Women in Walt Disney's Productions in the Studio Era*, in *Americana e-journal* n. 2, vol. IX, 2013. Nel saggio si analizzano in particolare alcune *Silly Symphonies*, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941) e infine *Bambi* (1942).

[124] S. Griffin, *Pronoun Trouble. The Queerness of Animation*, in H. Benshoff, S. Griffin (eds.), *Queer Cinema, The Film Reader*, Routledge, New York-London 2004, pp. 105-106. Gli esempi includerebbero i corti animati *Any Rags?* (regia di D. Fleischer, 1932) o *Shanghaied* e *King Neptune* (entrambi per la regia di B. Gillett, 1932) o ancora *Hair-Raising Hare* (regia di Charles M. "Chuck" Jones, 1946). Le intelligenti intuizioni di Griffin tuttavia non ci convincono per come è stata descritta l'analisi in merito ad alcune rappresentazioni di Bugs Bunny in relazione a *queerness* e *cross-dressing*.

[125] *Ivi*, p. 106.

[126] Il titolo è in riferimento al componimento di Gioachino *Rossini Il barbiere di Siviglia* su libretto di C. Sterbini.

> Elvis is attracted to a gendered male Bugs Bunny knowing full well Bugs is cross-gendered female. […] His immediate awareness and exposure of Bugs's disguise undermine and threaten the temporary transvestite genre's corrective heteronormative function[127].

In conclusione, va sottolineato come, correttamente, la critica femminista (e non solo) abbia posto il problema della rappresentazione del femminile e dei pregiudizi maschili insiti nelle narrazioni cinematografiche, di cui sussistono diversi esempi, seppur marginali, nell'animazione dell'epoca. Ciò, tuttavia, va letto secondo una direzione storico-culturale e in riferimento al contesto di produzione del film o, più nello specifico, dello *short* animato e non in una volontà necessariamente discriminante del maschile o del femminile.

1.4 Il corpo nella narrazione dei film animati: alcuni casi di studio (1928-1946)

Uno dei temi più importanti inerente all'analisi dei paradigmi femminili e maschili è senza dubbio la corporeità e il rapporto che l'essere umano ha con essa: sia la sessualità che la rappresentazione dei generi, infatti, risultano essere particolarmente connesse con il corpo[128]. In ogni caso,

> il corpo e le modalità in cui viene delineata e interpretata la corporeità, diventano oggetto di analisi non solo in quanto destinazione degli effetti che le diverse organizzazioni sociali generano in essi, ma anche come elementi che costruiscono organizzazioni sociali […][129].

D'altronde, il sociologo e antropologo Marcel Mauss, nel suo testo *Les techniques du corps*[130] (1936), scrive come il corpo sia al tempo stesso strumento e mezzo tecnico, ma anche produttore di cultura materiale e dei momenti della quotidianità (definibili proprio come *culture del*

---

[127] K.S. Sandler, *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag*, in K.S. Sandler (ed.), *Explorations in Warner Bros. Animation*, op. cit., p. 170. Un altro cortometraggio animato distribuito dalla Warner Bros. in cui vi è un travestimento femminile è *Yankee Doodle Daffy* (superv. di F. Freleng, 1943), della serie *Looney Tunes*, anche questo come il precedente nominato è stato scritto da Tedd Pierce. Si tratta di una parodia del musical *Yankee Doodle Dandy* (regia di M. Curtiz, 1942; Warner Bros.) basato sulla vita di George M. Cohan. Nello *short* animato, infatti, Daffy cerca di interpretare brevemente diversi personaggi tra cui la cantante Carmen Miranda.

[128] Per una riflessione filosofica su questo rapporto si veda ad esempio U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983. Sul corpo e il suo rapporto con la *performance* (anche teatrale) si segnala il testo femminista J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, op. cit. Nel testo Butler fa una disamina critica, tra gli altri, dei testi S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit., e M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard Paris 1945.

[129] F.M. Lo Verde, *Corpo/corporeità*, in T. Marci, S. Tomelleri (a cura di), *Dizionario di sociologia per la persona*, FrancoAngeli, Milano 2021, p. 35.

[130] Per una traduzione italiana si veda, ad esempio, M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, a cura e tr. it di M. Fusaschi, Edizioni ETS, Pisa 2017.

corpo).

Uno dei cortometraggi animati più rilevanti in cui la corporeità è messa esplicitamente (fin dal titolo) in risalto è il documentario disneyano *The Story of Menstruation* (1946[131]), diretto da Jack Kinney. Cristina Formenti sottolinea[132] come questo cortometraggio che tratta di temi medici sia atipico rispetto al resto della cinematografica animata del periodo, poichè in questi le donne «appear generally only in secondary roles, and mainly in those of wife or girlfriend of the protagonist or of nurse. An everywoman is chosen as protagonist only when a strictly feminine issue is presented […]»[133]. Il film, a cui ha collaborato il medico Mason Hohl[134], presenta in termini didattico-scientifici (ricondotti al filone dell'*edutainment*) la fisiologia del ciclo mestruale. Il documentario inizia e termina, con la voce extradiegetica di Gloria Bondell[135], che esalta il ruolo generatore e naturale[136] delle madri e qui vengono usati, inoltre, termini singolari per l'animazione come vagina, utero o tube di falloppio. Queste espressioni, tuttavia, sono riportate ad uso illustrativo e scientifico e non sono finalizzate alla discussione esplicita di argomenti riguardanti la sessualità[137]. Oltre a trattare un argomento femminile, il documentario si rivolgeva innanzitutto proprio alle ragazze in età prepuberale. L'argomento della sessualità, dunque, è accantonato per far posto a discorsi riguardanti la salute della donna: questo lo si può notare anche quando il femminile viene rappresentato nudo, come la rappresentazione di un'anonima ragazza che si doccia, ma senza riferimenti e rappresentazioni specifiche dei caratteri sessuali primari o secondari (come il seno[138]).

Un punto di partenza su come possa funzionare un'analisi critica tra spazio, corporeità e arti visive (tra cui cinema, animazione e fumetto) è la riflessione che la geografa femminista Gillian Rose attua nel saggio *Feminist & Geography. The Limits of Geographical Knowledge* (1993)[139]. Rose analizza il quadro *Mr. and Mrs. Andrews* del pittore settecentesco Thomas Gainsborough e

[131] Il film è prodotto con l'International Cellucotton e la collaborazione di Kotex Products, la cui azienda è venditrice di prodotti per le mestruazioni.
[132] Si veda C. Formenti, *The Classical Animated Documentary and Its Contemporary Evolution*, Bloomsbury Academic, New York-London 2022, pp. 134-135. Per informazioni sul cortometraggio si veda anche B. Cruz Jr., *Paging Doctor Disney: Health Education Films, 1922–1973*, in A. Bowdon Van Riper (ed.), *Learning from Mickey, Donald and Walt. Essays on Disney's Edutainment Films*, McFarland & Co., Jefferson 2011.
[133] Proprio come le mestruazioni: *ibidem*, p. 135.
[134] *Ibidem*, p. 153.
[135] Gloria Bondell (1915-1986) aveva già avuto ruoli come attrice, as esempio in *Daredevil Drivers* (1938, regia di B. Reeves Eason) e *Accidents Will Happen* (1938, regia di William Clements; il protagonista del film è Ronald Reagan).
[136] All'inizio la figura materna, nella sua funzione generatrice, viene accostata a *Madre Natura*.
[137] Non vi si tratta, ad esempio, di come avvenga la riproduzione umana. In alcuni passaggi, infatti, si parla direttamente di ovulo fecondato, senza chiarire come questo avvenga. Questo probabilmente perché si voleva diffondere il filmato a tutte le fasce d'età e quindi ulteriori spiegazioni sarebbero potute risultare ininfluenti o controproducenti.
[138] Il seno è disegnato solo attraverso una leggera curvatura del petto, senza riferimenti alle ghiandole mammarie (carattere sessuale e di allattamento). La parte inferiore del corpo, invece è disegnata solo nella penombra.
[139] G. Rose, *Looking at Landscape*, in G. Rose, *Feminist & Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota Press, Minnesota 1993, pp. 86-112. Tra le influenze di Rose vi è l'analisi tra potere e paesaggio di Denis Cosgrove in *Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*, in *Transaction New Series* no. 1, vol. 10, 1985, pp. 45-62 . Si vedano anche A. Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, op. cit., pp. 135-140 e M. Bonura, C.S. Gnoffo, *La misura tra spazi socioculturali*, in *Le nuove frontiere della scuola* n. 51, 2019, pp. 113-114.

scrive come attraverso l'analisi della spazialità della rappresentazione visiva (nel caso in oggetto la pittura) sia possibile riflettere circa le dinamiche egemoniche del maschile sul femminile: «si interroga sugli strumenti che incorniciano i discorsi disciplinari sulla funzione e il significato del corpo della donna, sul soggetto che costruisce tale cornice e ha il potere di definirne la rappresentazione»[140]. In particolare, nel quadro occorre notare se «[…] esiste tra i due una qualche differenza di posizione. […], essi sembrano intrattenere una diversa relazione con il paesaggio che li circonda»[141]. Questa differenza si percepisce, innanzitutto, nel movimento, nella posizione e nella corporeità: l'uomo, in piedi, è libero di muoversi, come se fosse l'unico padrone della proprietà agricola che fa da sfondo al quadro, mentre la donna rimane seduta:

> Se Mr. Andrews dà l'impressione di poter uscire dal campo visivo in qualunque momento, Mrs. Andrews no […]. La potenzialità di movimento dell'uno è in netto contrasto con la radicale immobilità dell'altro[142].

La differenza di sguardi ha inizio dalla corporeità e da come questa si posiziona e interseca in uno spazio, fisico o figurativo. D'altronde, anche nel fumetto e nel cinema animato[143] sono presenti «uno spazio di significazione interna che pertiene (alla produzione e) all'articolarsi della narrazione e uno spazio di significazione esterno che pertiene (alla ricezione e) alla costruzione di immagini e immaginari»[144] e ciò risulta di ordine «performativo in quanto prevede e consente un agire, sia pure articolato dalla narrazione»[145].

Come sostiene il sociologo Henri Lefebvre, la corporeità è una delle condizioni principali per generare spazialità[146]. Alcune delle sue teorie sono state accostate a un'analisi di prodotti d'animazione contemporanei[147] e attraverso lo studio dell'interazione sociale dei corpi è possibile sottolineare il ruolo chiave, di tipo narrativo e filosofico (estetico e semiotico, in primis) che questi

---

[140] A. Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, op. cit., p. 140. Il quadro è conservato presso la National Gallery di Londra.
[141] *Ivi*, p. 139.
[142] *Ibidem*.
[143] E così nel cinema, in generale.
[144] G. Sabato, *Postfazione. Spazio, potere e memoria: riflessioni di un geografo su fumetto e cartoon di propaganda*, in M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., p. 183. Il riferimento dell'autore è alle opere (e teorie) di J.M. Lotman. Tra queste *La semiosfera. La struttura e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura e tr. it. di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
[145] G. Sabato, *Postfazione*, in M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., p. 183. L'autore rimanda a Derek Gregory, *The Colonial Present*, Blackwell Pub., Oxford-Malden 2004.
[146] A tal proposito si veda H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, tr. it. M. Galletti, 2 voll., Moizzi, Milano 1976-1979.
[147] Cfr. ad esempio M. Tirino, *The Wind Rises: The Flight Area as a Place of Identity Construction, Political Contestation and Technological Nostalgia in Hayao Miyazaki's Films*, in A. Maiorani, C.B. Mancini (eds.), *Space and Place ad Human Coordinates: Rethinking Dimensions Across Disciplines*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2021, pp. 31-44. L'autore utilizza le teorie lefebvriane applicandole ad alcuni lungometraggi del regista nipponico Hayao Miyazaki. Anche lo studioso J.P. Telotte nel suo seminale lavoro sull'animazione e la spazialità (*Animating Space from Mickey to Wall-E*, op. cit.) fa riferimento (p. 1, p. 183) ad Henri Lefebvre.

hanno nell'animazione fin dalle origini. Questa interazione si sviluppa principalmente sotto due forme: a) con l'ambiente metacinematografico dello spettatore; b) con l'ambiente intramediale circostante (personaggi, oggetti, paesaggio, ecc.)[148].

Per sviluppare questi due punti, tra loro spesso interconnessi[149], esaminiamo, come esempi, due cortometraggi: *Humorous Phases of Funny Faces* (Vitagraph, 1906) di J. Stuart Blackton e *Plane Crazy* (1928), diretto e prodotto da Walt Disney con la collaborazione di Ub Iwerks. Nel cortometraggio a tecnica mista di Blackton lo spazio assume una valenza metacinematografica (a) fin da subito: le scritte del titolo si compongono e si disfano all'interno dei fotogrammi filmici. Successivamente, la grafica in *stop motion* dei personaggi, in cui la corporeità si sviluppa attraverso la cinesica facciale o attraverso alcuni giochi di un pagliaccio, continua ad essere di tipo metacinematografico in quanto si rivolge esplicitamente allo spettatore. Quanto appena descritto permette, a livello della narrazione, un riconoscimento dell'alterità spaziale tra personaggio disegnato e spettatore. L'altro cortometraggio, *Plane Crazy*, considerato il primo film per un pubblico di massa con *Topolino*, invece, sviluppa una corporeità di tipo intramediale (b), forse più interessante per quanto concerne i paradigmi della femminilità e della mascolinità. La scena iniziale del cortometraggio presenta subito un focus sui corpi secondo una funzione narrativa. Il primo *frame*, dopo i titoli di testa, è composto da un primissimo piano del fondoschiena di una mucca non antropomorfa, seguito da un campo medio di alcuni animali della fattoria (maiali, anatre e cani) che si muovono e si allungano. Questo gioco sulla corporeità è fautore di una prima impressione da parte dello spettatore di un mondo non realistico: in un'altra delle scene iniziali, ad esempio, un cane, lo stesso che si allungava poco prima, trasforma il proprio corpo in una scaletta allo scopo di far salire Mickey Mouse (in questo caso, una sorta di parodia dell'aviatore Charles Lindbergh[150]) sull'aereo fino a fungere da molla per un primo mezzo aviatorio. Successivamente, interviene Minnie Mouse, la quale fa comprendere allo spettatore, così come allo stesso protagonista animato, di essere innamorata di quest'ultimo attraverso il linguaggio del corpo (ammicamenti con le ciglia,

[148] Definiamo ambiente tutto il contorno spaziale narrativo in cui vi sono personaggi, oggetti o rappresentazione di paesaggi; metacinematografico il rapporto tra spettatore e narrazione filmica e metamediale la narrazione interna del film, in cui i personaggi interagiscono tra loro.

[149] Questo perché la concezione intramediale, e dunque interna al film stesso, ha sempre una valenza per lo spettatore con la differenza che ciò è implicito; mentre quella metacinematografica (poco più avanti abbiamo l'esempio del titolo di testa) è esplicitamente indirizzata allo spettatore. Si confronti anche con il concetto di diegesi e con altri rimandi semiotici: cfr. G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

[150] Lindbergh era un asso dell'aviazione e nel 1927 effettuò una trasvolata senza scalo, attraversando l'oceano Atlantico. Da *Plane Crazy* è tratto anche una parte del primo fumetto con Topolino *Lost on a Desert Island* pubblicato da gennaio a marzo del 1930 nei giornali americani (in formato striscia). I testi del fumetto sono dello stesso Disney, mentre i disegni di Ub Iwerks e Win Smith. Da notare che già nel cortometraggio era presenta la scritta «A Walt Disney Comic by Ub Iwerks», poiché fumetto e animazione erano considerati linguaggio quasi analogo. Un'altra trasposizione avviene in forma di libro illustrato in Francia con il libro *Mickey et Minnie* (Hachette, 1932), scritto da Magdeleine du Genestoux e disegnato da Felix Lorioux. Negli Stati Uniti questi fumetti disneyani formato striscia erano distribuiti, come per molte serie di altri fumetti (come Popeye o Betty Boop) tramite il KFS, società fondata da William Randolph Hearst.

posizione delle braccia e delle gambe). L'utilizzo di una preponderante corporeità continua all'interno del film animato: ad esempio, quando, durante la perdita del controllo dell'aereo le inquadrature sono puntate sulle mammelle di una mucca[151]. Lo spazio rappresentato, mentre i due personaggi sono in compagnia l'uno dell'altro, dà a Topolino una posizione egemonica, in quanto è lui ad avere il controllo dell'aereo. Se la corporeità, a questo punto, ha una funzione comica, questa sembra sottolineare, nella seconda parte del cortometraggio, alcune allusioni di tipo sessuale: Topolino tenta di corteggiare Minnie attraverso la propria fisicità, fino a chiederle un bacio che viene rifiutato dopo che la ragazza aveva accettato una carezza sul viso e negato un forte abbraccio. A questo punto, il protagonista cerca di impaurire la ragazza, manovrando in maniera spericolata l'aereo e dandole comunque un non richiesto bacio in bocca[152], e lei lo schiaffeggia e decide di paracadutarsi attraverso le proprie mutande[153]. La scena è di per sé interessante perché rispecchia alcuni valori morali e culturali del tempo: Minnie, a sottolineare lo sdegno e la propria indipendenza, prende l'inaspettata (per lo spettatore) e autonoma decisione di paracadutarsi immediatamente.

Questo primo episodio della serie disneyana porta con sé alcune riflessioni: la prima è che sia Topolino sia Minnie subiranno un forte cambiamento di stile e di personalità nel fumetto[154] e nell'animazione. Il primo Mickey Mouse attua comportamenti infantili: d'altronde, questi cortometraggi iniziali guardano anche alla produzione delle precedenti serie animate, prima fra tutte quella di Felix the Cat che aveva riscosso un buon successo con gli stessi fumetti[155]. Bisogna comunque notare che

I primi *short* di *Topolino* non hanno, al pari dei cortometraggi realizzati da altri Studi che li hanno

[151] Anche questo è dovuto ad un intento comico: dalle mammelle, a cui *Topolino* si aggrappa per raggiungere l'aereo, esce del latte. In ogni caso la scena è stata anche descritta in K.F. Cohen, *Forbidden Animation*, McFarland & Company, Jefferson-London 2004, p. 10; ciò è citato anche in D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., p. 63.

[152] Altri baci, questa volta voluti effettivamente da entrambi, si trovano, ad esempio, negli *short The Gallopin' Gaucho* (1928), *When The Cat's Away* (1929, regia di W. Disney) e *Puppy Love* (1933, regia di W. Jackson). Nel fumetto tratto da *Plane Crazy* entrambi i personaggi si baciano felicemente. Un altro bacio forzato è presente in *The Plow Boy* (1929, regia di W. Disney) in cui Topolino, dopo aver munto una mucca, si approccia a Minnie, la quale risponde arrabbiandosi. Sul bacio e il suo valore si veda, ad esempio, F. Ricordi, *Filosofia del bacio*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

[153] Queste mutande femminili sono un oggetto comico-narrativo ricorrente: ad esempio in *Steamboat Willie* (1928). Cfr. D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., p. 63. Nel testo si tratta anche di *Plane Crazy* (e di molti film di *Betty Boop*), secondo un'analisi della rappresentazione della sessualità in relazione allo *star system*. In ogni caso, come si può vedere nei cortometraggi animati degli anni Venti sono presenti riferimenti disseminati alla sessualità ma mai in forma volgare ed esplicita. Tuttavia, i primi film cortometraggi animati pornografici americani sono proprio di quegli anni: le scene iniziali di *The Virgin with The Hot Pants* (prima metà anni Venti) e *"Buried Treasure" featuring Eveready Harton* (Climax Fables, 1929 ca.).

[154] Nella traduzione fumettistica della storia la parte del bacio forzato non è presente: Topolino dà inizialmente un bacio in guancia ad una felice Minnie e a ciò segue un bacio in bocca. Da segnalare che anche nel fumetto viene anche disegnato il paracadute-mutanda di Minnie.

[155] L'influenza di *Felix*, innanzitutto in relazione ai fumetti, è discussa, ad esempio, in A. Becattini, *Disney a fumetti*, inserto di *Fumetto*, Anafi, Reggio Emilia 2019, pp. 5-6. Felix è l'esponente principale in quel periodo dei *funny animals*.

> preceduti, una vera e propria trama, ma sono piuttosto costituiti da una serie di *gag* collegate tra loro. La stessa caratterizzazione dei personaggi è tutt'altro che approfondita: è ovvio che Disney e Iwerks hanno ben chiara la personalità del Topo, ma è pur vero che tale personalità non risulta, sullo schermo, così evidente[156].

In *Plane Crazy*, e così negli altri cortometraggi animati del periodo, l'uso comico della corporeità assume una doppia valenza ossimorica: *marginalità* e *necessarietà*. Di per sé gag come l'allungamento del corpo o l'inquadratura delle mammelle di una mucca, infatti, sono del tutto marginali ai fini della continuità narrativa, tuttavia risultano essere necessari come forma di contorno per dare maggiore vigore alla finalità di *entertainment* del disegno animato. In merito alla corporeità nei primi *cartoons* disneyani Sean Griffin scrive che «since most of the humor in Disnye's pre-1930 animation focused on the polymorphous perversità of characters' bodies, the studio began to alter not just its carnivalesque subject matter, but also its animation style»[157].

Lo scopo principale di questa tipologia di *shorts*, come si è analizzato, non è tanto quella di raccontare una storia come se si trattasse di un documentario o di un film giallo, ma quanto quello di divertire il pubblico: l'uso della corporeità è dunque finalizzato principalmente a creare *spazi narrativi intramediali* e a sottolineare l'*entertainment*. Almeno in *Plane Crazy*, tuttavia, mentre per i soggetti maschili la corporeità ruota attorno a modifiche corporali (abbiamo ricordato l'allungamento del cane), quelle femminili ruotano su accenni di carattere sessuale, quali le mutande di Minnie o le mammelle di una mucca che scodinzola. Probabilmente i *frames* con le mammelle della mucca non sarebbero stati presenti, se questa avesse avuto carattere antropomorfo (si sarebbe altrimenti detto, forse, di essere davanti ad una scena erotica): infatti Minnie Mouse, mammifero antropomorfo, seppur è senza vestiti nella parte del torace, non ha alcun riferimento al seno. I fumetti con Topolino[158] erano stati preannunciati nei giornali americani attraverso una striscia illustrativa del 1930 dal titolo *Introducing the World Famous Movie Character* con Topolino, Minnie e Terrible Tom[159] (quest'ultimo apparirà nel corto *Steamboat Willie*). In essa, Minnie viene indicata come «Mickey's fickle frivolous flapper» ma anche come star cinematografica (lo si nota dalla stella dietro a lei e agli altri personaggi). L'uso di un'alterità maschile-femminile, con schemi di ruolo consolidati, era dunque uno dei punti chiave della prima animazione e fumettistica.

Le riflessioni di Rose sono applicabili all'analisi cinematografica: proviamo ad applicare

---

[156] *Ibidem*, p. 6.
[157] S. Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens*, New York University Press, New York-London 2000, p. 17.
[158] Come già ricordato quella tratta da *Plane Crazy* è la prima storia lunga (*Lost on a Desert Island*, 1930).
[159] Di queste e altre strisce se ne parla, ad esempio, in A. Becattini, *Disney a fumetti*, op. cit., p. 5, in cui si afferma che le strisce citate sono disegnate da Ub Iwerks e Win Smith.

qualche ulteriore spunto in merito a *Plane Crazy* e alla *Silly Symphony The Wise Little Hen*[160] (1934, regia di W. Jackson; Disney). Per il primo analizziamo brevemente due parti del cortometraggio: la *title card* iniziale dello *short* e i primi *frames* con Minnie. La *title card* è una forma paratestuale (paratexte)[161] dotata di significato culturale e sociale[162], in essa Topolino è posizionato a sinistra e Minnie a destra. La posizione del personaggio, in uno spazio illustrato e non animato[163], non è casuale ma riprende la modalità di lettura di un fumetto occidentale (da sinistra a destra) tanto da catturare subito l'attenzione del lettore con la scritta «A Walt Disney Comic by Ub Iwerks». Qui, il personaggio maschile è vestito da dandy con tanto di bastone da passeggio, e, in segno di rispetto e corteggiamento, è intento ad alzarsi il cappello. Minnie, in risposta, assume un atteggiamento di apprezzamento, con tanto di sorriso, verso Mickey Mouse. Non si tratta di un comportamento meramente passivo, in quanto la topolina compie la scelta precisa e circostanziata di accettare il gioco di seduzione maschile. Il vestito di Minnie è composto da dei tacchi (per avere la stessa altezza di Topolino), una gonna e un cappello con tanto di fiore, per differenziarlo da quello maschile dell'altro personaggio. Sia i vestiti sia l'atteggiamento felice mostrato nell'intertitolo iniziale non sono ripresi all'interno di *Plane Crazy*[164]. Successivamente nel corso del film, Minnie esordisce con un atteggiamento ingenuo e quasi bambinesco: ad esempio, salterella per venire incontro a Topolino, posto in una posizione egemonica in prospettiva narrativa: è sopraelevato rispetto a lei, poiché sopra l'aereo. Si tratta di una posizione eroica, che fa comprendere subito (come anche le parti precedenti dello *short*) che è Topolino l'eroe aviatore[165]. Subito dopo, Minnie è invitata dal protagonista a salire sull'aereo e da questi aiutata a farlo. Il posizionamento sull'aereo dei personaggi cambia: mentre Topolino sale in maniera trionfale (il cane gli fa da scala, nei momenti precedenti), Minnie invece è aiutata dal maschile topo. Non andrebbe visto, in ciò, tuttavia, una reale forma discriminatoria, quanto piuttosto una risposta alle esigenze narrative circa il protagonista (d'altronde il principale personaggio disneyano è proprio Topolino) basate su aspetti culturali e stereotipati di quel periodo.

Anche il cortometraggio *The Wise Little Hen* (1934) segna un punto di svolta per l'animazione disneyana perché vi appare per la prima volta il papero Donald Duck, insieme

[160] Nell'ottica della transmedialità il cortometraggio, uscito a giugno, venne tradotto nei fumetti (nelle strisce dei giornali americani) a partire da settembre del 1934, per i testi di Ted Osborne e i disegni di Al Taliaferro.
[161] Il riferimento è a Gérard Genette: si vedano i testi *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) e *Seuils* (1987), entrambi per Éditions du Seuil (Paris).
[162] Sul connubio tra sociologia e *paratesti* si veda R. Eugeni, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 2000.
[163] Ma comunque facente parte a pieno titolo dello *short*.
[164] Entrambi porteranno le scarpe (Minnie i tacchi) nei successivi cortometraggi *The Gallopin' Gaucho* e *Steamboat Willie*, entrambi del 1928 e diretto da W. Disney con U. Iwerks. Quest'ultimo *short* esce al cinema nel novembre del 1928, insieme al lungometraggio *live-action Gang War* (regia di B. Glennon; FBO).
[165] Va anche sottolineato come l'aereo costituiva in quegli anni una novità, e non era facile pilotarli. Il primo aeroplano (*Flyer*), che percorse in aria un brevissimo volo, è quello del 1903 dei fratelli Wilbur e Orville Wright.

all'amico Peter Pig[166]. Pochi mesi prima l'uscita di questo nelle sale, lo *short The Little Red Hen*, con una storia similare a quello disneyano, era stato adattato da una favola, resa celebre da Mary Mapes Dodge nella seconda metà dell'Ottocento[167]. In questo, appartenente alla serie in *cinecolor*[168] *ComiColor Cartoon*, a differenza di quello diretto da Wilfred Jackson, vi è anche una rappresentazione della diversità: oltre ai pulcini gialli (in numero minore di quelli del film disneyano) ve n'è uno nero, il quale, nonostante sia considerato il più indisciplinato, è anche quello che ha un ruolo più attivo nel corso della narrazione. La storia risulta didascalica e semplice: la gallinella chiede un aiuto a dei vicini per seminare e raccogliere del mais (nel primo *short* un maiale, un papero e un topo; nel secondolo solo Paperino e Peter). Questi rifiutano adducendo varie scuse (come un mal di pancia) e alla fine sono costretti a rimanere digiuni davanti alle prelibatezze culinarie, frutto dei sacrifici della gallina[169] e della sua prole. Nei due cortometraggi non viene chiarito se i pulcini siano tutti maschi o meno, e lo stesso spettatore non ha indicazioni su questo (un nastrino, delle ciglia lunghe, ecc.): in questo la rappresentazione cinematografica ha avuto un ruolo mimetico della realtà, in quanto è realmente difficoltoso distinguere se un pulcino sia maschio o femmina (sessaggio dei pulcini)[170].

Il primo *frame* analizzato riguarda il cortometraggio prodotto da Iwerks: in una delle scene di apertura, si vedono mamma gallina con i suoi quattro figli, in fila indiana. La protagonista della cornice cinematografica in questo caso è la gallinella rossa (è posizionata alla sinistra dell'inquadratura) e la corporeità assume un ruolo fondamentale, in quanto attraverso lo sguardo attento monitora lo spazio dei suoi pulcini, i quali a loro volta si sentono protetti dall'attenzione materna. In questo caso, dunque, la posizione della gallina fa percepire allo spettatore di trovarsi chiaramente davanti una madre e la sua prole. Uno sguardo simile è presente nel cortometraggio disneyano, in particolare, in una delle scene iniziali e in una delle finali. All'inizio dello *short* di Jackson, la chioccia, uscita dalla casa-pollaio, porta il mais ai suoi pulcini gialli e questi sono tutti intorno a lei e al cibo. Anche qua la gallina assume, agli occhi dello spettatore, un esplicito riferimento materno e di protezione. Nella parte finale, invece, tutta la numerosa famiglia, è seduta a tavola per godersi il cibo preparato (con la chioccia a capotavola, a sottolineare il ruolo di

[166] Meno noto e meno incisivo del primo, venne riutilizzato in Italia da Federico Pedrocchi (per il giornale *Paperino*, A.P.I.-Mondadori, 1938-1939) in tre sue storie a fumetti (le ultime due con i disegni di Enrico Pinochi) con il nome di *Meo Porcello*.

[167] *The Story of the Little Red Hen*, in *St. Nicholas*, no. 11, vol. 1, Scribner, September 1874, pp. 680-681.

[168] Il film diretto da Jackson è in *technicolor*. Lo *short* è prodotto da Ub Iwerks e questo, il secondo della serie *ComiColor Cartoons*, fu distribuito dalla Celebrity Prod.

[169] In questi due cortometraggi la figura della gallina è simbolo di saggezza e amore materno; invece, tra gli altri, in un altro *short* comico (MGM), *Henpecked Hoboes* (regia di T. Avery, 1946), con i personaggi di George e Junior, la gallina assume un comportamento ingenuo, innamorandosi di un apparente gallo aitante (ma in realtà è una trappola per essere mangiata) e venendo alla fine maltrattata, per aver portanto a delle peripezie il vero gallo del pollaio, da quest'ultimo.

[170] Nel campo della zoologia e della medicina veterinaria questa distinzione può essere fatta, quasi poco dopo la nascita, ad esempio, attraverso il controllo della cloaca oppure in base alla lunghezza delle penne remiganti.

capofamiglia) per godersi il cibo preparato. In questa scena risulta interessante notare che sullo sfondo è presente, a differenza dell'altro *short*, una serie di quadri-foto in cui vi è anche la (supposta) figura paterna, che per un motivo o per un altro è assente. Questo particolare è degno di nota perché mette in rilievo uno dei significati principali del cortometraggio: la chioccia ha una valenza positiva non solo in quanto laboriosa, ma anche come mamma che riesce a sfamare, da sola, tutti i suoi pulcini. Nel caso dei due cortometraggi, infatti, non vi è una disparità di potere tra maschile e femminile, ma anzi viene posta in risalto la maternità della gallina come scelta consapevole di abnegazione verso la propria famiglia: è lei la vera protagonista e nei due *shorts* assume un ruolo simile a quello della formica della celebre favola esopica[171] a differenza del maschile adulto che qui viene rappresentato come pigro e svogliato. Lo spazio, dunque, si pone in una posizione privilegiata di analisi della corporeità per le forme artistiche (cinema e fumetto incluso) e risulta essere uno dei principali temi su come poter riflettere e analizzare tematiche riguardanti la rappresentazione del maschile e del femminile.

1.5. Precursori animati nell'ottica dei paradigmi di genere (1906-1923)

1.5.1. Gli inizi del cinema d'animazione americano: Porter e Blackton

Analizzare alcuni periodi storici dell'animazione significa discutere di una parte fondamentale della storia del cinema e dei suoi effetti nella cultura e società odierna. Con il termine "animazione" si intendono una serie di tecniche e metodiche di «quel particolare cinema che viene realizzato non attraverso la riproduzione fotografica della realtà, ma producendo una nuova realtà inventata, ottenuta dalla scomposizione e dalla ricomposizione del movimento delle figure»[172], principalmente disegni animati, *silhouettes* e *cut papers*, animazione digitale, plastilina (*clay animation*) o pupazzi mossi secondo *passo uno* (*stop motion*). Com'è noto, pioniere dell'animazione[173] è il francese Charles-Émile Reynaud con il *prassinoscopio* (*praxinoscope*) e con il *teatro ottico* delle *pantomime luminose* (*Un bon bock*, *Autour d'une cabine*), o ancora con le sue *fotopitture animate* (*Guillaume Tell*, *Le premier cigare*, *Les clowns Price*) di fine Ottocento. A

[171] La favola *La cicala e la formica*. Per un'edizione italiana di questi racconti didascalici si veda Esopo, *Favole*, a cura e tr. it. di M. Giammarco, Newton Compton editori, Roma 2012. Da questa favola è tratto anche lo *short* disneyano delle *Silly Symphonies* dal titolo *The Grasshopper and the Ants* (regia di W. Jackson, 1934). Su informazioni generali di parte della *cross-medialità* nella serie disneyana si veda M. Bonura, F.F. Montalbano, *Convergenze e divergenze tra cinema animato e fumetto: il caso delle Silly Symphonies*, in M. Bonura, *Dimensioni cinefumettistiche*, pref. di S. Brancato, intr. di L. Bandirali, con un saggio di F.F. Montalbano, note di M. Danesi e A. Musti, Edizioni Ex Libris, Palermo 2022, pp. 80-94.

[172] G. Rondolino, s.v. *Cartoni animati*, in *Enciclopedia dei ragazzi*, vol. 2/A-Ce, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005.

[173] Sono tante le forme di *pre-cinema* che possono essere etichettate come animazione: si veda a proposito l'importante saggio R. Schembri, *Il cinema, che meraviglia! I trucchi della visione dalla lanterna magica a Méliès*, Falsopiano, Alessandria 2014.

Reynaud seguirà un altro francese, Emilè Cohl, che realizza uno dei primissimi cartoni animati: *Fantasmagorie* (1908). Negli stessi anni vengono prodotte, con diverse tecniche, soprattutto in *stop motion*, opere animate dal francese George Méliès, dallo spagnolo Segundo de Chomón (come *Hôtel électrique*, 1908), dall'inglese Arthur Melbourne Cooper o ancora dal russo Władysław Starewicz.

Émile Cohl (pseudonimo di Émile Eugène Jean Louis Courtet) aveva già esperienze come vignettista e caricaturista ed anche per questo riuscì a fondere il disegno con la cinematografia animata divenendo regista prolificissimo e apripista:

> Con Émile Cohl il disegno animato acquista una sua autonomia espressiva, si libera dai legami col cinema «dal vero» e dalle sudditanze di una produzione spettacolare basata sui grandi effetti scenografici, per trovare una sua ragione. Il disegno elementare di Cohl, quel suo limitarsi a pochi tratti o a una linea continua che si anima e si trasforma sullo schermo, consente di concentrare tutta l'attenzione dello spettatore sul movimento, sulle trasformazioni appunto, che vengono a costituire l'asse estetico della costruzione drammatica, ed anche il suo fascino sottile[174].

La tecnica del disegno animato di Cohl sicuramente è stata fonte di ispirazione per l'italo-argentino Quirino Cristiani[175], autore dei lungometraggi animati *El Apóstol* (1917) e del sonoro *Peludópolis* (1931).

Nello stesso periodo negli Stati Uniti, fin dai primissimi anni del Novecento, vengono provate nuove tecniche di montaggio attraverso l'animazione a *passo uno*: tra i principali sperimentatori nel campo vi sono i registi Edwin S. Porter e James Stuart Blackton. Porter, nato in una città della Pennsylvania, iniziò ad interessarsi alle tecnologie che si stavano scoprendo e diffondendo in quegli anni come i fili elettrici, il telegrafo e la cinematografia. Egli, infatti, divenne regista anche di celebri film non animati, come *Uncle Tom's Cabin* (1903), *Life of An American Fireman* (1903) e *The Great Train Robbery* (1903). Altre opere di rilievo dell'autore sono invece realizzate a seguito del perfezionamento dello *stop motion*: *Dream of a Rarebit Fiend* (1906), ispirato all'omonimo fumetto di Winsor McCay[176] e *The "Teddy" Bears* (1907), in parte del quale si fa uso di pupazzi. Quest'ultimo cortometraggio, diretto come il precedente con la collaborazione di Wallace McCutcheon, risulta essere una bizzarra narrazione dai risvolti cruenti e una

---

[174] G. Rondolino, *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, UTET, Torino 2003, p. 51. Il testo è consigliato anche per una disamina generale sulla storia dell'animazione.

[175] Su Cristiani si veda il saggio G. Bendazzi, *L'uomo che anticipò Disney. Il cinema d'animazione di Quirino Cristiani*, Tunué, Latina 2007. L'unico film di Cristiani pervenutoci integralmente è il cortometraggio animato *El mono relojero* (1938). Il regista nei suoi film era solito inserire forti elementi di satira politica.

[176] Fumetto presente nel giornale americano «The New York Herald», per il quale McCay si firmava con lo pseudonimo *Silas*.

rivisitazione della famosa favola di *Riccioli d'oro e i tre orsi*. Nonostante solo alcune brevi parti (gli orsetti che fanno le acrobazie) siano in *stop motion*, è interessante notare come l'elemento femminile *live-action* sia comunque protagonista in questo cortometraggio. Qui, infatti, risultano centrali sia la figura di Riccioli d'oro che quella di Mamma Orsa, la quale difende strenuamente la propria prole dai cacciatori anche a costo della vita. La bambina, al contrario, viene salvata (senza che sia in reale pericolo) da uno dei cacciatori: anche in questo caso la narrazione sentiva il bisogno di tratteggiare come forte e mascolina la figura dell'uomo (sia nel caso del cacciatore che di papà orso che cerca di attaccarlo). La rappresentazione della vita familiare dei due orsi, interpretati da attori travestiti, ricalca quella di una famiglia umana: anche per ciò il finale tragico risulta quasi incomprensibile e specista. Anche se il cortometraggio non è animato (lo sono solo alcune brevi sequenze), questo risulta essere un reperto storico-cinematografico di grande pregio per le novità tecniche che esso apporta. Il rapporto tra umano e animale, infatti, sarà uno dei temi chiave tipici di tutta l'animazione americana: attraverso una antropomorfizzazione degli animali, questi ultimi verranno considerati narrativamente simili all'essere umano.

Anche in altri paesi del mondo l'animazione a *passo uno* inizia ad essere presente in film in *live-action*: ad esempio, va citato il breve cortometraggio italiano, con una protagonista femminile, *La storia di Lulù* (1909 o 1910) di Arrigo Frusta per la casa di produzione Ambrosio[177]. La protagonista, infatti, è una giovane contadina alle prese con il passaggio (di ordine spaziale, ma anche economico-sociale) dalla campagna alla città. Seppur quasi interamente girato in *live-action*, alla fine del cortometraggio due paia di scarpe vengono riprese proprio con la tecnica animata del passo uno.

Il già nominato *Dream of a Rarebit Fiend* di Edwin S. Porter, che segna un passo di svolta nel cinema americano del primo decennio novecentesco, è un film *live-action* a tema onirico e surreale. In esso, un uomo (interpretato da Jack P. Brawn) è scosso nel sonno a causa di indigestione di *welsh rarebit*, un piatto a base di pane, salsa e formaggio, e nei suoi sogni, tramite gli effetti speciali animati, inizia a volare nel suo letto sopra la città finché non si risveglia. Questo cortometraggio è molto influenzato dal fumetto di Winsor McCay: negli anni successivi ci si focalizzerà sempre di più sulla forte affinità estetica, culturale e sociale tra il cinema (particolarmente con i cartoni animati) e i *comics*. Negli anni Sessanta del Novecento, per esempio, a livello teorico, lo studioso Christian Metz vede similitudini di carattere semiotico[178] tra i due media. Come si avrà modo di vedere nei prossimi paragrafi il rapporto cinema/fumetto

[177] Si tratta di uno dei primi film italiani con (piccole) parti animate; Frusta collaborava con Giovanni Vitrotti (che, in questo film, si era occupato della fotografia). Il vero nome del regista, invece, è Augusto Sebastiano Ferraris (1875-1965). Tra i primi corti italiani in parte animati vi è anche *Cretinetti che bello!* (1909), diretto e interpretato da André Deed per la Itala Film.

[178] C. Metz, *Lo studio semiologico del linguaggio cinematografico: a quale distanza siamo da una possibilità reale di formalizzazione?*, in C. Metz, *La significazione del cinema*, a cura e tr. it. di A. Farassino, Bompiani, Milano 1975, p. 204.

rivoluzionerà, soprattutto a partire dagli anni Venti, tutto il mondo dell'animazione.

J. Stuart Blackton, invece, nasce nel South Yorkshire (Inghilterra), per emigrare con la famiglia, in età giovanile, verso New York. Nel 1896 si distingue per partecipare al brevissimo cortometraggio non animato (*Edison Drawn by "World" Artist*)[179] in cui si disegna una caricatura di Thomas Edison, inventore e uomo potente della prima industria del cinema. L'anno dopo, a New York, fonda con Albert E. Smith la casa cinematografica Vitagraph (rilevata poi dalla Warner Bros. nel 1925), a cui successivamente si unisce William T. Rock. Presumibilmente nel 1898 Blackton e Smith riescono a far distribuire il loro, perduto, *The Humpty Dumpty Circus*, considerato un cortometraggio di animazione poiché in esso alcune bambole vengono mosse a *passo uno*. Anche qui è interessante notare come agli albori del cinema d'animazione qualsiasi oggetto di uso comune poteva essere soggetto di uno storytelling elementare. Nel 1900 esce *The Enchanted Drawing*, probabilmente diretto da Blackton[180]. Il film, in realtà a tecnica mista, si può definire in parte un vero e proprio cortometraggio animato: Blackton, che anche qua funge da unico attore, disegna un viso che piano piano inizia a prendere vita e si anima tramite disegni in *stop motion*. Nel 1906 è autore del *cartoon* intitolato *Humorous Phases of Funny Faces*, quasi totalmente in animazione, in cui lo stesso regista disegna alcuni visi, uomo e donna, che si animano subito. Qui è interessante la rappresentazione della complementarietà di coppia secondo sesso biologico: al disegno di un uomo, Blackton alterna immediatamente il disegno di una donna.

Il regista americano utilizza qualche tecnica di animazione anche nei suoi *The Haunted Hotel* (1907), *remake* di alcuni corti di de Chomón e Méliès, il quale in Francia sta rivoluzionando il linguaggio cinematografico, e soprattutto in *The Magic Fountain Pen* (1909):

> il film descrive i movimenti di una penna stilografica che, tracciando su un foglio di carta volti e figure umane, dà loro una dimensione dinamica sì da renderli autonomi rispetto al disegnatore. La suggestione del film presso il pubblico nasce dal fatto che i disegni prendono vita a poco a poco, sino a muoversi scioltamente, modificandosi di continuo sotto gli occhi dello spettatore[181].

I.5.3 Winsor McCay tra cinema e fumetto

Nel 1911 Blackton è autore del cortometraggio *Winsor McCay: The Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics*, insieme ad un fumettista che già all'epoca aveva riscosso grande successo: Winsor McCay (1869-1934). Quest'ultimo regista è il vero *trait d'union*

[179] Al film, prodotto dalla Edison, sembrerebbero aver lavorato, oltre a J. Stuart Blackton, anche William Heise e James H. White.
[180] Probabilmente partecipa alla regia anche Albert E. Smith.
[181] G. Rondolino, *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, op. cit., pp. 48-49.

americano tra cinema d'animazione e fumetto, grazie al suo utilizzo disegni animati (*cartoons*)[182]. Il cortometraggio, dalla durata di circa dodici minuti, vede McCay scommettere con altri uomini dell'industria dell'*entertainment* (tra i quali George McManus, John Bunny e Maurice Costello) di riuscire a terminare migliaia di disegni da utilizzare per i suoi *moving comics*. McCay riesce nell'ardua impresa e così trasforma lo schermo in un susseguirsi di suoi personaggi fumettistici tratti dal mondo di Little Nemo[183]. L'arrivo della Principessa di Slumberland risulta essere centrale nella narrazione del cortometraggio: è la controparte del protagonista e un prodotto del suo inconscio (nel film viene disegnata dallo stesso Little Nemo), verso cui rivolge tutto il proprio affetto. Potrebbe sembrare quindi che la parte maschile sia predominante su quella femminile (la Principessa), ma, ad una lettura più approfondita, si nota, invece, una rappresentazione della parità dei sessi. È il protagonista, infatti, ad acquisire uno status regale (fino a mettersi sopra un drago disegnato alla maniera dell'*art nouveau*) dall'incontro con la Principessa, che è la prima a salire sul trono volante e a cui dà in omaggio una bellissima rosa rossa.

Data l'importanza della figura di McCay, è utile ripercorrere la filmografia del regista e fumettista: nel 1912 dirige *How a Mosquito Operates*, un cortometraggio animato didattico su come una zanzara punga l'uomo ed ispirato ad un episodio (5 giugno 1909) della sua serie a fumetti *Dream of the Rarebit Fiend*[184]. Successivamente McCay realizza il film che è considerato il suo capolavoro: *Gertie the Dinosaur* (1914), in cui attraverso disegni animati (il preludio e il finale invece sono sempre cinema dal vero) si parla delle gesta di un *Brontosaurus* di nome Gertie («Gertie, – yes, her name is Gertie, – will come out of that cave and do everything I tell her to do», commenta la didascalia prima dell'animazione). Del film esiste anche un breve *sequel* incompiuto, *Gertie on Tour* (1918?), realizzato sempre da McCay, ma di cui ci sono rimasti solo pochissimi frammenti in cui si vede il dinosauro libero vicino ad una città, in compagnia dei suoi simili. Del primo film con Gertie esistono due versioni: quella che è considerata come più antica (*vaudeville version*) è quasi del tutto perduta[185], a differenza della successiva. Anche per *Gertie the Dinosaur*,

---

[182] «La parola *comics* riportata nel titolo ha qui dunque l'accezione di "illustrazione dallo stile cartoonesco" piuttosto che di fumetto vero e proprio», d'altronde sia *comics* sia *cartoon* potevano essere usati come sinonimi: si veda M. Bonura, *Winsor McCay e Yambo: estetiche, regie e fumetti nella fantascienza sociologica*, in M. Bonura (a cura di), A. Frenda (a cura di), *Fumetto e Cinema. Questioni sociologiche e filosofiche. Atti del seminario. Palermo, 2 dicembre 2016*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo 2019, p. 20 e *passim*.

[183] *Little Nemo* è un personaggio e una serie a fumetti realizzata da McCay per i giornali americani (come il «New York Herald») a partire dal 1905 fino al 1927, con diverse pause. Il personaggio cerca durante i suoi sogni di raggiungere il *regno di Slumberland* e di incontrare così la *Principessa*. Altri personaggi ricorrenti sono *King Morpheus*, *Flip* e l'indigeno *Imps*, protagonista già della serie a fumetti *A Tales of Jungle Imps* di McCay (1903). McCay ritornerà nel mondo di *Little Nemo* con il suo corto animato *Flip's Circus* (1921?). Nel 1989 in Giappone uscirà un lungometraggio ispirato proprio alla serie a fumetti di McCay: *Little Nemo. Adventures in Slumberland* (ニモ) di Masami Hata e William Hurtz.

[184] La serie assume vari titoli dal 1904 al 1913; nel 1923-1925, invece, è intitolata *Rarebit Reveries*.

[185] Per ulteriori informazioni riguardo la storia filologica delle due versioni di *Gertie the Dinosaur* (1914) si veda D. L. Nathan, D. Crafton, *The Making and Re-Making of Winsor McCays's Gertie (1914)*, in *Animation* n. 8, 2013, pp. 23–46.

McCay trae ispirazione, ancora una volta, dalle sue strisce a fumetti. Nelle varie didascalie del film del 1914 ve n'è una molto pertinente ai linguaggi di genere, i quali vanno chiaramente rapportati ai paradigmi socio-culturali del tempo: McCay, infatti, chiede al dinosauro di comportarsi bene e in maniera aggraziata («Be a good girl and bow the audience») e, alla prima mancanza, la rimprovera («You're a bad girl, shame on you»), instillando in lei un senso di colpa. Quasi alla fine del cortometraggio, inoltre, una caricatura di McCay sale sul brontosauro, che si lascia così dominare. In questo film la dicotomia categoriale uomo/animale risulta fondamentale per comprendere la gerarchia dei ruoli, ma allo stesso tempo è presente un linguaggio, almeno in parte, maschilista che ha come riferimento gli stereotipi della femminilità e qualità come obbedienza e grazia. Una scena di un film prodotto, diretto e interpretato da Buster Keaton[186], dal titolo *Three Ages* (1923), sembrerebbe ricalcare il finale qui descritto: il protagonista, infatti, è proprio sopra un brontosauro (una vera e propria scena di animazione tramite pupazzi in un lungometraggio dal vero) con cui ha un rapporto amichevole. Il film tratta di come la lotta per la bellezza («Beauty», l'attrice è la modella Margaret Leahy) e per l'amore non sia cambiata nel susseguirsi di tre epoche: preistoria, storia romana e anni Venti del Novecento. La lotta per l'amore in epoca preistorica[187] è presente anche nel cortometraggio con pupazzi in *stop motion* dal titolo *The Dinosaur and the Missing Link* (1915, Conquest Pictures) del regista Willis Harold O'Brien, tra i primi autori ad utilizzare gli effetti speciali nell'animazione (spesso delle sculture animate a *passo uno*) e nel cinema classico. Tra i lavori di O'Brien come effettista cinematografico vanno ricordati i celebri film *The Lost World* (1925) e *King Kong* (1933), entrambi con parti in tecnica mista. Nello *short* del 1915 alcuni cavernicoli gareggiano per Miss Araminta Rockface, che sembra essere un premio per i contendenti (nel finale, il vincitore otterrà da lei un bacio su una guancia) piuttosto che una figura indipendente. Dal cortometraggio si nota una certa polarizzazione carica di pregiudizi di genere secondo cui la donna bada alla casa e alle faccende domestiche (in alcuni *frames* la si nota intenta a spazzare), mentre è l'uomo, quando non riposa, a prendere decisioni o a scegliere la donna con cui vivere. L'idea del maschio che si fa carico del lavoro rendendo così nei fatti la donna non autonoma ma dipendente è comunque in linea con il contesto storico e culturale del periodo, ed è presente anche in un altro cortometraggio animato in *stop motion* diretto e prodotto da O'Brien, anche questo ambientato in epoca preistorica e animato tramite pupazzi: *R. F. D. 10,000 B.C.* (1916, Conquest Pictures). Anche qui sono presenti alcuni schemi narrativi già visti in altri *shorts*: è presente un dinosauro, l'uomo che si fa carico della donna, sia da un punto di vista lavorativo sia da quello

[186] In regia anche E. Cline.

[187] La lotta con "mostri" come i dinosauri è relativamente comune nell'animazione almeno fino agli anni Trenta. A titolo esemplificativo va citato il cortometraggio animato *The Cave Man* (1934, regia di U. Iwerks?; animazioni di G. Natwick e B. Wolf; MGM), con il personaggio Willie Whopper nelle vesti di innamorato. In questo cortometraggio si può notare l'influenza di *Gertie the Dinosaur* e di *Tarzan*.

economico. Dopo una serie di baci tra i due amanti, infatti, uno dei genitori chiede «But, my boy, how can you support a wife?» per sentirsi rispondere «I have just acquired a flourishing business». Un altro cortometraggio in *stop motion* con temi sentimentali nella preistoria è *Why They Love Cavemen* (1921)[188].

Ritornando alla produzione di McCay, del maggio 1918 è *The Sinking of the Lusitania*, uno *short* d'animazione di propaganda sull'affondamento del *RMS Lusitania*, avvenuto realmente nel 1915 e *casus belli* dell'entrata degli Stati Uniti (1917) nella Prima Gerra Mondiale; del 1921 sono tre corti animati appartenenti proprio alla serie *Dream of Rarebit Fiend* (insieme al corto animato *How a Mosquito Operates*, 1912): *Bug Vaudeville*[189], in cui vari insetti, tra cui un ragno barbuto, danzano, *The Pet* e *The Flying House*. In *The Pet*, marito e moglie iniziano ad avere incubi nel loro letto (dopo aver mangiato un *rarebit*): la donna, rappresentata come massaia, adotta un buffo animale, pur con la contrarietà dell'uomo, rappresentato come lavoratore. L'animale cresce gradualmente fino a diventare un vero e proprio mostro gigante. Il tema del sogno ricorrerà, come se fosse un *MacGuffin*, anche nell'*incipit* di *The Flying House*, in cui verranno messi in scena alcuni sogni di una coppia di marito e moglie in uno scenario futuristico. Di altri due corti animati, *Flip's Circus* (1918?) e *The Centaurs* (1921), invece, esistono solo alcuni frammenti. L'ultimo è più raffinato nella rappresentazione delle immagini e dei disegni e narra, seppur nei circa due minuti rimasti, l'amore di una giovane coppia di centauri e della nascita del loro figlio. Winsor McCay è stato, dunque, uno dei più importanti fumettisti e animatori dei primi decenni: le sue tecniche e i suoi corti sono stati di continua ispirazione per le generazioni di registi (e fumettisti) successivi.

Tra chi ha subito l'influenza di Winsor McCay vi sono senza dubbio Wallace Carlson (con la serie del personaggio *Dreamy Dud*, a partire dal 1915) e Raoul Barré[190], il quale insieme a William Nolan fonda uno studio di animazione il cui prodotto principale resta la lunga serie *Mutt and Jeff* (1916-1923), tratta dal fumetto omonimo di Bud Fisher. Lo studio, successivamente, si amplierà comprendendo altri cartoonists di una certa fama come Manny Gould e Gregory La Cava.

Nolan, per la casa di produzione International Film Service, sembrerebbe essere stato il primo ad utilizzare in alcuni cortometraggi d'animazione della seconda metà degli anni Dieci ispirati al fumetto *Krazy Kat* di George Harriman, la tecnica della carrellata (*travelling*) allo scopo

[188] Il film fa parte della serie *Tony Sarg's Almanac*, dal nome del regista, ed è prodotto da Herbert M. Dawley.

[189] Nel cortometraggio, di circa 9 minuti, interamente disegnato, un uomo si addormenta dopo aver mangiato cibo a base di formaggio e ha degli incubi. La trama è chiaramente ricalcata dal fumetto di McCay.

[190] Anche la filmografia di Raoul Barré risente moltissimo del linguaggio, estetico e semiotico, del fumetto di McCay: particolarmente utile alla nostra analisi è il suo *Cartoons on Tour* (1915), a tecnica mista della serie *Animated Grouch Chaser* prodotta dalla Edison, con scene in *live-action* (con gli attori Maxine Brown, William Chalfin e Johnnie Walker) inframezzate da corti animati dalla durata totale di circa 11 minuti. Le parti girate dal vero riguardano una fuga con finale sentimentale e sono presenti a livello narrativo diversi riferimenti metacinematografici all'animazione; anche qui, come per altri *shorts* dell'epoca, nelle parti animate sono presenti diversi balloons.

di ottenere una forte dinamicità nello scorrere dei disegni[191]. Il fumetto continuava così ad influenzare la creazione di nuovi prodotti animati e le professioni di fumettista e animatore erano di fatto del tutto sovrapposte.

I. 5. 4. Mode, signori eleganti e dinosauri

Tra i cortometraggi su cui risulta utile focalizzarsi inerenti alla rappresentazione del maschile e del femminile vi sono *Men's Style* (1915) e *Women's Style* (1915), diretti entrambi da Harry S. Palmer per la Gaumont Co. e appartenenti alla serie *Keeping Up with the Joneses*[192]. Gli *shorts*, anche questa volta, sono ispirati ad un fumetto giornaliero realizzato da Arthur R. "Pop" Momand nel 1913. Questo fumetto e i cortometraggi da esso derivati raccontano delle avventure domestiche della famiglia McGinis e della loro governante. Il primo *short*, di quasi quattro minuti, inquadra subito un disegnatore (probabilmente lo stesso Momand) raffigurare il suo personaggio Pa McGinis intento a leggere un *Fashion Journal for Men*. Questa lettura è un modo di ironizzare sull'ipocrisia di chi accusa solamente il genere femminile di dedicarsi alla moda e all'abbigliamento: infatti, Pa finisce poi per comprarsi un esclusivo cappello, dal cui acquisto si dipana la trama. L'altro cortometraggio, *Women's Style*, di circa tre minuti, presenta similmente un artista intento a disegnare i personaggi della serie e ruota attorno alle invettive di Pa McGinis contro una certa moda femminile di quel tempo. A tal proposito bisogna riflettere su come

> secondo Simmel «per le donne la moda costituiva in un certo senso il surrogato di una posizione sociale all'interno di uno status professionale» che invece era garantita all'uomo. Le donne pertanto hanno dovuto procurarsi questo *quid* di individualità, che agli uomini proveniva dal loro ruolo professionale, attraverso la moda. L'immobilità dei ruoli femminili o almeno, la loro maggiore resistenza al mutamento, hanno fatto si che le donne individuassero nella moda uno strumento adatto a colmare il *deficit* di partecipazione alla vita sociale. Il cambiamento del ruolo della donna all'interno della società contraddistinto dal passaggio da un contesto familiare ad un più ampio contesto socio-professionale, ha infatti attraversato una lunga fase […][193].

Nel 1913 esce un altro cortometraggio animato, prodotto dall'americana Eclair, la cui narrazione ruota anch'essa su un cappello, in questo caso quello di un alto funzionario pubblico. Si tratta di *He*

---

[191] G. Rondolino, *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, op. cit., p. 86.

[192] L'espressione risulta essere una frase idiomatica. Il riferimento è ad una costante competizione con i vicini per l'affermarsi in una alta classe sociale.

[193] M.C. Marchetti, *La moda oltre le mode. Lineamenti di sociologia della moda*, Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 32-33. Il testo del sociologo Georg Simmel a cui si fa riferimento è *La moda* (ed. or. 1910) nella traduzione italiana apparsa in G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, tr. it. di L. Perucchi, ISEDI, Milano 1976.

Ruins His Family's Reputation, diretto dal francese Émile Cohl e tratto dalla serie a fumetti per i giornali americani *The Newlyweds* di George McManus[194]. Lo *short* è caratterizzato da diversi balloons e didascalie e il protagonista è un bambino che cerca di giocare con ciò che gli capita sotto mano. Qui, il femminile assume un ruolo marginale e la maggior parte dei personaggi, tra cui alcuni di potere, sono maschili.

Il cartoonist canadese Raoul Barré, invece, è animatore dei cortometraggi *The Phable of a Busted Romance* (1916) e *The Phable of the Phat Woman* (1916), su sceneggiatura del fumettista Tom Powers, entrambi per la statunitense International Film Service. In entrambi gli *shorts* sono presenti diversi balloons e le donne assumono una posizione narrativa di rilievo. Nel primo, Dennis O'Shey raccoglie una borsa perduta da un'elegante e ricca signora (miss Gotrox), e le didascalie mostrano e spiegano in quanti modi sarebbe potuta terminare la storia (ad esempio, Dennis viene mandato dal padre della ragazza in un college, o, ancora, viene nominato a capo di una società), tuttavia la protagonista, alla fine, decide di ricompensare con alcuni soldi l'onesto signore. Il cortometraggio, come esplicitato dalla didascalia finale, era pensato come un racconto moralistico proprio come *The Phable of the Phat Woman*. In quest'ultimo, invece, la protagonista è una donna di grossa stazza che tenta ossessivamente di dimagrire, ma che alla fine ingrassa ancora di più. In questo caso la morale, inserita nella *title card* finale, indica come si debba imparare ad accontentarsi.

Nel 1912 a New York apre lo studio d'animazione Bray Productions sotto la direzione di John Randolph Bray. Lo stesso fondatore prima di approcciarsi professionalmente all'animazione aveva avuto esperienze da fumettista: è sua, infatti, la striscia politica *Little Johnny and His Teddy Bears* (1906). In ogni caso, nella casa di produzione, che chiuderà nel 1928, lavoreranno decine e decine di animatori (tra cui Paul Terry) e fumettisti per la creazione di importanti serie di corti animati come *Colonel Heeza Liar* (1913), *The Police Dog* (1914), *Bobby Bumps* (1916), *Farmer Al Falfa* (1916), *US Fellers* (1919), *Jerry on the Job* e *Dinky Doodle*. Bray è regista anche del cortometraggio animato *Diplodocus* (1915), scritto da Frederick Melville[195] e ispiratosi chiaramente a *Gertie* di McCay: anche qui il dinosauro balla e si muove, compaiono altre creature preistoriche, ma a differenza del cortometraggio di McCay, qui manca completamente l'interazione tra il dinosauro e il suo regista (se non una breve caricatura come cameo nella parte finale) e di conseguenza non sono presenti in maniera esplicita le possibili questioni di specismo che erano state avanzate con *Gertie*. Tra gli altri corti si segnala l'innovativo, perduto, *The Debut of Thomas Cat* (1920), considerato uno dei primi cartoni animati a colori. L'animazione, tuttavia, rimane

[194] Sui vari fumetti americani apparsi nei giornali si veda A. Holtz, *American Newspaper Comics. An Encyclopedic Reference Guide*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.
[195] Già sceneggiatore due anni prima del film *Ivanhoe* (regia di H. Brenon).

ancora sotto controllo maschile, con pochi esempi femminili perlopiù relegati a ruoli secondari di produzione come quello della colorista: tra le eccezioni di cartoonists donne vi è Bessie Mae Kelly[196], autrice di alcuni brevi cortometraggi animati come *Flower Fairies* (1921, a tecnica mista per i Brinner Studios) e *A Merry Christmas* (1923).

I.5.5. Altri cartoonists: i fratelli Fleischer e Paul Terry

Tra i cartoonists che lavorarono per i Bray Productions ci sono due giovani fratelli di origine austriaca ma trapiantati negli Stati Uniti, Max (1883-1972) e Dave Fleischer (1894-1979), che figureranno come nomi di punta dell'animazione mondiale. Max, infatti, introdurrà la tecnica del rotoscopio (*rotoscoping*) che consiste in un ricalco di alcune scene già filmate in pellicola allo scopo di rendere più realistici i personaggi e lo sfondo. Successivamente, Max si occuperà di cinematografia nelle vesti di produttore, mentre Dave come regista di alcune serie celebri (come *Popeye the Sailor*). Nel 1921 i fratelli Fleischer[197] decidono di aprire uno studio di animazione a New York dal nome Inkwell Studios, attivo fino al 1942, per poi continuare come Famous Studios e successivamente riformato esplicitamente come divisione d'animazione della Paramount. Dal 1918, i due fratelli creano diversi personaggi buffi e innovativi: nel loro nuovo studio e con la collaborazione di Dick Huemer, ad esempio, nasce il cane *Fitz the Dog*. I *cartoons* di questo personaggio avranno un successo strepitoso e in questi «la realtà è una finzione, i termini fantasia-realtà sono relativi e intercambiabili»[198], con incursioni non solo nel genere comico ma anche in quello horror-gotico. Nel 1923 esce un film didattico a tecnica mista, *The Einstein Theory of Relativity*, diretto proprio da Dave Fleischer che illustra l'allora recente omonima teoria fisica. Il regista iniziava così a sfruttare l'animazione a scopo didattico e a guardare ai prodotti e alle iniziative estere, il film, infatti, è il *remake* di un omologo corto tedesco uscito l'anno precedente[199]. Tra le innovazioni che i Fleischer iniziarono ad apportare, ispirandosi ad alcune tecniche inventate qualche anno prima da Lee De Forest, va segnalata quella del suono sincronizzato che portò così a far divenire gli Inkwell Studios tra i più grossi studi di animazione dell'epoca. Negli anni successivi, lo studio produrrà in serie i cartoni animati di personaggi iconici come Betty Boop, Braccio di Ferro e Superman.

I Fleischer Studios gireranno in *technicolor* i lungometraggi animati *Gulliver's Travels*

[196] Si veda B. Barnes, *Reclaiming a Place in Animation History*, *The New York Times*, December 15, 2022, p. 4 [section C]. Il lavoro di Kelly è stato portato alla luce dalla studiosa Mindy Johnson.
[197] Uno studio attento sui fratelli Fleischer e l'animazione è R. Fleischer, *Out of the Inkwell. Max Fleischer and the animation revolution*, University Press of Kentucky, Lexington 2005.
[198] G. Rondolino, *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, op. cit., p. 99.
[199] Il cortometraggio a tecnica mista si intitola *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie*, per la regia di H.W. Kornblum.

(1939) e *Mr. Bug Goes to Town* (1941), entrambi diretti da Dave Fleischer. Questi due film animati presentano alcune caratteristiche riferibili ai paradigmi di genere che valgono la pena di essere analizzate brevemente.

Il primo è vagamente ispirato alla prima parte (il viaggio a Lilliput) del romanzo omonimo settecentesco di Jonathan Swift[200]. Il protagonista, Gulliver, presenta fattezze molto simili a quelle di un vero ritratto o fotografia, a differenza degli altri personaggi umani, che risultano cartoonizzati: ciò è dovuto alla tecnica del rotoscopio, cavallo di battaglia dei fratelli Fleischer già dalla seconda metà degli anni Dieci. Dal punto di vista narrativo sono presenti diverse analogie e differenze col testo letterario: simili sono la guerra tra i sovrani di Lilliput (qui chiamato King Little) e Blefuscu (King Bombo) e l'approdo a Lilliput di Gulliver, inizialmente scambiato per un gigante e poi utilizzato per scopi difensivi; si differenziano, invece, il lieto fine e la storia d'amore tra la figlia del re di Lilliput (Princess Glory) e il figlio del re di Blefuscu (Prince David). La guerra tra i due popoli nasce per l'organizzazione del matrimonio tra i figli dei due sovrani, molto innamorati tra loro[201] (in moltissime scene sono presenti baci romantici sulla bocca): King Little, infatti, pretende che al matrimonio della figlia venga suonata la canzone *Faithful*, mentre King Bombo reclama la canzone *Forever*. Alla fine sarà Gulliver a farli riappacificare e a proporre di cantare le due canzoni contemporaneamente. Il film, che certamente risultava innovativo per alcune tecniche di rappresentazione e di disegno animato, non prevede personaggi femminili di rilievo oltre la principessa. In molte parti del film animato, per esempio, quando i cittadini escono per diversi motivi dalle loro abitazioni, sono presenti solamente uomini piuttosto che donne, come se queste fossero invisibili e senza un ruolo attivo. Qui, dunque, la rappresentazione del femminile è nettamente sbilanciata rispetto a quella del maschile. Il personaggio King Little, padre della principessa, inoltre, presenta caratteri opposti agli stereotipi del maschile ben rappresentati, invece, da King Bombo, padre del principe. Quest'ultimo, infatti, è coraggioso, bellicoso, autoritario, mentre il primo è pavido, piagnucolone e timido. Probabilmente ciò non è frutto di una casualità ma della rappresentazione polarizzata e stereotipata dal maschile e dal femminile: tratti meno mascolini sono presentati dal sovrano padre della principessa, mentre maschili sono quelli del padre del principe. Dal lungometraggio animato è poi nata una breve serie di cartoni animati dedicata al braccio destro di King Little di Lilliput, Gabby[202] e alcuni corti *spin off* della serie *Animated Antics*

[200] Per una edizione dell'opera in lingua originale si veda J. Swift, *Gulliver's Travel*, edited and introduction by C. Rawson, notes by I. Higgins, Oxford University Press, Oxford 2005. Sulle traduzioni mediali nell'audiovisivo delle opere di Swift si veda M. Richard, *Swift's Lasting Impact and Legacy. From Book to Tv Adaptation*, in J. McCreedy, V. M. Budakov, A. K. Glavanakova (eds.), *Swiftian Inspirations. The Legacy of Jonathan Swift from the Enlightenment to the Age of Post-Truth*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2020, pp. 123- 142.

[201] Nel film, infatti, è facile notare diverse scene con baci romantici sulla bocca, le visite di Prince David all'amata in tempo di guerra, o ancora la presenza continua di una coppia di uccellini nelle scene dei due nobili.

[202] La serie (1940-1941) consta di 8 episodi diretti da Dave Fleischer. Il primo si intitola *King for a Day (*1940).

(1940-1941) con protagonisti i personaggi di Blefuscu delle tre spie[203] (Sneak, Snoop e Snitch) o il gabbiano Twinkletoes.

L'altro lungometraggio dei Fleischer Studios, *Mr. Bug Goes to Town*[204] è del 1941 ed è diretto anche questo da Dave Fleischer, che trae spunto dal romanzo *La vie des abeilles* (*La vita delle api*, 1901) di Maurice Maeterlinck. Nonostante il basso successo, il film può considerarsi un piccolo capolavoro, la cui narrazione è influenzata dalle *Silly Symphonies* disneyane. Il film tratta tematiche ecologiche[205] ed è stato definito come manzoniano[206]. Hoppity, una giovane cavalletta, è innamorato della bella Honey, figlia del bombo Mr. Bumble e desiderata anche dal cattivo Bagley Beetle, coadiuvato dai suoi due scagnozzi Swat the Fly e Smack the Mosquito. Quando Hoppity torna in città riscontra una situazione pericolosa per la vita degli insetti a causa dell'incuria degli uomini. Questo aspetto è enfatizzato dal regista che non mostra mai il volto umano, separando così di fatto il mondo degli insetti e quello umano. L'amore tra i due protagonisti, anche se di specie differenti (uno dell'ordine degli Ortotteri e l'altro degli Apidae), è inserito in un contesto in cui varie specie di insetti vivono insieme (lumache, api, ecc.). Il motore della narrazione, dunque, è composto dall'amore conteso per Honey e dalla fuga verso un giardino tranquillo in cui vivere. Il film mostra un vivace corteggiamento: Hoppity e Honey balleranno insieme in un *night*, per poi scambiarsi un tenero bacio. Questo *flirt* era intuibile già dalla blocandina che mostra Hoppity intento a cantare per una felice Honey, disegnata con una corta gonna.

Nel 1929 Paul Terry e Frank Moser fondano lo studio di animazione Terrytoons a New York, attivo fino al 1972. Tra le creazioni più importanti di Terry vi sono le serie *Farmer Al Falfa* (Bray Studios) e *Aesop's Film Fables* (1921[207]). Per la Terrytoons va perlomeno nominata anche la breve serie con protagonista la ricca ragazza Fanny Zilch, esordiente nel 1933 nel cortometraggio animato *The Banker's Daughter*[208], la quale perpetua lo schema della "donna da salvare": infatti, il nemico di turno è Oil Can Harry e il salvatore il maschile Strongheart.

Le *Aesop's Fables*, che contano centinaia di titoli fino agli anni Trenta, invece, erano caratterizzate per un uso continuo di animali antropomorfizzati e per la presenza di una morale di fondo (da qui il titolo in relazione ai testi esopici). Tra questi, per la rappresentazione del

[203] Due delle tre spie, tutte maschili, sono rappresentate incappucciate e quasi come delle streghe. Il nome delle tre spie è anche quello di un cortometraggio della serie (regia di D. Fleischer, 1940).
[204] Il titolo riecheggia quello del film *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) diretto da Frank Capra con Gary Cooper e Jean Arthur.
[205] Il tema ecologico e l'uomo come distruttore dell'ambiente è ripreso nel film animato *Once Upon a Forest* (1993) diretto da Charles Grosvenor.
[206] Così P. Mereghetti [a cura di], *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2017*, s. v. *Hoppity va in città*, op. cit., p. 2056. *Ibidem*, viene aggiunto come regista del film Shamus Culhane.
[207] Questa è prodotta dai *Fable Studios* in collaborazione con la casa di produzione di Amedee J. Van Beuren (1879-1938). Quest'ultimo è uno dei più grossi produttori di disegni animati dell'epoca. Si veda H. Erickson, *A Van* Beuren Production, McFarland & Company, Jefferson (NC) 2020.
[208] Ma si segnalano anche *The Oil Can Mystery* (1933) e *Fanny in the Lion's Den* (1933), diretti anche questi da Frank Moser e Paul Terry.

femminile, vanno citati *Do Women Pay?* (1923), in cui vi è il salvataggio da parte di un topo dell'amata rapita da un gatto, e il sonoro *Cinderella Blues* (1931), ispirato all'omonima fiaba, in cui una gatta di nome Cinderella è vessata dalla matrigna e costretta a fare la serva. Anche in questo caso interverrà una fata, idealizzata come giovane e bella al contrario della Fata Smemorina nel film Disney del 1950, che trasformerà Cinderella in una principessa con tanto di corteo. La storia è nota: la protagonista dopo aver incontrato un principe (in questo caso gatto) di cui si innamora, perde la scarpetta che viene ritrovata dall'amato. In ogni caso, va rilevato come la principessa, almeno inizialmente, si scosti dai baci del principe, ritenendoli troppo affrettati: è un segnale di come la rappresentazione del femminile parta dalla consapevolezza di ciò che la donna fa.

Proprio negli anni Venti, l'illustratore Edwin George Lutz pubblica per l'editore Charles Scribner's Sons i libri *Animated Cartoons. How They Are Made, Their Origin and Development*[209] (1920), che saranno fondamentali per la divulgazione delle tecniche di animazione per i cartoonists successivi, e *The Motion-Picture Cameraman. A Book for the Amateur and Professional Cinematographer* (1927). Questi veri e propri manuali sono importanti per la valorizzazione delle tecniche animate e anche utili per le donne, che potevano così cimentarsi all'animazione imparando da libri specifici sul tema, piuttosto che inserirsi subito in ambienti di lavoro talvolta maschilisti, come si approfondirà con la figura di Margaret Winkler. Il cinema d'animazione, dunque, si andava espandendo e stava iniziando ad avere gradualmente un'autonomia sempre maggiore dal fumetto o dalle illustrazioni.

I.5.6. Altri cartoonists: brevi cenni su Charles Bowers e George Pal

Tra i registi degli anni Dieci del Novecento che si sono occupati di animazione, utilizzando tecniche sperimentali, vi è l'attore comico americano Charles Bowers. Non rimane molto dei suoi lavori, ma dai pochi reperibili[210] è possibile intuire una comicità surreale (*slapstick*) e innovativa. Tra le sue opere in disegno animato si segnala *All Wrong Old Laddiebuck* (1918?), che verte su di un incontro tra un soldato e una ragazza alle prese di svariati contrattempi. Qui la donna è rappresentata negativamente: incapace alla guida, superficiale, approfittatrice e allo stesso tempo *femme fatale*. Tra gli altri cortometraggi animati del regista vanno segnalati *The Extra Quick Lunch* (1917, con Mutt and Jeff), *Believe It or Don't* (1935, in *passo uno*), l'atipico *Pete Roleum and His Cousins* (1939, in *passo uno*) e delle stessa serie *Wild Oysters* (1940, in *passo uno*) e *A Sleepless Night* (1940?). In questi ultimi due *shorts* i protagonisti (pupazzi) in *stop motion* sono i topini Pop e

[209] E. G. Lutz, *Animated cartoons: how they are made, their origin and development*, Charles Scribner's Sons, New York 1920.
[210] Nel 2019 è stata messa in commercio una edizione contenente i lavori di Bowers: *Extraordinary World of Charley Bowers*, 2 *blu ray*, Flicker Alley.

Mom, mentre l'antagonista è il cane Snoozer, da cui i primi due si difendono. Oltre alle gag con il cane (che un po' sembrano ricordare i posteriori Tom e Jerry[211]), sono centrali le rappresentazioni dei momenti della vita familiare, in cui viene data uguale importanza nei ruoli sia al personaggio maschile (che però nei titoli iniziali è messo per primo, non rispettando l'ordine alfabetico) sia a quello femminile. Negli anni Quaranta anche George Pal dirige e produce diversi cortometraggi con *passo uno*, tramite pupazzi (*puppetoons*), in cui si mette in risalto oltre la figura del *character* maschile anche quella del personaggio femminile (soprattutto in situazioni sentimentali): a titolo esemplificativo si citano *Dipsy Gypsy* (1941), *Tulips Shall Grow* (1942) e *Sky Princess* (1942) per la Paramount; *A Hatful of Dreams* (1944) con Punchy e Judy per i Famous Studios; *Jasper and the Beanstalk* (1945), in cui il giovane protagonista di colore è sedotto da un'elegante donna raffigurata nelle fattezze di uno strumento musicale (nello specifico un'arpa).

I. 6. Lungometraggi animati americani e paradigmi di genere: un percorso fino agli anni Quaranta

Nel 1922 Walt Elias Disney fonda a Kansas City lo studio di animazione Laugh-O-Gram, che chiuderà l'anno successivo. Fin dalla giovinezza, Disney studia con il vignettista Leroy Gossett del giornale di Chicago *Record*, mostrando da subito attitudine alla caricatura e alle rappresentazioni e narrazioni cinematografiche[212]. Nel 1921 Walt Disney filma delle prove di disegno denominate *Newman Laugh-O-Grams*, con quattro brevissimi episodi. Uno di questi è composto da alcuni manichini di biancheria per ragazze, tra l'altro la raffigurazione della ragazza è in una posa sensuale, e ha come titolo *Kansas City Girls Are Rolling Their Own Now*[213]. Questa breve serie è di tipo comico-umoristico ed è da considerarsi più una prova filmica e di disegno che altro.

Il primo vero e proprio cortometraggio di Walt Disney è *Little Red Riding Hood* (1922), dalla durata di circa sei minuti, e liberamente tratto dalla favola omonima di Charles Perrault[214], che offre parecchi spunti per l'analisi della rappresentazione del maschile e del femminile: nonostante il titolo della serie sia traducibile come "fotogrammi comici" (*Laugh-O-Gram*) i temi di fondo sono

[211] La serie dalla comicità slapstick vede il gatto Tom cercare di mangiare l'ingegnoso topolino Jerry. I due personaggi esordiscono con il cortometraggio *Puss Gets the Boot* (1940, regia di W. Hanna e J. Barbera; MGM su produzione di R. Ising).

[212] Queste notizie sono reperibili in G. Rondolino, *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, op. cit., p. 106. L'autore rimanda alla biografia disneyana della figlia D. Disney Miller, P. Martin (raccontata a), *The Story of Walt Disney*, Henry Holt, New York 1957.

[213] Sotto il titolo è presente la lunga frase «Ladies stockings come so high now, they have to roll them down at the top».

[214] Il cortometraggio disneyano del 1922 si inserisce in maniera originale sulla scia delle rivisitazioni favolistiche; tra le altre versioni cinematografiche della favola precedenti a questo del 1922 vanno menzionati i cortometraggi (non animati) *Le Petit Chaperon Rouge* (1901) di Georges Méliès e *Little Red Riding Hood* (1911) diretto da James Kirkwood.

maturi e delicati. In questo cortometraggio, Cappuccetto dopo aver salutato la madre (con un bacio in bocca, un modo comune in quegli anni per esprimere affetto anche tra madre e figlia[215]) deve consegnare delle ciambelle alla nonna, e, durante il percorso, incontra un uomo che si offre di accompagnarla, ottenendo però un rifiuto da parte della ragazza. L'uomo, tuttavia, decide di assalirla a casa della nonna assente. Il piano sembra funzionare, ma ad accorrere in aiuto di Cappuccetto vi è un ragazzo in aereo che la salva. Il film è molto interessante perché pone alcune considerazioni sul linguaggio di genere: l'indipendenza della figura femminile, lo stupro, il giovane eroe salvatore. La giovane Little Red Riding Hood ha una propria automobile, seppur trainata da un cagnolino, la guida bene, ripara da sé le gomme bucate e prende l'iniziativa, baciando per prima il ragazzo. L'assalitore, invece, un signore di età matura e dalle apparenze gentili e in abiti eleganti, è il vero lupo della favola, con intenti lussuriosi verso la protagonista (il suo aspetto animalesco è rappresentato anche nella locandina del film, anche se qui Cappuccetto Rosso ha l'aspetto di una giovane adulta). Bisogna notare infatti che «the confrontation between the villainous Wolf and heroine Red at Grandma's house takes place away from the spectators' gaze»[216]. Anche qua la morale sembrerebbe indirizzarsi verso il didascalico non fidarsi degli sconosciuti; in ogni caso, il cortometraggio termina con un lieto fine: è lo sconosciuto e anonimo ragazzo in aereo, infatti, a salvare Cappuccetto e a sconfiggere così l'uomo-lupo. Un altro aspetto da tenere in considerazione è il bacio, che risulta essere un elemento affettivo-sensuale basilare nella trama dei cartoni animati dell'epoca: quando i protagonisti fanno parte della dicotomia di genere maschio/femmina spesso (Little Red Riding Hood, Romeeow, Cinderella, ecc.) i cortometraggi finiscono con il bacio come manifestazione d'amore e di inizio di una relazione.

Nello stesso anno a *Cappuccetto Rosso* seguono altri sei *shorts* totalmente animati della Laugh-O-Grams, tutti diretti dallo stesso Walt Disney: *The Four Musicians of Bremen*, *Jack and the Beanstalk*, *Jack the Giant Killer*, *Goldie Locks and the Three Bears*, *Puss in Boots*, *Cinderella*. A questi si aggiungono *Tommy Tucker's Tooth* (1922) e l'episodio pilota della serie con Alice (1923), entrambi a tecnica mista. Nella maggior parte di questi cortometraggi sono presenti un cane bianco e un gattino nero (identificabile come Julius the Cat). In *The Four Musicians of Bremen*, anche questo solo parzialmente ispirato alla favola omonima dei fratelli Grimm, c'è una totale assenza della rappresentazione del femminile, anche nella scena in cui i musicisti tentano di acchiappare e far ballare i pesci[217]. La figura femminile, al contrario, risulta alla base della narrazione del

[215] I romani già distinguevano tre tipi di baci: *osculum* (familiare), *basium* (d'affetto, anche in bocca) e *savium* (erotico). Si veda, ad esempio, P.A. Perotti, *Baci romani: basium, osculum, savium*, in *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* n. 34, 2018, pp. 81-97.
[216] C. Holliday, *Carl's Moving Castle: "Animated" Houses and the Renovation of Play in* Up *(2009)*, in E. Andrews, S. Hockenhull, F. Pheasant-Kelly (eds.), *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*, Routledge, New York-London 2016, p. 22.
[217] I pesci non sono esplicitati come figure femminili.

cortometraggio *Jack the Giant Killer*[218], ispirato ad alcuni racconti popolari britannici. Il protagonista, un ragazzino di nome Jack, fantastica di liberare un'isola da dei selvaggi per poter salvare la fidanzata Susie. La rappresentazione del diverso qui è quasi estremizzata: i giganti, infatti, sono raffigurati come degli antropofagi (e tra loro non si vedono donne) delle isole sperdute, rappresentati come dei veri e propri mostri. Alla fine del cortometraggio, Jack riuscirà a liberare l'isola dagli antagonisti e a mettere in salvo la fidanzata (con il solito bacio e l'acclamazione ad eroe). Egli, tuttavia, che fino a quel momento aveva semplicemente immaginato tutto questo, viene scaricato da Susie nel mondo reale, che gli preferisce un altro ragazzo. In questo *short* risulta interessante anche il tema della spettacolarizzazione dei corpi: in alcune scene è possibile notare, infatti, alcuni manifesti che pubblicizzano l'uomo più magro del mondo («Oh! Skinny! See the skinniest man alive to-day. He can crawl through key holes under a door or up a gas pipe. Etc») e accanto, quasi come se venisse dopo gerarchicamente, la donna cannone[219] ovvero la "donna più grassa del mondo".

In *Goldie Locks and the Three Bears* (1922)[220], il target è cambiato rispetto al film del 1907 di Edwin S. Porter (*The "Teddy" Bears*) ed il film risulta essere totalmente animato e senza scene che potrebbero risultare cruente. Nello *short*, questa volta, i protagonisti sono una famiglia composta da mamma, papà e figlio orsi, un cane e un gatto (Julius the Cat), che assumono il ruolo di cuoco e cameriere, e la stessa Goldie Locks. Il tema dell'amore e della rappresentazione del divismo, invece, è presente nel film disneyano successivo: *Puss in Boots*, che inizia subito con la frase tipica delle favole «Once upon a time» insieme all'immagine di due cuori danzanti, che fanno subito preludere allo spettatore il tema narrativo principale. Nelle scene successive si nota il giovane protagonista che porta dei fiori ad un'altra bambina, per poi arrossire dopo un bacio sulla guancia; il padre di questa, tuttavia, vestito e incoronato come un re, non è d'accordo e caccia via malamente il giovane pretendente. Il re e Julius the Cat decidono così di andare al cinema Kingville Theater, per distrarsi e vedere il film *Throwing the Bull*[221], in cui recita l'attore *latin lover* Rodolph Vaselino. Qui al vedere una scena di bacio tra Vaselino e l'attrice, il gatto si commuove e di riflesso fa le fusa al bambino per poi staccarsi subito dopo. Julius ha l'idea di trasformare il protagonista in un torero, che verrà così accolto e festeggiato da tutta la comunità, compreso il re e la principessa.

[218] Va segnalata, come curiosità, che questo sembra essere il primo cortometraggio animato in cui compare la celebre frase «It was a dark and stormy night» («Era una notte buia e tempestosa») del romanzo *Paul Clifford* (1830) di Edward Bulwer-Lytton, utilizzatissima nei successivi fumetti dei *Peanuts* di Charles Schulz.

[219] Un'altra donna cannone utilizzata come attrazione per il circo compare nel cortometraggio animato *Circus Capers* (regia di J. Foster e H. Bailey, 1930, The Van Beuren Corporation). Due donne grasse, di cui una con atteggiamenti mascolini, compaiono anche nel cortometraggio sonoro *Hot-Toe Mollie* (1930) ambientato in un *night club* e con il personaggio dell'orso Binko dello studio di Romer Grey.

[220] Il film è liberamente tratto dall'omonimo racconto e presenta, inoltre, una versione sonora del 1929 dal titolo *The Peroxide Kid*.

[221] Ovvero il film con Rodolfo Valentino *Blood and Sand*, diretto da Fred Niblo, uscito pochi mesi prima. Anche questa è una scena di metacinema.

Sconfitto il povero toro (con una forte violenza gratuita verso l'animale), i due bambini possono finalmente fidanzarsi e scappare dal padre della ragazza, che comunque vietava loro di proseguire la loro storia d'amore.

Nel 1922 escono due film d'animazione su Cenerentola: uno tedesco diretto da Lotte Reiniger[222] (*Cinderella*), composto da varie *silhouettes*, e l'altro (*Cinderella*) americano diretto da Walt Disney (Laugh-O-Gram). La storia è nota, Cenerentola, anche in quest'ultimo è rappresentata come una bambina giudiziosa che si sobbarca tutte le pulizie domestiche delle sorellastre. La protagonista riceve l'invito del principe (anch'egli un bambino) per il gran ballo e dopo aver trovato di chi fosse la scarpetta i due bambini si baciano per poi vivere insieme[223]. La particolarità di questo film è che al suo termine il bacio in bocca avviene anche tra il cane e il gatto (parrebbe essere Julius the Cat). La scena finale, dunque, sembrerebbe rappresentare un amore omosessuale (a meno che il cane non sia femmina[224]) tra specie differenti. Mentre nella rappresentazione eterosessuale favolistica della principessa e del ranocchio (che si trasforma così in principe), per esempio, il bacio è riferito ad un processo di metamorfosi in essere umano qui, esso, è finalizzato all'instaurarsi di storia di amore tra specie diverse. Altro esempio, successivo di diversi decenni, è l'amore tra i personaggi Ciuchino e il drago femmina (da cui nasceranno cuccioli ibridi tra le due specie) nel film animato *Shrek* (2001). Ciò, tuttavia, avviene in contesti differenti e senza mostrare manifestazioni affettive fisiche. Non è facile comprendere un gesto del genere negli anni Venti, che ricorre, seppur in maniera non comune, anche in cartoni animati successivi[225]. Questo, in un contesto più generale, potrebbe sembrare erroneamente, a nostro avviso, ai limiti della zoofilia, tuttavia tra le plausibili spiegazioni vi sono l'idea che l'amore interspecie potrebbe essere una metafora, più o meno velata, per indicare che non esistono razze umane diverse e che l'amore tra persone di diverse etnie, parti del mondo o classi sociali, ad esempio, non debba essere giudicato. Ancora più plausibile il fatto che sia presente nel film animato una antropomorfizzazione degli animali, ovvero che non vi sia una vera e propria differenza nel film animato tra i vari animali (anche di diversa specie) e che essi vadano considerati come esseri umani: gli animali in questione, infatti, hanno sentimenti, emozioni,

[222] La berlinese Lotte Reiniger è stata una delle più importanti donne registe e animatrici della Storia del Cinema. Il suo particolare metodo consisteva nell'utilizzo di varie *silhouette* ritagliate. Sposata successivamente con il regista tedesco Carl Koch, è stata una vera e propria innovatrice di tecniche sperimentali nel campo dell'animazione. Per la sua biografia e le tecniche utilizzate si veda W. Grace, *Lotte Reiniger. Pioneer of film animation*, McFarland & Company, Jefferson 2017.

[223] La parte finale dello *short*, presente in collezione privata e riscoperta da David Gerstein (così come altri corti) vede i due protagonisti litigare, con *Cinderella* che lancia un mattarello al principe: Ramapith [D. Gerstein], *Lost Laugh-O-Grams Found – And Shown*, in *Ramapith Prehistoric Pop Culture Blog*, 14/10/2010 (https://ramapithblog.blogspot.com/2010/10/lost-laugh-o-grams-foundand-shown.html, ultima visualizzazione il 19/08/2022).

[224] Ciò, in ogni caso, è più probabile. Ad esempio nel corto *Alice Gets Stung* (regia di W. Disney, 1925) uno dei personaggi, una coniglietta, non è identificabile dallo spettatore se maschile o femminile fin quando non lo specifica ella stessa.

[225] Solo qualche anno dopo, anche a causa dell'avvento del Codice Hays, queste scene non si sono più ripetute con frequenza.

pensieri e a volte anche l'uso della parola. A questo punto si tratterebbe, dunque, di una forma di racconto in un'ottica antispecista e solidale, di universalità della vita, dove ogni essere vivente ha un valore simile all'altro. Sono sì gli uomini a governare, dominare e usufruire degli stessi animali, ma, si fa presente anche come questi abbiano l'uso (si direbbe umano) della ragione e una certa autonomia.

Risulta opportuno indagare anche il ruolo, gli eventuali stereotipi e gli altri linguaggi che le rappresentazioni del maschile e del femminile hanno avuto nella filmografia animata disneyana delle origini. Il primo lungometraggio dello studio, di poco più di ottanta minuti, è *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), basato sulla fiaba dei fratelli Grimm[226] e diretto con la supervisione di David Hand. La realizzazione tecnica è risultata essere molto costosa e innovativa: il film, infatti, è interamente a colori, con una ricercata colonna sonora (per cui venne candidato all'Oscar[227]), e venne utilizzata la tecnica del rodovetro, ovvero l'uso di alcuni fogli trasparenti (*cel*), su cui si disegnava e colorava, sistema impiegato allora solo per alcuni cortometraggi. *Biancaneve e i sette nani* (1937), *Cenerentola* (1950), e poi *La bella addormentata nel bosco* (1959), rappresentano forse gli esempi più celebri della filmografia disneyana sul tema della principessa e del principe azzurro. *Snow White and the Seven Dwarfs* è ricco della rappresentazione della mascolinità e femminilità secondo lo sguardo del tempo. Biancaneve (ma il discorso è similare anche per Cenerentola) è molto servile nei confronti degli uomini (i sette nani), si dedica con passione e pazienza alle pulizie e dà così l'immagine di una femminilità casalinga. A differenza di altri film animati in cui la protagonista ha un ruolo attivo, Biancaneve, doppiata dall'americana Adriana Caselotti, sembrerebbe assumere un ruolo estremamente passivo che culmina con la venuta del principe azzurro e del suo cavallo bianco. Questa versione disneyana della fiaba, per altro, era considerata tra i preferiti del cancelliere tedesco Adolf Hitler[228]. L'altro personaggio centrale, la regina cattiva, è modellata secondo le fisionomie tedesche (dai cui racconti popolari la fiaba deriva), e ossessionata dalla bellezza e dalla superbia, infatti, pur di essere la più bella[229] tenta di uccidere la figliastra Biancaneve. Siamo dunque, anche qui, alla dicotomia tra bontà/malvagità in cui il buono (cioè la protagonista, il cui splendore la salverà dall'essere sotterrata) è rappresentato con una fisionomia più bella: la novità del racconto, tuttavia, sta nel fatto che la regina, pur essendo cattivissima, sia allo stesso tempo molto bella rovesciando l'ideale classico di *kalokagathia*.

[226] Così come per Cappuccetto Rosso o altri *characters* favolistici o fiabeschi, al personaggio erano stati dedicati diversi film nell'epoca del muto: il più famoso (in *live-action*) risulta senza dubbio *Snow White* (1916) diretto da J. Searle Dawley (1877-1949) con l'interpretazione di Marguerite Clark (1883-1940) nel ruolo di Biancaneve; l'attrice, d'altronde aveva già recitato nella medesima parte nell'omonimo spettacolo teatrale del 1912 scritto da Winthrop Ames.
[227] Nel 1938 per *Biancaneve e i sette nani* vennero candidati all'Oscar per la miglior colonna *sonora* i musicisti e compositori Frank Churchill, Leigh Harline e Paul J. Smith. In quell'occasione Walt Disney, inoltre, ricevette anche un *Oscar onorario*.
[228] A. Marrin, *Hitler*, Puffin Books, New York 1993, p. 87.
[229] Celebre la frase «Mirror, mirror on the wall, who is the fairest of them all?».

Quest'ultima, in ogni caso, è «ossessionata dal suo aspetto fisico e dalla paura di invecchiare, […] rappresenta i caratteri di un femminile che non accede al materno: […] con una spietata auto-centratura in cui la meticolosa cura di sé risulta così cruciale da rendere impossibile la relazione empatica con la tenera figliastra»[230]. L'incontro con il principe, ovvero il maschile seduttore, invece fa assumere Biancaneve una posizione più passiva e timida[231]. Anche le tonalità cromatiche del lungometraggio corroborano la polarizzazione dei vizi e delle virtù: la regina è vestita di nero (*dark lady*), mentre Biancaneve veste di colori più vivaci.

L'anno successivo esce il cortometraggio disneyano *Ferdinand the Bull* (1938) per la regia di Dick Rickard[232] e tratto dal romanzo pacifista per bambini *The Story of Ferdinand* (1936), scritto da Munro Leaf e illustrato da Robert Lawson. Il film, così come il romanzo, tratta il tema del rispetto per gli animali ed è un ottimo esempio di lotta contro gli stereotipi per ciò che concerne la rappresentazione del maschile e della virilità. Ferdinando, il toro protagonista, infatti, al contrario degli altri modelli maschili (alcuni dei quali si potrebbero definire esempi di mascolinità tossica) non è violento verso i propri simili e ama, da animale maschio e forte (il cortometraggio fa vedere come violenza e forza siano assolutamente scindibili), i fiori: ha infatti un debole per il profumo e la bellezza delle margherite. Il cinema animato, quindi, stava iniziando sempre più a mettere in scena non solo gli stereotipi maschili e femminili, ma anche storie, definibili in qualche modo, per la cultura e il periodo storico, fuori dagli schemi usuali.

Un altro personaggio Disney simile a Ferdinand è il timido drago protagonista del lungometraggio ad episodi *The Reluctant Dragon* (1941), diretto da Alfred L. Werker e Hamilton Luske, intento a suonare e a comporre poesie piuttosto che essere un pericolosissimo drago sputa fuoco, come gli abitanti del borgo medievale lo avevo immaginato. La parte iniziale del lungometraggio (composto da una sorta di introduzione e dalle sequenze *Baby Weems*, *How to Ride a Horse* con Pippo, e appunto *The Reluctant Dragon* tratto dall'omonimo testo dello scrittore Kenneth Grahame) in *live-action* risulta essere interessante da analizzare: il giornalista Robert Benchley viene convinto dalla moglie (interpretata dall'attrice Nana Bryant) a proporre agli studi Disney una riduzione animata del racconto di Grahame. Nel tour dello studio i due incontrano diversi animatori che vi lavoravano come la doppiatrice Florence Gill, Norman Ferguson, il doppiatore di Paperino Clarence Nash, Ward Kimball, rendendo così la sequenza utile come fonte storica dell'animazione disneyana del periodo. Qui il femminile (questa volta in carne ed ossa, non in disegni animati) risulta avere un ruolo importante: sia perché Bryant svolge un ruolo attivo e non passivo nella narrazione, sia perché

[230] L. Turuani, *Biancaneve e i sette nani*, in E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, op. cit., p. 133.
[231] *Ibidem*.
[232] Il film presenta anche, nella scena dell'arena, alcuni ritratti di animatori dello studio Disney come Fred Moore e Hamilton Luske.

si documenta il lavoro delle donne nell'animazione[233].

Due anni dopo *Ferdinand the Bull* è la volta del capolavoro *Pinocchio* (1940), considerato il secondo *classico Disney* dopo il lungometraggio del 1937. Dalla durata di circa novanta minuti ha in regia diversi animatori supervisionati da Ben Sharpsteen e Hamilton Luske. Il personaggio disneyano di Pinocchio è senza alcun dubbio uno dei maggiori successi del mondo dell'*entertainment*; tratto dal personaggio omonimo protagonista del romanzo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*[234] (1881-1883) del fiorentino Carlo Collodi, è stato utilizzato in centinaia di film e fumetti in ottica transmediale[235]. La storia di Pinocchio, film denso e ricco di figure peculiari e diverse tra loro (Geppetto, Grillo parlante, la Fata Turchina, ecc.) è anche questa nota: in essa il falegname e il Grillo parlante sono le principali figure maschili positive, mentre l'unico personaggio femminile di rilievo che vi compare è la Fata Turchina, che sembrerebbe rappresentare la figura materna. In ogni caso, «if the puppet is born vegetable, he is clearly gendered at birth. As such, he represents the paradox of a male-puppet with no primary or secondary sexual characteristics, a body *in fieri*»[236], almeno finchè Pinocchio non viene trasformato in bambino. A tal proposito risulta curioso come nelle varie rappresentazioni successive fumettistiche disneyane, ma anche d'animazione (soprattutto in cameo), Pinocchio venga rappresentato ancora come un burattino di legno nonostante la sua trasformazione umana. A titolo di curiosità, nell'animazione va segnalata una particolare simpatia della pesciolina Cleo, non ricambiata, verso il gatto Figaro.

A *Pinocchio* segue il film ad episodi *Fantasia* (1940), una sorta di *musical* a cui partecipa tra gli altri il celebre direttore d'orchestra Leopold Stokowski con un impianto acustico innovativo (*Fantasound*). Il film, con parti in *live-action*, animato da diversi registi, è un punto di svolta intellettuale della produzione Disney: vengono riprodotte, infatti, musiche di Bach, Čajkovskij, Stravinsky, Beethoven o, ancora, l'Ave Maria di Schubert. In questo contesto di magia, musica e tecnica, sia il femminile sia il maschile hanno un egual ruolo nel racconto: si descrivono fate e

[233] Florence Gill, britannica di origine, oltre ad aver lavorato in ruoli minori come attrice, è stata una delle più importanti doppiatrici dei Disney Studios. In particolare è stata la voce di Chiquita (Clara Cluck) e di diversi personaggi delle *Silly Symphonies* (tra cui: *Birds of a Feather*, 1931; *Funny Little Bunnies*, 1934; *The Wise Little Hen*, 1934 che segna l'esordio di Donald Duck; *Mother Pluto*, 1936) e della serie *Mickey Mouse* o quella degli scoiattolini *Chip'n'Dale*.

[234] Tra le tante edizioni italiane si veda C. Collodi [P. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio*, postf. di A. Faeti, Bur Rizzoli, Milano 2013. Un interessante saggio critico del romanzo è G. Biffi, *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a Le avventure di Pinocchio*, Jaca Book, Milano 2002 [ed. or. 1977].

[235] La rappresentazione cinematografica di Pinocchio parte già con il film omonimo italiano (1911) di Giulio Antamoro, per poi approdare al primo lungometraggio dal titolo *Zolotoj ključik* (*Pinocchio. La chiavetta d'oro*, 1939; tratto dal racconto omonimo di A.N. Tolstoj) del russo Aleksandr Ptuško, in *live-action* con travestimenti e pupazzi. In Russia, al film di Ptuško segue un altro lungometraggio, questa volta totalmente d'animazione e tratto dall'opera di Tolstoj, dal titolo *Priklyucheniya Buratino* (*Le avventure di Pinocchio*, 1960) di Dmitri Babichenko e Ivan Ivanov-Vano, due nomi di punta dei film animati sovietici.

[236] L. Tosi, P. Hunt, *The Fabulous Journeys of Alice and Pinocchio: Exploring Their Parallel Worlds*, series editors D. E. Palumbo-C. W. Sullivan III, McFarland & Company, Jefferson 2018, p. 121.

maghi, fauni e ninfe, le quali probabilmente erano ispirate alla *Silly Symphony Merbabies*[237] (1938), diretta da George Stallings e Rudolf Ising[238]. Forse la parte più interessante e originale del film ai fini dello studio in oggetto è l'episodio *Dance of the Hours*, che funge da parodia sui balletti della musica classica e fa riferimento a diversi altri film (*live-action*) come *The Goldwyn Follies* (1938) del regista George Marshall. Le ballerine sono rappresentate con aspetti zoomorfi, nell'ordine di comparsa nel film: prima uno struzzo femmina parodia di alcune ballerine, poi due ippopotami donne tra cui una il cui nome è ispirato al ballerino George Balanchine, e infine un alligatore maschio e la sua squadra. Bisogna notare come la corporeità dei primi due gruppi (struzzi e ippopotami) è per natura completamente differente, eppure, anche nel caso degli ippopotami si notano grazia ed eleganza nel ballo in opposizione alla forte stazza. Questa sorta di *empowerment* giocherebbe su un presunto ossimoro visivo, tuttavia ciò potrebbe essere anche letto come una lotta al *body shaming* dell'obesità. I mass media in genere, anche per la forza persuasiva delle immagini pubblicitarie, non sono esenti dall'influenzare gli spettatori nelle dinamiche sociali riguardanti la corporeità e i linguaggi di genere e della sessualità. La letteratura scientifica contemporanea ha solide basi critiche sulle rappresentazioni degli ideali di corporeità maschili e femminili in relazione ai mezzi di comunicazione di massa (pubblicità in primo luogo): «Non ci si sente quindi di concludere alleggerendo il mondo dello spettacolo dalle proprie "colpe"; si auspica invece una profonda riflessione accompagnata da un'autocritica costruttiva su di un sistema che basa il suo "modello vincente" su criteri di produttività vicini al mondo dei consumi»[239].

A tema musicale è anche un altro *package film*: *Make Mine Music* (1946). Il primo episodio dal titolo *The Martins and the Coys* racconta di due famiglie di *hillbillies* rivali che si sterminano tra loro fino a che non rimangono solo un giovane e una ragazza che si innamorano tra loro e decidono di sposarsi. Gli adulti montanari sono rappresentati quasi tutti in maniera eguale, senza un'identità e gli unici a farsi davvero la guerra, e infine morire, sono gli uomini. I due coniugi comunque cominciano a litigare violentemente, quasi a continuare le liti dei loro parenti. Un altro episodio sui sentimenti è *Without You*, che gioca in maniera preponderante con l'uso del chiaroscuro e con immagini e metafore poetiche sull'amore perduto, a cui la voce delicata del cantante Andy Russell fa da contorno. Il colore risulta una dei più importanti strumenti nei film

[237] Risulta interessare notare la doppia valenza di genere che il titolo assume in Italia: infatti il corto è conosciuto sia come *Sirenette in festa* sia come *I sirenetti*.
[238] Lo *short* è prodotto con Rudolf Ising e Hugh Harman. Questo particolare cortometraggio ha visto una collaborazione atipica tra lo studio disneyano e Harman e Ising: per maggiori informazioni sugli altri artisti che vi collaborarono si veda G. Webb, *The Animated Film Encyclopedia. A Complete Guide to American Shorts, Features, and Sequences, 1900-1979*, McFarland & Company, Jefferson(NC)-London 2000, p. 306. Il testo risulta un valido strumento di confronto anche i credits di tantissimi cortometraggi animati americani, per lo stesso scopo si consiglia anche D. L. McCall, *Film Cartoons A Guide to 20th Century American Animated Features and Shorts*, McFarland & Company, Jefferson (NC)-London 2015.
[239] S. Ladogana, *Lo specchio delle brame. Mass media, immagine corporea e disturbi alimentari*, FrancoAngeli, Milano 2006, p. 159.

disneyani, e tra gli animatori che fungono da coloristi, vi è l'animatrice e illustratrice Mary Blair, nome di punta per lo studio disneyano[240]. Il segmento breve non ha un vero e proprio protagonista e canta di un amore perduto e della nostalgia per esso. Vi è ancora è un'altra storia romantica, cantata dalle Andrews Sisters, con il breve *Johnny Fedora and Alice Bluebonnet* in cui due cappelli alla moda, uno maschile e l'altro femminile ma senza veri e propri caratteri sessuali, si innamorano e si giurano eterna fedeltà con la voglia di costruirsi una famiglia. *Make Mine Music*, si pone dunque come film collettaneo ed a episodi (*package film*), ugualmente a *Fantasia*, e dà piena centralità ai temi dell'amore, del coraggio e della famiglia. Quello di frammentare diversi episodi differenti tra loro in un unico film è una modalità di fare cinema tipica degli anni Quaranta, attuata per non annoiare lo spettatore e ad accontentare tutti i gusti critici grazie alla varietà di temi.

Se i due *musical* di cui si è parlato precedentemente mettevano in risalto in qualche modo l'amore di coppia o la famiglia, altri due *classici Disney*, *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942), si sviluppano invece attraverso il concetto di maternità, che funge da motore della narrazione.

Il primo, *Dumbo*, tratto da un racconto di Helen Aberson disegnato dal marito Harold Pearl[241], racconta la storia di un elefantino deriso per le sue grandi orecchie, una storia in qualche maniera simile a quella del brutto anatroccolo. Dumbo è attaccatissimo alla madre (Mrs. Jumbo), che aspettava il suo arrivo dalla cicogna (cancellando così di fatto la sfera sessuale) ed è l'unica che lo difende dagli attacchi contro la sua deformità fisica (a questa poi si unirà il simpatico topo Timothy Q. Mouse). Proprio per questo verrà rinchiusa in una gabbia. La madre del protagonista, dunque, aspetta l'arrivo del figlio dalla cicogna: essendo un film per l'infanzia vengono cancellati i possibili riferimenti sessuali alla procreazione, ed è la stessa madre che dà il nome, in continuità al suo (che funge, potremmo dire, anche da cognome: Jumbo-Dumbo), al figlio. Il film così offre due livelli di critica: l'attaccamento del protagonista alla madre come legame inscindibile e dall'altro la censura dei poteri e/o dell'autorità (in questo caso il circo) con la forza (ovvero la reclusione) verso l'amore materno. Il finale è a lieto fine con Dumbo che riesce a ricongiungersi a Mrs. Jumbo, ad avere successo circense e l'approvazione dei suoi simili grazie all'innata capacità di volare. Va inoltre sottolineata, inoltre, la struggente parte, con la canzone *Baby Mine*[242], in cui Dumbo saluta la madre imprigionata. Questo breve spezzone è reso ancora più strappalacrime dalla messa in scena di diverse figure genitoriali di specie diverse ad indicare come il ruolo dei genitori sia di universale e

[240] Per una biografia sull'illustratrice si veda J. Canemaker, *The Art and Flair of Mary Blair. An Appreciation*, ill. di M. Blair, Disney Editions, New York 2003.

[241] Un primo racconto è del 1939 per una specie di gioco visivo edito dalla Roll-A-Book Pub., mentre una edizione in formato libro illustrato si ha edita da Whitman Pub. (ma con il copyright disneyano e dell'editore del 1939) con il titolo *Dumbo the Flying Elephant*.

[242] La canzone fu scritta da Ned Washington, arrangiata da Frank Churchill e cantata da Betty Noyes. Fu nominata agli Oscar del 1942 per la migliore canzone originale ed è stata inserita nell'elenco dell'American Film Institute tra le cento migliori canzoni da film americane. La versione italiana del 1942 fu cantata da Miriam Ferretti, mentre nel *remake* a tecnica mista del 2019 da Elisa.

oggettiva importanza. L'elefantino è dunque considerato un *freak*, un fenomeno da baraccone il cui protagonismo, insieme alle terribili vicissitudini di queste persone, è stato portato al cinema in diversi film rilevanti come appunto *Freaks* (1932) per la regia di Tod Browning, antecedente al lungometraggio disneyano, e *The Elephant Man* (1980) diretto da David Lynch. In tutti questi esempi, lo spazio[243] riveste un ruolo narrativo di prim'ordine: il circo, diviene crocevia di esotismi, rarità, relazioni e potere. In fondo

> the circus appears in these films as a subculture whose promise of freedom was tightly regulated by strict hierarchies and moral codes. So the arrogance displayed by the female elephants did not have to be explained to a contemporary audience: their status as artists was rated way above that of a "freak", as they called Dumbo […]. Yet the little elephant does not sink to the lowest status -in their understanding – until his face is made up to look like a clown[244].

Il forzato allontanamento dalla madre risulta traumatico ed è motore dello storytelling in tantissimi film: oltre i già citati, ha un ruolo fondamentale e decisivo anche nel lungometraggio d'animazione *The Land Before Time* (1988), diretto da Don Bluth e in cui vi sono scene struggenti in merito al rapporto tra madre e figlio. Nel 2019 è uscito il *remake* disneyano *Dumbo* diretto da Tim Burton: questo film presenta notevoli differenze stilistiche e narrative rispetto all'originale del 1941, tra tutte la mancanza dell'amico topo, o ancora, la presenza del parto della madre di Dumbo.

L'anno successivo a *Dumbo* (1941) esce *Bambi-A Great Love Story* con la supervisione registica di David Hand, quinto *classico Disney*. Anche questo film ha una base editoriale, infatti è tratto dal romanzo del 1923 *Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*[245] dell'austriaco Felix Salten. Il film animato, che per le sue tematiche ecologiche è stato anche definito «the nature poem»[246], presenta molteplici direzioni di analisi inerenti alla rappresentazione del femminile e del maschile. Innanzitutto, a differenza del precedente classico, qui Bambi è partorito dalla genitrice piuttosto che portato dalla cicogna e accudito maternamente. La madre del cerbiatto, tuttavia, viene inaspettatamente uccisa dagli spari di un cacciatore[247]. È qui che il film offre tutta la sua potenza visiva e immaginativa, in un racconto in cui *eros* e *thanatos* sono i temi principali: certamente

---

[243] Approfondimenti sulla questione sono riscontrabili ad esempio in I. Tomkowiak, *Happy Pictures? Disney's* Dumbo *Films andthe Etertainment Industry*, in U. Dettmar, I. Tomkowiak (eds.), *On Disney. Deconstructing Images, Tropes and Narratives*, op. cit., pp. 3-24.

[244] D. Kothenschulte, *When Ideas Grow Wings: Dumbo, the Unexpected Masterpiece*, in D. Kothenschulte (ed.), *The Walt Disney Film Archive. The animated movies 1921-1968*, Taschen, Köln 2016, p. 201.

[245] F. Salten, *Bambi. La vita di un capriolo*, tr. it. G. Prampolini, F. lli Treves, Milano 1930. Al romanzo seguirà un *sequel* dell'autore sui figli di Bambi: *Bambis kinder. Eine familie im walde* (1939).

[246] Cfr. J. B. Kaufman, *The Nature Poem*, in D. Kothenschulte (ed.), *The Walt Disney Film Archive. The animated movies 1921-1968*, op. cit., p. 223.

[247] È interessante notare come la scena dell'uccisione di un cervo a causa di alcuni cacciatori sia presente anche nel capolavoro animato della *Warner Bros. The iron giant* (*Il gigante di ferro*, 1999) diretto da Brad Bird.

questa parte deve aver scombussolato gli spettatori, soprattutto più piccoli e senza dubbio si tratta di una delle scene più celebri e commoventi della storia del cinema d'animazione. A confermare l'avvenuta morte è il padre stesso di Bambi, il grande cervo Principe della foresta. Qui, oltre alla maternità va in scena anche la paternità, con una figura complementare e non sostitutiva a quella della madre: lo stesso Bambi ne assumerà il ruolo, costituendo una famiglia con la cerbiatta Faline e divenendo così il nuovo principe della foresta. Durante il film è presente una lotta tra i cervi, con il prepotente Ronno che vuole per sé l'amata da Bambi, fino a che quest'ultimo non riesce ad avere la meglio. La lotta per l'amata è un *topos* letterario ricorrente che, tuttavia, conduce alla rappresentazione del maschio come sicuro di sé e potente, mentre la donna come debole e da salvare. Questi stereotipi negli anni successivi andranno piano piano scemando per dare finalmente spazio alla forza, non solo fisica ma soprattutto morale e strategica del femminile come accade in *Mulan* (1998).

Nello stesso anno (1942) esce il *package film Saludos Amigos*[248], che vede come protagonisti il variopinto pappagallino José Carioca, Pippo e Paperino ed è ambientato nel Sud America. Josè Carioca venne ideato proprio per l'occasione: brasiliano, formerà un trio con lo statunitense Paperino e successivamente con il messicano Panchito. La locandina del film è colorata e presenta Paperino e José Carioca intenti a danzare in compagnia di una ragazza: l'atmosfera è allegra e briosa come recita la *tagline*: «Walt Disney goes South American in his gayest musical Technicolor feature». In Brasile i due personaggi sudamericani (Panchito e Josè Carioca) rivestono una certa importanza nel mondo del fumetto e sono centinaia le storie in cui sono inseriti come protagonisti. Attorno ai due, così come per altri personaggi disneyani, si è costruito un parallelo mondo mediale (cinema d'animazione, serie televisive, fumetto, libri), favorendo così la *cultura della convergenza* di cui scrive Henry Jenkins[249]. Nel fumetto, il galletto messicano[250] esordisce nella storia a fumetti *Panchito* del 1943 scritta e disegnata dall'americano Ken Hultgren, in cui si innamora della gallina Chiquita spesso rappresentata come stretta amica di Paperina. Carioca, invece, sarà una figura preponderante anche nei successivi lungometraggi *The Three Caballeros*

[248] Il film presenta diverse scenografie disegnate da Mary Blair.

[249] H. Jenkins, *Convergence culture*, New York University Press, New York 2006. Jenkins parla di *convergence culture* in rapporto all'interazione tra vecchi e nuovi media, nel caso specifico si sottolinea quanto, in questo ed in innumerevoli altri casi, il cinema e il fumetto interagiscano tra loro per la composizione di diversi storytelling e dunque di transmedialità (analizzato già da Marsha Kinder nel 1991) e di ecosistemi narrativi. Per un approfondimento sul concetto si veda P. Bertetti, *Che cos'è la transmedialità*, Carocci 2020, Roma.

[250] A far parte del mondo narrativo a fumetti di Panchito vi è il cavallo Señor Martinez (1944), e in quello più ampio di Josè Carioca il proprio alter-ego Morcego Verde (Bat Carioca, parodia di Batman, 1975), la fidanzata Rosinha Vaz (1942) e gli amici Nestor (1942) e Pedrão (1973). Il primo personaggio nominato esordisce nel fumetto *O Morcego Verde* (1975), *Pedrão* in *Resultado Chutado* (1973), entrambe scritte da Ivan Saidenberg e disegnate da Renato Vinicius Canini; *Rosinha Vaz* e *Nestor* invece nelle domenicali di *José Carioca* nel 1942 scritte da H. Karp e disegnate da B. Grant e P. Murry; il cavallo di *Panchito*, invece, nelle domenicali scritte da B. Walsh e disegnate da P. Murry (1944; su inchiostri di D. Moores, attivo anche per le tavole domenicali con *José Carioca*).

(1944) e *Melody Time* (1948). Il primo è un film a tecnica mista con diverse parti animate, tra cui le scene incentrate sui tre protagonisti. Questo è un dato da tenere in considerazione poiché l'atmosfera nel terzo episodio (Baía) è molto sensuale e i due protagonisti (inizialmente solo Paperino e Carioca, poi nel quinto episodio si aggiungerà anche Panchito) rimarranno ammaliati dalla bellezza e dalla procacità delle giovani attrici sudamericane. Anche la trama del lungometraggio risulta innovativa rispetto ai precedenti prodotti per via della centralità di flirt amorosi e della rappresentazione (dal vero) del corpo femminile. Paperino riceve dai suoi amici dei regali per il compleanno, tra questi vi è un libro "magico" sullo stato brasiliano di Bahia, con cui il papero si trasporta insieme all'amico pappagallo. Qui vi è l'incontro con delle danzatrici di samba e cantanti, tra cui la celebre cantante Aurora Miranda[251], per cui Paperino sembrerebbe avere un colpo di fulmine. La scena continua con una serie di gag che vedono Paperino ingelosito dall'apparizione di un altro cantante, il papero, tuttavia, riuscirà a farsi dare un bacio in fronte dalla cantante dopo averle offerto un mazzo di fiori. Altre danze e flirts di Paperino si riscontrano nelle parti del film relative al viaggio in Messico. Ad Acapulco, infatti, i tre fanno il loro incontro con delle sensualissime ragazze in costume da bagno: durante il viaggio nel tappeto volante di Panchito, Paperino nota subito con grande gioia delle ragazze in costume nella spiaggia, il trio decide così di fermarsi e di fare la loro conoscenza: anche qui Paperino qui sembrerebbe essere il più desideroso di compagnia femminile. Effettivamente la vita affettiva di Donald Duck è più complessa di quella che potrebbe apparire: sono diversi i flirts del personaggio nel mondo del fumetto. Oltre la fidanzata storica Daisy Duck (1940)[252], che esordisce nel cortometraggio animato *Mr. Duck Steps Out* (1940) diretto da Jack King, sceneggiato insieme ad altri da Carl Barks e Jack Hannah e doppiato interamente (tutte le voci, maschili e femminili) da Clarence Nash. Tra gli altri flirts di Paperino si citano: Donna Duck, che esordisce nel cortometraggio animato *Don Donald* (1937), diretto da Ben Sharpsteen, e che verrà disegnata fin da subito in Gran Bretagna con lo stereotipo della donna viziata dal fumettista e animatore William A. Ward (*Donald and Donna*, 1937)[253] e poi ridisegnata senza stereotipi negli Stati Uniti da Al Taliaferro (su testi di Bob Karp). Nella produzione italiana, uno dei paesi in cui maggiormente i fumetti disneyani si sono sviluppati secondo una scuola e uno stile originale[254], vi sono, inoltre, le storie per il periodico *Topolino* in cui appaiono Juanella Van

[251] Aurora Miranda lavorò principalmente come cantante, oltre a *The three caballeros* (1944) ebbe qualche altra parte in alcuni film come *Allô, Allô, Brasil!* (1935) diretto da W. Downey, J. de Barro, A. Ribeiro, *Alô, Alô, Carnaval* (regia di A. Gonzaga, 1936), o ancora nel capolavoro *noir Phantom lady* (1944) di R. Siodmak. Sua sorella è stata l'attrice e cantante Carmen Miranda.

[252] Nel fumetto, Daisy Duck fa la sua prima apparizione nella striscia per i giornali americani del 4 novembre 1940 su testi di Bob Karp e disegni di Al Taliaferro.

[253] Si veda F. Provenzano, *Paperino, con fidanzata al seguito, incontra un marinaio*, in W. A. Ward, *Paperino le inedite follie inglesi*, a cura di M. Bonura, F. Provenzano, L. Tamagnini, tr. it. AA.VV., Anafi, Reggio Emilia 2013.

[254] Sulla produzione dei fumetti Disney in Italia si veda A. Becattini, L. Boschi, L. Gori, A. Sani, *I Disney italiani*, Nicola Pesce, Roma 2012.

Damme (1962)[255] e soprattutto Reginella (*Paperino e l'avventura sottomarina*, 1972). Paperino subisce anche il fascino sensuale della spia Madame Triple X (1950), nella storia a fumetti dell'americano Carl Barks[256] *Dangerous Disguide* o di Sirena Seducy nella storia italiana *Paperinika e il filo di Arianna* (1973), fumetto di esordio della supereroina Paperinika, ovvero Paperina contrapposta a Paperinik[257]. Daisy Duck nei suoi panni da eroina vuole dimostrare la superiorità del genere femminile anche nelle situazioni più difficili: in quest'ultimo fumetto, Guido Martina con le sue taglienti sceneggiature, mette insieme una storia il cui spaccato linguistico, in questo caso ironicamente femminista-sessista e da non disgiungere dal contesto culturale (era da poco passato il Sessantotto), si dipana in una sorta di agone competitivo tra maschile e femminile, in cui Paperina diviene l'eroina Paperinika in modo da salvare la controparte maschile Paperinik. A titolo esemplificativo uno dei dialoghi tra i due paperi recita proprio così: «Tse'! Voi, uomini, siete bugiardi anche quando dite la verità», o ancora Zio Paperone a Paperina «Le vostre armi…Pfui…Sono la cipria, i profumi e il rossetto! Frivolezze!»[258]. Questo racconto fumettistico è molto pertinente al tema in oggetto perché, insieme al successivo *Paperinik e la rivolta dei mariti* (1978), tratta in maniera specifica il tema, caro in quegli anni di contestazione, dell'emancipazione femminile[259].

Altro film *classico Disney* è il musicale *Melody Time* (1948), anche questo ad episodi (*package film*) ma completamente animato. La regia è composta da Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Jack Kinney e Wilfred Jackson e consta anche qui di 7 episodi, tra cui *The Legend of Johnny Appleseed* e *Little Toot*, entrambi poi ridotti a fumetti: il primo nella versione estesa del 1955 da Al Hubbard e il secondo nel settembre del 1948[260]. Il primo segmento del film (*Once Upon a Wintertime*) è a tema romantico e amoroso: due giovani fidanzati decidono di pattinare insieme sul

[255] Il personaggio viene creato per la storia *Paperino e la maliarda miliardaria*, sceneggiata dai fratelli Abramo e Giampaolo Barosso e disegnata da Romano Scarpa (con inchiostri di R. Cimino), apparsa su *Topolino* n. 353 (Mondadori). La storia italiana poco dopo nominata, *Paperino e l'avventura sottomarina*, esce su *Topolino* n. 873 (Mondadori), per i testi di Rodolfo Cimino e i disegni di Giorgio Cavazzano.

[256] Il poliedrico Carl Barks è uno dei nomi di punta nel panorama del fumetto: creatore di personaggi quali Gladstone Gander (Gastone, 1947), Uncle Scrooge (Zio Paperone, 1947), Beagle boys (Banda Bassotti, 1951), Gyro Gearloose (Archimede Pitagorico, 1952). Fu inoltre animatore nello studio Disney con un ruolo attivo nella sceneggiatura di tantissimi corti animati (specialmente nel periodo 1937-1944, molti per la regia di Jack King). Tra questi vanno citati *Donald's Cousin Gus* (1939), in cui esordisce il cugino di Paperino Gus Goose (Ciccio), e il bellico *The Vanishing Private* (1942).

[257] Personaggio mascherato di Paperino che appare in *Paperinik il diabolico vendicatore* (*Topolino* nn. 706-707, Mondadori), per i testi di Guido Martina (con il suggerimento di Elisa Penna) e i disegni di Giovan Battista Carpi

[258] Le citazioni sono tratte dalla quarta e quinta tavola della storia *Paperinika e il filo di Arianna*, scritta da Guido Martina per i disegni di Giorgio Cavazzano e apparsa per la prima volta su *Topolino* n. 906 (Mondadori, 1973). Le parole "uomini" e "Pfui" nell'edizione originale risultano in grassetto. *Paperinik e la rivolta dei mariti* (1978), per i testi di Giorgio Pezzin e i disegni di Massimo De Vita, esce nel *Topolino* n. 1177 (Mondadori).

[259] A tal proposito si veda A. Seroni, *La questione femminile in Italia (1970-1977)*, a cura di E. Rava, Editori Riuniti, Roma 1977.

[260] Per i disegni di Harvey Einsenberg. In Italia esce nel 1951 un albo a fumetti dedicato proprio a *Lo scrigno delle 7 perle*: si tratta dell'*Albo d'oro speciale* n. 283 (Mondadori). All'interno dei fumetti, anche molti brevi, tratti dai vari episodi di *Melody Time*.

ghiaccio, circondati da vari animali (tra questi una coppia di coniglietti). Anche qui sembrerebbe ripetersi il copione del femminile da salvare: la ragazza e la coniglietta sono in pericolo a causa della rottura del ghiacciaio, tuttavia non è il maschile a salvarli ma due cavalli, simbolo dell'armonia con la natura in un'atmosfera di pace e amore. Alla fine dell'episodio il ragazzo e il coniglio verranno salvati a loro volta dall'ipotermia dal calore dell'amore della controparte della coppia (ovvero l'amata e la coniglietta). In questo prodotto animato si ha, dunque, un tentativo di rendere il femminile eroico e in primo piano (come già accaduto, seppur con diversi paradigmi interpretativi, in Pinocchio con la Fata Turchina). Questa tipologia di film è indicativa del protagonismo femminile che la cinematografia animata americana svilupperà progressivamente, fino a rendere la donna stessa un'eroina o una supereroina in particolare all'inizio degli anni Novanta, a partire dal film *The Little Mermaid* (1989) che inaugura una fase cosiddetta di *transizione* in cui il femminile «ha desiderio d'autonomia»[261]. Altro episodio significativo di *Melody Time* è il quarto con protagonista *Little Toot*, adattamento dell'omonimo racconto illustrato (1939) di Hardie Gramatky[262]. Si tratta del racconto di una relazione paterna: Little Toot cerca di imitare il padre, il burbero Big Toot, e soffre per il fatto di averlo deluso dopo una catastrofica marachella. Qui il padre, a differenza di come fa Geppetto di Pinocchio, basa la relazione genitore-figlio su uno *stile genitoriale* (*parenting style*) differente. Facendo riferimento alla categorizzazione della genitorialità teorizzate da Diane Baumrind[263], sulla base della classificazione delineata dagli studi (1939) degli psicologi Kurt Lewin, Ronald Lippitt e Ralph White[264], potremmo considerare infatti Geppetto come promotore di uno *stile permissivo*, mentre *Big Toot* di uno *stile autorevole*. Sia *Pinocchio* (1940) sia questo episodio di *Melody Time* (1948) sono esempi di film animati in cui la paternità assume un ruolo preponderante nella narrazione, mentre un ruolo definibile come *equilibrato* (ovvero dove entrambi, madre e padre, hanno un ruolo fondamentale) lo si ritrova in *Bambi* (1942). Nel 1949 esce l'undicesimo *classico Disney*: *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* diretto da Jack Kinney, Clyde Geronimi e James Algar, diviso in due episodi sconnessi tra loro (nonostante il titolo): *The Wind In the Willows* con protagonista il ricco e viziato *Mr. Toad*, tratto dal romanzo omonimo (1908) di Kenneth Grahame, e *The Legend of Sleepy Hollow*, tratto da un racconto (1820) di Washington Irving e trasposto diverse volte al cinema sia precedentemente[265]

---

[261] E. Riva, *Da principesse a eroine*, in E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, op. cit., p. 81.

[262] Esistono altri lungometraggi animati ispirati allo stesso personaggio romanzesco, tra cui si segnala il non disneyano *The New Adventures of Little Toot* (1992), diretto da Pierre DeCelles.

[263] D. Baumrind, *Current patterns of parental authority*, in *Developmental Psychology Monograph* n. 4, 1971, pp. 1-103. L'editore della rivista era B.R. McCandless.

[264] L'esperimento riguarda gli effetti sui bambini sotto tre tipologie di *leadership*: *autocratic*, *democratic*, *laissez faire*: cfr. K. Lewin, R. Lippitt, R. K. White, *Patterns of aggressive behavior in experimentally created "social climates"* , in *The Journal of Social Psychology* n. 2, 1939, pp. 271-299.

[265] Con il film completamente in *live-action* nell'americano *The Headless Horseman* (1922) diretto da Edward D. Venturini.

sia successivamente[266]. L'ultima parte di questo lungometraggio disneyano risulta molto innovativa per i canoni di quegli anni poiché presenta diverse venature orrorifiche, seppur inserite in un'opera destinata ad un pubblico infantile o pre-adolescenziale (da ciò deriva forse l'accompiamento con la storia più leggera con Mr. Toad). L'episodio horror offre alcuni spunti di analisi al discorso legato alla rappresentazione del maschile e del femminile nel cinema d'animazione: in un piccolo e monotono paesino infatti giunge il poco attraente, ma carismatico, Ichabod, che ha la funzione di maestro di scuola elementare. Pur di spezzare la monotonia, la sensuale Katrina tenta di sedurre il maestro, suscitando la gelosia dell'antipatico Brom, a sua volta innamorato di lei. L'elemento del triangolo amoroso risulta in questo caso nuovo perché, a differenza che in altri lungometraggi, qui la donna è sedotta e allo stesso tempo seduttrice di entrambi gli uomini, venendo rappresentata come superficiale e civettuola. Allo stesso tempo, Ichabod è interessato sia alla bellezza sia alla ricchezza di Katrina, finendo sconfitto dal complice, che si traveste da cavaliere senza testa[267] pur di far fuggire il primo.

Fino agli Quaranta, dunque, il ruolo della maternità nel cinema d'animazione è solo accennato, seppur fondamentale e motore narrativo: in *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) è presente una matrigna crudele, in *Dumbo* (1940) il protagonista viene forzatamente separato dalla madre, in *Bambi* (1942) la madre viene uccisa da un cacciatore. Forse la figura materna, in quegli anni legata quasi esclusivamente alla percezione dell'accudimento e alla vita domestica, poteva essere percepita dagli spettatori come forza procreatrice (e, dunque, in qualche maniera collegabile al concetto di *eros*), dunque, da minimizzare per il pubblico dei film, o, ancora, sarebbe potuta essere solo indice di uno schema narrativo (*pattern*) di maggiore impatto melodrammatico per la narrazione della storia. Sembrerebbe esserci, in ogni caso, un filo di collegamento, nemmeno troppo sottile, tra i lungometraggi *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942), a cui aggiungiamo *Pinocchio* (1940) ovvero il tema di essere dei veri e propri *Bildungsroman* cinematografici, in cui il protagonista cresce, si evolve e mai involve definitivamente, e questa evoluzione è dovuta a figure femminili, solo apparentemente di secondo piano.

[266] Tra cui in un film del regista Tim Burton (1999, in *live-action*) e in un altro, animato, con i personaggi dei Puffi (*The Smurfs. The Legend of Smurfy Hollow*, 2013, regia di S. Franck).

[267] Nel mondo del fumetto disneyano una scena simile, chiaramente tratta liberamente dal racconto di Irving, è presente nella storia *The Last of the Clan McDuck*, scritta e disegnata da Don Rosa (1992), primo capitolo della celebre saga biografica *The Life and Times of Scrooge McDuck* (1992-2006).

Capitolo II – *Questioni di genere nei primi* cartoons *seriali americani*

2.1 Le primissime serie animate (1913-1919): un'analisi storico-comparativa

2.1.1 Colonel Heeza Liar *e le altre serie distribuite dalla Paramount*

La serialità cinematografica nel campo dell'animazione svolge un ruolo chiave per il successo di massa di molti personaggi che vengono così identificati come star. All'interno di questi cartoni serializzati, perlopiù di genere comico o avventuroso, erano spesso presenti gag aventi come soggetti le famiglie o l'alterità relativa al maschile e al femminile. Il passaggio da cortometraggi animati senza personaggi fissi ad una serialità in cui essi ricorrono porta a dei cambiamenti di rilievo nell'industria culturale del periodo[268]: la brandizzazione di iconici animali antropomorfi, infatti, permette il proliferare di studi di produzione di primo piano, spesso legati ad un merchandising collaterale sui personaggi[269]. Un altro aspetto importante da rilevare è che la serialità cinematografica animata è affiancata, se non già influenzata, da quella fumettistica e da quella in *live-action*: tra i primi casi, infatti, vi sono i *serial What Happened to Mary?*[270] (1912; Edison Corp.) in 12 episodi e *The Adventures of Kathlyn* (1913-1914; Selig Polyscope Co.) in 13 episodi o, tra i maggiori successi, *The Perils of Pauline* (1914, Eclectic Film Co.) in 20 episodi con la dinamica attrice protagonista Pearl White. Questi tre serial nominati sono particolarmente esemplificativi poiché mettono in luce delle protagoniste in situazioni atipiche e avventurose e la maggior parte del pubblico è costituito proprio da giovani ragazze[271]. A quella cinematografica, nella cultura di massa, si affianca una decina d'anni dopo anche la serialità radiofonica. A tal proposito, infatti, riscuotono enorme successo i programmi *Sam'n'Henry* (1926-1929), realizzata da Freeman Gosden e Charles Correll, e la *soap opera Clara, Lu'n'Em* (1930-1932) con battute e interventi al femminile di Louise Starkey, Isobel Carothers Berolzheimer e Helen King, pubblicizzata in ottica transmediale tramite fumetti presenti in riviste americane, e destinata ad

[268] Il primo riferimento al termine *industria culturale* va all'opera di M. Horkheimer e T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, intr. di R. Solmi, tr. it. di C. Galli, Einaudi, Torino 2002 [1947].
[269] Questo è il caso di *The Trickids* o *Quacky Doodles*, o ancora, successivamente, all'enorme *merchandising* legato ai personaggi disneyani (Mickey Mouse e Donald Duck, in primis), Betty Boop, Popeye, Superman.
[270] In *What Happened to Mary?* (a cui hanno collaborato come registi C. Brabin e A. Miller), la protagonista è Mary Fuller: sul film e l'impatto sociale si veda M. Luckett, *Cinema and Community*, Wayne State University Press, Detroit 2014, p. 324. *The Adventures of Kathlyn* (regia di F.J. Grandon), invece, ha come protagonista l'attrice Kathlyn Williams. Per i tre serial si veda ad esempio G. Mayer, *Hollywood's Melodramatic Imagination*, McFarland & Co., Jefferson 2022, pp. 52-54. Risulta probabile che la serialità in *live-action* abbia avuto influenza sull'uso (già letterario) del *cliffanger* presente nei vari disegni animati serializzati. Altro serial di successo di quegli anni è *Lucille Love. The Girl of Mistery* (1914), 15 episodi, diretto da F. Ford per la Universal, con Grace Cunard protagonista. Anche in Europa, sia in Francia sia in Italia, in quegli anni si andava diffondendo il serial. Tra i più famosi quello poliziesco in dieci episodi dal titolo *Les Vampires* (1915, regia di L. Feuillade; Gaumont), con protagonista Musidora (Jeanne Roques).
[271] Si confronti con la ricostruzione di M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Le Mani, Recco 2009, pp. 97-121 e *ivi* citati (p. 116) T.B. Handy, *So Many Per! Serials, the Thrilling Fiction of the Cinema* in *Motion Picture Magazine* no. 8, vol. XX, Brewster Pub., New York September 1920 [rivista diretta da E.V. Brewster] e S. Stamp, *Movie-Struck Girls*, Princeton University Press, Princeton 2000, pp. 102-152.

un'*audience* di casalinghe:

> Il personaggio centrale è Em, che ha cinque figli e un marito irresponsabile (che non compare nel programma); Lu è una vedova che vive in un appartamento nel piano di sopra; Clara è la governante; e la struttura del programma è semplicemente costituita dalle chiacchiere delle donne.[272]

Mentre la serialità animata americana sembrerebbe esordire con personaggi maschili, i primi due serial in *live-action* nominati hanno entrambi una protagonista (nel primo caso Mary Fuller, Kathlyn Williams nel secondo[273]). Questa differenza è data da esigenze narrative intrecciabili con quelle socio-culturali dell'epoca, la serialità animata, infatti, nasce da un versante comico-avventuroso in cui un personaggio maschile funge da macchietta.

Tra le serie animate di particolare interesse, anche a causa delle scarne notizie nella letteratura scientifica[274], vi sono quelle dello studio Bray (*Col. Heeza Liar*, *The Police Dog*, *Farmer Al Falfa*, *Miss Nanny*, *Bobby Bumps*, *Quacky Doodles*, *US Fellers*, *Bud and Susie*, ecc.), distribuiti con la Paramount, e precedenti alle *Alice Comedies*.

La prima serie in ordine temporale che qui analizziamo è quella dedicata al personaggio *Col. Heeza Liar*, diretta almeno inizialmente (1913) proprio da John Randolph Bray, e, successivamente da altri cartoonists come George Vernon Stallings, venendo ripresa nei primi anni Venti sotto la regia di Walter Lantz. Tra i titoli più importanti ve ne sono alcuni relativi alla Prima Guerra Mondiale[275], in cui il personaggio assume un ruolo comico, come *Colonel Heeza Liar Foils the Enemy* (1915). I cortometraggi con il personaggio risultano essere circa una cinquantina e la serie sembrerebbe essere una delle prime in assoluto animate ad associare nel titolo il protagonista ad una varietà di professioni (contadino, esploratore, militare, attore teatrale) o viaggi (come in Africa). Queste identità variegate del personaggio e le sue sfaccettature sono alla base di una serializzazione dell'animazione, poiché il protagonista veniva così riproposto più volte in contesti differenti senza una precisa continuità narrativa: questo è ripreso dal mondo dei romanzi d'appendice (*feuilleton*) e dei fumetti. Il protagonista della serie, un anziano colonnello, è «an overt parody of Teddy Roosevelt, but his windy personality resembled that of the folkloric Baron Munchausen as well»[276].

---

[272] Per informazioni su queste due serie radiofoniche e per la citazione si veda A.M. Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, Bari-Roma 2017, pp. 18-20. *Sam'n'Henry* è prodotto da WGN e poi da WMAQ, NBC; *Clara, Lu'n'Em*, invece, da WGM e poi da NBC.

[273] In quest'ultimo caso l'attrice si distingue in un ruolo avventuroso con ambientazione esotica.

[274] Su alcune di queste serie si può vedere D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film, 1898-1928*, op. cit., mentre, su tutte è consultabile il sito (con le varie schede) curato da Thomas J. Stathes, *The Bray Animation Project* (https://brayanimation.weebly.com/, ultima visualizzazione il 07/11/2022).

[275] M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., p. 51.

[276] D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film, 1899-1928*, op. cit., p. 273.

La serie è povera di coprotagonisti femminili, almeno nella parte in animazione[277], e le comiche ruotano attorno al goffo colonnello e alle sue avventure. L'assenza di comprimari femminili si nota anche in episodi il cui titolo lascerebbe immaginarne un ruolo: ad esempio, non compare nessun personaggio femminile nello *short Col. Heeza Liar in "Knighthood"* (regia di W. Lantz, 1924), in cui ci si potrebbe aspettare un cavaliere (col. Heeza Liar) che salva una damigella. Una delle storie animate dove è presente un personaggio femminile, tuttavia, è *Colonel Heeza Liar–On the Jump* (regia di J.R. Bray, 1917), in cui è presente la moglie del protagonista (*Colonel Heeza Liar Gets Married*, 1916). Quest'ultima però è rappresentata come anziana e grassa, petulante, notevolmente più imponente del protagonista, che è minuto di corporatura[278]. In questo cortometraggio, Heeza Liar, dopo essere stato salvato con una trasfusione di sangue a causa di una lotta con un canguro, torna a casa dalla coniuge che però subito gli intima di stendere il bucato e di occuparsi dei figli, tanto da far arrabbiare il protagonista e fargli esclamare «It's about time you woke up to who's boss here». La moglie per tutta risposta chiede dal giudice il divorzio perché «He used to be so gentle. But now he acts like a regular jackass!». La narrazione di questo *short*, usuale anche per storie a fumetti, verte dunque sulla comicità di situazione familiari in cui era la donna a comandare uomini fragili e, allo stesso tempo, queste si sentivano (apparentemente) indifese[279]. In un articolo (*He's a Busy Little Funmaker*) apparso su *Film Fun* n. 323 del febbraio 1916, lo stesso Bray, intervistato, spiega che per produrre i cartoni animati della serie occorrono «six cartoonists, twenty assistant artists and four camera men […]» ed inoltre:

> There isn't a drawing that I do not personally supervise, and I make the first sketch of the plot. Sure, I create all the plots. My cartoonists do most of the sketching and filling in, but I draw most of the movements. […]. I have an invention for controlling the speed of action in the picture done by varying the number of photographs taken of each cartoon. […].[280]

Colonel Heeza Liar era sicuramente una delle serie di punta per qualità e innovazione tecnica in quegli anni, e ciò lo si può dedurre anche dal fatto che sia stata la più longeva (dopo *Bobby Bumps* di Earl Hurd) dello studio Bray. La breve *The Police Dog*, invece, è realizzata, a partire dal 1914, dal fumettista C.T. Anderson e consta di una decina di titoli. Questa serie, durata pochi anni, ha

[277] Ad esempio, nel corto *Col. Heeza Liar, Detective* (regia di G. Stallings, 1923), nella parte in *live-action* e non in quella animata, uno dei protagonisti è donna.
[278] Una vita di coppia con moglie petulante era il tema di fondo del fumetto per i giornali americani *Bringing Up Father* di George McManus e pubblicata a partire dal 1913.
[279] Ciò è presente in misura più marcata e originale anche con Olyve Oil e Popeye: infatti, la prima «[…] Non è quindi una fanciulla indifesa, e Segar un po' prende in giro il modello della donna sola e in pericolo». Per questa citazione si veda la conversazione con Luca Raffaelli nell'*Appendice* di questo saggio.
[280] Anche questa citazione, come la precedente, è tratta dall'articolo *He's a Busy Little Funmaker* in *Film Fun* n. 323 del febbraio 1916, Leslie-Judge Company Publishing. Le parole delle citazioni sono quelle di J.R. Bray.

come protagonista un cane poliziotto antropomorfo coadiuvato dall'umano Piffles. Anche in questi prodotti d'animazione, tuttavia, sembrerebbero essere scarsi gli approfondimenti in merito al rapporto con il femminile: tra questi il titolo *The Police Dog Turns Nurse* (1916), in cui la narrazione verte sul fatto che l'attività infermieristica all'epoca fosse una professione gestita da lavoratrici[281]. Se nella serie *The Police Dog* il personaggio principale era un cane, in un'altra *Miss Nanny*[282] (1916), era una capretta e, questa volta, una protagonista femminile, come segnalato fin dal titolo. Allo studio Bray collabora anche l'illustratore L.M. Glackens, il quale dal 1915 al 1920 realizza una ventina di cortometraggi animati tra cui *When Knights Were Bold* (1915), *Jack the Giant Killer* (1916) e *The Biography of Madame Fashion* (1919). Il cortometraggio del 1915[283] è uno dei primi esempi animati in cui un cavaliere, sconfiggendo un mostro, sposa una principessa e riceve tanto oro quanto il peso di lei: qui il soldato è spinto a combattere dalla sete di gloria e di denaro. A seguito della propria vittoria, il supposto eroe è costretto a sposare la figlia del re (nascosta da un telo), la quale si scoprirà essere non di bell'aspetto, ma anzi anziana ed estremamente magra (con la conseguenza di una dote bassa).

Altre due serie realizzate dagli studi di John Randolph Bray rivestono un ruolo centrale nello studio della rappresentazione del femminile e del maschile: *Hazards of Happifat* (1916)[284], realizzata da Alexander Leggett[285] e *Quacky Doodles* (1917) dei fumettisti F.M. Follett e J. Gruelle. Di queste due serie animate, oltre a poche immagini e recensioni, non ci è rimasto quasi nulla[286]. Entrambe, tuttavia, sono di grande rilevanza poiché tra le prime che, seppur in maniera diversa dalle *Alice Comedies*, presentano come (co)protagonista seriale una figura femminile. La serie *Hazards*

[281] Riferimenti alla professione infermieristica erano presenti, ad esempio, nel cortometraggio a tecnica mista e animato con *stop-motion Wanted a Nurse* (1906), con F.A. Dobson per la *camera*: K.R. Niver, *Early Motion Pictures. The Paper Print in the Library of Congress*, edited by B. Bergsten, Library of Congress-Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington 1985, p. 353.

[282] Si segnalano gli *shorts Miss Nanny Goat on the Rampage* e *Miss Nanny Goat Becomes an Aviator*, i cortometraggi erano prodotti sotto la direzione del fumettista Clarence Rigby.

[283] In questo compare il giullare iconico presente in molte *title card* iniziali dei cortometraggi prodotti da Bray.

[284] La serie è chiamata anche *Trickids*. Nelle poche fonti primarie non abbiamo trovato espliciti riferimenti agli studi Bray per questa serie, mentre diversi sono i riscontri per la Paramount, la quale spesso fungeva da distributore per molti cortometraggi animati realizzati dallo studio. Pertanto potrebbe non esserci un collegamento, almeno così forte, tra le due case cinematografiche per questa serie. In ogni caso in fonti secondarie di valore, la serie è inserita come realizzata dallo studio Bray per la Paramount: si veda, ad esempio, oltre il sito già nominato e curato da T.J. Stathem. (https://brayanimation.weebly.com/trick-kids.html, ultima visualizzazione il 11/11/2022), anche D.L. McCall, *Film Cartoons A Guide to 20th Century American Animated Features and Shorts*, op. cit., p. 228. Nelle varie fotografie presenti in *Film Fun* n. 328 è presente in didascalia la sola scritta della Paramount.

[285] Dovrebbe identificarsi con J. Alexander Leggett, che ha lavorato nel 1916 per il film *The Island of Happiness* (Leggett-Gruen Corp.) ed agente e cameraman dell'americana Pathéscope (A. Mebold, *'Just like a Public Library Maintained for Public Welfare': 28mm as a Comprehensive Service Strategy for Non-Theatrical Clientele, 1912-1923* in F. Kessler, N. Verhoeff (eds.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, John Libbey Pub., New Barnet 2007, p. 269).

[286] L'unico cortometraggio sopravvissuto sembrerebbe essere *Quacky Doodles Soldiering for Fair* (1917): cfr. ad esempio la scheda di *Quacky Doodles (1917)* nel *Bray Animation Project*, curato da T.J. Stathem (https://brayanimation.weebly.com/quacky-doodles.html, ultima visualizzazione il 11/11/2022).

of Happifat è composta da una decina di cortometraggi[287] animati tramite fili e bambole e non attraverso il disegno animato. I personaggi sono tratti dalle illustrazioni e dai racconti di Kate Jordan e protagonisti del libro del 1917 *The Happifats and the Grouch*[288]. Essi, tuttavia, ottennero maggiore successo come bambole di porcellana, prodotte in quegli anni da industrie come la tedesca Borgfeldt. La fonte principale rimastaci della serie cinematografica è l'articolo di quasi due pagine (*The Happifat Dolls and Their Adventures*) apparso nella rivista *Film Fun* n. 328 del giugno 1916[289]: qui sono presenti tre fotografie del set[290], più altre due che inquadrano i pupazzi. Dalle descrizioni presenti in questo testo è possibile notare la caratterizzazione dei personaggi maschili e femminili: «Happifat, like all boys, was made of frogs and snails and puppy dog tails. But Happifat is a hero» e «Flossie Fisher, who has a penchant for getting into trouble, from which Happifat always rescues her». Nello stesso articolo, poi, viene descritto come la serie sia colma di pericoli in cui il protagonista riuscirà a smarcarsi e a salvare «his playmate, "Flossie Fisher", is of course made of sugar and spice and evenrything nice. But charming as she is, Flossie has enemies». La serie è ambientata principalmente in campagna e tra gli altri personaggi sembrano apparire vari animali non antropomorfi come un cane, un orso o una mucca, una gallina, un agnello. Dopo aver elencato le qualità eroistiche di Happifat, definibili maschili, secondo i pregiudizi dell'epoca, l'articolo descrive quelle femminili di Flossie Fisher, ovvero che il presentarsi sempre elegante e ben vestita[291].

L'altro prodotto, *Quacky Doodles* (1917), è invece costituito dal disegno animato e consta di meno di dieci episodi[292]. La serie tratta delle avventure di una famiglia di anatre con moglie, marito (Danny Daddles) e due anatroccoli (uno maschio, Little Daddles, e una femmina, Little Doodles)

---

[287] Oltre i titoli dei cortometraggi della serie reperibili, tra gli altri, in D. Gifford, *American Animated Films in the Silent Era, 1897-1929*, McFarland, Jefferson 1990, pp. 56-57, vene sono altri perduti di questa serie (1916): *Happifat's Jitney Adventure* (potrebbe trattarsi di un altro nome dello *short The Strange Adventures of the Lamb's Tail*) in *Theodore Thunders Forth Thoughts About Preparedness in Paramount Pictographs*, nella rivista di William A. Johnston *Motion Picture News* no. 9, vol. 13, Exhibitors' Times, Inc., 4th March 1916, p. 1288; *Happifat's Dream* nell'avviso *"Police Dog in Park" in Anim(al)ated Cartoon from Paramount* in *Motion Picture News* no. 19, vol. 13, Motion Picture News Inc., 13th May 1916, p. 2899, lo stesso *short* forse cambia nome in *Happifat and Rip Van Winkle* (cfr. ad esempio, *"Unscrambling Eggs" Proverb Fades Before Realization of Impossible in Paramount's "Unmaking a Cake"*, in *Motion Picture News* no. 21, vol. 13, Motion Picture News Inc., 27th May 1916, p. 3235).

[288] Edito da E.P. Dutton & Co. I personaggi erano già apparsi nel 1913 nella rivista newyorkese *John Martin's Book* (John Martin's House Inc.).

[289] Lo stesso articolo è presente anche in *Film Flashes. The Wit and Humor of a Nation in Pictures*, Leslie-Judge Company, New York 1916.

[290] Nella prima fotografia del set presente nell'articolo di *Film Fun* n. 328 il personaggio di Happifat (con un cane) è attento alla possibile invasione di animali nel proprio terreno; nella seconda è presente Flossie Fisher intenta a lavorare con il fieno; nella terza i due personaggi (insieme al cane) sono attaccati da ragni e insetti.

[291] Nell'articolo su *Film Fun* n. 328 viene riferito che è un negozio newyorkese di giocattoli a fornire i vari abbigliamenti.

[292] *The Quacky Doodles' Picnic*, *The Quacky Doodles' Food Crisis, The Early Bird*, *Soldiering for Fair*, *Quacky Doodles Signs the Pledge* e *Quacky Doodles The Cheater*. I titoli (1917) sono pubblicati, ad esempio, nell'*appendice G* del testo P. Hall, *Raggedy Ann and Johnny Gruelle. A Bibliography of Published Works*, Pelican Publishing Company, Gretna 2001, p. 179; *ivi*, si citano come autori della serie Follett e Gruelle. Anche dal libro di Rose e Gruelle sono stati tratti diversi pupazzi. La lista dei titoli dei film è reperibile, ad esempio, anche in D. Gifford, *American Animated Films in the Silent Era, 1897-1929*, op. cit., p. 78.

prendendo spunto dal libro *Quacky Doodles' and Danny Daddles' Book*, scritto da Rose Strong Hubbell e disegnato da Johnny Gruelle. Il nome Quacky Doodles, in realtà, indicava il personaggio femminile ma, per un'operazione di sineddoche, ha iniziato a designare tutta la famiglia e il titolo di questa serie realizzata da F.M. Follett e dallo stesso Gruelle per la Bray-Paramount. Questi cortometraggi, prodotti in piena Prima Guerra Mondiale, hanno un indirizzo quasi propagandistico e sembrano riuscire a rappresentare con profondità importanti tematiche dell'epoca come la crisi del cibo o la leva[293]. A titolo esemplificativo, considerando la rarità e l'importanza di questi cortometraggi, riportiamo parte di tre sinossi di episodi della serie che ci fanno comprendere il ruolo del femminile nella narrazione. In *The Quacky Doodles' Food Crisis* il tema principale è «Does the high cost of living affect Duckland? It certainly does!»[294] e di conseguenza l'acquisto di cibo per i bambini. L'unico lavoratore è proprio Danny Doodles, che si assume le proprie responsabilità nei confronti dei figli e della moglie casalinga:

> Mother Doodles, that sterling example of perfect motherhood. Is beside herself to think that her darlings should go one minute beyond their accustomed time to dine, without their dinner and poor old Danny Doodles is the recipient of a most terrific tirade for his neglect to support the family board, and especially his wife, accustomed as she was in her single days to the luxuries accorded to the daughter of the famous, not to say wealthy, ex-Mayor of Duckville. In righteous wrath Mother Doodles turns her husband out of doors with the admonition that no longer will the comforts of home be his until he brings back with him the proper sustenance for his family. With empty purse, but undaunted heart, our hero wends his weary way in search of food. […]. And yet — the tried and true Danny Doodles, who has a will, finds a way![295]

Il cortometraggio gioca sulle dinamiche familiari, estremizzando e parodiando situazioni in cui è la donna a pretendere eccessivamente dal marito e rimarcando il suo essere angelo del focolare e, dunque, custode della casa e dei figli. Allo stesso tempo la donna sembrerebbe apparire come una viziata, in quanto eccessivamente pretenziosa verso il marito per i suoi trascorsi di figlia dell'ex sindaco della città. Mentre lo *short The Early Bird*[296]

> As can be easily understood, the title is derived from the old saying that ''the early bird catches the worm,'' […]. The particular worm, however, which this cartoon tells about is not a worm at all, but a

[293] Cfr. M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., p. 52; anche qui si indica la sinossi di *Soldiering for Fair*.
[294] La sinossi è presente in *"The Quacky Doodles' Food Crisis"*, *The Moving Picture World*, Chalmers Publishing Co., 17th March 1917, p. 1792 [*Manufacturers' Advance Notes*]; la rivista è stata fondata da J.P. Chalmers.
[295] *Ibidem*.
[296] Di questo cortometraggio è presente una sinossi in *"The Early Bird" (Paramount)*, *The Moving Picture World*, Chalmers Publishing Co., 7th April 1917, p. 124 [*Manufacturers' Advance Notes*]. Recuperare queste sinossi risulta importante perché si tratta di una delle poche fonti di una serie perlopiù irreperibile (compresi questi due cortometraggi citati).

> very attractive and luscious caterpillar. You see, Mother Doodles expects company for dinner, and since caterpillars, as everyone should know, are the ‘’capon’’ of Duckland, one is ordered for the coming feast. Now affairs social in the Quacky Doodles Family differ not a great deal from those among the “Upper Crust,” and so the little Doodles are to have their dinner early and then to bed. This does not meet with their ideas one bit, and they forthwith set about to get their share of the feast. […]

In *Soldiering for Fair*, come si accennava, il tema è quello militare e in particolare fa riferimento alle richieste di leva:

> In this subject Mr. Quacky Doodle, who is evidently a duck of some discernment is performing certain domestic tasks imposed on him by Mrs. Duck in an extremely desultory manner, which is wife actively resents. However, Quacky is drafted into the army, in which he is made to perform all sorts of hard labor, which makes his former work seem a pleasure by comparison[297].

Quanto riportato ci può dare un’idea del valore socio-politico di questi cortometraggi[298], nati in un contesto difficile come quello della Prima Guerra Mondiale, sulla quale la serie semina riferimenti. *Quacky Doodles* è un prodotto di grande rilevanza perché mette al centro l’intera famiglia come unica protagonista e il prodotto veniva sicuramente visto e indirizzato ad adulti[299], ma anche ai più piccoli che venivano invitati alla visione insieme alle loro famiglie[300]. Questo tipo di riflessione costituisce anche la principale differenza con la successiva serie delle *Alice Comedies*, scevra da espliciti connotati politici (con l’eccezione di *Alice’s Egg Plant*, 1925) e con protagonista una ragazza (e un gatto) piuttosto che un vero e proprio gruppo. In una breve presentazione di questa serie della Bray, accompagnata da un’illustrazione con i quattro personaggi, viene indicato come il fumetto dei *newspapers* sia stato una delle fonti di ispirazione per le gag di animali antropomorfi («In the pages of comic weeklies and supplements and the Sunday supplements of newspapers we

---

[297] Cfr. *Descriptive Catalogue of Pathéscope Films*, Aeolian Hall-The Pathéscope Co. of America, Inc., New York 1918 ca., p. 128.

[298] F.M. Follett aveva lavorato nella segreteria dello studio del politico Mark Hanna, a capo fino al 1904 del Comitato Nazionale Repubblicano. Per questa notizia si veda il paragrado dedicato all’artista in J.R. Bray, *Development of Animated Cartoons*, in *The Moving Picture World*, Chalmers Publishing Co., 21st July 1917, p. 397.

[299] In generale il target primario dei cortometraggi Bray sembrerebbe essere quello degli spettatori maggiorenni: ciò lo si può desumere da alcuni impliciti riferimenti nelle riviste d’epoca che erano per l’appunto lette innanzitutto dai giovani adulti. Si vedano, ad esempio, la breve colonna *Bray-Pictograph Drafted by the Government*, in *Motion Picture News* no. 4, vol. 16, Motion Picture News Inc., 28th July 1917, p. 593 e la pagina pubblicitaria *The Quacky Doodles-Get New Patrons*, *Motion Picture News* no. 2, vol. 16, Motion Picture News Inc., 14th July 1917, p. 157 che si rivolge direttamente al lettore/spettatore della rivista, invitandolo a visionare i cortometraggi.

[300] Si veda la lettera di un manager della distribuzione, W.L. Hill, alla piccola Dorothy Bray, invitandola a vedere le serie *Quacky Doodles* e *Bobby Bumps*. Questa è pubblicata in *A Letter Patron Getter*, *Motion Picture News* no. 25, vol. 15, Motion Picture News Inc., 23th June 1917, p. 3903.

laugh heartiest at the antics and expressions of such humanized animals, […]»[301]). Il fumetto e il cinema animato, dunque, ancora una volta si arrichiscono tra loro di analogie narrative ed estetiche. Una panoramica sugli autori dello studio Bray, ricca di diverse fotografie, è presente nel numero del 21 giugno 1917 della rivista *The Moving Picture World* nell'articolo dello stesso Bray dal titolo *Development of Animated Cartoons*[302]. Qui, il cartoonist spiega la nascita della costruzione del suo studio cinematografico e i diversi collaboratori che animano diverse serie (F.M. Follett, Wallace A. Carlson, Leighton Budd, Earl Hurd, J.F. Leventhal). Anche nello studio Bray, in ogni caso, vi è una forte presenza femminile: «In addition to the artists, cameramen and assistants, there are employed a staff of girls who do tracing, and these are in charge of H.D. Bailry, who had been one of Mr. Bray's right hand men from the start»[303].

A raccontare come funzionava l'animazione dello studio Bray è anche il cortometraggio *How Animated Cartoons Are Made* (1919) con protagonista il cartoonist e fumettista Wallace A. Carlson, regista delle serie animate Bray nominate *Otto Luck* (1917), *Goodrich Dirt* (1917-1919), dedicate agli omonimi personaggi, e *US Fellers* (1919-1920). Il primo nominato è un personaggio metamediale poiché funge da attore e spesso le sue avventure avvengono in set cinematografici; il secondo invece è un barbone, creato sulla scia del successo[304] di Charlie "The Tramp" Chaplin, accompagnato da un fedele cane. Anche in questa serie l'impostazione fumettistica assume un ruolo centrale: ciò lo si può notare dalla continua presenza di dialoghi nelle didascalie e di balloons. Wallace aveva animato anche il personaggio di Dreamy Dud[305] con il suo cane Wag, apparsi nel cortometraggio *He Resolves Not to Smoke* (Essanay, 1915) e ripresi nella serie *US Fellers* (Bray Studios, 1919-1920). Proprio in quest'ultimo prodotto seriale, composto da poco più di una decina di episodi, il protagonista è affiancato da una bambina di cui è innamorato. In uno degli episodi, ad esempio, Dud si ingelosisce nel vederla uscire con un altro ragazzo (*Dud the Circus Performer*, 1919). Un altro personaggio femminile presente nella serie è la severa madre del protagonista che appare, ad esempio, in *Dud Leaves Home* (1919). In generale si nota come Dud cerchi di corteggiare l'amata ragazzina: ciò avviene attraverso schemi psicologici infantili. Tra queste modalità ingenue vi sono, ad esempio, quella di mostrarsi estremamente atletico (*Dud the Circus*

[301] *Quacky Doodles Hook up with Paramount* apparsa in *The Moving Picture World*, Chalmers Publishing Co., 17th February 1917, p. 1050 [*Manufacturers' Advance Notes*]. Nell'articolo *Gruelle Signed by Bray* in *Motion Picture News* no. 7, vol. 15, Motion Picture News Inc., 17th February 1917, p. 1038 (rivista diretta da A. Johnston) si scrive come Gruelle abbia siglato un accordo con la Bray a seguito di una vincita in denaro per un concorso indetto dal *New York Herald*.

[302] J.R. Bray, *Development of Animated Cartoons*, in *The Moving Picture World*, op. cit., pp. 395-398.

[303] *Ibidem*.

[304] J. Lenburg, *The Encyclopedia of Animated Cartoon*, Facts on File, New York 1999, p. 29. I personaggi si "incontrano" nel cortometraggio di Carlson *Dreamy Dud Sees Charlie Chaplin* (1915; Essanay).

[305] Sul personaggio e l'autore si cfr. con K.S. Collier (compiled by), T.J. Stathes (commentary), *Cartoon Research presents Dreamy Dud. Wallace A. Carlson's Animation Classic*, Cartoon Research-CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

Performer) o il tentativo di conquistare l'amore del femminile attraverso la ricchezza e l'acquisto di coni gelato (*Dud Leaves Home*), o, ancora, in *Dud's Haircut* (1920), il giovane protagonista, per mostrarsi forte e vigoroso, decide di tagliarsi i capelli come un pugile. Con questa serie, e con *Out of Inkwell* (1918-1929), l'animazione compie uno sforzo maggiore rispetto ai lavori precedenti nella rappresentazione di questioni come la realtà e l'immaginazione, con un'operazione che potrebbe essere assimilata per il fumetto, almeno in parte, a quella di *Little Nemo* (1905) di Winsor McCay. La narrazione della serie *US Fellers*, infatti, verte principalmente sulle fantasie e sulle immaginazioni di "Dreamy" Dud. Carlson assume le funzioni di animatore oltre lo studio Bray: in particolare per la serie *The Gumps* (1920-1921)[306], tratta dal fumetto omonimo (1917-1958[307]) che racconta le avventure di una famiglia composta da Andrew Gump, Minerva Gump, dal figlio Chester Gump, dal cane e dal gatto. Nella striscia introduttiva del fumetto (*Introducing "The Gumps"* di Sidney Smith), il marito e papà viene descritto come colui che «has been working on perpetual motion for 30 years. And is so tough – He says they'll have to shoothim on judgment day», mentre la moglie è «who is really the brains of the family. Gentle, loving and enduring. With a strong mother's instinct but a terror when aroused»[308]. Questa caratterizzazione, in cui è la donna a prendere le redini della famiglia, è presente anche nei brevissimi cortometraggi a tecnica mista della serie. Tra il 1919 e il 1921 lo studio Bray si occupa della serie animata *Bud and Susie*, diretta da Frank Moser[309], che racconta delle avventure di un fratello e una sorella, accompagnati da un gatto. Qui, la protagonista (Susie) appare, oltre che più alta fisicamente di Bud[310], anche più matura.

In quegli anni, lo studio Bray lavora pienamente a tre serie di grande successo per il pubblico: *Farmer Al Falfa* (1916)[311] di Paul Terry, quella dedicata al vispo bambino[312] *Bobby Bumps* (1916-1919) di Earl Hurd e *Jerry on the Job* (1919-1922)[313]. Per quanto concerne il primo personaggio, la narrazione verte sulle vicende di un burbero contadino (definibile come *hillbilly*) e gli animali della sua fattoria. In questa serie la presenza femminile è scarsa, e gli episodi si concentrano principalmente sulle comiche rurali del protagonista. In *Farmer Al Falfa Sees New*

[306] J. Lenburg, *The Encyclopedia of Animated Cartoon*, op. cit., p. 29. Di questa serie animata sono rimasti pochissimi esempi.
[307] La serie venne creata dal fumettista Sidney Smith e poi continuata, nella metà degli anni Trenta, da Gus Edson.
[308] La striscia è presente nel giornale americano *The Chicago Daily Tribune*, 12th February 1917 e ristampata in *Sidney's Smith The Gumps*, editor H. Gallewitz, design by D. Winslow, Charles Scribner's Sons, New York 1974, pp. xiv-xv.
[309] Si segnala, ad esempio, il cortometraggio *The Kids Find Candy's Catching* (1921).
[310] Questa è un'informazione rilevante perché ciò avviene a differenze di molte altre serie animate in cui è l'uomo più alto della donna.
[311] Il personaggio è presente anche in altri cortometraggi diretti da Paul Terry, non per gli studi di Bray, tra il 1917 e il 1936, con sporadiche apparizioni almeno fino agli anni Cinquanta.
[312] La serie della Bray era composta da una quarantina di cortometraggi. Il personaggio di *Bobby Bumps* era modellato sul figlio dello stesso Hurd: *How Bobby Bumps Came to Be* in *Film Fun* Leslie-Judge Co., Christmas number 1917. Al personaggio vennero dedicate molte tavole a fumetti dalla Paramount.
[313] Il protagonista proveniva dal fumetto di Walter Hoban. Alla serie lavoravano Vernon Stallings (come regista) e Walter Lantz.

York (1916), tuttavia, egli viene sedotto da un'elegante truffatrice, che lo fa ubriacare, e prova così a derubarlo. Anche il cortometraggio sonoro *Farmer Al Falfa's Ape Girl* (1932), della serie *Terry-Toons*, ha come comprimario un personaggio femminile. Lo *short* è chiaramente una parodia del personaggio di Tarzan[314], e ha come protagonista una tarzanide, una donna scimmia tanto carismatica che gli stessi primati, in una scena iniziale, la massaggiano e la servono. In una scena nella parte centrale del cortometraggio, addirittura l'*ape girl* si spoglia completamente per farsi la doccia, mostrando allo spettatore tutti i suoi abiti (reggiseno compreso) su uno stendipanni. All'arrivo di *Farmer Al Falfa*, nelle vesti di cacciatore di animali, la donna lo picchia per poi avere felicemente da lui dei figli. In questo caso è la donna ad assumere il ruolo di protagonista assoluta mostrando un ruolo maschile e selvaggio: il cortometraggio, tuttavia, palesa come questa in realtà abbia sempre voluto costruirsi una famiglia, con un marito e dei figli.

2.1.2. Tra fumetto e cinema: Felix the Cat

Negli anni Dieci del Novecento la serialità cinematografica si afferma anche nell'animazione. Tra i nomi più famosi vi sono sicuramente quelli di Pat Sullivan, nato in Australia ed emigrato negli Stati Uniti, e del suo collaboratore Otto Messmer, entrambi illustratori e fumettisti. Sullivan traspone in diversi cortometraggi il personaggio di Sammy Johnsin, forse il primo famoso protagonista di colore di una serie animata americana[315], tratto dalla striscia a fumetti *Sambo and His Funny Noises* (1905-1913) di William F. Marriner[316], ispirato a sua volta da un ciclo di romanzi. Sammy è un bambino ingenuo e gioviale, per certi aspetti non dissimile da altri protagonisti della letteratura comica delle varie serie a fumetti e di animazione dell'epoca, ma che subisce diverse prevaricazioni da parte di due giovani bianchi. A tal proposito, va ricordato come i bambini di colore abbiano subito, anche decenni dopo, una grave discriminazione razziale: ad esempio, solamente nel 1955 la sentenza *Brown v. Board of Education* sanciva come incostituzionale la segregazione razziale scolastica negli Stati Uniti. Possiamo, dunque, leggere il fumetto (e i cortometraggi animati) come una sorta di denuncia al bullismo interrazziale, infatti la *comic strip*:

> è comunque importante perché anticipa uno dei più famosi e longevi (trentacinque anni) fumetti

[314] Il personaggio, protagonista di un ciclo di romanzi, viene creato da Edgar Rice Burroughs nel 1912. Già nel 1918 esce il primo film dedicato all'eroe della giungla: *Tarzan of the Apes*, diretto da Scott Sidney per la National Film Corporation of America, Inc.

[315] Sui personaggi di colore nei film animati americani (i quali vengono definiti anche come star) si veda H.T. Sampson, *That's Enough Folks. Black Images in Animated Cartoons, 1900-1960*, Scarecrow Press, Lanham (MD)1998.

[316] Per Sambo si veda M. Maffi, C. Scarpino, C. Schiavini, S.M. Zangari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, il Saggiatore, Milano 2012, p. 159; per Marriner: B.A Drew, *Black Stereotypes in Popular Serie Fiction, 1851-1955*, McFarland & Company, Jefferson (NC) 2015, p. 265.

> americani – il geniale e surreale «Krazy Kat», uscito dalla penna di George Harriman […]. In un mondo capovolto, in cui le vittime divengono carnefici e non vi è ordine che tenga, quel gatto che scambia i mattoni lanciatigli in testa dal topo Ignatz come segno d'amore ricorda le violenze a cui i due ragazzini bianchi sottoponevano Sambo. Sostituiti l'afroamericano e i Wasp con due animali eterni nemici e con una buona aggiunta di humor, questo fumetto era di certo meno esplicito nel denunciare il razzismo di quanto non fosse il suo predecessore, nonostante, per chi volesse andare oltre la patina dell'assurdo, gli indizi non mancassero: in più di una striscia, il nero (o la nera: il genere non è ben chiaro) Krazy tenta di «passare» per bianco/a… o meglio, trattandosi di felino, per biondo/a[317].

Il più famoso personaggio di Sullivan/Messmer è, in ogni caso, Felix the Cat, innovativo per gli standard dell'epoca: alcune sue qualità rappresentate nei cartoni animati, infatti, sembrano aver attinto da gag e comportamenti di celebri attori del muto quali Charlie Chaplin[318] e Buster Keaton:

> A volte il Gatto rompe la "quarta parete" guardando verso gli spettatori e facendo l'occhiolino. Felix è come una persona reale, con i suoi desideri e la sua morale, e risolve i problemi con l'ingegno e un pizzico di malizia. Da Keaton, Felix deriva la sua attitudine a giocare con l'aspetto stesso del film, cosicché i suoi cortometraggi muti mostrano scorci selvaggi, personaggi bizzarri e storie assurde, che soltanto in rare occasioni trovano una spiegazione in quanto sogni. A noi il mondo di Felix appare decisamente surreale, mentre per lui è reale[319].

Il celebre gatto esordisce col nome di Master Tom nel breve cortometraggio *Feline Follies* (1919)[320], con Sullivan come produttore. Nonostante la fama della serie (prodotta fino al 1936) e l'impatto che essa ha avuto nell'immaginario d'animazione alcuni episodi animati rimangono perduti. Fin dai primi momenti di questo primo cortometraggio è presente il *topos* dell'amore: la didascalia recita che «Master Tom, who scalps unwary mice and breaks feline hearts with equal assurance and dispatch meets Miss Kitty White and capitulates at sight». Sin da principio viene quindi esplicitata la fierezza e durezza del protagonista, che capitombola solo di fronte ad una gatta bianca (l'opposto di lui che è un gatto nero): è il maschile che corteggia il femminile, con fiori e

[317] M. Maffi, C. Scarpino, C. Schiavini, S.M. Zangari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, op. cit., p. 159.
[318] Così, ad esempio, anche Luca Raffaelli nella conversazione in appendice al presente lavoro.
[319] A. Becattini, A. Tesauro, *Felix il favoloso gatto*, Alessandro Tesauro editore-Edizioni Ripostes, Giffoni Valle Piana 2021, pp. 18-19.
[320] Alla regia dei primi cartoni animati del personaggio sembra esserci Otto Messmer. In A. Becattini, A. Tesauro, *Felix il favoloso gatto*, op. cit., p. 35-39 per gli anni 1919-1925 (distribuzione Paramount 1919-1921; Winkler 1922-1925; General Electric 1925) si indica come regista Pat Sullivan mentre Otto Messmer è insieme a quest'ultimo sceneggiatore (oltre che animatore). *Ivi*, p. 40, per la serie distribuita da Educational Pictures (1925-1928) si indicano come registi Pat Sullivan, Burt Gillett e Otto Messmer; mentre solo Sullivan e Messmer per quella distribuita da Copley Pictures (1929-1931).

baciamano. Felix/Master Tom ne approfitta anche per una buona toelettatura, guardandosi allo specchio più e più volte per accertarsi di essere al massimo della propria bellezza in vista dell'incontro con l'amata, fino a che i due non decidono di scambiarsi subito un fugace bacio nella bocca. Tra i pregiudizi sul femminile, utilizzati qui come gag, si ritrovano il ritardo della gatta all'appuntamento, la serenata di Felix e il ballo della controparte femminile. In ogni caso, si tratta comunque di un cortometraggio in cui la sensualità femminile è appena accennata e ben adattata alla visione di un pubblico anche infantile. Il finale del film, tuttavia, è particolare: il gatto viene cacciato di casa, ed è costretto a rifugiarsi dall'amata, scoprendo così che questa è madre già di diversi figli. A questo punto Master Tom fugge e tenta il suicidio con la canna del gas: di sicuro non morirà (si sa i gatti hanno nove vite nell'immaginario popolare) e a questo seguiranno moltissimi altri episodi. Queste tipologie di narrazioni e di situazioni non saranno atipiche nel mondo dell'animazione e dei *comics*: anche Topolino tenta, nella storia a fumetti *Mr. Slicker and the Egg Robbers* (1930), di suicidarsi col gas a causa di una forte delusione amorosa, dopo che Minnie viene sedotta dal dandy Mr. Slicker. Il personaggio disneyano, tuttavia, grazie all'amicizia di altri personaggi, riesce ad allontanarsi da questa perniciosa idea, concludendo la storia con un lieto fine.

Tra i successivi *cartoons* di Felix, prodotti da Sullivan e diretti da Messmer, va almeno citata la rappresentazione della donna casalinga come madre e angelo del focolare apparsa ad esempio in *Felix in the Swim* (1922). Questo tipo di rappresentazione, tuttavia, non andrebbe necessariamente vista come una forma di maschilismo, quanto piuttosto come un'immagine socio-culturale descritta secondo alcuni usi e ideali romantici dell'epoca[321]. In *Felix-The Stone Age* (1922), invece, preconcetti sul femminile vengono ripresi quando un cavernicolo offre un mantello alla propria amata, che risponde superficialmente con «Bah! I don't want that old fashioned thing!!», finendo per mettersi a piangere perché desiderava un abito all'ultimo grido. La rappresentazione del femminile come eccessivamente legato alla moda e dunque all'apparire è uno dei pregiudizi di genere che negli anni nell'animazione verrà messo sempre più in discussione[322]. Nel corto in questione viene messo in risalto il fatto che Felix sia contemporaneamente un animale antropomorfo ma anche cacciabile: in effetti, a seconda della narrazione, gli animatori potevano giocare su questa doppia natura del protagonista.

Va nominato anche *Felix in Hollywood* (1923), dalla durata di circa nove minuti, che è considerato uno dei cortometraggi più belli[323]. Qui, Felix, dopo aver ricevuto 500 dollari, grazie ad alcuni stratagemmi, riesce ad andare a Hollywood, dove incontra diverse star del cinema

[321] Fanno riferimento alla donna come angelo del focolare, ad esempio, alcune opere del poeta inglese Coventry Patmore della seconda metà dell'Ottocento. O ancora sul ruolo centrale di questa figura, tale per libera scelta, si veda il lungometraggio *Du skal ære din hustru* (1925) di Carl Theodor Dreyer.
[322] Emblematico in tal senso il caso di *Mulan* (1998), in cui l'essere donna predomina sull'apparire femminile.
[323] Infatti è inserito tra i 50 migliori cartoni animati americani: J. Beck (ed.), *The 50 Greatest Cartoons: As Selected by 1000 Animation Professionals*, Turner Pub., Atlanta 1994.

(metacinema) come Gloria Swanson, Charlie Chaplin, William S. Hart, Cecil DeMille. Bisogna notare anche qui alcuni stereotipi di genere, in quanto l'unica donna rappresentata è la Swanson, che, a differenza degli altri attori, si ritrova esclusivamente nel camerino intenta a truccarsi.

Il successivo cortometraggio si intitola *Felix in Fairyland* (1923), in cui il protagonista incontra una fata (l'iconografia classica voleva una bella e giovane donna come emblema di *kalokagathia*, contrapposta invece alla fisionomia della strega che apparirà successivamente) e viene catapultato in mondo magico e fiabesco. Qui incontra una anziana signora, madre di una numerosissima prole e per questo disperata per il loro mantenimento, fino a che proprio Felix non riesce a risolvere la situazione. Da segnalare all'interno dello *short* la presenza di un cameo finale dei fagioli magici della fiaba di *Jack and the Beanstalk*. Un altro film di natura fiabesca e medievale (con sfondi scenografici molto simili al cortometraggio appena descritto e ripresi anche in *Romeeow*) è *Felix - Daze and Knights* (1927). La rappresentazione della condizione della donna straniera non sembra dissimile dall'immagine stereotipata utilizzata per le ragazze americane: in *Felix Pinches the Pole* (1924) una donna inuit fa la massaia in casa ed è intenta a spazzare.

In *Felix the Cat–Uncle Tom's Crabbin* (1927), ispirato all'omonimo romanzo (1852) di Harriet Beecher Stowe, si denuncia il trattamento orribile dei neri attraverso le figure del vecchio e della bambina, considerate da sempre come categorie fragili e bisognose. Mentre, in *Felix the Cat–Romeeow* (1927), il cui titolo è un chiaro riferimento all'opera *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, il protagonista corteggia una fanciulla, non gatta, al balcone e difende il proprio amore da un superbo rivale fronteggiandolo in singolar tenzone. Qui, la figura femminile sembra essere descritta come molto volitiva e superficiale: il rivale riesce a corteggiare e conquistare la ragazza, ma all'ultimo *Felix* ruba un bacio alla protagonista anch'essa felice di quanto accaduto. È il maschio, dunque, che prende posizione e decisioni, mentre la femmina "subisce" senza alcun rifiuto: questa retorica risulta essere un *leitmotiv* dei cortometraggi dell'epoca. Occorre sottolineare, tuttavia, quanto sia importante il rapporto tra rappresentazione di genere e le variazioni temporali della cultura[324], infatti:

> Il ruolo di genere codifica l'ideale maschile e/o femminile proprio di un gruppo sociale ed esprime l'insieme delle caratteristiche estetiche, espressive, comportamentali e valoriali associate e considerate desiderabili per uomini e donne. […]. Questi modelli mettono radici e si rinforzano nella cultura tramite la diffusione di stereotipi di genere, rappresentazione iper-semplificate[325] che influenzano il pensiero collettivo di un gruppo sociale, alimentando di contenuti le opinioni su cosa

[324] E. Riva, *Modelli di genere e di coppia nei cartoni Disney: anatomia di un cambiamento*, in E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, op. cit., p. 64.

[325] Questa considerazione della studiosa è importante e si può notare in particolare in molti dei corti animati tipici prima degli anni Trenta e Quaranta.

significhi essere maschi e femmine e su quale sia la qualità dei rapporti reciproci nel contesto sociale di appartenenza[326].

A distribuire i cortometraggi di Felix, dal 1922 con *Felix Saves the Day* fino al 1925, è proprio Margaret J. Winkler la prima donna di un certo rilievo nel mondo (all'epoca tutto al maschile) della distribuzione animata: lavorerà, infatti, alla serie dei fratelli Fleischer *Out of the Inkwell* (1922) e alle *Alice Comedies* (1923). Winkler, ungherese di origine, emigra negli Stati Uniti e si inserisce come distributore in accordo con Pat Sullivan. Winkler, secondo un articolo dal titolo *Distributor As A Woman Proves Surprise* apparso sul giornale americano *Exhibitors Herald* del 30 dicembre 1922 (diretto ed edito da M.J. Quigley), viene scambiata per un uomo e affermerà con sagacia che «I think the industry is full of wonderful possibilities for an ambitious woman, and there is no reason why she shouldn't be able to conduct business as well as the men»[327]. Nei titoli dei prodotti animati, d'altronde:

> Winkler obscured her gender by naming her company "M. J. Winkler" can be understood as another important professional tactic, especially at a time when discrimination could lead partners to disregard or underestimate her ability to conduct business. […]. After Winkler had successfully established her business, a number of trade press articles addressed her unusual status as a female distributor[328].

2.1.3. Tra fumetto e cinema: *Bringing Up Father* e *Krazy Kat*

Il 1913 è l'anno di uscita della serie Bray *Colonel Heeza Liar*, che, come si è visto, rivoluziona il mondo dell'animazione disegnata proponendo un personaggio fisso nella serialità cinematografica. Nello stesso anno, nel mese di gennaio, fa il suo esordio nei giornali americani per il KFS, la serie a fumetti di grande successo *Bringing Up Father* di George McManus (1884-1954)[329]. Il fumetto descrive la vita matrimoniale di due coniugi, l'emigrato irlandese Jiggs e la litigiosa Maggie, che, dopo una vincita milionaria alla lotteria, diventano *nouveau riche* e hanno continue discussioni tra loro: mentre Jiggs tenta di ritornare alle vecchie amicizie e abitudini, la

---

[326] *Ibidem*.
[327] Notizie biografiche, filmografiche e una foto dell'articolo sono reperibili in M. Cook, s. v. *Margaret J. Winkler*, in J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2020 (https://doi.org/10.7916/d8-a66j-3856, ultima visualizzazione il 15/04/2022). Winkler, nel 1926, sposa Charles B. Mintz, il quale porterà avanti gli studi fondati dalla moglie. Su Margaret J. Winkler si veda J.B. Kaufman, *The Live Wire: Margaret J. Winkler and Animation History*, in M. Furniss (ed.), *Animation: Art & Industry*, John Libbey Pub. Ltd., New Barnet 2012, pp. 105-110.
[328] *Ibidem*.
[329] Per un lungo periodo, a partire dagli anni Trenta fino agli anni Cinquanta, McManus fu coadiuvato dal fumettista Zeke Zekley.

moglie vorrebbe inserirsi in un contesto decisamente più altolocato. La striscia dà adito ad importanti riflessioni sulla rappresentazione del femminile e del maschile, riprese poi anche nel cinema. Come ribadisce Alfredo Castelli[330], infatti, all'epoca il mondo del fumetto era appannaggio principalmente di autori maschili, che, spesso, sembravano non avere la percezione delle faticose attività casalinghe[331], che giudicavano quasi come

> […] un piacevole passatempo. Così, in molte serie umoristiche dei vecchi tempi, l'uomo veniva rappresentato come una vittima: di ritorno a casa esausto dopo una giornata di litigi con il capoufficio, veniva per di più tiranneggiato dalla consorte, che aveva trascorso tutto il giorno a chiacchierare con le amiche.

Nel fumetto la moglie viene descritta come arrogante e vanesia. In questo, tuttavia, almeno in parte si differenzia la già citata striscia *The Gumps* (1917) di Sidney Smith, in cui la donna, seppur petulante nei confronti del marito, mostra diverse qualità a lui mancanti. In questo modo gli autori uomini estremizzavano e parodiavano situazioni coniugali allo scopo di rendere il fumetto più comico. D'altronde, «Petronilla invece è una versione femminile e americanizzata del *Borghese gentiluomo* di Molière[332]. Come Monsieur Jordain è ansiosa di acquistare a qualunque prezzo il prestigio sociale e culturale, in perenne conflitto (anche fisico) con il recalcitrante marito»[333]. Nel periodo dell'anteguerra, la serie *Bringing Up Father* assume molto successo e viene adattata alla radio, a teatro e al cinema[334] e di cortometraggi animati se ne contano almeno nove[335] usciti per la International Films Production tra il 1916 e il 1917[336].

Krazy Kat[337] è un altro prodotto filmico tratto dal fumetto di grande successo di George

---

[330] A. Castelli, s.v. *Arcibando e Petronilla*, in *Enciclopedia dei ragazzi*, vol. 2/A-Ce, op. cit.
[331] Prima di arricchirsi *Maggie* lavorava in una lavanderia.
[332] Molière, *Il borghese gentiluomo*, a cura e tr. it. di L. Lunari, Milano, BUR 2004. L'opera teatrale, che è del XVII secolo, ha le musiche di Jean-Baptiste Lully.
[333] P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, edizioni Dedalo, Bari 1996, p. 33.
[334] Di questa serie a fumetti, infatti, vennero realizzati diversi film in *live-action*. Tra questi vanno segnalati il cortometraggio *Jiggs in Society* (1920; Christie Film Co.), diretto da Reggie Morris e con Johnny Ray nei panni di Jiggs e Margaret Culligton in quelli di Maggie, e il lungometraggio *Bringing Up Father* (1928; MGM-Cosmopolitan Prod.), diretto da Jack Conway.
[335] J. Lenburg, *The Encyclopedia of Animated Cartoon*, op. cit., p. 23. *Ivi*, Frank Moser viene descritto come supervisore della serie.
[336] Sulle attribuzioni della serie animata parrebbe non esserci grande chiarezza: tra gli animatori/registi sembrerebbe esserci anche Gregory La Cava. Mentre D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, op. cit., p. 285 scrive che la serie venne realizzata da Edward Grinham con la supervisione di Frank Moser e Bert Green. A supporto del primo cita il numero del 3 marzo 1917 di *The Moving Picture World*, Chalmers Publishing Co.: qui viene nominato proprio Grinham (p. 1378; *Strong Pathé Program*).
[337] Krazy Kat è protagonista di centinaia di puntate con diverse serie a lui dedicate: la prima è quella della IFS, inizialmente con distribuzione della Hearst-Vitagraph, e va dal 1916 al 1917 con animatori come Leon Searl o Frank Moser; successivamente anche lo studio Bray produce i disegni animati del personaggio (1920-1921) esordiendo con *The Great Cheese Robbery* (1920, diretto da Vernon Stallings); seguono gli *shorts* della Winkler Pictures (con R-C Pictures Corp., 1925-1927) e quelli distribuiti dalla Paramount-Famous-Lasky (1927-1929), i cui registi chiave erano Manny Gould e Ben Harrison. Successivamente, fino alla fine degli anni Trenta, vi sono quelli distribuiti con la

Herriman, scritto e disegnato a partire dal 1913, anche se i personaggi appaiono già nella striscia dello stesso autore dal titolo *The Dingbat Family*. I protagonisti sono il gatto Krazy Kat (*omen nomen*, a sottolineare la "stravaganza" del personaggio) e Ignatz Mouse, topo sposato con tanto di prole. La serie a fumetti è molto particolare in merito alle questioni di genere: Krazy Kat non ha un genere preciso ed è chiamato sia al maschile sia al femminile, ed è innamorato di Ignatz Mouse che non corrisponde affatto il suo amore. Al contrario, il topo, pur di manifestare il proprio rifiuto, spesso lancia al gatto un mattone, interpretato erroneamente da quest'ultimo come forma di ricambiato interesse sentimentale. Se il fumetto di Herriman è molto preciso circa questo rapporto amoroso, spesso rappresentato da dei cuoricini nella vignetta, nei racconti cinematografici, seppur presente, ciò è meno marcato. Nel corso delle varie serie, tuttavia, il principale protagonista (in particolare dalla metà degli anni Venti) si distacca maggiormente da come appare nel fumetto e sembra non mostrarsi ancora innamorato di Ignatz. In alcune puntate, come *The Apache Kids* (1930; Winkler Picture con Columbia Pictures), Krazy Kat ha come fidanzata la gatta Kitty. Una certa affettuosità del gatto nei confronti di Ignatz è ripresa nella serie televisiva del 1963 (come nella puntata *The Quickest Brick in the West*, diretta da Gene Deitch).

Nei primi cortometraggi, tuttavia, il rapporto con il fumetto riguardo le questioni di genere sembrerebbe essere relativamente fedele. In uno dei primi cortometraggi, *Krazy Kat Goes A-Wooing* (1916, IFS), animato da Leon Searl, infatti, il gatto fa una serenata, non ricambiata, al topo. In *Love's Labor Lost* (1920, regia di V. Stallings; Bray Prod.), dopo aver rifiutato, anche violentemente, Krazy Kat, il topo Ignatz corteggia e bacia un elefantessa. Mentre in *Family Affairs* (1920; regia di V. Stallings) viene mostrata la famiglia di Ignatz con la consorte e tantissimi figli[338] (tra cui i tre che appaiono anche nel fumetto). In un siparietto iniziale si nota la moglie costringere minacciosamente il marito a portare fuori per una passeggiata tutti i figli: alla vista di ciò *Krazy Kat* esclama «A jewel buried under the ashes of Matrimony. Oh Ignatz! For why - for why – for why!», per poi complimentarsi ironicamente del fatto che il topo abbia un enorme seguito (i figli) mentre lui è scapolo[339].

Columbia Pictures, poi ancora quelli della Screen Gems negli anni Quaranta e infine la serie televisiva in due stagioni nei primi anni Sessanta. Per la suddivisione delle serie si veda J. Lenburg, *The Encyclopedia of Animated Cartoon*, op. cit., pp. 34-35. *Ivi*, p. 34 la prima divisione è quella della The Hearst-Vitagraph News Pictorial e poi della IFS Cartoons.

[338] Tra i tanti esempi di altri personaggi con consorte e figli al seguito vi è la pulce Homer, protagonista del cortometraggio *What Price Fleadom* (regia di T. Avery, 1948; MGM), che decide di abbandonare (momentaneamente) il suo simbiotico cane per una bella pulce (all'amico farà dei gesti che sottolineano la sensualità del fisico della sua fidanzata/moglie), con cui ha dei figli. Homer era già presente nello *short The Homeless Flea* (prodotto da R. Ising, 1940; MGM).

[339] Al termine del film spuntano tantissimi gattini che lo chiamano papà e *Krazy Kat* fugge terrorizzato: ciò sembra ricordare in parte il cortometraggio di esordio di Felix dal titolo *Feline Follies* (1919).

2.2 Le molteplici avventure di Alice e Oswald

2.2.1. Le *Alice Comedies* e i paradigmi del femminile

Come si accennava già nel corso del capitolo precedente gli anni Venti sono forieri di importanti novità riguardanti i paradigmi della rappresentazione del femminile e del maschile nel cinema d'animazione americano e segnano anche l'inizio dello studio di animazione cinematografica Disney Brothers Cartoon, fondato nel 1923 da Walt e dal fratello maggiore Roy O. Disney. Capofila di questa sorta di *gender turn*[340], in ogni caso, è l'episodio pilota *Alice's Wonderland* (1923, regia di W. Disney), l'ultimo prodotto dal precedente studio disneyano Laugh-O-Gram e il primo facente implicitamente parte della serie dedicata al personaggio (*Alice Comedies*, 1923-1927). Questa serie consta di altri 56 cortometraggi a tecnica mista, diretti da Walt Disney e prodotti da Margaret J. Winkler[341]. Alice, proprio come Pinocchio, è un personaggio sia transmediale che crossmediale, in quanto è presente e protagonista in diversi adattamenti del romanzo di Lewis Carroll[342]. Intorno ad essa si è costruito un universo narrativo mediale, di cui la serie di Walt Disney è uno degli esempi più celebri: ad Alice, infatti, sono dedicati tantissimi film *live-action* o di animazione. Della tipologia del cinema dal vero si segnalano, ad esempio, il cortometraggio *Alice in Wonderland* (1903), con May Clark nei panni della protagonista; *Alice's Adventures in Wonderland* (1910) di Edwin S. Porter; il mediometraggio *Alice in Wonderland* (1915) con Viola Savoy nei panni della protagonista; il lungometraggio *Alice in Wonderland* (1933). In tutti questi film alcuni degli attori sono completamente travestiti per rappresentare le particolari creature presenti già nel romanzo (ad esempio il Bianconiglio) e parti più o meno brevi sono formate da sequenze animate, specialmente tramite lo *stop-motion*[343]. Al contrario, interamente in animazione, è il celebre lungometraggio disneyano *Alice in Wonderland* (1951)[344], mentre hanno significative parti animate i film a tecnica mista *Alice au pays des merveilles* (1949),

[340] Avremmo usato la parola *cultural turn*, ma ciò forse sarebbe stato corretto solo in parte poiché non vi è un vero cambiamento culturale o una nuova visione del femminile all'interno della società o comunque nell'ambito di considerazioni culturali del femminile. Tuttavia la serie di Alice funge da innovatrice nell'animazione per la rappresentazione del soggetto femminile.

[341] La produzione della Winkler Prod., con gli studi disneyani, funge anche da distributore per un primo periodo. Altro personaggio chiave della casa di produzione di Margaret Winkler è il marito Charles Mintz. Successivamente, con il perduto *Alice Charms the Fish* (1926), la distribuzione passa alla Film Booking Offices of America.

[342] L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie – Attraverso lo specchio*, ill. di J. Tenniel, ed. annotata a cura di M. Gardner, tr. it. di M. D'Amico, BUR, Milano 2015. L'opera originale è del 1865, a questi si aggiunge il *sequel* (*Through the Looking-Glass*, 1871). Il personaggio delle *Alice Comedies*, specialmente con Virginia Davis, è modellato alle illustrazioni di John Tenniel: si vedano in particolare D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, op. cit., p. 282 e C. Elza, *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation*, op. cit., p. 10.

[343] Sulla questione dello *stop-motion* in termine generali e teorici si consiglia la lettura di A. Boschi, *Da cosa nasce cosa. L'oggetto nel cinema di animazione in* stop-motion, in *Fata Morgana* n. 28, 2016, pp. 125-138.

[344] Qui il personaggio di Alice venne doppiato e ispirato anche alla giovane attrice Kathryn Beaumont.

in cui vengono utilizzati i pupazzi dell'animatore americano Lou Bunin, *Něco z Alenky* (1988) diretto dal regista ceco Jan Švankmajer e i disneyani *Alice in Wonderland* (2010, regia di Tim Burton) e il relativo *sequel Alice Through the Loonking Glass* (2016, regia di James Bobin). Il lungometraggio animato *Alice in Wonderland* (1951) non è un *remake* delle *Alice Comedies*, ma una versione totalmente animata delle avventure del personaggio del romanzo di Lewis Carroll. Se anche qui Alice è la protagonista assoluta, nonostante sia circondata da iconici personaggi (lo Stregatto, il Brucaliffo, ecc.), assenti nelle *Alice Comedies*, questa è rappresentata come *character* ingenuo e talvolta passivo se confrontato rispetto all'Alice precedente, ma più fedele al romanzo originario. Un elemento di analogia tra i due prodotti animati, oltre quello della somiglianza fisica con le illustrazioni del personaggio realizzate da John Tenniel, riguarda il tema del sogno già presente nel romanzo. Anche la prima Alice disneyana, infatti, nella sua apparizione di esordio (*Alice's Wonderland*, 1923), si addormenta e sogna, entrando così nel mondo dei disegni animati.

In ogni caso i cortometraggi delle *Alice Comedies*[345], soprattutto i primi della serie, sono ricchi di spunti sulla rappresentazione del femminile e permettono ad un personaggio donna[346], per quanto fisicamente bambina, di inserirsi come protagonista di successo. La serie, tuttavia, non rispetta il cosiddetto *test di Bechdel*, a cui si è accennato in precedenza, in quanto non sono presenti in maniera significativa due donne che parlano tra loro senza riferimenti al maschile: ciò comunque, non è indicativo e Alice si pone fortemente come esempio di personaggio femminile di successo e come protagonista di avventure considerate di appannaggio maschile[347]. Come sottolinea Luca Raffaelli, tuttavia, Alice non è da considerarsi come un modello maschile perché quelli «dell'epoca (penso a Felix the Cat) avevano un fine, uno scopo nelle proprie avventure (ad esempio trovare del cibo), mentre Alice ha meno scopi»[348]. Le *Alice Comedies* possono essere suddivise in tre parti[349] in base ad alcuni peculiari aspetti tecnici e narrativi (come, ad esempio, l'assenza,

[345] Il testo cardine sulle *Alice Comedies* e la serie di *Oswald* è R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 2000. Per le prime si vedano anche J.P. Telotte, *Disney's Alice Comedies: A Life of Illusion and the Illusion of Life*, in *Animation* no. 3, vol. 5, 2010, pp. 331-340 e C. Elza, *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation*, op. cit., pp. 7-26. Sintesi sui vari cortometraggi sono reperibili anche in V. Paccagnella, *Alice Comedies*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/lista/wdas-silent, ultima visualizzazione il 15/09/2022), a cui si rimanda per confronti e approfondimenti. Il sito contiene anche sintesi e informazioni su diversi prodotti disneyani (*Laugh-o-Grams*, i corti con Oswald, quelli con Topolino, Paperino, Pluto, Pippo, i lungometraggi, ecc.).

[346] Donna perché è per parte della serie la prima e unica protagonista, dopo i primissimi corti ha una vita indipendente rispetto ai doveri adolescenziali, si "fidanza", vive insieme a Julius, ecc. Di simile parere, ovvero che Alice sia uno dei primi esempi di peso di personaggio femminile protagonista nel cinema animato americano, è anche Luca Raffaelli, come analizzato nella conversazione inserita in appendice a questo saggio.

[347] Ad esempio, in Italia, nel periodo dell'anteguerra, sono presenti molte serie a fumetti con personaggi maschili che, similmente ad Alice, svolgono diverse avventure e professioni e ciò è evincibile già dai titoli: tra queste la serie degli *Albi di Panterino* (Taurinia, Torino 1938-1940; il primo albo è *Panterino campione del mondo* con testi di Ardena e disegni di F.V.T.) con una settantina albi che presentano avventure diverse (cfr. G. Bono [a cura di], *Guida al fumetto italiano*, s.v. *Albi di Panterino*, vol. 1, EPIERRE, Milano 2002-2003, pp. 138-139); invece nella letteratura dei romanzi del periodo si possono ricordare le cosiddette *pinocchiate*.

[348] Si veda la conversazione con Luca Raffaelli inserita nell'*Appendice* di questo lavoro.

[349] Cfr. R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, op. cit., pp. 56-82.

eccetto il personaggio di Alice, di *live-action*). La prima si fa partire da *Alice's Day at Sea* (1925), con Virginia Davis; la seconda da *Alice Solves the Puzzle* (1925) con il passaggio all'attrice Margie Gay; la terza comprende, invece, alcuni film del 1926 fino agli ultimi del 1927. Tra gli animatori delle varie *Alice Comedies* troviamo[350], tra gli altri, Ub Iwerks[351], Thurston Harper, Rollin "Ham" Hamilton, Hugh Harman, Rudolf Ising. Nei primi *shorts* a girare la parte in *live-action*, sotto la regia di Walt Disney, vi era il fratello Roy[352]; a coadiuvare con i disegni, in diversi cortometraggi, hanno collaborato anche le cartoonists Lillian Bounds, Kathleen Dollard, Ruth Disney, Irene Hamilton, Hazelle Linston e l'animatore Walker Harman.

Alcuni episodi sono considerati perduti[353]: tra questi, per il 1926, *Alice Charms the Fish*, *Alice's Monkey Business* e *Alice the Lumberjack*, tra quelli del 1927 *Alice Foils the Pirate*, *Alice at the Carnival*, *Alice the Collegiate*, *Alice in the Alps*, *Alice's Auto Races*, *Alice's Knaughty Knight*, *Alice's Picnic*, *Alice's Channel Swim*, *Alice in the Klondike*, *Alice's Medicine Show*, *Alice the Beach Nut*. Di *Alice the Lumberjack* è presente una locandina da cui si può ricavare la trama a grandi linee: il personaggio femminile è interpretato da Margie Gay, nei panni di una taglialegna, coadiuvata da Julius e osteggiata dall'antagonista Pete (qui con una sola gamba di legno). Le locandine delle *Alice Comedies*, elementi cinematografici paratestuali, seppure non rispecchino sempre ciò che avviene all'interno del film, risultano indicative del tema narrativo: a titolo esemplificativo ne descriviamo qualcuna così da notare come Alice sia sempre presente e figura di prim'ordine. In quella di *Alice's Spooky Adventure* (1924) la ragazza balla allegramente con Julius e gli altri personaggi del cortometraggio che suonano intorno a loro, in quella di *Alice Gets in Dutch* (1924) Virginia Davis è l'unica non spaventata (a differenza del gatto) dalla cattiva maestra e dai suoi comprimari, in quella di *Alice the Whaler* (1927), la protagonista è vestita da comandante della nave. In quest'ultima, tuttavia, sembrerebbe essere inserita in secondo piano ad indicare un ruolo marginale nella narrazione, come in effetti avvenuto. Qui cerchermo di approfondire i tratti di genere e il cambiamento del ruolo (già dal 1925) di Alice come protagonista, in favore del comprimario Julius. Va comunque premesso come la prima parte delle *Alice Comedies* presenti un equilibrio tra le parti *live-action*, che appaiono per prime, e quelle animate; mentre con lo *short* *Alice and the Three Bears* (1924) la serie diventa completamente disegnata, se si esclude l'apparizione *live-action* dell'attrice bambina che interpreta Alice (Virginia Davis, Margie Gay,

[350] Per i vari approfondimenti si vedano le schede dei cortometraggi in *ivi*, pp. 127-150.
[351] Ub Iwerks sarà fondamentale nel passaggio all'animazione (quasi totale), dopo essere stato assente nei primissimi corti. L'autore collabora alla serie con il titolo *Alice the Peacemaker* (1924). I primissimi *shorts* erano animati (oltre che diretti) dallo stesso Walt Disney.
[352] In alcuni *shorts* in *live-action*, alla camera da presa, sarà presente Harry Forbes, per l'animazione Mike Marcus o Rudolph Ising.
[353] In ogni caso ve n'è qualcuno conservato solo per brevissime parti (come *Alice's Auto Races*, 1927). Una sinossi di tutti i film di Alice (perduti o meno) è reperibile in R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, op. cit., pp. 127-150.

Dawn O'Day, Lois Hardwick). Di seguito si avrà una lunga panoramica storico-critica dei cortometraggi disneyani riguardanti Alice.

Nel primo cortometraggio, *Alice's Wonderland* (1923), proiettato per i vari distributori cinematografici come attestazione della qualità del prodotto, la ragazza (interpretata da Virginia Davis), dopo essere stata accolta da Walt Disney nei suoi studi, torna a casa, e, attraverso un sogno, entra nella città di Cartoonland (ovviamente in animazione), dove viene acclamata come una vera e propria eroina. Il sogno dunque permette alla protagonista di "entrare" all'interno di un mondo che qui viene visto come fantastico e, quindi, animato. Alice, tuttavia, viene rincorsa da degli animali fino a che non si ridesta dal sogno, svegliata dalla propria madre (queste sequenze sono in *live-action*). Nel secondo episodio, ovvero il primo per il grande pubblico, *Alice's Day at Sea* (1924), la giovane protagonista, sempre interpretata da Virginia Davis, decide di diventare marinaio. In *Alice Hunting in Africa*, ella, dopo alcune brevi sequenze in *live-action*, è accompagnata da Julius in Africa. La narrazione del film, criticato dalla stessa Winkler[354], verte principalmente su gag riguardanti gli animani esotici come leoni e ippopotami: ciò è ben indicato nella locandina, in cui si vede Alice sorridente accanto ad un ragazzo africano, con il fucile in mano e intento a schiacciare un leone con un piede. Nel successivo, *Alice's Spooky Adventure* (1924), Alice è la capogruppo di una comitiva di ragazzi in età pre-adolescienziale: insieme agli altri, infatti, gioca a baseball ed è una delle più brave. In questo cortometraggio si fidanza con Julius the Cat e addirittura riesce a picchiare gli antagonisti, finendo in prigione (pronunciando questa frase, centrale nello studio delle questioni di genere: «Isn't it the troof … a woman alwas pays…»). *Alice's Wild West Show* (1924), invece, è un cortometraggio con riferimenti di metaspettacolo, in quanto viene rappresentata una pièce teatrale (di genere western), in cui la protagonista è sempre Alice, questa volta nelle vesti di pistolera, che, nella parte animata, si confronta con un ambiente di uomini del selvaggio West. Addirittura, Alice fuma il sigaro (per poi buttarlo disgustata) e uccide i banditi. Nella parte in *live-action*, inoltre, riesce ad affrontare da sola tutti i bulli. In *Alice's Fishy Story* (1924) vi è un primo piano di Virginia Davis, in cui si nota l'uso della matita per il contorno occhi; in questo film Alice si reca a pescare insieme agli altri ragazzi (che nei precedenti episodi avevano avuto il ruolo di bulli), sedendosi accanto al conducente, a sottolineare il ruolo da protagonista. Nel cortometraggio è presente anche la figura di una famiglia inuit, il cui sostegno alimentare è dato dalla figura maschile: ciò va visto come una rappresentazione verosimile del contesto socio-culturale dei popoli artici del periodo. In *Alice and the Dog Catcher* (1924), è presente il tema parodizzato del Ku Klux Klan, con una banda segreta fondata proprio da Alice. Qui i toni sono cupi e macabri e la protagonista si pone l'obiettivo di liberare i cani dalla tirannia degli accalappiacani (tra cui Walt

[354] Cfr. R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, op. cit., p. 57.

Disney nei panni di attore). Nella parte animata è presente una famiglia canina che piange perché uno dei loro figli è stato catturato. Alice sfida il potere maschile, rappresentato dall'accalappiacani, prima cercando di ammaliarlo (nonostante la giovane età dell'attrice), e poi ingegnandosi in altre maniere. Espedienti simili saranno anche presenti in altri cortometraggi della serie, in cui uno dei cani, letteralmente trasformato in salsiccia[355], è ancora vivo e viene riconosciuto dai propri congiunti. In *Alice the Pacemaker* (1924), la protagonista fa da paciere tra due bambini (tra cui quello più pingue apparso più volte nella serie, interpretato da Tommy Hicks). Nella parte animata, in cui Alice ha la stessa funzione di riappacificatrice, sono presenti gag tra un topo e Julius: addirittura, in una scena comica, una ragazza, alla vista del topo, perde i capelli mentre sta flirtando con un uomo anziano. Il successivo *Alice Gets in Dutch* (1924), in cui è presente l'uso dei *balloon*, è un film bellico seppur non di propaganda. Alice è a scuola, in una classe mista, con la maestra di lingua olandese, e sembra essere integrata più con i compagni maschi e meno con le ragazze, con cui non si interfaccia. In ogni caso, per una marachella di un suo compagno (fa scoppiare un palloncino ripieno di inchiostro), Alice viene punita e si addormenta. Il sogno le permette, come nel primo *short* del 1923, di tornare nel mondo animato dove inizia a ballare con il fidanzato Julius, mentre, in forma cartoonizzata, compare la severa insegnante che dichiara guerra ad Alice. La docente ha come propri aiutanti i libri Reading, Writing e Arithmetic, mentre insieme alla ragazza, divenuta la capo militare della propria fazione, vi è in special modo Julius.

Il successivo *Alice and the Three Bears* (1924), insieme ad *Alice Solves the Puzzle* (1925), è uno dei più importanti della serie per le questioni di genere. Il cortometraggio, mancante della parte iniziale in *live-action*, si potrebbe definire come una rivisitazione del disneyano *Goldie Locks and the Three Bears* (1922), ma con alcune novità calzanti per Alice e ricco di *balloon*. All'inizio dell'episodio si può notare come sia la protagonista, e non Julius che la accompagna, a guidare una sorta di motocicletta/monopattino piuttosto che il comprimario maschile. Nel procedere della narrazione, i due si recano casualmente a casa di una famiglia composta da tre orsi (mamma, papà e figlio), in cui papà orso ha uno sguardo sognante per Alice che immagina come cibo. La ragazza, tuttavia, viene rapita e picchiata violentemente dai tre orsi, ma viene difesa da Julius, assistendo poco dopo solo come spettatrice al loro scontro, conscia della superiorità fisica degli avversari. Il gatto in una gag, per combattere e sconfiggere gli avversari, richiama a raccolta le altre otto vite, e, alla fine, riesce a sconfiggere gli orsi dopo aver bevuto una pozione[356]. Alice, nelle ultime scene, per ricompensarlo, lo chiama «My hero» e gli dà un lungo bacio in bocca[357].

[355] Riferimenti posteriori possono essere riscontrati, ad esempio, nello *short The Karnival Kid* (1929) o nel corto della serie *Talkartoons* di Max Fleischer *Boop-Oop-A-Doop* (1932, regia di D. Fleischer).

[356] Ciò non può non ricordare il successivo fumetto francese di Asterix, pubblicato a partire dal 1959 da René Goscinny per i testi e da Albert Uderzo per i disegni, e da cui sono scaturiti diversi prodotti filmici.

[357] Si cfr. ad esempio con C. Elza, *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney*

L'ultimo film del 1924 è *Alice the Piper*, ovvero una parodia della storia del pifferaio magico. Nella parte animata si notano due topi che ballano tra di loro e si baciano, e risulta atipico che nessuno dei due sia identificabile come maschile o femminile. La protagonista qui assume il ruolo di pifferaia e libera la città dai topi, mentre Julius the Cat funge da assistente e viene salvato proprio da Alice dopo essere stato risucchiato da un gigantesco aspiratore. In *Alice Cans the Cannibals* (1925) sono presenti diverse rappresentazioni stereotipate sui cannibali ed è anche qui presente la celebre frase del romanzo *Paul Clifford*, come nel disneyano *Jack the Giant Killer* (1922) da cui sembrerebbero essere tratti alcuni spunti narrativi[358]. Anche nel successivo *Alice Toreador* (1925) la protagonista ha un forte ruolo attivo nei panni atipici di una toreador[359]. Il nemico di questo cortometraggio, poi in parte ripreso nei primi cortometraggi con Topolino, è Terrible Tom da Toronto, mentre Alice, viene riferito, proviene direttamente da Hollywood. Questo aspetto circa la provenienza in una località cinematografica, presente anche in successivi corti disneyani, è importante perché fa comprendere che Alice è immaginata come una vera e propria star. In *Alice Gets Stung* (1925), Julius caccia un coniglio[360], ma lo libera dopo averlo catturato, poiché questo lo supplica e gli riferisce di essere una mamma, incipriandosi il naso per rendere più credibile la cosa. *Alice Solves the Puzzle* (1925), invece, ha come protagonista Margie Gay nei panni di Alice. L'attrice ha una fisicità differente da quella di Virginia Davis (bionda e riccia), e nonostante alcuni tentennamenti dello studio disneyano (infatti questa verrà repentinamente cambiata per poi essere ripresa) sarà protagonista di molti episodi della serie. In questo cortometraggio Alice tenta di risolvere un cruciverba particolare e si scervella per una parola (ovvero «The end», alla fine del corto). Sono presenti due novità importanti: l'antagonista è il collezionista di cruciverba Bootleg Pete[361], con una gamba di legno (anticipa il disneyano Peg Leg Pete), e vi è un diverso sguardo del maschile sul femminile. Alice, infatti, è intenta a cambiarsi il vestito in un camper, e, dopo averlo sostituito con uno più corto, il fidanzato, il gatto Julius, ha uno sguardo sognante verso di lei e le sue (giovani) forme (Alice si gira appositamente per farsi vedere da lui)[362], facendo virare questa parte dello *short* sul sensuale. Ciò non era mai accaduto nei cortometraggi precedenti, anzi, in precedenza sembrano essere gli antagonisti ad avere uno sguardo

---

Animation, op. cit., pp. 20-21.

[358] I due cortometraggi sono stati messi a confronto tra loro anche da V. Paccagnella, *Alice Cans the Cannibals*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/AliceCansTheCannibals, ultima visualizzazione il 12/10/2022)

[359] Sul ruolo delle donne in questo ambito professionale si veda M. Feiner, *La mujer en el mundo del toro*, Alianza editorial, Madrid 1995.

[360] La scena in cui Julius è alle prese con un coniglio che si ingrandisce o diminuisce è tratta dal romanzo di Alice di Lewis Carroll: J.B. Kaufman, *Ritorno nel Paese delle Meraviglie-Wonderland Revisited*, in *Griffthiana* n. 65, a. 22, tr. it. di P. Patat, 1999, pp. 142-143.

[361] Il personaggio è protagonista anche di una parte censurata a causa del proibizionismo: in un momento dello *short* Pete contrabbanda alcolici.

[362] Cfr. ad esempio C. Elza, *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation*, op. cit., pp. 21-22.

lascivo su di lei. Alice, in ogni caso, sembra essere contenta dell'apprezzamento di Julius che anzi ricerca, tanto da camminare poco dopo insieme mano nella mano. Il gatto, dal canto suo, dopo la lotta contro Pete, in difesa di Alice, per sottolineare la propria mascolinità mostra i muscoli del bicipite. Questo cortometraggio va inteso come quello della serie in cui la questione del corpo e della fisicità dei personaggi è messa in maggiore risalto. In *Alice's Egg Plant* (1925) la protagonista è interpretata dalla meteora Dawn O'Day (pseudonimo dell'attrice Anne Shirley) in sostituzione di Margie Gay. Questo cortometraggio, ricco di *balloon*, sviluppa l'ambientazione intorno ad un pollaio la cui proprietaria è la stessa Alice, mentre Julius funge da assistente, tanto inflessibile con le galline da agitare una frusta in aria per far loro deporre le uova. Le galline qui hanno un ruolo quasi umano, in quanto, seppur non antropomorfizzate (a differenza del bipede gatto Julius), nei comportamenti sono del tutto umanizzate, fino a raffigurare una di loro che si incipria il naso. La relativa tranquillità del pollaio è scossa da un sobillatore russo che vuole organizzare una rivoluzione promettendo alle galline meno ore di lavoro (un chiaro riferimento alla allora recente rivoluzione russa[363]). Alice cerca di risolvere il problema creatosi con queste distraendole con l'organizzazione di un incontro di boxe (il cui pagamento avviene proprio tramite la deposizione di uova). Nel successivo *Alice Loses Out* (1925), la ragazza ritorna ad essere interpretata da Margie Gay e riveste il ruolo di direttrice di albergo, mentre Julius ha le funzioni di tuttofare. Almeno dal precedente cortometraggio il gatto non assume più il ruolo di fidanzato di Alice, ma quello di subalterna spalla, anche se in molti film della serie la sua presenza è maggiore rispetto a quella di Alice. In questo episodio è il gatto a occuparsi, seppur non felicemente, delle pulizie dell'albergo e, all'arrivo di un maiale milionario Julius farà da barbiere e, con una parrucca femminile, da estetista per la manicure. Il cliente tenta di avere un approccio amoroso con Julius travestito[364], per poi essere rifiutato, finchè non scopre che in realtà il gatto è maschio. In *Alice Gets Stage Struck* (1925) il racconto si dipana attraverso lo spettacolo teatrale del libro *Uncle Tom's Cabin* (1852) della scrittrice Harriet Beecher Stowe[365]. Anche qui sono presenti dei *balloon* (i quali, in senso metamediale, sono letteralmente ingoiati da Julius) e, come in altri cortometraggi della serie, Alice viene per un breve momento cartoonizzata spezzando così il *confine eterotopico*[366] che si era naturalmente creato con il cinema a tecnica mista tra animazione e *live-action* nello stesso *frame*. In

[363] La rivoluzione russa ha inizio nel 1917 con Lenin, che muore un anno prima (1924) l'uscita del cortometraggio. A Lenin succede Iosif Stalin.
[364] Alcune gag si riscontrano anche nello short con Oswald dal titolo *Yanky Clippers* (regia di W. Lantz e T. Palmer, 1929; Winkler Prod.)
[365] Per una edizione del libro si veda H. Becheer Stowe, *La capanna dello zio Tom,* tr. it. di B. Boffito, postf. di A. Faeti, BUR, Milano 2012; il racconto era già stato trasposto cinematograficamente diverse volte a partire dal 1903 con *Uncle Tom's Cabin* diretto da Edwin S. Porter e successivamente sarà adattato nel cortometraggio animato *Mickey's Mellerdrammer* (diretto da W. Disney, 1933).
[366] Cfr. M. Bonura, *Realismo e teorie estetiche e semiotiche applicate al cinema a tecnica mista (1900-1988),* op. cit., pp. 137-147.

Alice Wins the Derby (1925), la protagonista è vincente nello sport. Il successivo cortometraggio, *Alice Picks the Champ* (1925), è anche questo di ambito sportivo, in particolare riguarda il pugilato, pratica già presente implicitamente in *Alice and the Three Bears* e in altri[367] ed esplicitamente in *Alice's Egg Plant*. La prima porzione del cortometraggio ricorda in parte il fumetto disneyano *Mickey Mouse Boxing Champion*, presente nei giornali americani del 1931. Nell'episodio è Alice a spingere Julius e lo spaventoso orso Tough Pete[368] a lottare tra loro. La ragazza, tuttavia, è molto preoccupata per il gatto e piange per lui, ma decide di non intervenire: ciò sembrerebbe essere una delle rappresentazioni classiche del femminile di quel periodo, secondo cui la forza fisica è specificatamente maschile; in ogni caso Julius uscirà vincitore dall'incontro. Nel successivo *Alice the Jail Bird* (1925) i due, insieme ad una tartaruga, rubano una torta. Per rimarcare, ancora una volta, il protagonismo di Alice è utile notare come siano Julius e la tartaruga a seguire la ragazza, piuttosto che il contrario. Seppur in questi cortometraggi il ruolo di Alice sia senza dubbio ridimensionato rispetto a quello che aveva nella produzione del 1924, è sempre lei (fin dal titolo) ad avere il ruolo di protagonista formale. I tre personaggi, inseguiti dal cane poliziotto (come era tipico in fumetti e animazione), che addirittura non esita a sparare loro, sono infine arrestati e portati in una prigione con gli altri detenuti e, dunque, non divisi in un'ala femminile e in una maschile. Alla fine sarà Julius a far evadere Alice, attraverso un utilizzo fantasioso della corporeità (le braccia del gatto diventano ali di uccello). In *Alice's Tin Pony* (1925) la ragazza è la proprietaria di una ferrovia e deve consegnare attraverso viaggio in treno (guidato proprio da lei stessa) un importante carico di preziosi. In una scena, come in altri della serie, Julius sembra rimanere nudo (a causa del caldo, in quanto spalatore del carbone del treno) perdendo il suo colore nero in favore del bianco. L'antagonista, alla fine sconfitto, è Pete, anche qui con una gamba di legno. La novità rispetto agli altri cortometraggi della serie è la rappresentazione di Pete in preda all'alcool in una bettola e circondato da donnine sexy (più precisamente topoline), tanto da essere esplicitamente corteggiato da una di queste; il personaggio, tuttavia, risponde al flirt della ragazza picchiandola. Ciò, agli occhi dello spettatore, fa subito riflettere in merito alla pericolosità (l'antagonista uccide anche qualche cliente del locale) e alla malvagità del personaggio in un climax che "preoccupa" il pubblico sulle sorti di Alice e Julius. *Alice Chops the Suey* (1925) presenta spunti metacinematografici, poiché raffigura l'inchiostro da disegno del cartoonist (che assume la funzione di autore-creatore): tutto questo ricorda le serie dei fratelli Fleischer *Out of the Inkwell*, di qualche anno precedente. Anche la stessa Alice è disegnata a partire dall'inchiostro, e il cortometraggio risulta ambientato a Chinatown: qui Julius salva la ragazza da un rapimento. Nel successivo *Alice Plays Cupid* (1925) il

[367] Ovvero è Julius che boxa per difesa con gli antagonisti.
[368] Non è l'orso Pete antagonista dei precedenti cortometraggi: questo personaggio ha entrambe le gambe e un nome diverso.

tema amoroso è al centro della narrazione[369]. Alice, infatti, che chiaramente non assume più da tempo il ruolo di fidanzata, aiuta Julius nel conquistare una gatta anche fungendo da autista per le nozze. Il felino, dopo che stava per essere mangiata da un enorme pesce, viene salvata da Julius in veste di bagnino. Dopo un breve corteggiamento con tanto di serenata (e ciò potrebbe ricordare alcuni *shorts* con Felix the Cat, come *Feline Follies*, 1919), i due decidono di sposarsi in una chiesetta, fino ad avere un bebè. In una delle scene finali entrambi i gatti sono intenti a salutare Alice, prefigurando un possibile abbandono dalle scene da parte di Julius, giustificato dal fatto che adesso deve dedicarsi alla nuova famiglia. Tuttavia, ciò non avviene e la sposa non sarà presente in altri cortometraggi della serie, in cui Julius avrà altre fiamme come in *Alice the Fire Fighter* e nel successivo *Alice Helps the Romance* (1926). In *Alice Rattled by Rats* (1925), la ragazza affida la gestione della casa al gatto che fa da guardia contro i topi, fino a quando non si ubriaca per errore con della birra. In *Alice in the Jungle* (1925) appare nuovamente Virginia Davis; in realtà l'episodio è formato da un collage di materiale inizialmente scartato di *Alice Hunting in Africa* (1924): in entrambi i cortometraggi, peraltro, è Alice ad imbracciare un fucile da caccia. Nel film del 1925 sono presenti alcune scene che vedono due elefanti (maschio e femmina) giocare tra loro: il personaggio più attivo è quello femminile e in una scena a questa cadono i pantaloni (mostrandosi intimidita), che poi raccoglie subito dopo. Una scenetta comica è presente nel momento in cui Julius aiuta un barbiere e questo per ringraziarlo lo bacia più volte su una guancia causando il rifiuto da parte del gatto. *Alice on the Farm* (1926) è ambientato in una fattoria, e anche questa volta l'antagonista è il Pete senza una gamba, che dopo aver salutato Alice con un inchino la percuote e la rapisce. La ragazza viene salvata da Julius, tuttavia questa volta, a differenza dei primi cortometraggi della serie, Alice non dà alcun bacio al gatto. La ragazza assume un ruolo marginale[370] anche nel successivo corto *Alice's Balloon Race* (1926), dedicato ad una gara di mongolfiere. Anche in *Alice's Orphan* (1926), a dispetto del titolo, il vero protagonista è Julius. Qui il tema delle questioni di genere è presente fin dall'inizio: durante un pattinaggio sul ghiaccio, ambientazione che verrà probabilmente ripresa in *Sleigh Bells* (1928) con il coniglio Oswald, Julius nota una ragazza madre (gatta) indigente che abbandona[371] il suo gattino (Oscar) all'aria aperta. Julius decide di portarlo nella casa in cui vive con Alice, che fa così solo una breve apparizione. Il protagonista si mostra molto paterno con l'infante pulendolo (mettendogli, ad esempio, il borotalco ovunque), rimproverandolo quando mangia in maniera ineducata fino a sculacciarlo, o, ancora, cantandogli una ninna nanna per addormentarlo. La figura genitoriale è una rarità in tutta la serie

[369] Risulta comunque possibile che la storia sia stata ispirazione ai fumetti disneyani *Fireman Mickey* (1931) e *Clarabelle's Boarding House* (1931-1932), con testi e disegni di F. Gottfredson e inchiostri di A. Taliaferro, in cui Topolino prende le vesti di Cupido cercando di far innamorare tra loro il cavallo Horace Horsecollar e la mucca Clarabelle Cow.

[370] Da notare che l'antagonista, l'orso Pete (qui con entrambe le zampe), prende di mira più Julius piuttosto che Alice.

[371] Sul tema si vedano anche *Mickey's Orphans* (1931) e *Mickey Plays Papa* (1934), entrambi diretti da Burt Gillett.

animata: ad eccezione di alcune famiglie di antagonisti (come i tre orsi apparsi in *Alice and the Three Bears*) o di famiglie di personaggi di secondo piano. *Alice's Little Parade* (1926) è invece un cortometraggio con tematiche belliche. La ragazza qui assume l'atipico ruolo di comandante militare in uniforme, che ha come subordinato Julius e come antagonista Pete, che questa volta presenta il moncone in una delle due zampe: chi sconfigge i nemici, tuttavia, è proprio il gatto e non Alice. I riferimenti bellici sembrerebbero tratti dalla Prima Guerra Mondiale e Julius subisce le mutilazioni da guerra: infatti, lo si vede ricostruirsi quasi *ex novo* in una sorta di magazzino di ricambi (che funge da ospedale), questa sorta di assemblamento era stato comunque in parte preannunciato già nel cortometraggio *Alice on the Farm*. Il successivo, *Alice's Misterious Mistery* (1926), è anch'esso atipico rispetto alla produzione della serie ed è ricco di colpi di scena. Il nemico è anche qui Pete (questa volta senza moncone), che si occupa di trascinare altri animali in un macello e di ucciderli. Tra gli alleati dell'antagonista vi sono dei piccoli topi (tutti vestiti come se facessero parte del Ku Klux Klan), che, nelle prime scene del corto, rapiscono da una scuola gli alunni (cagnolini). Alice e Julius (definiti come "Sherlocks"), invece, sono dei detective che cercano di indagare su questa misteriosa scomparsa. Nel cortometraggio sono presenti diversi pregiudizi di genere come quando, in una gag che ricorrerà in molti cortometraggi, i cani adulti (a differenza di quelli in età scolare) sono attratti in trappola dalla vista di un cane femmina che finge di flirtare con loro. A questo punto, questi vengono catturati e portati in un covo (con una *death chamber*) fino alla morte (arriva un prete per le ultime preghiere) e alla trasformazione in salsiccia. In ogni caso, in questo cortometraggio dalle venature thriller, è presente il lieto fine con i due protagonisti che liberano i cani prigionieri, i quali, a loro volta, inseguono Pete. In *Alice in the Wooly West* (1926) torna l'elemento narrativo del western, anche se in maniera radicalmente diversa rispetto al primo *Alice's Wild West Show* (1924). Oltre a mancare l'elemento *live-action* (con la solita eccezione di Alice interpretata da Margie Gay in carne ed ossa), come in uso da anni, qui l'antagonista è sempre l'orso Pete (con entrambe le zampe) che rapisce Alice da una diligenza (ad un ippopotamo di sesso femminile per la paura calano da sole le mutande, sotto i rimproveri stupiti dei banditi). Il gatto Julius, in ogni caso, riesce a salvare la ragazza dopo un breve scontro in cui si trasforma in gatto bianco (e ciò lo fa sentire nudo, vergognandosi di questo con la stessa Alice[372]) e riesce a seppellire proprio Pete. In *Alice the Fire Fighter* (1926) la protagonista è a capo dei pompieri e con l'aiuto di Julius (o meglio, di tanti gatti con la stessa fisionomia) doma diversi incendi. Anche in questo caso, tuttavia, il gatto dà prova di sé salvando una gattina e baciandola sulla bocca: di questo Alice sembra essere felice, in linea al precedente cortometraggio *Alice Plays Cupid* (1925) in cui la ragazza lo incoraggia a flirtare con la gatta amata. In *Alice Helps the*

[372] Anche qua Alice esplicita la sua ammirazione verso Julius chiamandolo, alla fine del corto, eroe. Tuttavia anche questa volta, rispetto ai primi cortometraggi, non vi è alcun bacio tra i due.

Romance (1926) vi è una ulteriore conquista del gatto, che nel corso dell'opera sembra aver cambiato diverse fidanzate, passando da Alice, un personaggio umano, a gatte. In questo *short* del 1926 Julius tenta il suicidio a causa di un rivale d'amore[373]. A salvare l'amico è la stessa Alice, a cui il gatto racconta del proprio cuore spezzato. La gatta e il rivale di Julius sembrano felici, ma aizzati dalla protagonista, un gruppetto di bulli inquieta il rivale latin lover, chiamandolo papà davanti alla fidanzata, rovinando così la relazione tra i due. A questo punto, tuttavia, il presunto dandy tenta di baciare forzosamente la gatta che viene così salvata e baciata vigorosamente da Julius (per poi sentirsi intimidita da lui). Nella locandina del film, i due sembrano sposarsi davanti ad un prete (con Alice al pianoforte e il rivale che tenta di fermare il matrimonio), nonostante Julius si era già sposato in chiesa in *Alice Plays Cupid*. *Alice's Spanish Guitar* (1926)[374], invece, è una sorta di parodia dei film di avventura, in quanto Julius è chiaramente tratto dall'attore Douglas Fairbanks[375]. Anche qui il gatto ha il ruolo di eroe, dato che salva Alice dalle grinfie di un violento e ubriacone Putrid Pete (con una sola zampa) che sembererebbe concupirla violentemente, dopo che la ragazza aveva riscosso successo suonando una chitarra in un saloon. Il successivo cortometraggio, *Alice's Brown Derby* (1926), è a tema sportivo, in particolare riguarda una corsa dei cavalli. Qui Alice ha un ruolo marginale, nonostante continui, come per tutta la serie, ad apparire come l'unica protagonista nei titoli. Il vincitore dell'agone sportivo è Julius, che lotta contro l'orso Pete (con entrambe le gambe), fino alla gag in cui il primo ruba le ali ad un uccello maschio intento ad effetturare lavori domestici. Lo sport è al centro della narrazione anche in *Alice the Golf Bug* (1927), nello specifico una competizione di golf, in cui Alice sembra essere molto versata tanto da sfidare altri giocatori. Anche qui Julius fa un forte uso del proprio corpo, che applica a situazioni e gag inerenti lo sport in oggetto. Nel successivo *Alice's Circus Daze* (1927) la protagonista è intepretata, e così sarà fino alla fine della serie, dalla giovane attrice Lois Stardwick[376]. L'ambientazione del cortometraggio è all'interno di un circo, ma anche questa volta un ruolo di primo piano spetta a Julius. Tra le scene più significative vi è quella in cui i leoni giocano con la testa del domatore (il quale poi se la riattacca), continuando il filone della

[373] Questa narrazione e alcune gag sono la base d'ispirazione per il già citato fumetto con Topolino dal titolo *Mr. Slicker and the Egg Robbers* (1930). Ciò è stato anche notato, ad esempio, in V. Paccagnella, *Alice Helps the Romance*, The Disney Compendium-La Tana del Sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/AliceHelpsTheRomance, ultima visualizzazione il 06/10/2022).

[374] Copia del cortometraggio si trova presso il George Eastman Museum.

[375] Fairbanks è uno dei volti più noti del cinema muto americano di quegli anni, specialmente attraverso i suoi film western e d'avventura. Tra i titoli più celebri vi è *The Mark of Zorro* (regia di F. Niblo, 1920). Il cortometraggio anticipa *The Gallopin' Gaucho* (1928; con Mickey Mouse): per queste e varie informazioni sul film di Alice si veda J.B. Kaufman, *Ritorno nel Paese delle Meraviglie-Wonderland Revisited*, op. cit., pp. 147-149.

[376] L'attrice affiancherà nel ruolo di Mary Jane il personaggio fumettistico di Buster Brown di Richard F. Outcault, interpretato da Arthur Trimble, in vari cortometraggi *live-action* della serie come *Buster Minds the Baby* (1928, regia di Sam Newfield).

rappresentazione dei corpi scomposti: lo si era già visto, ad esempio, in *Alice's Little Parade*[377], con Julius mutilato dalla guerra che si ricostruiva da sé. Per le questioni di genere è interessante come Alice, che insieme al gatto ha il ruolo dell'acrobata, si specchi per un (relativo) lungo periodo: ciò a rimarcare la propria femminilità. In *Alice's Knaughty Knight* (1927), il personaggio dell'orso risulta essere l'antagonista principale, mentre Julius sembrerebbe avere anche qui ha la parte dell'eroe, similmente ad *Alice Foils the Pirate* (1927), in cui il gatto salva la ragazza prigioniera in una nave pirata[378]. *Alice's Three Bad Eggs* (1927) sembrerebbe ricordare in parte il precedente *Alice's Little Parade*: anche qui l'ambientazione è di tipo bellico, e Alice (Lois Stardwick) ha il ruolo di comando (ad esempio, fa stare sull'attenti tutto l'esercito) e veste in uniforme militare. In *Alice's Rodeo* (1927) l'ambientazione si sposta ancora una volta nel West. Il vero protagonista è anche qua Julius, che si scontra (dopo una sfida al rodeo) con Pete. Quest'ultimo, infatti, ruba al vincitore (lo stesso gatto) il denaro per poi essere da questo inseguito, sconfitto e lasciato cadere nel burrone. Con la "morte" dell'antagonista in questo cortometraggio, egli non compare più nei pochi rimanenti. In *Alice the Whaler* (1927) la protagonista ha l'atipico ruolo da baleniere[379]. Alice, infatti, compare come la comandante della nave e ha autorità su una ciurma composta da animali antropomorfizzati: vi sono dei gatti (tra cui Julius), una scimmia che lava della biancheria intima femminile, un pappagallo. Il cortometraggio risulta essere molto importante perché presenta alcune gag[380] che verranno riutilizzate nel capolavoro disneyano *Steamboat Willie* (1928) con Topolino. Nell'ultimo cortometraggio della serie, *Alice in the Big League* (1927), la ragazza è una giocatrice di baseball in una squadra maschile. La giovane protagonista appare spavalda e determinata, a causa di un errore dei vari giocatori, tuttavia, il pubblico si rivolta contro di loro, lanciando degli oggetti nel campo e costringendo Alice a scappare[381]. In ogni caso, l'importanza delle *Alice Comedies* è dovuta al fatto che queste sono riuscite a superare i pregiudizi della società dell'epoca, spesso rappresentati ironicamente e hanno reso una donna protagonista di ruoli classicamente attribuiti al maschile.

---

[377] Alcuni espedienti comici qui usati si possono ritrovare anche nei cortometraggi disneyani *Great Guns* (1927, con Oswald) e *The Barnyard Battle* (1929, con Mickey Mouse); lo *short* trae spunti anche da *Shoulder Arms* (regia di C. Chaplin, 1918) e da *The Big Parade* (regia di K. Vidor, 1925): J.B. Kaufman, *Ritorno nel Paese delle Meraviglie-Wonderland Revisited*, op. cit., pp. 142-143, 146-147.

[378] Cfr. R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland*, op. cit.

[379] In merito alle donne nelle baleniere in America si veda A. "Lilla" Mariotti, *Cacciatrici di balene. Avventure e disavventure al femminile sulle navi baleniere americane nella seconda metà del 1800*, F.lli Frilli, Genova 2008.

[380] In particolare nella scena in cui un topo affetta delle patate sotto il truce sguardo del cuoco (anche questa volta gatto). Ciò è anche segnalato, ad esempio, in V. Paccagnella, *Alice the Whaler*, The Disney Compendium-La Tana del Sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/AliceTheWhaler, ultima visualizzazione 08/10/2022).

[381] Il cortometraggio termina in questo modo, senza un lieto fine.

2.2.2. *Oswald the Lucky Rabbit*: fidanzate e avventure (1927-1928)

Dopo le *Alice Comedies*, Walt Disney insieme al suo studio produttivo (in particolare con Ub Iwerks), decide di cambiare personaggio e di rendere i propri cortometraggi animati. Tra Julius e il nuovo *character*, un coniglio, vi sono forti analogie in merito alla mimica e all'uso della corporeità (come le scomposizioni): Walt Disney, per continuare a rendere appetibile e comico il nuovo personaggio decide, infatti, di riutilizzare stili e gag precedenti. Esce così nel settembre del 1927 *Trolley Troubles*, per la Winkler Production e la Universal, e con protagonista il coniglio Oswald. In realtà, Walt Disney aveva già diretto il cortometraggio pilota della serie intitolato *Poor Papa*, ma questo verrà proiettato pubblicamente solo nel 1928. Esso offre importanti spunti riguardo i temi della mascolinità e della femminilità: lo *short*, infatti, ha come tema principale la natalità e gioca sul fatto che i conigli abbiano alte capacità riproduttive. Qui il personaggio appare fisicamente più adulto rispetto agli altri cortometraggi ed è alle prese con le cicogne che portano in continuazione nuovi coniglietti. Il femminile sembra essere quasi del tutto assente, e certamente è in una posizione marginale: l'unica scena in cui è presente la mamma è quella in cui il medico esce dalla stanza e la si intravede serena (a differenza di Oswald) a letto con una serie di coniglietti. Questa scena ci fa comprendere come le visite continue delle cicogne siano in realtà una metafora della sessualità tra i conigli. Oswald, a un certo punto, alla vista di un numero impressionante di figli cerca (seppur in maniera infruttuosa) di evitare il recapito da parte delle cicogne di ulteriore prole. In alcune scene, il protagonista cerca addirittura di sparare ai volatili o di stringere la canna del camino per non far passare da qui i coniglietti (in una visione psicanalitica ciò potrebbe far ricordare la contraccezione). C'è chi ha visto in questo dei tentativi di una metafora circa l'aborto[382], ma in ogni caso il cortometraggio si configura come un potente e raro momento di rappresentazione quasi esplicita di esempi riguardanti la sessualità.

Il primo cortometraggio pubblico del coniglio, *Trolley Troubles*, invece, propone Oswald come tranviere tra gag che ricordano nello stile quelle che verranno utilizzate nei cortometraggi e nei fumetti di Topolino: la scena del mucca sui binari, ad esempio, è riproposta anche nella storia a fumetti *Mickey Mouse in Death Valley* (1930)[383]. Come per le *Alice Comedies*, anche nella serie di Oswald, e poi in quelle dedicate agli altri personaggi antropomorfi disneyani, non vi è tra un cortometraggio e l'altro una vera e propria continuità narrativa, ma anzi gli *shorts* appaiono perlopiù slegati tra loro. Nel successivo cortometraggio, *Oh Teacher* (1927), ad esempio, Oswald

[382] V. Paccagnella, *Poor Papa*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/PoorPapa, ultima visualizzazione il 02/12/2022). Qui viene esplicitato anche che questo cortometraggio fungerà da base per il disneyano *Mickey's Nightmare* (1932, regia di B. Gillett).

[383] Una parte della storia fu scritta da Walt Disney, l'altra parte da Floyd Gottfredson. I disegni di questa furono dello stesso Gottfredson, di Win Smith e di Jack King, con gli inchiostri degli stessi Smith, Gottfredson, di Roy Nelson e di Hardie Gramatky.

sembra avere una età preadolescenziale, data l'ambientazione scolastica[384]. Qui il protagonista flirta una coniglietta, che è a sua volta malamente corteggiata da un altro personaggio dalle fattezze di gatto antropomorfo. Come successivamente accade con Minnie Mouse, i personaggi femminili sono molto simili a quelli maschili, ma identificabili come tali, tra le altre cose, dal vestiario, come il fatto che venga indossato un cappello con un fiorellino. Dopo una disavventura causata dal gatto rivale, la coniglietta si innamora proprio di quest'ultimo a discapito di Oswald. Per un errore, tuttavia, un mattone cade sulla testa del gatto, permettendo a Oswald di fingere di aver sconfitto a pugni l'avversario e di recuperare così l'amore della coniglietta. In questo *short*, il femminile sembra essere più una preda volubile del maschio forte[385] piuttosto che un personaggio dotato di una personalità, che, almeno in parte emergerà invece con Minnie Mouse in *Plane Crazy* (1928). La coniglietta fa la sua apparenza, come fanciulla rapita e da salvare (secondo uno schema visto già con Alice salvata da Julius) nel successivo cortometraggio *The Mechanical Cow* (1927): l'antagonista non è più il gatto come nel cortometraggio precedente, ma dei personaggi colorati di nero e villosi[386]. In questo *short* Oswald corteggia la coniglietta in maniera insistente, venendo di fatto ricambiato, tuttavia viene introdotto un elemento voyeuristico attraverso lo sguardo del corteggiamento della coppia da parte di una mucca meccanica, che viene malamente scacciata dallo stesso protagonista: ciò sembra costituire, almeno in parte, una novità nel disegno animato disneyano. In una delle scene, similmente a quanto accaduto a Julius, Oswald rimane nudo senza pantaloncini e altri indumenti nel tentativo della coniglietta di aggrapparsi ai suoi vestiti per non cadere in un burrone. Nel successivo, il bellico *Great Guns!* (1927), il coniglio si arruola per essere più desiderabile dall'amata. In questo cortometraggio vi sono, a differenze dei precedenti, diversi baci in bocca (fino ad "incollarsi" per qualche secondo) tra Oswald e la fidanzata, prefigurando quelli del protagonista con un'altra amata in *Oh, What a Knight* (1928). Oswald, dopo essersi salutato con la fidanzata, parte per la guerra con accanto una fotografia (baciata ripetutamente) proprio della coniglietta, che apparirà anche nella parte finale del cortometraggio nelle vesti di infermiera. Questa scena in cui i due si ritrovano sarà presente in maniera simile nel successivo episodio *All Wet*, dove però il coniglio farà le veci del bagnino. Qui il femminile si autorappresenta bisognosa di un salvataggio dai pericoli del mare da parte del personaggio maschile[387]: la coniglietta, infatti, finge inizialmente di essere in pericolo, attirando così l'attenzione di Oswald[388]. In questo cortometraggio la ragazza «viene sottoposta ad un forte restyling tanto nel look quanto nei

[384] Tuttavia Oswald non sembrerebbe andare a scuola, a differenza della fidanzatina e del rivale.
[385] In una delle scene finali Oswald mostra il bicipite e il rivale a terra, sotto lo sguardo estasiato della coniglietta.
[386] Alla fine del corto vi è una rara morte dei personaggi antagonisti (anche se vi sono dei precedenti nella serie delle *Alice Comedies*), i quali vengono ingoiati da alcuni squali.
[387] Il personaggio femminile si cambierà i vestiti per indossare quelli più adatti al mare: lo spogliarello, ovviamente, non è visibile ma nascosto dall'imbarcazione in cui si trova la coniglietta.
[388] Cfr. V. Paccagnella, *All Wet*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/AllWet, ultima visualizzazione il 06/12/2022).

modi, accentuando così la sua femminilità»[389]. Alcune scene di questo cortometraggio probabilmente sono riprese dal perduto *Alice the Beach Nut* (1927). In *Empty Socks* (1927) la coprotagonista non è più una coniglietta ma una gatta (conosciuta anche come Ortensia), che, in questo caso, assume le funzioni di direttrice. A tema amoroso sono invece i cortometraggi *The Banker's Daughter* (1927)[390] e *Rival Romeos* (1927)[391]. Quest'ultimo sembra riprendere in parte degli schemi narrativi[392] di triangolo amoroso già apparsi, ad esempio, in *Alice Helps the Romance* (1926), *Felix the Cat Romeeow* (1927) o nello stesso *Oh Teacher* (1927). In *Rival Romeos*, ma così anche in questi ultimi corti summenzionati, l'amata gatta è indecisa e viena corteggiata sia dall'antagonista[393] sia da Oswald, ponendosi così da sé in una situazione di svilimento e passando così da soggetto a oggetto di conquista. Solo quando la gattina si ferirà, a causa della presa dei due, deciderà liberamente di ritirarsi e di non fidanzarsi, mostrandosi di nuovo volubile, tuttavia, quando, accetta subito dopo le avances di un terzo spasimante. In *Bright Light* (1928) ricopre un ruolo centrale uno spettacolo di ballerine quasi del tutto svestite: qui Oswald[394] si innamora (lo si nota dallo sguardo sognante) della gatta Mlle. Zulu definita come «shimmy queen». Non mancano di certo gag, presenti in molti cortometraggi animati d'epoca, in cui le raffigurazioni cartacee di un personaggio (in questo caso la locandina della ballerina) si animano: in questo cortometraggio, però, a differenza di molti altri, vi è un rimando sessuale esplicito quasi tanto quanto quello presente in *Alice Solves the Puzzle* (1925). In *Bight Light*, infatti, involontariamente Oswald appoggia la mano sul fondoschiena dell'immagine della ballerina nella locandina, la quale a sua volta si anima e con sopresa e disgusto cambia posizione scatenando così l'imbarazzo del coniglio. Il cortometraggio *Oh, What a Knight* (1928) assume i contorni tipici dell'animazione a tema cavalleresco: vi è una gatta da salvare e un antagonista che la tiene imprigionata in un castello. La particolarità di questo film, un vero e proprio "cortometraggio dei baci", tuttavia, è che all'interno della narrazione i due personaggi si baciano in continuazione, ancora di più di quanto accade in *Great Guns!* e nelle precedenti produzioni animate. Se il primo bacio di Oswald risulta in parte inaspettato o frettoloso per il femminile (come tipico in questa tipologia di prodotti), il resto è condiviso dalla gatta. Una delle scene finali di questo cortometraggio sembra prefigurare

[389] *Ibidem*.
[390] Per informazioni questo film considerato perduto si veda R. Merritt, J.B. Kaufman, *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, op. cit., p. 153.
[391] Da notare che in questo cortometraggio all'interno dell'abitazione della gattina amata vi è la presenza, in brevi scene, di quello che sembrerebbe essere il genitore di questa.
[392] In ogni caso alcune gag vengono riprese in altri cortometraggi disneyani come *Trolley Troubles* (1927), *Steamboat Willie* (1928) e *The Wise Little Hen* (1934): cfr. V. Paccagnella, *Rival Romeos*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/RivalRomeos, ultima visualizzazione il 10/12/2022).
[393] Nel cortometraggio *Ozzie of the Mountain* viene chiamato Peg Leg Pete (conosciuto anche come Putrid Kid o Pete Kid), con una certa continuità con la serie *Alice Comedies*.
[394] Anche in questo cortometraggio il protagonista rimane brevemente svestito poiché uno dei personaggi si era aggrappato ai suoi abiti.

l'indumento intimo usato come paracadute da Minnie Mouse in *Plane Crazy* (1928): infatti la gatta utilizza la sua gonna per paracadutare lei e Oswald, rimanendo per un breve istante senza vestiti. La lotta per l'amata è un tema ricorrente anche nel successivo *Sky Scrappers* (1928)[395], in cui l'antagonista flirta con sguardi lascivi con una gatta che, invece, viene salvata e baciata da Oswald. In cortometraggi che si basano su uno schema narrativo similare il protagonista non assume solamente le funzioni di salvatore del personaggio femminile e delle sue libertà individuali, ma incarna anche una funzione di purezza in contrapposizione alla lussuria (in ogni caso solo appena accennata negli sguardi) degli antagonisti. Nei successivi cortometraggi disneyani con il coniglio, il personaggio femminile assume un ruolo più marginale e la narrazione si concentrerà principalmente su gag comico-avventurose dello stesso Oswald. L'ultimo cortometraggio disneyano (insieme alla Winkler Production) con questo personaggio è *High Up* (1928), in cui Oswald, che ha qui una parte in un circo[396], salva e bacia l'amata gatta dal rapimento di Peg Leg Pete. Dopo questo *short* la produzione dei cortometraggi del personaggio passa interamente alla Universal, che cambia la fisionomia e le gag del personaggio. Questa nuova versione del coniglio, protagonista di tantissimi nuovi cortometraggi, viene disegnata in particolare da Walter Lantz e Manuel Moreno, per poi essere ripreso dalla Disney nel primo decennio del Duemila.

In ogni caso i due personaggi, Oswald e Topolino, hanno diversi tratti in comune e, per certi versi, come era già accaduto con le *Alice Comedies*, molti schemi narrativi vengono riciclati per le produzioni di Mickey Mouse. D'altronde, in merito alle differenze caratteriali tra i due protagonisti si riscontrano anche importanti asimmetrie: il primo è un coniglio che ritiene se stesso un furbo, finendo per diventare una sorta di antieroe, il secondo, invece, va considerato narrativamente come un eroe[397].

2.3 Una doppia rappresentazione? Mickey e Minnie Mouse tra fumetti e animazione Disney (1928-1931)

2.3.1. Mickey e Minnie Mouse: alcune note sulle analogie e differenze tra fumetto e cinema (1928-1931)

Mickey e Minnie Mouse fanno la loro comparsa al grande pubblico nel 1928 con *Plane*

[395] Del film è stato fatto un *remake* con Mickey e Minnie in *Building a Building* (regia di D. Hand, 1933). Si veda anche V. Paccagnella, *Sky Scrappers*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/SkyScrappers, ultima visualizzazione il 10/12/2022).

[396] Nel 1931 esce nei fumetti per i giornali americani la storia di *Mickey Mouse* dal titolo *Circus Roustabout* (di F. Gottfredson, con gli inchiostri di A. Taliaferro): alcune gag o personaggi (come il muscoloso ippopotamo) potrebbero essere stati ripresi da qui.

[397] Per questa riflessione si veda l'intervista di Blake Taylor (Rotoscopers) a David Gerstein (da cui è tratta quest'ultima analisi): *[Interview] Historian David Gerstein Talks Oswald's Rediscovered Short, Relation to Mickey Mouse*, in *Rotoscopers*, January 25, 2016 (https://www.rotoscopers.com/2016/01/25/interview-historian-david-gerstein-talks-oswalds-rediscovered-short-relation-to-mickey-mouse/, ultima visualizzazione il 10/12/2022; edited by M. Stradling).

Crazy, del duo Walt Disney e Ub Iwerks. Nel mondo dei fumetti, per i giornali americani, invece l'esordio dei due personaggi avviene due anni dopo con il fumetto *Lost on a Desert Island* (1930), le cui prime puntate sono tratte proprio da *Plane Crazy*. Nel fumetto e nel cinema, tuttavia, vi è una diversificazione della rappresentazione dell'amore di coppia e (soprattutto) di Minnie Mouse, che cambia a secondo del medium (cinema animato o fumetto). Le successive storie a fumetti, bisogna premettere, non sono trasposte in questi primi cortometraggi, poiché sono prodotte esclusivamente per il mercato fumettistico. In tal senso, un ragionamento su Minnie andrebbe fatto in ottica transmediale in quanto le storie a fumetti aggiungono avventure originali che non sono inserite nel mondo cinematografico. A tal proposito, basti pensare che una storia a fumetti come *Mr. Slicker and the Egg Robbers* è presente a puntate, in formato striscia, da settembre a fine dicembre del 1930.

Questa diversificazione transmediale, seppur presente in parte anche in altre serie cinematografiche animate (come con Felix the Cat), ha comportato per la Disney un importante impatto come *industria culturale* e simbolo nell'immaginario popolare[398]: non è un caso che lo studioso Garry Apgar definisce Topolino come l'«emblem of the American spirit»[399]. D'altronde, Mickey Mouse è a tutti gli effetti

> Un personaggio, una maschera, un aggregato di motivi mitici e fiabeschi, più che un mito in sé definito, una metafora a cui affidare messaggi controversi, un'etichetta valida per i prodotti che si oppongono nettamente fra loro […][400]

Questo successo potrebbe trarre origine anche dalla doppia rappresentazione del personaggio tra animazione e fumetto. Mickey Mouse, infatti, e non solo quest'ultimo, acquisisce gradualmente maggiore autonomia caratteriale tra le due tipologie di media. La rappresentazione del personaggio, infatti, risulta essere differente, anche per ragioni di ordine tecnico: il fumetto si presta maggiormente ad una serializzazione continuativa di una storia autonoma, mentre l'animazione si rapporta con una serializzazione perlopiù frammentata e composta da tanti episodi diversi l'uno dall'altro (proprio come le precedenti serie di *Felix the Cat*, *Alice*, *Oswald the Lucky Rabbit*, ecc.). Topolino, e di conseguenza i personaggi che gli ruotano attorno, passa da un lato principalmente comico nell'animazione, e solo in secondo luogo avventuroso (*Plane Crazy*, 1928; *Jungle Rhythm*,

[398] Sull'immaginario americano e l'animazione si veda in particolare G.B. Arnold, *Animation and the American Imagination. A Brief History*, Praeger, Santa Barbara 2017.
[399] G. Apgar, *Mickey Mouse. Emblem of the American Spirit*, Walt Disney Family Foundation Press, San Francisco 2015. D'altronde l'impatto che hanno avuto i cortometraggi con Topolino è talmente rilevante da essere preso come spartiacque cronologico: Donald Crafton, infatti intitola uno dei suoi principali saggi (ovvero *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, op. cit.), distinguendo gli *shorts* animati da quelli successivi prima e dopo *Plane Crazy* (1928).
[400] A. Faeti, *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*, Einaudi, Torino 1986, p. 182.

1929; *The Gorilla Mystery*, 1930) ad un lato più avventuroso che comico nei fumetti. Uno dei casi più rilevanti di questa doppia rappresentazione è riscontrabile nello *short The Chain Gang* (1930, regia di Burt Gillett), in cui Topolino è tra i galeotti di una prigione e cerca di evadere. Mentre contemporaneamente nel fumetto, invece, soprattutto pochi anni dopo, è tra gli eroi della legge. Il personaggio, dunque, nell'animazione, assume un contorno sfumato e di maschera comica, venendo adattato in ogni circostanza e ambientazione (fiume, giungla, prigione, campagna, ecc.). Nello stesso anno (1930), invece, da aprile fino a settembre, era già iniziata la lunga (e solida) storia a fumetti *Mickey Mouse in Death Valley*, in cui il protagonista va al salvataggio dell'amata e ingenua Minnie Mouse, truffata dall'avvocato Silvester Shyster e da Peg Leg Pete, personaggio ripreso o ispirato all'antagonista delle *Alice Comedies*. Qui la trama è ricca di colpi di scena e porta i personaggi a scontrarsi nei deserti americani alla ricerca della miniera d'oro del ricco Mortimer, zio di Minnie.

Tra i cortometraggi e i primi fumetti vi è comunque un'ulteriore differenza rilevante: mentre molti di questi primi *shorts* sono perlopiù un collage di gag[401], il fumetto, almeno nella sua accezione di storie a serializzazione continua, ha una trama articolata, spesso con riferimenti alla quotidianità e al contesto della piccola città di campagna. Negli anni Quaranta e Cinquanta, invece, il fumetto passa in parte ad una ambientazione meno cittadina e più esotica: tra i tanti esempi si può citare *The World of Tomorrow* (1944)[402]. I cortometraggi animati nella loro fase iniziale, al contrario, abbandonano perlopiù la rappresentazione del contesto campagnolo-urbano per descrivere direttamente situazioni comico-paradossali, in cui la corporeità svolge un ruolo maggiormente attivo rispetto a quello che possiede nei fumetti[403]. Esse vengono situate in contesti variegati[404] come il battello su un fiume in *Steamboat Willie* (1928), una spiaggia in *Wild Waves* (1929) o ancora un deserto in *The Gallopin' Gaucho* (1928) e *The Cactus Kid* (1929). L'ambientazione riflette anche dinamiche di genere in Topolino e Minni: quest'ultima infatti, sia nell'animazione che nel fumetto, esordisce come una ragazza semplice e campagnola (*Plane Crazy*, 1928/*Lost on a Desert Island*, 1930). Il fumetto, tuttavia, tende a problematizzare la rappresentazione e le dinamiche del femminile e del maschile, inserendo gag nuove rispetto all'animazione, che, invece, è fortemente influenzata dalle produzioni precedenti (i *funny animals* Felix e Oswald, in particolare). *The Barn Dance* (1929, regia di W. Disney), ad esempio, si focalizza sulla rivalità amorosa per Minnie tra Mickey e un gatto assomigliante a Tom (già presente nelle vesti di antagonista in *The*

[401] A. Becattini, *Disney a fumetti*, op. cit., p. 6.
[402] Testi di Bill Walsh e i disegni di Floyd Gottfredson.
[403] Ciò principalmente dovuto alle fissità e alle altre peculiarità tecniche del fumetto.
[404] Sono comunque presenti *shorts* iniziali la cui ambientazione è quella della cittadina di campagna, ma con una trama ancora non del tutto matura e formata principamente da gag. Tra questi vi sono *The Barn Dance* (1928) e *The Plow Boy* (1929).

Steamboat Willie, 1928)[405] e utilizza in parte schemi già visti[406], seppur in contesti differenti. Qui Minnie[407] sembra accettare il corteggiamento del rivale[408], di cui accetta l'invito a salire in una moderna automobile, dopo la rottura della quale, Minnie, scende e bacia Mickey. La topolina, dunque, sembra assumere un comportamento superficiale e civettuolo, lontano dalla maturità e dal coraggio che avevano caratterizzato Alice. Questa tipologia di comportamento, tuttavia, sembra essere comunque presente nei primi fumetti: anche un altro personaggio femminile, la mucca Clarabelle Cow[409] viene descritto secondo connotati superficiali e negativi. Viene reso noto, infatti, che Clarabella per chiacchierare ancora di più si è operata alle tonsille. Nonostante ciò, nella storia a fumetti *Clarabelle's Boarding House* (1931), il cavallo Horace Horsecollar si innamora di lei e le chiederà di sposarlo, ma senza che questo avvenga realmente nelle successive storie a fumetti.

Nelle strisce a fumetti, Minnie, a differenza di quanto avviene nell'animazione (come proprio in *The Barn Dance*), in *Mr. Slicker and the Egg Robbers* (1930), sembra vivere con i suoi due anziani genitori, per poi abitare in una casa propria in maniera indipendente (lo si vede, ad esempio, in *Boxing Champion*, 1931). La presenza di forme genitoriali di quegli anni rappresenta una rara eccezione rispetto alla successiva produzione disneyana a fumetti. In ogni caso, in linea generale, c'è chi come Paul Wells che delinea come l'animazione (almeno quella di matrice disneyana) abbia avuto un rapporto particolare con la genitorialità dei personaggi primari:

> Almost from the beginning of Disney animation right through to *Encanto*, the principal concern has actually been absent parents or parents who have been separated from their children. This is normally the driver for most of the narratives, either in stories of reconciliation, or in recognising how the past shapes the future. This is a direct attempt to 'affect' children, whose most primal fears/anxieties are bound up with their relationships to their parents / protectors. (Equally, animals have an equally important role in that a child's pet is often their first negotiation of 'death'). 'Parents' are often presented as mentors and conscience figures, too, and this is often about the fact that young people are as much influenced by their peer groups as their directly related families. Further 'families' are made up of so many different models now, that it is important that stories do

[405] Sul personaggio del gatto Tom sembra esserci confusione e spesso è sovrapposto a Pete Leg Pete, pur avendo entrambe le gambe. Il gatto Gambadilegno (Pete Leg Pete) esordisce nel lungo fumetto *Mickey Mouse in Death Valley* (1930) e nell'animazione in *The Cactus Kid* (1930). Tuttavia in ottica *cross-mediale* nella storia italiana a fumetti *Topolino e il fiume del tempo* (scritta da Francesco Artibani e Tito Faraci, per i disegni di Corrado Mastantuono), apparsa su *Topolino* n. 2243 (1998, Walt Disney Company), i personaggi ripercorrono le vicende di *Steamboat Willie* (1928) e qui *Tom* è indicato come lo stesso *Gambadilegno*.

[406] Come in *Alice Helps the Romance*, 1926, in *Felix the Cat–Romeeow*, 1927 e in particolare in *Oh Teacher*, 1927.

[407] In questo *short Minnie*, oltre la classica gonna, i tacchi e il cappello con il fiore, presenta, in maniera atipica, anche una sorta di reggiseno, assente in molti altri cortometraggi (ma presente, ad esempio, nel precedente *The Gallopin' Gaucho* o nella *title card* di *The Karnival Kid*).

[408] L'amore tra spece diverse ricorre, come si è visto, in moltissimi cortometraggi e raggiunge il suo apice tra Alice e Julius nelle *Alice Comedies*.

[409] Una figura simile a Clarabelle è presente anche nello *short The Karnival Kid*; il personaggio, invece, avrà un piccolo ruolo attivo in *The Shinding* (1930). Nel fumetto esordisce proprio in *Mickey Mouse in Death Valley* (1930).

> not 'exclude' but see the possibilities of different formations and relationships. This lends itself to less traditional representation and alternative models of storytelling that focus on the same emotions and needs, but are represented in a more inclusive and/or diverse way[410].

La storia a fumetti del 1930 sopra menzionata risulta molto particolare sia per il tentato suicidio di Topolino sia per la presenza delle figure genitoriali di Minnie[411], ma anche per le interessanti dinamiche di genere. Una di queste riguarda il matrimonio forzato tra Minnie e Mr. Slicker, davanti ad un sacerdote[412], sventato da Topolino travestito da supposta moglie dell'antagonista, con tanto di bebè nel passeggino (un pappagallo parlante). Tutto questo fa riflettere innanzitutto sul fatto che, dal passato fino alla contemporaneità, sia nell'animazione sia nel fumetto, Minni e Topolino sono due eterni fidanzati[413], similmente a Donald e Daisy Duck, anche se nel fumetto di quegli anni non vi erano remore a rappresentare degli impossibili[414] matrimoni. Va, segnalato, inoltre, che, seppur con finalità comiche, sia nel fumetto sia nell'animazione erano presenti ruoli (minori) atipici riguardanti il maschile e il femminile: oltre al travestimento trappola di Mickey atto a non permettere il matrimonio tra Minnie e Mr. Slicker a causa di una presunta bigamia di quest'ultimo, in un'altra storia a fumetti, *Mickey Mouse vs Kat Nipp* (1931), per poche vignette, è presente un imponente gatto nelle vesti di fornaio dalla caricatura e dai modi effeminati. Nell'animazione disneyana in maniera similare si può sottolineare il comportamento *queer* di un marinaio in *Shanghaied*[415] (1934, regia di B. Gillett), subito percosso da Gambadilegno (Peg-Leg Pete): proprio quest'ultimo in questo cortometraggio è il pirata che rapisce con intenti concupiscenti Minnie, cosa che ricorda alcuni antagonisti delle *Alice Comedies*[416].

Lo schema della relazione tra Mickey e Minnie Mouse, nei cortometraggi degli anni Trenta, invece, sembra ricalcare le vicende narrative dell'eroe che salva la ragazza da un pericolo (come in *Wild Waves*, 1932[417]) o si costruisce attorno brevi avventure con gag comiche (come in *The Picnic*,

---

[410] Questa citazione di Paul Wells è presente nella conversazione con lo scrivente e reperibile nell'*Appendice* di questo lavoro.
[411] Faranno successivamente un breve cameo nella storia a fumetti *Boxing Champion* (1931).
[412] Anche questa scena sembra ricordare in parte il corto *Alice Helps the Romance* (1926).
[413] Il fidanzamento tra i due personaggi rimane stabile, tuttavia tra le poche occasioni in cui il rapporto tra i due ha visto segni di incrinamento si segnala la lunga storia a fumetti disneyana *Dry Gulch Goofy* (1951), sceneggiata da Bill Walsh e disegnata da Floyd Gottfredson, in cui Topolino si infatua per un breve periodo di un'attrice hollywoodiana, mostrando anche il senso di colpa del personaggio verso Minnie.
[414] "Impossibili" perché come nel caso di Minnie e Mr. Slicker o di Clarabelle e Horace, a causa di imprevisti, non avvengono. Un matrimonio nell'animazione disneyana, invece, è quello presente in *Alice Plays Cupid* (1925). Si segnala anche *Mickey's Nightmare* (1932, regia di B. Gillett), in cui il protagonista sogna di sposare Minnie e di avere (portati dalla cicogna) tantissimi figli terribili.
[415] Cfr. S. Griffin, *Pronoun Trouble. The Queerness of Animation*, in H. Benshoff, S. Griffin (eds.), *Queer Cinema, The Film Reader*, op. cit., pp. 105-106.
[416] Come il Pete di *Alice Solves the Puzzle* (1925).
[417] Si tratta dell'ultimo *short* della serie di *Topolin*o animato da Ub Iwerks. Sia questo sia *The Picnic* sono diretti da Burt Gillett.

1930). A livello di ambientazione la coppia di topi, però, consolida il proprio imborghesimento[418] negli anni Quaranta, è un esempio di ciò il cortometraggio *Mickey's Delayed Date* (1947, regia di C. Nichols) in cui l'ambientazione è urbana e Minnie chiama Topolino, che aveva dimenticato l'appuntamento[419] al ballo e di conseguenza era in ritardo (capovolgendo così i pregiudizi di genere, in cui è la donna ad essere ritardataria).

La differenza principale[420] tra l'animazione e il fumetto rimane però un'altra, ovvero la *continuity*. Un caso di studio al riguardo è rappresentato da *The Karnival Kid* (regia di W. Disney e U. Iwerks, 1929), in cui Topolino è un venditore di hot dog e Minnie lavora come ballerina in una compagnia itinerante. Dallo *short*, che non presenta una trama ben definita ma un insieme di scene-gag, sembra che i due non si conoscano e che si stiano incontrando in quel momento per la prima volta nonostante si tratti del nono cortometraggio di Mickey Mouse. Anche *The Gallopin' Gaucho* (1928, regia di W. Disney e U. Iwerks), uno dei primissimi[421] cortometraggi della serie, chiaramente ispirato ai personaggi del film *The Gaucho* (1927) con gli attori Douglas Fairbanks[422] e Lupe Vélez, è sconnesso dagli altri film di Topolino sia per trama sia per ambientazione (un deserto americano). Qui, Mickey Mouse, che si atteggia da duro e da *sex symbol*, ricalca alcune caratteristiche considerate maschili di Fairbanks come l'intraprendenza o l'abilità nel combattere con la spada in difesa della propria amata. Queste discrepanze riguardo la continuità narrativa sono in parte giustificata dalla successiva considerazione metacinematografica di Mickey Mouse come attore disneyano dei suoi stessi cortometraggi alle dipendenze di Walt Disney, come ricordato nell'articolo del febbraio 1932 apparso sulla rivista *Screenland*[423]. I fumetti, in ogni caso, rispetto ai cortometraggi ricalcano maggiormente alcuni ruoli culturali dell'epoca per esigenze di trama: mentre Mickey, spesso insieme a Goofy[424], è particolarmente avventuroso o si diletta come detective in intriganti storie gialle, Minnie è perlopiù una donna di casa, che a volte non comprende le fatiche e le difficoltà di Topolino e che assume negli anni (almeno fino ai Cinquanta) un atteggiamento più intransigente di quello delle sue prime apparizioni, in cui appariva fragile e

[418] «una coppia imborghesita»: cfr. V. Paccagnella, *Topolino fa tardi*, The Disney Compendium-La tana del sollazzo (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/scheda/MickeysDelayedDate, ultima visualizzazione il 06/05/2023).
[419] Su un appuntamento tra i due protagonisti (e relative gag) si segnala *Puppy Love* (1933, regia di W. Jackson), qui sono presenti anche Pluto e Fifi, la cagnolina di Minnie. Nello *short Pluto's Quin-Puplets* (1937, regia di B. Sharpsteen) i due cagnolini avranno una famiglia di cuccioli; uno di questi appare anche nel corto *Pluto Junior* (1942, regia di C. Geronimi.
[420] Altra importante differenza, per ragioni tecniche, riguarda le musiche (per queste si segnala la figura di Carl W. Stalling) presenti già in *Steamboat Willie* (1928). Sul valore della musica nei cortometraggi hollywoodiani dell'epoca (sia animati sia in *live-action*) si veda E.M. Bradley, *The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931*, McFarland & Company, Inc., Jefferson-London 2015.
[421] Come è noto, vi è un dibattito se vada considerato *Plane Crazy* o *Steamboat Willie* (novembre 1928) come primo *short* del personaggio. Qui ai fini cronologici si è inserito *Plane Crazy* come cortometraggio d'esordio di Mickey Mouse (proiettato nel maggio 1928, ma distribuito successivamente).
[422] Sull'attore si veda ad esempio J. Vance, T. Maietta (with), R. Cushman (photographic editor), *Douglas Fairbanks*, University of California Press-Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Berkey and Los Angeles-London 2008.
[423] M. Franklin, *Confessions of Mickey Mouse*, in *Screenland*, op. cit., pp. 52-53, 116-117.
[424] Il personaggio esordisce nel cortometraggio *Mickey's Revue* (1932, regia di W. Jackson).

ingenua.

Durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, Minnie proprio nella sua veste di casalinga è stata utilizzata in senso propagandistico nel cortometraggio disneyano *Out of the Frying Pan and into the Firing Line* (1942)[425], insieme al cane Pluto, in una campagna di sensibilizzazione per l'uso dei grassi da cucina, utili nei contesti bellici. Topolino, negli anni della guerra (1939-1945), invece, verrà inserito meno volte e in maniera meno incisiva nei cortometraggi di propaganda[426] in favore di Donald Duck (come in *Fall Out Fall In*, 1943), questo probabilmente perché Paperino risultava essere, rispetto all'avventuroso topo, una maschera decisamente più comica e goffa[427] e più vicina allo spettatore (e forse al soldato) medio.

2.3.2. Baci e sensualità nei cortometraggi di Milton e Rita Mouse

Oltre a Mickey e Minnie, tra gli anni Venti e gli anni Trenta vi è un'altra coppia di topolini di successo: Milton e Rita Mouse[428], apparsi nella serie *Aesop's Fables*, prodotta da Amedee J. Van Beuren e distribuita dalla Pathé. Già in diversi cortometraggi degli anni Venti di Paul Terry[429], il creatore di questa serie nel 1921, era apparsa una prima forma di questi topi innamorati. A seguito di alcuni dissidi tra Van Beuren e lo stesso Terry, tuttavia, quest'ultimo nel 1929 decise di fondare un proprio studio animato (Terrytoons), insieme a Frank Moser. A questo punto, la produzione delle *Aesop's Fables*, venne affidata in primo luogo a John Foster, Mannie Davis e Harry Bailey[430]. Questi ultimi sono anche i principali registi dei cortometraggi con Milton e Rita, la cui (nuova) fisionomia ricorda quella di Mickey e Minnie Mouse. Questa somiglianza ha portato Walt e Roy Disney, nel 1931, ad interpellare il tribunale e ad ingiungere alla casa di produzione di Van Beuren

[425] Il cortometraggio è stato distribuito dal War Activities Committee-Motion Picture Industry. Non sembra essere chiaro il nome del regista dello *short*: probabilmente Jack King. Si veda, ad esempio, la filmografia del testo M.S. Shull, D.E. Wilt, *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1929-1945*, second edition, McFarland & Company, Inc., Jefferson-London 2004, p. 100. Il testo, inoltre, è di riferimento per i cortometraggi animati americani di propaganda del 1929-1945.

[426] Nel fumetto invece Mickey Mouse è un vero e proprio eroe di guerra, riuscendo a sconfiggere e catturare diversi gerarchi nazisti. Si veda il fumetto *Mickey Mouse on a Secret Mission* (1943), con la sceneggiatura di Bill Walsh e i disegni di Floyd Gottfredson e inchiostri di D. Moores. In ogni caso i personaggi Disney erano utilizzati come propaganda nelle illustrazioni dei cosiddetti *war insignia* (spesso con i lavori di Hank Porter). Cfr. A. Becattini, *Topolino nella II Guerra Mondiale*, in *Walt Disney–Gli anni d'oro di Topolino* n. 7, a cura di L. Cannatella, A. Becattini, L. Boschi, RCS Quotidiani-Disney Italia, Milano 2010 (che ristampa alcuni prodotti degli autori prima menzionati; con traduzione di A. Becattini) e con M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit., pp. 144-145.

[427] Anche grazie all'iconica voce di Clarence Nash.

[428] Un altro nome della fidanzata di Milton è Mary: cfr. H. Erickson, *A Van Beuren Production*, op. cit., p. 56.

[429] Una coppia di topi appare, insieme a *Farmer Al Falfa*, ad esempio, nel cortometraggio della serie *Aesop's Fables Wooden Money* (1929), diretto da Paul Terry e John Foster e prodotto dallo stesso Van Beuren.

[430] Cfr. H. Erickson, *A Van Beuren Production*, op. cit., p. 54. Tra i cortometraggi animati della serie prodotta dalla The Van Beuren Corporation si segnala *The Night Club* (1929), diretto da J. Foster e M. Davis, ambientato in un locale notturno clandestino tra alcolici e donnine. Un altro *night club*, ma rappresentato in maniera più sobria rispetto al film del 1929, è presente nello *short* disneyano *Woodland Café* (1937, regia di W. Jackson; *Silly Symphonies*). Qui, è interessante notare come nell'esecuzione della *danse apache*, la ballerina abbia il sopravvento sul "duro" personaggio maschile (un ragno).

di non utilizzare una grafica che rimandasse a Topolino[431]. I pochi cortometraggi con i due personaggi, in ogni caso, sembrano presentare diversi riferimenti ai temi della sessualità e per questo vi sono rappresentazione più fisiche della vita di coppia rispetto ad altre serie dell'epoca, prefigurando in qualche maniera un'animazione per adulti. Se in *A Close Call*[432] (1929, regia di J. Foster e H. Bailey), Milton e Rita seguono lo schema classico del salvataggio di lei da un gatto, seppur culminato in un atipico matrimonio in chiesa, gli altri cortometraggi sono più espliciti e con temi (come il tradimento) rappresentati in maniera più matura poiché vengono mostrate e accentuate le emozioni dei personaggi. I successivi *Hot Tamale* (1930), *Circus Capers* (1930), *The Office Boy* (1930)[433] e *Stone Age Stunts* (1930), tutti appartenenti alle *Aesop's Fables*, infatti, sembrano problematizzare in parte le rappresentazioni del maschile e del femminile, ponendosi in dissomiglianza con il resto della produzione animata di questo periodo. Vengono così affrontati in maniera cruda e ironica alcune tematiche complesse riguardanti il rapporto di coppia: in *Hot Tamale*[434], vi è una scena in cui Milton, dopo aver suonato per Rita, rimane completamente senza vestiti, suscitando imbarazzo in lei e desiderio in lui. Ma i tre *shorts* successivi sono ancora più espliciti nel racconto delle dinamiche di coppia: *Stone Age Stunts* problematizza alcune rappresentazioni del femminile: ambientato nell'età della pietra, esso vede Milton percuotere violentemente Rita per farla innamorare. Qui, la donna appare priva di personalità e, in una delle prime scene, inginocchiata, sembra asservita dal maschile, tanto da essere innamorata e desiderosa di essere picchiata. In *Circus Capers*, Rita dopo aver baciato Milton, tradisce volontariamente quest'ultimo con l'imbonitore del circo; quando, pentita, si scusa con il topo, implorandolo, questo decide di non perdonarla, rivolgendo un sorriso sornione allo spettatore. Questo cortometraggio rappresenta un'eccezione rispetto alle restanti produzioni in quanto è il femminile a cedere volontariamente alle avances fisiche[435] (il bacio). In *Circus Capers* Rita tradisce: un gesto che, se fosse valida la continuità con *A Close Call* si potrebbe definire adulterino. Prima, infatti, lei bacia Milton, e poi, subito dopo, il presentatore del circo[436], il quale era riuscito ad allontare brevemente il topo tramite uno stratagemma. *Circus Capers*, è atipico rispetto agli altri classici cortometraggi anche per i suoi temi circensi e di spettacolo, rendendolo ricollegabile in qualche maniera al *vaudeville*:

---

[431] Gli approfondimenti sul caso sono riscontrabili in *ibidem*, pp. 56-57. Qui (p. 56) inoltre si specifica come almeno inizialmente Van Beuren «was able to establish that Milton Mouse had been created by Terry employee William Ferguson back in 1921 […]».

[432] Qui la fisionomia dei due topi non è ancora del tutto formata come nei successivi *shorts*.

[433] Tutti questi cortometraggi sono diretti da John Foster e Harry Bailey. *Stone Age Stunts* (1930), invece, è diretto da John Foster e da Mannie Davis.

[434] La cui ambientazione ricorda quella dei film *The Gaucho*/*The Gallopin' Gaucho*.

[435] Anche nel già citato fumetto *Mr. Slicker and the Egg Robbers* (1930), Minnie sembra cedere alle avances del gagà, ma ciò in realtà non avviene perché non permette a questo di baciarla.

[436] A sottolineare la volontà di *Rita* vi è la rappresentazione di cuori mentre i due si baciano o, ancora, le carezze sul viso di questa all'imbonitore.

> Ce que le cartoon représente, à travers le *vaudeville*, c'est en quelque sorte la dernière représentation du cirque qui disparaît alors: le cartoon perpétue l'esprit circassien tel qu'il a été dompté par le *vaudeville.*[437]

In *Circus Capers*, lo spettacolo-attrattivo passa da essere quello circense a quello amoroso, dallo spazio pubblico del circo si trasferisce allo spazio privato della roulotte, attraverso uno sguardo a tratti voyeuristico di baci tra il femminile e il nuovo maschile[438]. Anche in *The Office Boy* viene toccato il tema dell'adulterio: il presidente di una compagnia corteggia violentemente Rita, cercando di ottenere un bacio, finendo per essere redarguito dalla moglie. Il dipendente Milton assiste a ciò senza poter intervenire direttamente, mostrando così negli abusi lavorativi un dislivello di potere tra capo e sottoposto.

Le produzioni della The Van Beuren, attiva fino alla fine degli anni Trenta, trattano in maniera diretta e adulta temi difficili per un pubblico pre-adolescente, al pari di certi cortometraggi di Betty Boop o quasi quanto quelli della successiva e (più) esplicita produzione di Ralph Bakshi negli anni di contestazione e rivendicazioni sessuali[439]. Questo, tuttavia, espone il corpo della donna a una eccessiva sessualizzazione, che ricorda un punto di vista maschile voyeuristico[440], che vede il femminile come oggetto di conquista, di lussuria e a volte di violenza[441], mascherata dalla narrazione comica e dallo stile di disegno cartoonesco.

2.4 Oltre Mickey: fidanzamenti nelle *Silly Symphonies* e *Donald's Dilemma* (1947)

Nel 1929, Walt Disney non si dedica solo alla lavorazione di cortometraggi con Topolino, ma grazie anche alla collaborazione di animatori come Ub Iwerks e Les Clark e del musicista Carl W. Stalling, produce la prima delle sonore *Silly Symphonies* (*The Skeleton Dance*, 1929), un progetto che assumerà valenza transmediale traducendosi in tutto l'Occidente in progetti editoriali

[437] S. Denis, *Cirque, vaudeville et animation: le cartoon comme synthèse anarchique et attractionnelle (États-Unis, 1905-1950)*, in S. Denis, J. Houillère (eds.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2019, p. 115.
[438] "Nuovo" perché Mortimer, baciato poco prima, è sostituito nella roulotte dall'imbonitore circense.
[439] Di questa produzione si accenna nella conversazione in *Appendice* con Cristina Formenti.
[440] In linee generali e per situazioni non del tutto simili: cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, op. cit.
[441] Ad esempio nella *Aesop's Fable The Big Cheese* (1930, regia di J. Foster e H. Bailey), durante un incontro di boxe tra due animali antropomorfi, uno di loro mostra un'immagine sul petto raffigurante una sensuale donna semisvestita. Questa con le sue movenze e forme (soprattutto di gambe) ipnotizza in maniera lussuriosa il rivale che può essere così colpito. In questo cortometraggio, inoltre, compare un personaggio le cui fattezze ricorderebbero quelle di Mickey Mouse. Un altro personaggio in parte rassomigliante a Topolino è la volpe Foxy delle *Merrie Melodies*, apparsa con l'amata (simile a Minnie) nel cortometraggio *Lady, Play Your Mandolin!* (1931, prodotto da Harman-Ising con L. Schlesinger per la Warner Bros e The Vitagraph Corp.; disegnato da R. Hamilton e N. Blackburn).

quali libri illustrati e fumetti[442]. La lunga serie animata si compone di una settantina di cortometraggi, indipendenti tra loro e con personaggi diversi e spesso tratti da fiabe e favole[443]. Tra i suoi titoli, la serie presenta diverse situazioni riferibili a personaggi inammorati o alla paternità, e, dunque, di riflesso, alla rappresentazione del femminile e del maschile. Tra questi vi sono *Bugs in Love* (1932, regia di B. Gillett), *Peculiar Penguins* (1934, regia di W. Jackson), *Cock o' the Walk* (1935, regia di B. Sharpsteen) e *Mother Pluto* (1936, regia di D. Hand). I primi tre nominati si possono categorizzare nella tipologia di racconti in cui vi è un maschile corteggiatore fortemente apprezzato dal femminile (*Bugs in Love*), talvolta a seguito di una azione eroica (*Peculiar Penguins* e *Cock o' the Walk*). Una caratterizzazione comune a questi tre cortometraggi è quella di dover affrontare un antagonista (un corvo, uno squalo, un gallo), la cui sconfitta permette alla coppia di innamorati di vivere felicemente. *Cock o' the Walk*, tuttavia, descrive con maggiore profondità rispetto agli altri cortometraggi coevi una parodizzazione del maschile e del femminile. Qui, infatti, vengono parodiati il modello dell'*uomo alfa* e della donna civettuola e superficiale: quando un gallo campione di pugilato cerca di sedurre con i propri muscoli e con tracotanza le galline della città, che, giovani o meno giovani, sono tutte attratte da lui. Tra queste, però, fa la sua comparsa anche l'amata di un giovane e macilento gallo (rappresentante del *maschio beta* nell'immaginario collettivo), che però si riscatta con forza alla sua magra apparenza. *Mother Pluto* (1936), invece, va in una direzione diversa: una gallina si è allontanata durante la cova delle uova e, quando Pluto ritorna nel proprio giaciglio, i pulcini lasciati lì nascono e per un fenomeno di *imprinting*, lo seguono come se fosse la loro madre. Questo cortometraggio sembra andare in una strada divergente rispetto ad un'altra *Silly Symphony* con gallina e pulcini, *The Wise Little Hen* (1934, regia di W. Jackson), a cominciare dalla trattazione del tema della maternità. Se nello *short* del 1934 la mamma naturale rivestiva un ruolo centrale nella narrazione e per i pulcini stessi, in quello del 1936 è Pluto[444] a sostituire la madre biologica, nonostante i tentativi di questa di riappropriarsi dei propri figli: anche il finale del cortometraggio non sembra essere a lieto fine per la gallina, poiché lo stesso cane separa i pulcini dalla madre e questi riconoscono il cane come loro genitrice.

Donald's Dilemma (1947, regia di J. King), invece, non fa parte della serie *Silly Symphonies* ma di quella inerente ai cortometraggi di Paperino e rappresenta quasi un *unicum* nel panorama disneyano di quegli anni. Il ruolo centrale da protagonista lo assume la fidanzata di Donald, Daisy Duck: durante una passeggiata un vaso di fiori cade in testa a Paperino, trasformandolo in un

[442] Cfr. M. Bonura, F.F. Montalbano, *Convergenze e divergenze tra cinema animato e fumetto: il caso delle* Silly Symphonies, in M. Bonura, *Dimensioni cinefumettistiche*, op. cit., pp. 80-94.
[443] Tra queste vi è quella dei tre porcellini, resa famosa in precedenza da James Halliwell-Phillipps e Joseph Jacobs. Lo *short* disneyano è del 1933, per la regia di Burt Gillett. Questi personaggi appaiono più volte all'interno della serie disneyana.
[444] A sottolineare l'importanza del ruolo materno come figura genitoriale Pluto viene nominato "Mother" piuttosto che "Father", nonostante la presenza del padre dei pulcini (un superbo gallo che lotterà invano con lo stesso cane).

cantante con una amabilissima voce (doppiata da Walter Pidgeon) ma che non riconosce più, anzi rifiuta, Paperina. Lei allora decide di affidarsi ad uno psichiatra, parodia di Sigmund Freud[445], per risolvere la situazione e quando quest'ultimo indicherà la soluzione (rigettare il vaso in testa), Paperina deciderà di sacrificare la voce di Paperino pur di tornare insieme[446]. Alla domanda dello psicanalista su cosa scegliere tra il bene del mondo (una voce di successo) o quello personale, Daisy Duck, in maniera nevrotica e decisa («The world or you?» «Me! Me! Me!»[447]), sceglie il proprio bene, ricongiungendosi così con l'amato a discapito anche del successo di quest'ultimo. D'altronde, in questo *short* «The audience actually becomes involved with Daisy's predicament, and there are marvelous little touches to heighten the emotionalism»[448]. La protagonista femminile, dunque, in questo caso, in maniera iperbolica, viene rappresentata come fortemente instabile e nevrotica (in una scena Daisy sembra tentare il suicidio per amore), ma allo stesso tempo decisa a recuperare il suo uomo/papero, con tutti i mezzi leciti e illeciti.

Donald's Dilemma, in particolare, dunque, offre un importante spaccato della coppia Paperino e Paperina, di cui mostra tutte le fragilità. Questo è un aspetto rilevante da tenere in considerazione, poiché questo *short* propone un approfondimento psicologico del fidanzamento che potremmo definire inedito se guardiamo agli altri cortometraggi disneyani coevi. Se le *Silly Symphonies* mostrano come l'amore trionfi sulle avversità (e sugli avversari), *Donald's Dilemma* rileva le difficoltà nella gestione dei sentimenti di una coppia, portando così la produzione disneyana verso temi più adulti[449].

2.5 I fratelli Fleischer e i cortometraggi: Betty Boop, Popeye *e* Superman

2.5.1. *Flapper* e Betty Boop

La moda *flapper*, negli anni Venti (i cosiddetti *Roaring Twenties*) e nei primi anni Trenta del Novecento, raggiungeva il suo culmine in termini di risonanza mediatica (riviste, cinema e animazione, fumetti), portando un personaggio animato e di successo come Betty Boop (1930) ad essere rappresentata in tale maniera. L'abbigliamento e l'acconciatura delle *flapper* si

[445] In quegli anni, negli Stati Uniti, si assiste ad una moltitudine di film *live-action* che vertono sulla psicanalisi: tra tutti, un esempio, *The Seventh Veil* (1945, regia di Compton Bennett).
[446] La bella voce di Donald, infatti, è dovuta ad un cambiamento del personaggio in cantante, il quale non ricordava nulla del suo fidanzamento con Paperina; tornando in sé Paperino ricorda della fidanzata ma perde la dolcezza della voce. Il cortometraggio in questione è sceneggiato da Roy Williams.
[447] Cfr. L. Maltin, *The Disney Films*, new update edition, research associate J. Beck, Crown Pub., New York 1984, p. 301.
[448] Cfr. L. Maltin, *The Disney Films*, op. cit., p. 301.
[449] Un altro esempio di prodotti disneyani con temi più adulti sono gli *shorts* degli anni Cinquanta con George, l'*alter ego* di Pippo, la moglie e il figlio Junior: tra questi, si veda ad esempio il cortometraggio animato *Fathers Are People* (1951, regia di J. Kinney). Sul personaggio si veda P. Bertetti, *Toward a Typology of Transmedia Characters*, in *International Journal of Communication* n. 8, sezione a cura di C.A. Scolari e I. Ibrus, 2014, pp. 2354-2357.

caratterizzavano da alcuni elementi come le vesti succinte o le giarrattiere, i capelli corti e il trucco ed erano accompagnati da un comportamento seducente e intraprendente. Questi anni, d'altronde, sono un periodo di grande cambiamento culturale tra il successo dei programmi radiofonici e l'esplosione della musica jazz. In ogni caso, già «around 1870 'flapper' acquired two novel meanings. It came to signify a female adolescent on the eve of her début in society, recognisable by the mane flapping down her back. The image this particular usage conveys is one of indecorous and sexually innocent youth»[450]. Insieme alle *flapper*, alla fine dell'Ottocento, vi era anche il movimento culturale femminista *New Woman*, in particolare con la scrittrice Sarah Grand, che prevedeva una maggiore indipendenza economico-sociale delle donne rispetto all'uomo. Prima del successo delle *flapper*, inoltre, vi era un altro tipo di rappresentazione femminile nei media, dal look più "elegante":

> the feminine ideal in the United States was the Gibson Girl, created by illustrator Charles Dana Gibson in the late nineteenth century. Gibson used his wife and her sisters as models for his sketches […]. The Gibson Girl was elegant yet approachable and charming, intelligent and capable wothour making demands of equality.[451]

Dal punto di vista cinematografico molte attrici dell'epoca ebbero un ruolo di primo piano nel rendere popolare questo look trasgressivo: tra queste vanno sicuramente nominate almeno Corinne Griffith, Colleen Moore, Patsy Ruth Miller e Louise Brooks. Questo tipo di moda assume un corrispettivo anche in molti titoli cinematografici che assurgono così a testimoni di un cambiamento sociale e di marketing, generando curiosità in un pubblico ambivalente sia maschile che femminile. Nel 1920, ad esempio, esce il lungometraggio *The Flapper*, diretto da Alan Crosland su sceneggiatura di Frances Marion, con Olive Thomas nei panni di un'adolescente cresciuta con inibizioni sessuali e sentimentali, in quanto le viene vietato di frequentare dei ragazzi; seguono, tra gli altri, *The Married Flapper* (1922, regia di Stuart Paton) con Marie Prevost, *Flaming Youth* (1923, regia di John Francis Dillon) con Colleen Moore[452] e Milton Sills o ancora *The Cowboy and the Flapper* (1924, regia di Alan James) con William Fairbanks al salvataggio del personaggio interpretato da Dorothy Revier. Le tematiche *flapper* ruotavano attorno ad una sensualità femminile, ad una intraprendenza e alla tematica dell'amore, che spesso vedeva la stessa *flapper* sposarsi con il protagonista di turno. L'abbigliamento e look *flapper* va connnesso, in ogni caso, a un uso massiccio di cosmetici, e ciò viene notato in particolare con *Flaming Youth* (1923):

---

[450] B. Melman, *Women and the Popular Imagination in the Twenties. Flappers and Nymphs*, Macmillan Press, Basingstoke-London 1988, p. 28.
[451] K. Boyer Sagert, *Flappers. A Guide to an American Subculture*, Greenwood Press-ABC-CLIO, LLC, Santa Barbara-Denver-Oxford 2010, p. 2.
[452] Protagonista anche in *The Perfect Flapper* (1924), diretto da Earl Hudson.

> Throughout the 1920s, this characteristic was exploited through such familiar and straightforward strategies as a product tieups and product placemente. Identified as the flapper was with a variety of props and accountrements, the character was an idela focal point for the promotion of the myriad goods of the "cosmetic age".[453]

In quegli anni la moda *flapper*, tuttavia, non sembra aver dato un impulso particolarmente forte almeno esplicito[454] alla rappresentazione del femminile nell'animazione se escludiamo l'esempio di Betty Boop. Tuttavia, non bisogna dimenticare che il clima degli anni Venti era permeato dalla moda *flapper* e pertanto implicitamente questa ha giocato un ruolo di primo piano in tutta l'industria cinematografica, animazione compresa, meno da un punto di vista esplicito. Questo principalmente per due motivazioni: il fatto che la quasi totalità degli animatori era composta da uomini e poi perché, come si è visto, la maggior parte dei prodotti animati di successo aveva come protagonista un individuo di sesso maschile. Tutto ciò ha comportato un minore coinvolgimento da parte dei cartoonists nella rappresentazione di *flapper* come protagoniste, utilizzate più che altro come contorno di cornici comiche o in secondo piano per ragioni narrative[455]. La principale eccezione a questa asserzione è data dal personaggio di Betty Boop, che riveste una grande importanza nel cinema animato in quanto assurge a figura chiave della rappresentazione del femminile di quegli anni. Paul Wells afferma che con questo personaggio si sia arrivati ad un punto nuovo:

> I think that probably starts with Betty Boop, and this is highly problematic of course, because Betty is both an innocent child and a sexualised young woman. The Fleischer brothers deliberately played on this to attract both adult and young audiences, and Betty is clearly a woman created from a man's perspective, and fetishised as such. Betty was very popular though, and permitted a playful engagement with adult issues[456].

Il personaggio di Betty Boop, in realtà, va letto come una parodia ipersessualizzata della donna di quel tempo e del vento di cambiamento che la moda *flapper* stava portando in quegli anni.

---

[453] S. Ross, *The Hollywood Flapper and the Culture of Media Consumption*, in D. Desser, G.S. Jowett (eds.), *Hollywood Goes Shopping*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 60; è proprio l'autrice che fa l'esempio con il film *Flaming Youth*.

[454] Anche il personaggio di Alice (*live-action*) interpretato dalla giovanissima attrice Margie Gay, nelle *Alice Comedies*, con i suoi capelli a caschetto, sembrerebbe essere stato in parte influenzato dalla moda *flapper*. A livello culturale, implicitamente, la moda flapper ha avuto un forte ruolo nell'industria cinematografica, animazione compresa.

[455] Nel fumetto, come si vedrà, una *flapper* protagonista è Fritzi Ritz di Larry Whittington.

[456] Questa citazione proviene dall'*Appendice* di questo testo; di tenore similare è anche Luca Raffaelli che nella conversazione in oggetto sottolinea l'importanza del personaggio insieme ad Alice e Olive Oyl. Si veda inoltre, sempre in *Appendice*, anche cosa Cristina Formenti dica in merito al *character*.

Seppur rappresentata in maniera aggressiva e sensuale, essa rimaneva una donna allo stesso tempo fragile e desiderosa dell'amore della controparte maschile[457]. A dare la voce al personaggio, nei vari anni e nelle centinaia di episodi, sono molte donne ad iniziare da Margie Hines, poi ancora fino alla fine degli anni Trenta Little Ann Little, Harriet Lee, Mae Questel e Bonnie Poe[458]. Nei primissimi anni Trenta, inoltre, tra gli spettacoli offerti dagli studi Fleischer-Paramount vi era un *vaudeville* in cui la fumettista Pauline Comanor[459], disegnava dal vivo l'attrice Little Ann Little, truccata per l'occasione, annunciando come questa fosse la reale Betty Boop[460].

Questo personaggio, in ogni caso, esordisce nel 1930, con tanto di tacchi e giarrettiera, nello *short* della serie *Talkartoons* (Fleischer Studios) dal titolo *Dizzy Dishes* (regia di D. Fleischer e prodotto dal fratello Max), con protagonista il cane antropomorfo Bimbo[461], che le farà da fidanzato in alcuni dei cortometraggi successivi. Nei cortometraggi della ragazza dei primissimi anni Trenta vi sono spesso allusioni sessuali[462] anche se non risultano essere strettamente necessarie alla trama: nello *short* di Bimbo dal titolo *Accordion Joe* (1930; *Talkartoons*), ad esempio, Betty Boop e quest'ultimo, dopo aver flirtato tra loro, scappano dalla riserva indiana poiché questi avevano deciso di impalare Bimbo; qui si gioca con l'imbarazzo di un cactus nel vedere che a Betty Boop, piegata in avanti, si era involontariamente alzata la gonna, mettendo in mostra così i suoi indumenti intimi[463]. In questi primi cortometraggi, in generale, si nota come il corpo della protagonista debba essere esibito (ad iniziare dalla giarrettiera indossata) per suscitare comicità: tra gli altri esempi, va nominato almeno *Silly Scandals* (1931; *Talkartoons*), in cui durante una esibizione Betty Boop, imbarazzata, rimane involontariamente, per una breve sequenza, senza parte del vestito mostrando così al pubblico il reggiseno; ma ancora in *Kitty from Kansas City* (1931; serie *Screen Songs*[464]) un pappagallo becca i glutei di Betty Boop, che pensa sia stata palpeggiata dall' anziano addetto della stazione dei treni (reagendo così con un vigoroso pugno). Nella parte finale di quest'ultimo cortometraggio la protagonista (Betty/Kitty), sulle note cantate da Rudy Valleé, è identificata come poco intelligente e sembra assumere dei comportamenti più mascolini, in quanto è disegnata con

[457] Il personaggio si può confrontare con quello della sensuale Jessica Rabbit del film a tecnica mista *Who Framed Roger Rabbit* (1988, regia di R. Zemeckis).
[458] Tra gli animatori si segnala, tra gli altri, Grim Natwick, che ebbe un ruolo di prim'ordine nella creazione del personaggio.
[459] Una rarità se si considera che i mondi del fumetto e dell'animazione erano allora quasi del tutto al maschile. Sul tema delle fumettiste si veda in particolare T. Robbins, *Pretty in Ink. North American Women Cartoonists 1896-2013*, Fantagraphics Books, Seattle-Hong Kong 2013.
[460] Si cfr. L. Cabarga, *The Fleischer Story*, Da Capo Press, New York 1988, p. 57. Tra le attrici che hanno ispirato la fisionomia di Betty Boop vi è Helen Kane.
[461] Il personaggio esordisce nello *short Hot Dog* (1930, regia di D. Fleischer; *Talkartoons*), in cui cerca di conquistare ossessivamente una ragazza. Un personaggio in parte simile era già apparso ad esempio in *My Old Kentucky Home* (1926, regia di D. Fleischer) della serie *Song Car-Tunes*, anche questo prodotto da Max Fleischer.
[462] Come si è visto ciò non era così inusuale, basti pensare ad esempio a *Plane Crazy* (1928, regia di W. Disney e U. Iwerks).
[463] Scene simili ricorrono spesso nei cortometraggi del personaggio: un altro esempio appare in *Chess-Nuts* (1932, regia di D. Fleischer).
[464] Lo *short* è anche con il cantante Rudy Valleé e i Connecticut Yankees. Il film ha brevi parti in *live-action*.

una fisionomia molto più robusta, beve di continuo al bar e spala carbone. Betty Boop, quindi, non assume solo un ruolo debole, in cui deve essere salvata da un personaggio maschile, ma svolge anche quello di attiva protagonista dai modi rudi e duri: in *The Bum Bandit* (1931, *Talkartoons*), parodia del film *Dangerous "Nan" McGrew* (1930) con Helen Kane[465], per esempio, si rivela essere la "pericolosa" moglie del bandito (ovvero Bimbo) ma anche, allo stesso tempo, la tranquilla e apparentemente ingenua viaggiatrice del treno. Questa doppia sfaccettatura presente in questo cortometraggio è rilevante poiché evidenzia l'intento parodistico del film: infatti Betty Boop si configura sia come il pericoloso bandito western[466] sia come la moglie che rimbrotta, oggetto di diverse commedie al cinema e nei fumetti (ad esempio, *The Gumps*). In *Chess-Nuts* (1932[467]), ambientato in un contesto cavalleresco e fiabeggiante, il cattivo di turno, un anziano sovrano[468], rapisce Betty Boop che viene salvata da Bimbo. La particolarità di questo cortometraggio, tuttavia, è data, similmente all'orso antagonista in alcuni cortometraggi della serie disneyana *Alice Comedies*, dall'aspetto lussurioso del nemico di turno: quest'ultimo, infatti, lega Betty Boop per poi flirtare con lei, non ricambiato, fino a portare quest'ultima nella camera da letto. A questo punto, complice il fatto che lo *short* è un prodotto destinato alle famiglie, lo stesso letto si anima e decide di andarsene dalla stanza, quasi oltraggiato. Va notato, tuttavia, in generale, come in questi primi cortometraggi di Betty Boop:

> The Betty Boop cartoons contain predominantly de-masculinized men. Whether they are villains who cannot achieve sexual satisfaction or rescuers who are inept at the masculine role carved out for them […], the male figure sees his role constantly challenged.[469]

Un'eccezione a quanto precedentemente scritto, che fa riferimento principalmente a Koko the Clown, è il muscoloso personaggio di Fearless Fred apparso in pochi cortometraggi di Betty Boop tra il 1934 e il 1935, come *She Wronged Him Right* e *Betty Boop's Life Guard* (entrambi 1934 e diretti da D. Fleischer), e che spesso assume il ruolo di fidanzato. Questo risulta essere una anomalia nella demascolinizzazione nominata perché assume le caratteristiche di una rappresentazione ideale per l'epoca dell'uomo: muscoloso, coraggioso (come si intuisce dal nome)

---

[465] L'attrice è identificata, in alcuni paratesti del film (ad esempio nelle *lobby cards*), come «The boop-boopa-doop girl», ovvero il soprannome di Betty Boop in uso in quel periodo.

[466] Già uno dei primissimi esempi di cinema western, il cortometraggio *The Great Train Robbery* (1903, diretto e prodotto da E.S. Porter), ha come oggetto una rapina al treno.

[467] Anche questo corto, diretto da D. Fleischer, presenta brevi parti in *live-action* e tra i personaggi che vi compaiono vi è anche il clown Koko, già protagonista della serie *Out of the Inkwell* (1918-1929) diretta dai fratelli Fleischer.

[468] Si tratta di un personaggio ricorrente, ad esempio, è apparso come l'addetto alla stazione del treno nello *short Kitty from Kansas City* (1931).

[469] J. Batkin, *Identity in Animation. A Journey into Self, Difference, Culture and the Body*, Routledge, London-New York 2017, p. 20. Qui viene riportato come esempio chiave il corto *Betty Boop for President* (1932, regia di D. Fleischer) e si cita, per questo tipo di riflessione, il testo K.F. Cohen, *Forbidden Animation*, op. cit., pp. 10-17.

e pronto a salvare l'amata[470].

Precedentemente si è sottolineato come certe rappresentazioni della sessualità fossero particolarmente presenti soprattutto nei primi cortometraggi di Betty Boop: questo perché, successivamente, a partire dal giugno del 1934[471] tutta la cinematografia statunitense, animazione compresa, obbedisce alla nuova censura. Da quell'anno, infatti, la Motion Picture Producers and Distributors of America, spinta in particolare dal presidente Will H. Hays (*Hays Code*) e dalle istanze dell'editore Martin J. Quigley e del sacerdote Daniel A. Lord, istituisce una serie di regole che verranno accettate dalla quasi totalità degli studi cinematografici statunitensi, almeno fino alla fine degli anni Sessanta, periodo in cui la *Motion Picture Association* inizia ad utilizzare un diverso sistema di classificazione basato su fasce d'età. Tra questi indirizzi morali vi era il divieto di rappresentare il nudo e una forte dissuasione dal riprodurre altre forme relazionali considerate cariche di lascivia. Anche la provocante Betty Boop deve sottostare a queste nuove regole che cambiano, dunque, parte del look del personaggio: la protagonista non indossa più la sua giarrettiera e non sono presenti le gag che avevano per oggetto il fondoschiena di Betty Boop, che assume un ruolo più casalingo[472] e più materno[473].

2.5.2. *(Super)eroi e pupe:* Popeye the Sailor Man *e* Superman

Nella produzione dei cartoni animati dei fratelli Fleischer per la Paramount vi sono anche quelli relativi a due personaggi diversi facenti parte dell'universo supereroistico: Popeye the Sailor Man e Superman. I due, pur avendo in comune l'onestà e la superforza non andrebbero letti come l'uno lo specchio dell'altro, poiché mentre Braccio di Ferro[474] nasce in un contesto avventuroso-umoristico, questo aspetto manca a Superman. Questa differenza rilevante si ripercuote anche nelle relazioni di coppia del personaggio: la fidanzata di Popeye, Olive Oyl, è alta, gracile e apparentemente[475] ingenua e indifesa, mentre l'altra, Lois Lane, è intraprendente e perspicace. Tutti questi personaggi esordiscono non in forma cinematografica ma piuttosto attraverso i fumetti, riscuotendo successo di massa sia nel primo sia nel secondo caso. Braccio di Ferro fa la sua prima

[470] In *Betty Boop's Life Guard* (1934) Fred assume le vesti di bagnino, salvando la protagonista da un annegamento.
[471] Dal 1930 al 1934 per il cinema americano si parla di *Pre-Code Hollywood*. Per un confronto sul tema si veda T. Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, New York 1999.
[472] Come ad esempio negli *shorts* diretti da Dave Fleischer nel 1935 *Taking the Blame* e *Swat the Fly*.
[473] Tra zia e nipote in *Baby Be Good* (1935, regia di D. Fleischer).
[474] Per uno studio approfondito sul personaggio e sui relativi fumetti e cortometraggi, si veda F.M. Grandinetti, *Popeye. An Illustrated Cultural History*, McFarland & Co., Jefferson-London 2004.
[475] Come scrive Luca Raffaelli, nell'*Appendice*, Olive «è un personaggio che rompe gli schemi e gli stereotipi di quegli anni. Ad esempio, ricordo delle scene, nel fumetto, in cui quando era in pericolo inseguita da dei manigoldi inizia ad urlare come se avesse bisogno d'aiuto, ma subito dopo travolge senza problemi gli omoni che la affrontano per poi rimettersi ad urlare chiedendo nuovamente aiuto. Non è quindi una fanciulla indifesa, e Segar un po' prende in giro il modello della donna sola e in pericolo».

comparsa nella striscia, per il *New York Journal* del 17 gennaio 1929, dal titolo *The Thimble Theatre*[476] di Elzie Crisler Segar, come marinaio e personaggio secondario alle avventure di Castor Oyl e della sorella Olive, creata per la stessa serie fumettistica nel 1919. Popeye, dunque, che nei fumetti possiede per natura una superforza (nei disegni animati, invece, ciò è dovuto agli spinaci) nasce come subalterno a personaggi macchiette, fino ad assumere per sé un ruolo di grande successo e a fidanzarsi con la stessa Olive. A questi personaggi se ne aggiungono altri come il forzuto marinaio antagonista Bluto[477], il figlio adottivo Swee' Pea[478], il genitore Poopdeck Pappy[479] e l'amico goloso J. Wellington Wimpy. Il fumetto anni Trenta di Popeye, dunque, si basa su un universo narrativo con al centro la famiglia: ciò è maggiormente sottolineato rispetto alla produzione animata, in cui i ruoli famigliari sono meno evidenti[480].

Il primo cortometraggio animato di Braccio di Ferro (1933)[481] viene prodotto dai Fleischer Studios per la Paramount all'interno della serie *Betty Boop*. In questo *short*, il femminile ha un ruolo "passivo" e lo schema narrativo si basa, ancora una volta, su un antagonista (Bluto)[482] che rapisce una donna (Olivia), salvata dall'eroe (Popeye). Per quanto concerne le questioni di genere, come sottolinea Paul Wells, «If Popeye is rarely undone in conflict, his masculinity, as it is espresse through his sex and sexuality is always threatened by Olive's fickleness»[483] e ancora

> The spinach, […], becomes a metaphoric talisman that actually defines Popeye's masculinity. It is the catalyst in the creation of a heightened muscularity that spectacularised his manhood, in a distinct mechanism that enables him to make the transition from put-upon comic oaf to a heroic common man.[484]

[476] A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, in particolare dopo la morte di Segar, hanno lavorato diversi altri fumetti alle strisce con il personaggio: Doc Winner, Tom Sims, Bela Zaboly, Ralph Stein, Bud Sagendorf e tanti altri.
[477] Spesso Bluto funge da rapitore di Olivia (ad esempio, in *Popeye The Sailor Meets Sindbad the Sailor*, 1936, regia di D. Fleischer) o addirittura da rivale in amore (come nello *short* propagandistico *I'm in the Army Now*, 1936, regia di D. Fleischer). In *Popeye Meets Hercules* (1948, regia di B. Tytla), Olivia è estasiata dai muscoli di Bluto-Hercules, che tenta di concupirla. Alla fine, il personaggio femminile verrà salvato (e baciato) da Popeye.
[478] In Italia è noto come Pisellino*:* esordisce nel fumetto di Segar nel 1933 e nel 1936 nei corti animati (*Popeye with Little Sweet Pea*, regia di D. Fleischer).
[479] Esordisce nel fumetto di Segar nel 1936 e due anni dopo nell'animazione con *Goonland* (regia di D. Fleischer).
[480] Uno degli esempi più calzanti è dato dalla figura paterna: nelle strisce di *Thimble Theatre* Popeye è alla spasmodica ricerca del padre (con diverse gag anche in riferimento alla figura di dongiovanni di quest'ultimo), grazie alle capacità dell'animale Eugene the Jeep, mentre nel corto *Goonland*, anche per le evidenti differenze tecniche e temporali tra fumetto e cinema, molte parti inerenti alle questioni famigliari sono assenti o sottintese. Per un primo confronto semiotico in merito agli adattamenti tra cinema e fumetto si veda F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, FORUM, Udine 2013.
[481] Il titolo è per l'appunto *Popeye the Sailor with Betty Boop* (1933, regia di D. Fleischer) con l'animazione di Seymour Kneitel e Roland Crandall, nomi di punta per la produzione di Max Fleischer. Qui Popeye viene definito «a movie star».
[482] L'antagonista (o un suo alter ego) concupisce spesso Olivia, tentando a volte di baciarla. Un esempio, tra i tanti, è lo *short Learn Polikeness* (1938, regia di D. Fleischer).
[483] P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, London 1998, p. 192. Poco dopo l'autore rimanda a L. Cabarga, *The Fleischer Story*, op. cit.
[484] P. Wells, *Understanding Animation*, op. cit., p. 192.

Circa il rapporto tra Olivia e Popeye, invece, un cortometraggio atipico è *Bride and Gloom* (1954), in cui i due progettano di sposarsi il giorno dopo. Durante la notte prima, tuttavia, Olivia sogna come potrebbe essere la vita da madre di due gemelli rassomiglianti a Popeye, e il giorno dopo, all'arrivo di quest'ultimo, lo caccia malamente. Qui, vi sono diversi *tòpoi* di situazioni presenti sia nel cinema animato sia in quello *live-action*: Braccio di Ferro al bacio di Olivia gongola ed è completamente assorbito dai suoi sentimenti[485] o ancora Olivia si intimidisce quando si toglie il soprabito per la notte e ha di fronte a sé la fotografia dell'amato. L'atipicità del cortometraggio riguarda proprio il matrimonio e la rappresentazione di due aspetti di questo: il primo è la centralità della procreazione, infatti tutta la narrazione verte sui due gemelli nati dopo il matrimonio; il secondo, invece, riguarda il ruolo di perno che assume la figura materna che si fa carico dell'educazione dei figli, poiché, a parte la fase iniziale del sogno (in cui Popeye è in attesa della nascita dei figli), il padre non vi appare mai e non assume un ruolo attivo. Il ruolo predominante di Olivia riecheggia fin dal titolo del cortometraggio (tr. it. lett. *Moglie e infelice*), mostrando e giustificando così allo spettatore il perché dell'eterno fidanzamento tra i due.

Un breve accenno va fatto anche ad un'altra coppia di peso della produzione animata di Max e Dave Fleischer per la Paramount, ovvero quella relativa a Superman/Clark Kent e Lois Lane[486], che consta di 17 cortometraggi prodotti dal 1941 al 1943[487]. Alcuni dei titoli della serie (come *Japoteurs* o *Jungle Drums*), a causa dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, portano con sé temi bellici; d'altronde, in quegli anni l'industria culturale animata concentra le proprie forze sulla comunicazione politico-propagandistica[488]. Nella serie, in ogni caso, gli schemi narrativi concernenti il personaggio femminile di Lois Lane assomigliano a quelli presenti nella seconda parte dei cortometraggi di Alice: anche qui la ragazza appare molto intraprendente ma allo stesso tempo viene salvata di continuo dall'eroe[489]; motore dell'azione che spinge Superman ad intervenire nelle situazioni più improbabili è proprio Lois Lane, che, tuttavia, non sembra assurgere ad un ruolo pari a quello del protagonista.

---

[485] Ad esempio, senza accorgersene indossa una parrucca da donna e bacia sulla guancia un poliziotto.

[486] Superman e Lois Lane appaiono per la prima volta in un fumetto per il primo numero del magazine *Action Comics* (National Allied Pub., 1938) in una storia dello sceneggiatore Jerry Siegel e del disegnatore Joe Shuster.

[487] I Fleischer Studios dei fratelli Max e Dave Fleischer nel 1942 cambiano nome in Famous Studios, poi accorpati alla Paramount. I titoli del 1941 sono *Superman*/*The Mad Scientist*, *The Mechanical Monsters*; dell'anno successivo sono *Billion Dollar Limited*, *The Arctic Giant*, *The Bulleteers*, *The Magnetic Telescope*, *Electric Earthquake*, *Volcano*, *Terror on the Midway* (tutti diretti da D. Fleischer), *Japoteurs* (regia di S. Kneitel; il primo *short* del personaggio prodotto dai Famous Studios), *Showdown* (regia di I. Sparber), *Eleventh Hour* (regia di D. Gordon), *Destruction, Inc.* (regia di I. Sparber) e del 1943 vi sono *The Mummy Strikes* (regia di I. Sparber), *Jungle Drums* (regia di D. Gordon), *The Underground World* (regia di S. Kneitel), *Secret Agent* (regia di S. Kneitel).

[488] Cfr. M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, op. cit.

[489] Ad esempio, in *The Mechanical Monsters* (1941, regia di D. Fleischer) per scoprire l'identità di chi ha costruito i mostri meccani che rubano dei gioielli, viene ingurgitata da uno di questi, resistendo anche alle torture del malvagio scienziato, finché non viene liberata da Superman.

2.6 Brevi note sui *Looney Tunes* e sulle *Merrie Melodies*

Tra gli anni Trenta e Quaranta l'animazione americana contava decine e decine di studi cinematografici indipendenti, i principali, tuttavia, rimanevano quelli disneyani, i Fleischer/Famous Studios e la Warner Bros. Se nell'ambito dei cortometraggi i primi avevano Mickey Mouse e le *Silly Symphonies*, i secondi Betty Boop, Popeye e Superman, la Warner Bros. distribuiva, invece, due lunghe serie di successo (in totale circa mille cortometraggi fino alla fine degli anni Sessanta): le musicali *Looney Tunes* e le *Merrie Melodies*[490]. A queste due serie lavorano cartoonists di primo piano, che garantivano così un'elevata qualità artistica; tra questi vi erano tra gli altri Rudolph Ising, Tex "Fred" Avery, Robert "Bob" Clampett, Frank Tashlin e Chuck Jones. Se nelle disneyane *Silly Symphonies* non vi è un personaggio ricorrente e nella serie Mickey Mouse il protagonista è il celebre topo, nei *Looney Tunes* della Warner Bros.[491] i personaggi sono da una parte serializzati e dall'altra diversificati: i primi ad apparire sono Bosko di Harman e Ising, Buddy[492], Porky Pig e Beans the Cat[493]; successivamente tra gli altri si aggiunge anche la celebre anatra Daffy Duck nel cortometraggio *Porky's Duck Hunt* (1937). Altri personaggi di rilievo, come Bugs Bunny (1940)[494], il canarino Tweety (1942)[495] e il gatto Sylvester[496] (1945) esordiscono invece nelle *Merrie Melodies.*

Se si analizzano i cortometraggi con i primi personaggi nominati (Bosko, Buddy, Beans the Cat), fino alla prima metà degli anni Trenta si può notare come vi siano dei protagonisti maschili e come il femminile sembri essere relegato solo in secondo piano. Il personaggio femminile, in fondo, sembra essere una sorta di contraltare del maschile: così Honey appare con Bosko; Buddy ha Cookie, mentre Beans the Cat ha l'amata Little Kitty. Il ruolo di questo tipo di personaggi è legato, quindi, a degli stereotipi in cui il femminile è uno specchio del maschile in gonnella[497], nelle fattezze fisiche ma non per quanto concerne la rilevanza narrativa, in cui sembra apparire in subordine. Altre volte, come nel bellico *Plane Daffy* (*Looney Tunes*; 1944), il personaggio femminile è utilizzato come (s)oggetto di seduzione: qui Daffy Duck è scelto come infiltrato perché

[490] La direzione della musica nei primi cortometraggi di entrambe le serie era affidata a Frank Marsales; tra i successivi direttori musicali si segnala Carl W. Stalling.
[491] Fino al 1944 il produttore era Leon Schlesinger con il suo studio; come distributori proprio la Warner Bros. e The Vitagraph Corporation. Tra i produttori dei primissimi cortometraggi (come quello con Bosko dal titolo *Sinkin' in the Bathtub*, 1930; insieme a Western Electric Apparatus) anche Hugh Harman e Rudolf Ising.
[492] A differenza di molti personaggi animali e antropomorfi, questo è un bambino. Tra gli *shorts* si segnalano *Buddy's Day Out* (superv. di Tom Palmer, 1933) e il successivo *Buddy's Beer Garden* (1933, superv. di Earl Duvall).
[493] Si vedano ad esempio i cortometraggi *I Haven't Got a Hat* (1935, superv. di I. Freleng), con l'esordio dei due e *Gold Diggers of '49* (1935, superv. di Fred Avery, 1935).
[494] Esordisce in *A Wild Hare* (superv. di Fred Avery; *Merrie Melodies*)vi sono altri cortometraggi con prototipi del personaggio come *Porky's Hare Hunt* (1938; superv. di B. Hardaway; *Looney Tunes*) o *Elmer's Candid Camera* (1940, superv. di C. Jones; *Merrie Melodies*) con la prima apparizione di Elmer J. Fudd.
[495] *A Tale of Two Kitties*, regia di Robert Clampett.
[496] *Life with Feathers*, regia di F. "I." Freleng.
[497] Una simile riflessione si può riferire, ad esempio, ai disneyani Topolino e Minni o a Paperino e Paperina.

si suppone sia in grado di resistere al fascino sensuale[498] della spia nazista Matta Hari. Anche l'anatra, tuttavia, si rivela affascinata dall'antagonista, in particolare dopo un vigoroso bacio sul becco. In un altro cortometraggio della serie, *Odor-able Kitty* (1945), esordiscono la puzzola Pepé la Pew alla prese con un flirt non ricambiato con un felino. Il primo, scambiando la seconda per un animale della stessa specie, corteggia in modo ossessivo la gatta[499], ricordando talvolta il rapporto conflittuale instauratosi già decenni prima tra Krazy Kat e il topo Ignatz. Una situazione simile viene ribadita con un'altra gatta, Penelope Pussycat, in *For Scent-imental Reasons* (1949; *Looney Tunes*), mentre in *Scent-imental Over You* (1947; *Looney Tunes*) la puzzola flirta con una cagnolina di piccola taglia, e, pur di finalizzare il proprio corteggiamento Pepé la Pew non si fa scrupoli nell'ingannare la controparte travestendosi da aitante cagnolone. In *Dog Pounded* (1954, *Looney Tunes*) la stessa puzzola scambia nuovamente un gatto per un suo simile e prova a corteggiare e baciare anche un renitente Sylvester, sotto lo sguardo divertito del canarino Tweety. A proposito di alcuni comportamenti della puzzola, c'è chi come Amber E. George, ha avanzato critiche molte dure:

> In the cartoon "For Scent-imental Reasons" (1949), Pepe Le Pew, the French/American skunk,is responsible for sexual harassment, stalking, and abuse. The self-absorbed, hyper-sexual Pepe Le Pew is obsessed with developing an intimate relationship with Penelope, the cat. […]. Pepe sexually harasses Penelope by groping, forcibly kissing, and entrapping her in his arms, with no apparent concern for her consent. Clearly, his narcissistic endeavors prove he lacks empathy and the ability to understand his adoration is unrequited.[500]

Discorsi analoghi riguardanti la rappresentazione del femminile e del maschile nei *Looney Tunes* sono ripresi[501] nella parellela serie delle *Merrie Melodies*, che riprendono molti personaggi

---

[498] Ciò è sottolineato, tra le altre cose, da un continuo movimento del bacino. Fuori dalla nostra cronologia va segnalato l'esordio, nel lungometraggio a tecnica mista Space Jam (1996, regia di J. Pytka), del personaggio intraprendente di Lola Bunny, in un certo senso controparte femminile di Bugs, con una fisionomia ipersessualizzata (tanto da far esclamare dallo stupore un personaggio come Tweety). Le apparenze sensuali di Lola sono state poi ridotte nel *sequel* *Space Jam: A New Legacy* (2021, regia di M.D. Lee).

[499] Un altro esempio in cui ciò è ben rimarcato è lo *short Two Scent's Worth* (1955, regia di Chuck Jones; *Merrie Melodies*). In alcune occasioni, tuttavia, è stata la stessa puzzola ad allontarsi dal soggetto del suo desiderio, come nel finale del già nominato *For Scent-imental Reasons* (1949) o in *Little Beu Pepé* (1952, regia di C. Jones, *Merrie Melodies*).

[500] A.E. George, *Pride or Prejudice? Exploring Issues of Queerness, Speciesism, and Disability in Warner Bros.' Looney Tunes*, in A.J. Nocella II, A.E. George, J.L. Schatz (eds.), *The Intersectionality of Critical Animal, Disability, and Environmental Studies*, Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-London 2017, p. 123.

[501] Per quanto riguarda il binomio di personaggi maschili come protagonisti e femminili di rimando nelle *Merrie Melodies* si nomina, a titolo di esempio, *You Don't Know What You're Doin'!* (1931, regia di R. Ising; disegni di I. Freleng e N. Blackburn), con il maialino Piggy e la maialina Fluffy. Per i titoli e credits di molti film della Warner Bros. si confronti anche con W. Friedwald, J. Beck, *The Warner Bros Cartoons*, Scarecrow Press, Metuchen 1981. Va nominata anche la *Merrie Melody Three's a Crowd* (1932, regia di R. Hamilton e L. Martin), in cui vi è una preponderanza di personaggi maschili (tratti da fiabe, leggende e romanzi) a discapito di un solo personaggio principale femminile (Alice). Quest'ultima viene rapita da Mr. Hyde e salvata da Tarzan.

che hanno esordito nell'altra serie[502]. Tra i personaggi più significativi all'interno delle *Merrie Melodies*, vi è l'anziana "nonna"[503], che assume un ruolo chiave nei cartoni animati con Titti e Silvestro tanto da essere definita in questi termini:

> Granny is the only reoccurring female character that is not a romantic partner, but she is still a supportive character in a very traditional female role. She is a caretaker to both Sylvester and Tweety. Like an actual grandmother, she provides for them and tries to keep them out of trouble.[504]

In *Cinderella Meets Fella* (1938, *Merrie Melodies*) vi è una rivisitazione della fiaba di Cenerentola: qui la protagonista, come nel racconto originario, è molto corteggiata dal principe azzurro (il quale tuttavia non ha la fisionomia di un bell'uomo) ed è particolarmente intraprendente tanto da decidere di andare al cinema a vedere uno spettacolo da sola, proprio della Warner Bros., piuttosto che aspettare quest'ultimo[505]. Tra le altre caratteristiche di questa Cinderella vi è quella di avere il rossetto, subito dopo la trasformazione per opera della fata, che sottolinea ulteriormente la conquistata "femminilità" del personaggio. Tra gli altri cortometraggi della serie in cui sono presenti protagonisti femminili vi sono *Beauty and the Beast*, *The Girl at the Ironing Board* e *The Miller's Daughter*, tutti del 1934 e con la supervisione registica di Friz "I." Freleng[506]. Tra questi forse il più interessante per il tema qui trattato è il secondo, in cui la donna assume un ruolo centrale, seppure sembri ancora legata alle pulizie e alla stiratura dei vestiti, come si nota dalle prime scene del film. Il cortometraggio, infatti, è ambientato in una lavanderia (*laudry*), in cui, durante la notte, due vestiti[507] (uno femminile e l'altro maschile) si animano e interpretano dei ruoli quasi stereotipati di corteggiamento, con tanto di iniziale resistenza del vestito donna. In questo *short* animato il personaggio femminile, anche se cerca di mostrare un carattere forte e intransigente, è costretto a chiedere aiuto al compagno dopo un tentativo di rapimento subito da un ulteriore abito antagonista.

Questi prodotti sono uno dei primi grandi successi animati seriali a rappresentare più volte il tema del *cross-dressing*, come si è già potuto accennare in precedenza, soprattutto con Bugs Bunny, come si evince da diversi episodi analizzati da Kevin S. Sandler nel suo saggio[508]. Oltre a ciò, nel

---

[502] E viceversa: Bugs Bunny, ad esempio, è presente anche in alcuni cartoni animati della serie *Looney Tunes* come *Acrobatty Bunny* (1946) o *What's Up Doc?* (1950), entrambi diretti da Robert McKimson.
[503] L'esordio del personaggio insieme al canarino e al gatto avviene in *Canary Row* (1950, regia di I. Freleng; *Merrie Melodies*).
[504] G. O'Melia, *Japanese Influence on American Children's Television*, Palgrave Macmillan-Springer Nature Switzerland AG, Cham 2019, p. 66.
[505] Alla fine i due si ricongiungono.
[506] Su notizie tecniche e storiche sui tre cortometraggi si veda M. Barrier, *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999, p. 327.
[507] In aggiunta si animano anche gli altri vestiti del negozio.
[508] K.S. Sandler, *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag*, in K.S. Sandler (ed.), *Explorations in Warner Bros.*

campo degli studi di genere la novità rappresentata dai *Looney Tunes* e dalle *Merrie Melodies* verte innanzitutto sul concetto di identità dei vari *characters*: insieme alla produzione disneyana, infatti, questi cartoni della Warner Bros. hanno permesso una evoluzione, forse più umana, dei personaggi[509], rendendo questi iconici attraverso l'uso di frasi tipiche (come il *What's Up Doc?* di Bugs Bunny, doppiato da Mel Blanc).

2.7 Tre protagoniste: Nancy (1942), Little Lulu (1943) e Little Audrey (1947)

Parallelamente alle serie animate di maggiore successo, in particolar modo quelle disneyane, tra le trasposizioni di personaggi nati dal fumetto vi sono anche quelle di due personaggi femminili[510]: Nancy e Little Lulu. Alla prima è dedicato l'omonimo fumetto di Ernie Bushmiller[511], apparso nel 1938; la seconda, invece, esordisce come protagonista in quello della fumettista Marjorie Henderson "Margé" Buell il 23 febbraio del 1935 per il giornale *The Saturday Evening Post* (Curtis Pub.). In realtà, Nancy fa la sua prima apparizione ben prima del 1938, nel 1933, come personaggio secondario[512], di un altro fumetto con protagonista la *flapper* Fritzi Ritz, creata nel 1922 da Larry Whittington, che pochi anni dopo cede il fumetto proprio a Bushmiller. In questi primi anni, Fritzi Ritz è molto diversa dalla nipote Nancy di cui è la tutrice: mentre la prima è un'attrice ed è raffigurata in maniera sensuale con tacchi, rossetto, minigonna e un corpo snello, la seconda è invece una bambina (alla fine degli anni Trenta verrà aggiunto ai personaggi il bambino Sluggo). Queste apparizioni femminili sono di grande rilevanza poiché «The increased presence of women and girls in comics in the United States is regarded as being so newsworthy because it represents such a massive shift in the gender dynamics historically associated with the industry»[513].

Nancy, oltre che nei fumetti, fa la sua comparsa nell'animazione nel 1942 con due cortometraggi prodotti dalla Terrytoons dal titolo *School Daze* e *Doing Their Bit*. Il primo è un metaracconto: all'interno di una scuola a classe mista sotto la guida di una bionda insegnante, i bambini invitano a leggere un fumetto di Nancy, in cui la bambina è impegnata sul sociale per

---

Animation, op. cit., pp. 154-171.

[509] Il primo esempio è quello di Daffy Duck, che spesso recita i panni dell'egocentrico e individualista antagonista rispetto alla maschera buffa dei primi cortometraggi.

[510] Sul tema del femminile nei fumetti americani di questi anni si veda M.A. Abate, *Funny Girls. Guffaws, Guts and Gender in Classic American Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2019.

[511] Sul fumetto di Nancy si veda P. Karasik, M. Newgarden, *How to Read Nancy. The Elements of Comics in Three Easy Panels*, foreword by J. Lewis, introduction by J. Elkins, Fantagraphics Books, Seattle 2017. Altre protagoniste del fumetto americano degli anni Trenta e Quaranta sono, ad esempio, Annibelle creata nel 1929 da Dorothy Urfer (la serie poi è stata continuata da Virginia Krausmann) e l'indipendente e alla moda Mopsy, creata dalla fumettista Gladys Parker nel 1937.

[512] Questa pratica, dovuta spesso al fatto che i comprimari acquisiscono successo e curiosità da parte dei lettori, è relativamente comune all'epoca: un altro celebre esempio è Popeye di E.C. Segar che esordisce nel 1929 all'interno della striscia *Thimble Theater* con protagonisti i fratelli Castor e Olive Oyl.

[513] M.A. Abate, *Funny Girls*, op. cit., p. 4.

rendere migliore la città, per esempio, attraverso la lotta agli sprechi o cercando di promuovere i *war bonds*. D'altronde, il 1942, con la Seconda Guerra Mondiale in corso, è un anno cruciale per l'animazione di propaganda bellica che vede proiettati nei cinema diverse decine di cortometraggi (come il disneyano *Donald Gets Drafted* o il cartone prodotto da Max Fleischer *Many Tanks*) allo scopo di sensibilizzare anche le fasce giovanili della popolazione. Su questa scia di natura propagandistica, si pone proprio *Doing Their Bits*, in cui Nancy tiene come leader, insieme a Sluggo, un comizio che termina con una raccolta di fondi per gli Stati Uniti in guerra. In questi anni, d'altronde, fioriscono film di varia natura, *live-action* o animati, con l'utilizzo di personaggi comici di successo: tra questi, ad esempio, proprio nel 1942 esce il cortometraggio non animato *Doin' Their Bit* (MGM), con il gruppo di attori bambini Our Gang, che sentono il bisogno, come Nancy e altri, di "fare il proprio dovere" (*doing their bit*) per la nazione contribuendo a una raccolta fondi. In entrambi i cortometraggi, Nancy appare come una protagonista matura e assume un ruolo da leader: nel primo *short* alla bambina si accoda, in maniera subalterna, Sluggo, anche se, alla fine del cortometraggio, quando Nancy e altri bambini simulano una rassegna militare i ruoli sembrano invertirsi e il comando viene assunto proprio dal "maschile" Sluggo.

Se Nancy è una meteora nell'animazione, e quindi non permette un maggiore approfondimento circa il suo ruolo da protagonista, il personaggio di Little Lulu[514], invece, è utilizzato maggiormente in quegli anni, spostando la narrazione animata dal contesto più urbano di Nancy ad uno domestico. In una intervista[515], l'autrice, Marjorie Henderson Buell, afferma di aver creato Little Lulu come personaggio femminile ben vestito e con l'elegante fiocco rosso in testa, perché sarebbe stato più semplice farle combinare dei guai senza per questo risultare del tutto maleducata come sarebbe potuto accadere altrimenti con un ragazzo. Questa affermazione, sembrerebbe ricordare uno dei motivi, secondo Luca Raffaelli, per cui uno dei primi personaggi del mondo del fumetto occidentale, Yellow Kid (1894, di R.F. Outcault) sia nato come maschile e non femminile:

> Yellow Kid non avrebbe potuto essere un personaggio femminile perché troppo brutto. Ad esempio è calvo per evitare problemi di pidocchi, o ancora ha un camicione giallo che serviva probabilmente a non sporcare i vestiti buoni. Nelle storie del personaggio ogni tanto compaiono delle ragazzine scavezzacollo, quindi simili come carattere a Yellow Kid, ma a questo punto sarebbe mancato tutto l'apparato della fisicità che lo caratterizza (vestiario in primis) e, per l'epoca, sarebbe stato impensabile disegnare delle brutte e grottesche bambine.[516]

A partire dal 1943 per cinque anni, i Famous Studios realizzano per la Paramount una

[514] Sul personaggio si può vedere il saggio dedicato ad uno dei fumettisti principali (insieme alla creatrice e a Irving Tripp) di Little Lulu: B. Schelly, *John Stanley. Giving Life to Little Lulu*, Fantagraphics Books, Seattle 2017.
[515] La frase dell'intervista è riportata nella scheda di R.C. Harvey sull'autrice: M.C. Carnes (ed.), *American National Biography: Supplement 2*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, p. 52.
[516] Questa risposta è stata data durante la conversazione proposta qui in *Appendice*.

ventina di cortometraggi[517] con protagonista proprio la stessa ragazzina. All'inizio nel fumetto Little Lulu viene raffigurata proprio una scavezzacollo, che risulta particolarmente intraprendente e furba (queste caratteristiche sono presenti anche negli *shorts* animati). In *Lulu in Hollywood* (1944), ad esempio, la ragazzina è molto sicura di se stessa, non rimanendo sorpresa, a differenza di entrambi i genitori[518], del fatto sia stata ingaggiata come attrice hollywoodiana. In questo cortometraggio il personaggio sembra essere restia ai contatti fisici: ad esempio, prima di partire viene baciata sulla guancia solo dai genitori, mettendosi poi una sorta di casco[519] per non farsi salutare con il bacio dalla fila dei conoscenti. Lulu, nel cortometraggio, compie un altro atto irriverente, tra le facce stupite del consiglio d'amministrazione, quando per firmare il contratto pattina sopra un lussuoso tavolo. In una breve scena dello stesso *short* viene anche sottolineato il valore mediatico del corpo-oggetto: durante una presentazione, infatti, la bambina posa come modella, attorniata da fotografi e giornalisti, ma inserendo la propria testa in un dipinto di un corpo alto, sinuoso e sensuale, ovvero l'opposto di quello della ragazza: in questo caso dunque si assiste ad una negazione dell'innocenza di Lulu, che sembra orgogliosa e vanesia di ciò mentre attua un comportamento che sembrerebbe oggettificare la corporeità femminile. In un altro cortometraggio, *Super Lulu* (1947), viene capovolto il ruolo che il femminile sembrava aver assunto in molti prodotti dell'epoca: qui, infatti, la bambina dopo essersi scontrata con il papà e aver letto la favola *Jack e il fagiolo magico*, sogna di trasformarsi in supereroina (il riferimento è ovviamente a Superman) per sconfiggere così il gigante. Alla fine del sogno, ancora elettrizzata da ciò che ha immaginato, la ragazza salva il padre da un ladro che nel frattempo era entrato in casa. Questo salvataggio, in realtà, ha un significato che potremmo definire morale: se genitore e figlia, all'inizio del cortometraggio avevano litigato per il fatto che Lulu conservava e leggeva troppi libri, dopo questo avvenimento i due riacquistano complicità e la scena finale li inquadra insieme intenti a leggere fumetti e a trasformarsi entrambi in supereroi in calzamaglia.

A partire dal 1947, fino alla fine degli anni Cinquanta, invece, la Paramount[520] distribuisce una decina di cortometraggi improntati su un'altra bambina: Little Audrey, a cui viene dedicata a partire dalla fine degli anni Quaranta una serie a fumetti dalla St. John Co. Il cortometraggio d'esordio è *Santa's Surprise* (1947)[521], in cui la protagonista fa conoscenza con altri bambini della sua età (tra cui un ragazzo africano e uno cinese). La particolarità principale della serie è dovuta alla capacità di virare, così come in uso nelle *Silly Symphonies*, su diversi generi come quello surreale

[517] Tra il 1961 e il 1962 Seymour Kneitel dirige due cortometraggi con la bambina e l'amico Tubby.
[518] Nell'animazione soprattutto il padre assume un ruolo rilevante all'interno della narrazione.
[519] Little Lulu fa un'eccezione per un cane venuta a salutarla.
[520] I cortometraggi vengono prodotti con i Famous Studios e poi con Harvey Films (a partire dal 1951, alternandosi con i Famous Studios, come da *title card*).
[521] Qui è proprio Little Audrey a prendere l'iniziativa di pulire la casa di Babbo Natale, fungendo così da leader con gli altri bambini.

con tratti gotici (*The Lost Dream*, 1949). Il fatto che la protagonista sia una bambina, inoltre, sicuramente risulta inusuale per l'epoca. Un'altra peculiarità del personaggio è che Little Audrey è una vera protagonista, con pochissime apparizioni di rilievo di personaggi maschili: anzi, in *Law and Audrey* (1952) è la stessa bambina a salvare da un annegamento un burbero poliziotto o è l'apparentemente attempata nonna che sconfigge un forzuto ladro in *Little Audrey Riding Hood* (1955).

Le tre bambine (Nancy, Little Lulu e Little Audrey), in ogni caso, seppur sembrano non aver dato una forte impronta nella storia dell'animazione[522], testimoniano in realtà un tentativo in cui il femminile sembra ritagliarsi un ruolo in parte autonomo[523], prefigurando quanto accade nei decenni successivi.

[522] Nancy e Little Lulu invece sono state molto rilevanti nella storia del fumetto americano.
[523] Little Audrey in particolare: questo è dovuto anche dal fatto che sia temporalmente successiva alle precedenti.

Conclusioni

Questa panoramica sulla rappresentazione delle figure femminili nel cinema animato americano (1913-1949) ha permesso di riflesso di discutere circa il ruolo dei personaggi maschili e ha portato ad una disamina riguardante una possibile suddivisione cronologica di varie fasi[524]. La periodizzazione risulta essere sempre un'operazione complessa e controversa dal punto di vista storico-metodologico, ma utile ad effettuare una prima ricognizione, almeno convenzionale, dei prodotti. A tal proposito, come nota William A. Green, in merito a questo tipo di problemi riguardanti le periodizzazioni, vi è un lungo filone di analisi filosofica sull'opportunità o meno di effettuare scansioni temporali, tanto che queste potrebbero essere definite a volte come un «morphological exercise»[525]. Inoltre,

> All periodization, it may be argued, is arbitrary and artificial. But it is neither entirely arbitrary nor entirely artificial. History is a theoretical discipline. To explain why things happen as they happen when they happen, we employ theories of change, explicitly or implicitly. These theories are constantly being challenged and revised[526].

Per esemplificare una cronologia in merito ai paradigmi narrativi americani femminili e maschili, viene proposta una suddivisione che parte da un periodo definibile come *preistorico* (1900-1921), seguito da uno di *rivoluzione* e di *sovvertimento narrativo* (1922/4-1930), per poi caratterizzare un periodo ossimorico in quanto sia di *consolidamento* dei caratteri psicologici delle varie figure (1931-1949), ma anche di *ristagno* per ciò che concerne l'autonomia dei personaggi femminili[527]. Queste separazioni temporali sono costituite dall'incidenza della raffigurazione del soggetto femminile nei *cartoons* e di quanto vi possa essere in termini metanarrativi un bilanciamento dei ruoli tra maschile e femminile. Vanno notate, tuttavia, alcune ipotesi di fondo che questo saggio propone su questioni complesse e che necessiterebbero, anche per via della rarità di certo materiale filmico poco valorizzato dalla letteratura scientifica, di ulteriori approfondimenti teorico-analitici. La prima ipotesi conclusiva e l'impressione che esce da questo studio è che nel cosiddetto periodo di *rivoluzione*[528], che si potrebbe far partire dalle *Alice Comedies* (1924)[529], la rappresentazione della donna sembrerebbe essere generalmente più libera in termini narrativi

[524] Come si ricorderà questa suddivisione è presente nell'*Introduzione* di questo lavoro.
[525] W.A. Green, *Periodization in European and World History* in *Journal of World History* no.1, vol. 3, 1992, p. 14.
[526] *Ivi*, p. 37.
[527] Per le figure femminili nel cinema *live-action* dell'epoca del muto si confronti con J.M. Bean, D. Negra (eds.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2002 e S. Stamp, *Movie-Struck Girls*, op. cit.
[528] Va nuovamente sottolineato che gli anni Venti sono un periodo particolare dal punto di vista socio-culturale negli Stati Uniti.
[529] Oppure dal 1922 con cortometraggi come ad esempio *Little Red Riding Hood* (regia di W. Disney; Laugh-O-Gram).

rispetto almeno a quelle del decennio successivo. Questi anni Venti, caratterizzati dalla moda *flapper*, infatti, nonostante non siano stati ricchi di prodotti animati con protagoniste le figure femminili, permettevano tuttavia a personaggi come Alice di assumere un ruolo indipendente dal maschile e da schemi necessariamente precostituiti: il personaggio, infatti, non assume il ruolo di una vera e propria casalinga ma di protagonista di avventure. Anche nella fase in cui la maggior parte della narrazione verte su Julius the Cat[530], le fugaci apparizioni di Alice sono sempre improntate verso un immaginario avventuroso. Nonostante nella serie vi siano alcuni stereotipi di genere, questi non inficiano sul fatto che ad Alice fosse permesso tutto: fidanzarsi con un gatto, baciarlo e poi lasciarlo, diventare una giocatrice di baseball in una squadra maschile e così via. Tutto questo va comparato anche al fatto che dal punto di vista del cinema americano (ma anche europeo) *live-action*, dalla seconda metà degli anni Dieci, molti personaggi femminili assumono ruoli come protagoniste[531] (tra cui in molti serial) poiché, tra le altre cause, per la Prima Guerra Mondiale, «il reclutamento degli uomini nell'esercito e l'incrementoproduttivo nel campo dell'industria bellica determinano perle donne un'improvvisa apertura di spazi extra-domestici»[532].

Ritornando all'animazione americana, invece, Betty Boop, di poco successiva, nei primissimi anni Trenta, per quanto possa sembrare un personaggio "libero" risulterebbe essere in senso metanarrativo ingabbiato nello stereotipo di donna sexy e seducente[533], ricordando le celebri parole pronunciate molti anni dopo, nel 1988, da Jessica Rabbit[534]. In questi anni Venti in cui la rappresentazione della donna sembra essere decisamente più autonoma e meno vincolata rispetto al ruolo maschile (e tra gli altri esempi possiamo riscontrare Minnie che offesa da Topolino si getta incurante dall'aereo in *Crazy Plane*, 1928[535]), ne segue uno, segnato anche dall'avvento del codice Hays che regolava la moralità delle narrazioni cinematografiche, in cui i personaggi femminili sono più stereotipati e ingabbiati in una serie di regole limitative ma "moralmente" accettate. In questo senso negli anni Trenta sembra di assistere ad una sorta di "ristagno". Luca Raffaelli, tuttavia, nota che «il modello dell'animazione degli anni di McCay e dei primi lungometraggi disneyani (soprattutto anni Trenta) è quello di una donna che difficilmente interviene sul mondo, è in qualche

[530] Cristina Formenti, in merito a questa fase della serie, ritiene invece che Alice venga scavalcata da Julius e che questo sia un rilevante *minus*: si veda la conversazione in *Appendice* a questo lavoro.
[531] Cfr. M. Dall'Asta, *Pearl White come una belva. Il filone bellico del* serial *e il trionfo del potere femminile*, in R. Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, con la collab. di G.L. Farinelli e N. Mazzanti, Transeuropa, Ancona 1993, pp. 93-107. *Ivi*, si cita il saggio B. Singer, *Female Power in the Serial-Queen Melodrama. The Etiology of an Anomaly*, in *Camera Obscura* n. 22, 1990 in cui si sottolinea come le donne siano state protagoniste del serial americano negli anni Dieci, mentre negli anni Venti questo ruolo fu sostituito da figure maschili nelle vesti di eroi.
[532] M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, op. cit., p. 97. In particolare l'autrice si riferisce alla situazione francese.
[533] Come si è già ribadito sono diverse le gag in cui quasi forzatamente erano presenti scene che giocavano sulla sensualità del personaggio.
[534] «I'm not bad. I'm just drawn in this way», nel già citato *Who Framed Roger Rabbit*.
[535] Questo coraggio di Minnie è più atipico sia nei fumetti sia nei successivi *short*s anni Trenta.

modo un angelo del focolare»[536]. Per quanto concerne l'animazione disneyana forse un momento di passaggio sulla problematizzazione dei personaggi femminili avviene con lo *short King Neptune* (regia di B. Gillett, 1932; *Silly Simphonies*), in cui le protagoniste della prima parte del cortometraggio sono delle intraprendenti e aggraziate sirene. Quando una di loro viene rapita con violenza dai pirati, queste accorrono a difenderla e a richiamare in guerra le creature del mare.

Se gli anni Trenta sembrano problematizzare maggiormente l'indipendenza narrativa del personaggio femminile, dando maggiore spazio comico o avventuroso al maschile, gli anni Quaranta invece si presentano in maniera ancora più complessa con prodotti filmici come la serie *Superman* (1941-1943) dei fratelli Fleischer o alcuni dei cortometraggi con personaggi sexy di Tex Avery (come *Red Hot Riding Hood,* 1943) che, seppur sono caratterizzati da una rottura degli schemi allora contemporanei del ruolo femminile[537], sembrerebbero sottolineare solo in parte il ruolo autonomo della donna.

Non è facile trovare delle motivazioni a questa ipotesi secondo cui negli anni Venti sembrerebbe esserci una sorta di "rivoluzione" del personaggio animato: queste andrebbero ricercate, in ogni caso, nei paradigmi storico-sociali che si stavano affermando come la già nominata moda *flapper*[538] e nella mancanza del codice Hays. Quest'ultimo, in particolare, rilasciato dalla MPPDA[539] e applicato nei primissimi anni Trenta, prevedeva tra le varie cose il suggerimento di non mostrare baci o abbracci appassionati, evitando anche di poter in qualche maniera eccitare lo spettatore[540].

Tuttavia, l'impatto che l'applicazione di determinate regole ha avuto nell'animazione sembra essere limitato e controverso. Il caso più famoso, infatti, è quello di Betty Boop[541], le cui nuove applicazioni censorie l'hanno trasformata graficamente e spostata da un contesto avventuroso e *globetrotter* ad uno domestico e urbano, ma l'ha anche liberata dallo stereotipo della donna sensuale il cui corpo, come scrive Charles Garvie in merito a questi primi cortometraggi, «attracts all the wrong kind of attention»[542]. In ogni caso, «The post-1934 Fleischer films downplay Betty's

[536] Si veda la conversazione con lo studioso, qui in *Appendice*. Raffaelli dà anche una valenza positiva del femminile a personaggi come Olive Oyl e Betty Boop.
[537] Nella serie *Superman* Lois Lane assume un ruolo di donna indipendente.
[538] Sembrerebbe dunque che l'influenza della moda *flapper* nell'animazione sia implicita in un senso culturale e sociale, piuttosto che esplicita.
[539] Motion Picture Producers and Distributors of America. Come effetto del codice Hays venne creato anche il Production Code Administration che valutava se i film rispettavano determinate requisiti.
[540] Questa parte (commi b-c) del *Code* è citata ad esempio in *Appendix* [*The 1930 production code*] in J. Lewis, *Hollywood V. Hard Core. How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York University Press, New York-London 2000, p. 304. A tal proposito si vedano anche O.J. Martin, *Hollywood's Movie Commandments*, con testi vari, H.W. Wilson, New York 1937 e T. Doherty, *Pre-Code Hollywood*, op. cit.
[541] Si veda in particolare D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., pp. 75-78.
[542] C. Garvie, *The Betty Boop Book*, Bootlace Publications, London 1984, p. 15; citato in D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., p. 73.

sexuality considerably»[543], accettuando invece l'aspetto dell'angelo del focolare domestico. Questo fenomeno è presente contemporaneamente anche nel cinema *live-action* americano: l'attrice Maureen O'Sullivan, ad esempio, passa in *Tarzan and His Mate* (1934) dal sottolineare l'esoticità dei luoghi e la vita avventurosa all'aspetto più domestico e materno in *Tarzan Finds a Son!* (1939)[544]. Le cause principali di questo cambiamento vanno ricercate quindi oltre il codice Hays (da cui comunque si era influenzati) e, forse, andrebbero interconnesse al minor interesse che la moda *flapper* assumeva negli anni Trenta nel cinema *live-action*: se negli anni Venti vi sono moltissimi titoli inerenti a questa corrente culturale, questi decrescono vertiginosamente nel decennio successivo. Molte attrici (Patsy Ruth Miller, Clara Bow, Corinne Griffith) assurte a *sex symbol*, a partire dagli anni Trenta, quasi scompaiono dalla scena cinematografica, almeno da ruoli di primo piano e di successo. L'attrice *vamp*, la cui donna *flapper* funge da precorritrice, tuttavia, avrà di nuovo il suo boom con il *noir* tra gli anni Quaranta e Cinquanta[545], influenzando ancora una volta il fumetto[546]. Altri due aspetti, inoltre, sembrano essere fondamentali per spiegare questo repentino cambiamento sui personaggi femminili nell'animazione: uno sviluppo hollywoodiano nella commedia (sonora)[547] e il cambiamento che il fumetto stava esercitando nel cinema animato. Per il primo,

> Henry Jenkins argues that many comedic personas, both live-action and animated, were fundamentally altered during this period, with protagonists increasingly involved in much more carefully outlined "romantic" or "goal-centered" narrative […]. The Marx Brothers, whose celebrated film *Duck Soup* (1933), as Jenkins notes, contained no romantic plot at all […][548].

Per quanto concerne il fumetto americano[549], la seconda metà degli anni Venti[550] e parte dei Trenta

---

[543] D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., p. 76. L'autore del saggio (*ibidem*) cita come esempio il cortometraggio del personaggio *A Little Soap and Water* (1935, regia di D. Fleischer), in cui Betty Boop indossa un lungo vestito.

[544] *Ivi*, p. 77 vengono comparati alcuni fotogrammi Pre-Code e del periodo del codice Hays di Betty Boop (*Is My Palm Read?*, 1933 e *A Little Soap and Water*, 1935) con quelli dei due film nominati di Maureen O'Sullivan.

[545] Sul genere *noir* e le attrici femminili si vedano in particolare E.Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, BFI, London 1998 e H. Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I.B. Tauris, London 2007.

[546] Come, tra i vari esempi, la storia a fumetti disneyana per i giornali americani *The Midas Ring* (testi di B. Walsh e disegni di F. Gottfredson), pubblicata nel 1952. In essa è presente una sensuale antagonista, vincitrice anche di concorsi di bellezza. La storia è chiaramente influenzata dal noir americano.

[547] Va comunque sottolineato che la commedia assume posizioni di cultura di massa già nella prima metà degli anni Dieci, quando ancora non era sonora. Ad esempio, Rob King, in questo senso parla di *fun factory* (*The Fun Factory. The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2009). La sonorità (tra i primi lungometraggi sonori va nominato almeno *The Jazz Singer*, regia di A. Crosland, 1927; Warner Bros.) corroborerà ulteriormente l'industria cinematografica della commedia americana.

[548] D. McGowan, *Animated Personalities*, op. cit., p.78. L'autore rimanda a H. Jenkins, *What Made Pistachio Nuts?*, Columbia University Press, New York 1992, pp. 240-241.

[549] Sul primissimo rapporto mediale tra cinema americano (e animato), fumetto e merchandising si veda A. Castelli, *Dalla ceramica alla celluloide*, in A. Castelli (a cura di), *Nuvole nel silenzio. Fumetti e cinema muto*, Comicon, Napoli 2014.

[550] Già poco prima: «tra il 1915 e il 1920, negli Stati Uniti, i comics cominciano a muoversi dalle grandi città (ove sino

sono cruciali poiché hanno permesso una progressiva (mai del tutto terminata) separazione tra i *comics* e l'animazione. Se nei primi due decenni del Novecento gli *shorts* animati erano un lavoro ulteriore degli stessi fumettisti (McCay, Barré, Hurd, ecc.), successivamente le serie animate (*Superman*, *Popeye*, ecc.) erano dirette da veri e propri animatori che trasponevano (o ne ampliavano la narrazione in senso transmediale) serie a fumetti scritte da altri. Questo comporta un maggiore interesse per i fumetti avventurosi e le serie comico-avventurose (*Popeye* e *Mickey Mouse*) che avevano un accentuato protagonismo maschile con poche eccezioni femminili (*Little Lulu* e *Little Audrey*, 1946-1947).

Il secondo obiettivo che si è prefissato questo lavoro è quello di ragionare su una storia culturale e sociale dell'animazione americana, partendo dal 1913 (*Colonel Heeza Liar*) fino ai lungometraggi disneyani della fine degli anni Quaranta. Questo studio, tuttavia, funge solo da punto di partenza per cercare di comprendere le complesse sfaccettature circa il rapporto tra femminile, maschile e il disegno animato. Questo periodo, infatti, è solo l'inizio del percorso diacronico che porta all'animazione contemporanea e che necessita di approfondimenti socio-culturali sul femminile, rappresentati da successivi prodotti filmici che segnano punti di svolta. Tra questi *Cinderella* (1950), *Sleeping Beauty* (1959), alcuni controversi e spregiudicati film animati post-sessantottini di Ralph Bakshi (*Fritz the Cat*, 1972 o *Cool World*, 1992) o ancora *Who Framed Roger Rabbit* (1988), *The Little Mermaid* (1989)[551], *Mulan* (1998), *The Incredibles* (2004, con le supereroine), *Frozen* (2013) e *Encanto* (2021). Peculiarità, tuttavia, di questo lavoro è quello di aver gettato uno sguardo alle prime pellicole d'animazione americana ancora quasi del tutto inesplorate: ecco così qui un'analisi riguardante le questioni di genere dei rari *shorts The Trick Kids* (1916) e *Quacky Doodles* (1917). La disamina qui proposta, tuttavia, non si limita a dare solo informazioni di carattere storico-critico, ma si propone anche di ragionare in termini generali calati sul contesto cronologico analizzato (1913-1949) come e quali teorie possano risultare utili per identificare i moti culturali e sociali che hanno caratterizzato le dinamiche di potere nell'industria cinematografica animata americana. Si è passati quindi da un'analisi del fenomeno del divismo animato e *live-action* alle riflessioni sulla posizione del corpo e le dinamiche di potere, tratte ad esempio dalle teorie di Gillian Rose, applicandole ad alcuni cortometraggi animati. Il cinema animato americano si è proposto con forza nell'immaginario collettivo culturale e sociale, rendendo, come si è visto, molti personaggi delle vere e proprie star, sottolineando così implicitamente il ruolo promotore di questioni che hanno a che vedere con il maschile e il femminile cinematografico (fenomeno del

---

allora avevano trovato un'affezionata clientela) verso la provincia e le campagne, attaccando un mercato vergine, poco preparato culturalmente e non disposto a leggere»: C. Bertieri, *I film di carta*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 12.

[551] Nel 2023 è uscito il *remake* del film con attori *live-action*: è risultata controversa l'idea di affidare il ruolo principale ad una giovane attrice di colore (Halle Bailey), essendo la fiaba europea e la rappresentazione animata del personaggio di carnagione chiara e dai capelli rossi.

divismo compreso). Ad esempio, Marcel Brion evidenza il ruolo anche filosofico-simbolico (surrealista) che un personaggio cinefumettistico come Felix possiede. Come nota Donald Crafton, infatti, Brion «promoted Messmer's animal as a *sur-chat*, a super cat of mythology far removed from the reality of everyday cats», per poi continuare scrivendo che Felix «had more personality than "real" movie stars»[552]. Per comprendere ancora meglio come certi fenomeni come il divismo di personaggi del fumetto o dell'animazione siano collegati con la rappresentazione del femminile andrebbero indagati alcuni paratesti transmediali derivati dai due media come il merchandising, da cui è possibile in termini di industria economica interpretare i gusti del pubblico maschile e femminile.

La riflessione qui portata avanti, dunque, si è proposta secondo la duplice direzione di fornire un quadro teorico basilare sulle dinamiche relazioni di potere tra uomo e donna nel cinema animato americano, dall'altro di fornire uno sguardo panoramico storico-critico sottolineando il ruolo di serie o prodotti a volte molto poco esplorati. Gli schemi narrativi, dunque, ci aiutano a comprendere per bene come all'epoca si immaginava il ruolo della donna. Per concludere, come scrive, Paul Wells in merito a ciò

> Animation is an inherently rhetorical form of expression, so every animation of whatever sortis a deliberately and consciously illusionist engagement with 'reality'. Animation 'enunciates' itself, and essentially says 'I am the creator's interpretation of an idea, concept, or perception of the material world, and consequently, I am creating 'a' world', rather than 'the' world'. As such this gives animators a great deal of freedom about how the wish to represent things. Crucially, in the case of gender, it permits the 'performance' of gender through not merely human beings, but animals, objects, environments etc. Any one animator can depict what they believe are the 'characteristics' of male/female, masculinity/femininity, and a whole range of other gender/identity positions. This has often been the subject of queer theory, for example[553].

Studiare, dunque, un percorso frastagliato, complesso e poco analizzate come quello a cui questo lavoro si riferisce è utile per comprendere come femminile e maschile si siano intersecati a livello narrativo fin dagli albori della cinematografica animata americana, fungendo da base ad un percorso estetico-mediale e storico-critico in riferimento a spazio e divismo, i quali hanno assunto nella contemporaneità forme e complessità differenti dal passato.

---

[552] Per entrambe le citazioni si veda D. Crafton, *Before Mickey. The Animated Film, 1898-1928*, op. cit., p. 349. Il testo di Brion a cui ci si riferisce è invece *Felix le chat, ou la poésie créatrice* in *Le Rouge et le Noir-Cinéma*, Editions Le Rouge et Noir, Paris Juillet 1928.

[553] La conversazione con Paull Wells è reperibile nell'*Appendice* a questo lavoro.

Bibliografia essenziale dei saggi

Abate, M.A. (2019). *Funny Girls. Guffaws, Guts and Gender in Classic American Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.

Ajanovic, M. (2005 [ed. or. 2004]) *Animazione e realismo*. Milano: Cuem, tr. it. A. Biagini, V. Gulotta, intr. di G. Bendazzi e coord. grafico di G. Fantoni.

Aldama, F.L. (ed., 2020). *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*. London-New York: Routledge.

Andrews, E., Hockenhull, S., Pheasant-Kelly, F. (eds., 2016). *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. New York-London: Routledge.

Andrews, S.J. (2017). *Hegemony, Mass Media and Cultural Studies. Properties of Meaning, Power, and Value in Cultural Production*. London: Rowman & Littlefield.

Ann Kaplan, E. (ed., 1998). *Women in Film Noir*. London: BFI.

Antonini, A., Tognolotti, C. (2008). *Mondi possibili. Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, pref. di C. Carabba. Milano: Il principe costante.

Apgar, G. (2015). *Mickey Mouse. Emblem of the American Spirit*. San Francisco: Walt Disney Family Foundation Press.

Arnold, G.B. (2017). *Animation and the American Imagination. A Brief History*. Santa Barbara: Praeger (ABC-CLIO, LLC).

Baker, A.R. (2018). *Review. Heroes, Heroines, and Everything in Between. Children's Literature Association Quarterly* (43). John Hopkins University Press.

Bálint, E. (2013). *The Representation of Women in Walt Disney's Productions in the Studio Era*. *Americana e-journal*, IX(2). Department of American Studies, Institute of English and American Studies, University of Szeged (Hungary).

Banti, A.M. (2017). *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*. Bari-Roma: Laterza.

Barnes, B. (December 15, 2022). *Reclaiming a Place in Animation History*. *The New York Times*. New York Times Co.

Barrier, M. (1999). *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Batkin, J. (2017). *Identity in Animation. A Journey into Self, Difference, Culture and the Body*. London-New York: Routledge.

Baumrind, D. (1971). *Current Patterns of Parental Authority*. *Developmental Psychology Monograph* 4(1). American Psychological Association.

Bean, J.M., Negra, D. (eds., 2002), *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham-London: Duke University Press.

Becattini, A. (2019). *Disney a fumetti*. Reggio Emilia: inserto di *Fumetto*, Anafi.

(2010). *Topolino nella II Guerra Mondiale*, in *Walt Disney–Gli anni d'oro di Topolino* n. 7, a cura di L. Cannatella, A. Becattini, L. Boschi, RCS Quotidiani- Disney Italia, Milano 2010.

Becattini, A., Tesauro, A. (2021). *Felix il favoloso gatto*. Giffoni Valle Piana: Alessandro Tesauro editore-Edizioni Ripostes.

Becattini, A., Boschi, L., Gori, L., Sani, A. (2012). *I Disney italiani*. Roma: Nicola Pesce editore.

Bechdel, A. (1986). *Dykes to Watch Out for*. Ithaca-New York: Firebrand Books.

Beck, J. (1994), *The 50 Greatest Cartoons. As Selected by 1000 Animation Professionals.* Atlanta: Turner Pub.

Beecher Stowe H. (2012 [1852]). *La capanna dello zio Tom.* Milano: BUR, tr. it. di B. Boffito, postf. di A. Faeti.

Bell, E., Haas, L., Sells, L. (eds., 1995). *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bell, M. (2009). *Femininity in the Frame. Women and 1950s British Popular Cinema*. London: I.B.

Tauris.
Bell, M. (2021). *Movie Workers. The Women Who Made British Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
Bendazzi, G. (2007). *L'uomo che anticipò Disney. Il cinema d'animazione di Quirino Cristiani*, con uno scritto di J. Halas. Latina: Tunué.
Bertetti, P. (2020). *Che cos'è la transmedialità*. Roma: Carocci.
(2014). *Toward a Typology of Transmedia Characters*. *International Journal of Communication* (8). USC Annenberg-University of Southern California; sezione a cura di C.A. Scolari e I. Ibrus.
Bertieri, C. (1979). *I film di carta*. Firenze: Vallecchi.
Biffi, G. (2002). *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a Le avventure di Pinocchio*. Milano: Jaca Book.
Bilandzic, H., Rössler, P. (2004), *Life According to Television. Implications of Genre-Specific Cultivation Effects: The Gratification/Cultivation Model*. *Communications*, 3(29). De Gruyter.
Block, M. (2008). *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
Bonazzi, A. (2011). *Manuale di geografia culturale*. Roma-Bari: Laterza.
Bono, G. (a cura di, 2002-2003). *Guida al fumetto italiano*, 2 voll. Milano: EPIERRE.
Bonura, M. (2020). *Cinema, vignette e baionette. La propaganda politica (1930-1945) nel cinema d'animazione*, pref. di A. Fici, intr. di S. Brancato, scritto introduttivo di F. Rizzuto, postf. di G. Sabato. Palermo: Palermo University Press.
(2022). *Cultural turn tra fumetto e cinema. Alcuni casi di fumetti italiani anteguerra con rimandi cinematografici. H-ermes. Journal of Communication* (21): Università del Salento –Coordinamento SIBA.
(2022). *Realismo e teorie estetiche e semiotiche applicate al cinema a tecnica mista (1900-1988). Cinergie* (21): Università di Bologna – Dipartimento delle Arti.
(2019). *Winsor McCay e Yambo: estetiche, regie e fumetti nella fantascienza sociologica*. In M. Bonura (a cura di), A. Frenda (a cura di), *Fumetto e Cinema. Questioni sociologiche e filosofiche. Atti del seminario, Palermo, 2 dicembre 2016.* Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta.
Bonura, M., Gnoffo, C.S. (2019). *La misura tra spazi socioculturali*. *Le nuove frontiere della scuola* (51): La Medusa editrice.
Bonura, M., Montalbano, F.F. (2022). *Convergenze e divergenze tra cinema animato e fumetto: il caso delle* Silly Symphonies. In M. Bonura, *Dimensioni cinefumettistiche,* pref. di S. Brancato, intr. di L. Bandirali, con saggio di F.F. Montalbano, note di M. Danesi e A. Musti. Palermo: Edizioni Ex Libris.
Bordwell, D., Carroll, N. (eds., 1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
Boschi, A. (2016). *Da cosa nasce cosa. L'oggetto nel cinema di animazione in* stop-motion. *Fata Morgana* (28). Luigi Pellegrini editore.
(2006). *L'epoca d'oro dello star system hollywoodiano (1914-1929). Annali online dell'Università degli Studi di Ferrara. Sezione Lettere* (1): Università degli Studi di Ferrara.
Boschi, L. (2001). *A tu per tu con l'ironia*. In AA. VV., *Walt Disney. Carl Barks l'uomo dei paperi*. Milano: The Walt Disney Company Italia.
Boyer Sagert, K. (2010). *Flappers. A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara-Denver-Oxford: Greenwood Press-ABC-CLIO, LLC.
Bradley, E.M. (2015). *The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931*. Jefferson-London: McFarland & Company, Inc.
Brambilla, G. (a cura di, 2015). *Temi scelti di bioetica*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
Brancato, S. (2017*). Il segno dei tempi. Fumetto come fonte di storia, fumetto come narrazione della storia*. *Mediascapes Journal* (8), a cura di D. Borrelli e G. Fiorentino. Sapienza

Università di Roma.
Brion, M. (Juillet 1928). *Felix le chat, ou la poésie créatrice* in *Le Rouge et le Noir-Cinéma*. Paris: Editions Le Rouge et Noir; nel volume articoli di AA.VV. e illustrazioni di A. Dequene e L. Serrières-Renoux.
Brode, D. (2005). *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*. Austin: University of Texas Press.
Brunetta, G. P. (1995). *Il cinema di Hitchcock*. Venezia: Marsilio.
Bulwer-Lytton, P. (2010 [1830]). *Paul Clifford*. London-New York: Penguin Books.
Buszek, M. E. (2006). *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham and London: Duke University Press.
Butler, J. (1988). *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal* (4), editor S.-E. Case, The Johns Hopkins University Press-Association for Theatre in Higher Education.
Cabarga, L. (1988). *The Fleischer Story*. New York: Da Capo Press.
Canemaker, J. (2003). *The Art and Flair of Mary Blair. An Appreciation*, ill. di M. Blair. New York: Disney Editions.
Carluccio, G. (2003). s. v. *Gish, Lillian*. In E. Siciliano-A. Tartaro (direzione di), *Enciclopedia del cinema*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana; red. capo G. Nisticò, art director G. Casale, dir. ed. M. Bray.
Carroll, L. (2013 [1865-1871]). *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie – Attraverso lo specchio*, ed. annotata a cura di M. Gardner, ill. di J. Tenniel. Milano: BUR; tr. it. di M. D'Amico.
Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press.
(1998). *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
(2011 [2008]). *La filosofia del cinema*. Roma: Dino Audino editore, tr. it. e cura redazionale di J. Loreti, tr. it. testi accessori di E. Audino e F. Audino.
Caruso, G. (2009). *La scrittura cinematografica. Le categorie di genere fra cinema e letteratura: il caso Orlando*, tutor A. Lamarra. Tesi di dottorato. Napoli: Università degli Studi di Napoli "Federico II".
Cassell, J., Jenkins, H. (2000, eds.). *From Barbie® to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*. Cambridge (MA): The MIT Press.
Castelli, A. (2005). s.v. *Arcibaldo e Petronilla*. In *Enciclopedia dei ragazzi*, vol. 2/A-Ce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana; dir. G. Bedeschi, red. capo A. Turchi; art director G. Casale; dir. ed. M. Bray.
Castelli, A. (2014). *Dalla ceramica alla celluloide*. In A. Castelli (a cura di), *Nuvole nel silenzio. Fumetti e cinema muto*. Napoli: Comicon.
Chiti, R., Lancia, E. (2005). *Dizionario del cinema italiano*. *I film vol. I. Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*. Roma: Gremese.
Ciotta, M., Silvestri, R. (2018). *Bambole perverse. Le ribelli che sconvolsero Hollywood*. Milano: La nave di Teseo, pref. di L. Guadagnino.
Codeluppi, V. (2017). *Il divismo. Cinema, televisione, web*. Roma: Carocci.
Cohen, K.F. (2004). *Forbidden Animation*. Jefferson (NC)-London: McFarland & Company.
Collier, K.S. (compiled by, 2017). *Cartoon Research presents Dreamy Dud. Wallace A. Carlson's Animation Classic*. Cartoon Research-CreateSpace Independent Publishing Platform; commentary by T.J. Stathes.
Collodi, C. (2014 [1993; 1881-1883]). *Pinocchio*, intr. e commento di F. Tempesti, ill. di Igort. Milano: Feltrinelli.
Cometa, M. (2004). *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara. Roma: Meltemi.
Cometa, M., Mariscalco, D. (2014, eds.). *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali*. Macerata: Quodlibet.
Conway, M., McGregor, D., Ricci, M. (1968). *The Films of Greta Garbo*. Secaucus: The Citadel

Press.
Cook, P., Johnston, C. (1974). *The Revolt of Mamie Stover*, in Hardy, P. (ed.). *Raoul Wash*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival.
Cosgrove, D. (1985). *Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*. *Transaction New Series* (1): Institute of British Geographers.
Crafton, D. (1993 [1982]). *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
Crafton, D. (2013). *Shadow of a Mouse. Performance, Belief and World-Making in Animation*. Berkeley: University of California Press.
Crafton, D. (1998). *The View from Termite Terrace. Caricature and Parody in Warner Bros. Animation*, in Sandler, K. S. (ed., 1998). *Reading the Rabbit. Explorations in Warner Bros. Animation*. New Brunswick - London: Rutgers University Press.
Cruz Jr., B. (2011), *Paging Doctor Disney: Health Education Films, 1922–1973*. In A. Bowdon Van Riper (ed.), *Learning from Mickey, Donald and Walt. Essays on Disney's Edutainment Films*. Jefferson (NC): McFarland & Co.
Dall'Asta, M. (1993). *Pearl White come una belva. Il filone bellico del* serial *e il trionfo del potere femminile*. In R. Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, con la collab. di G.L. Farinelli e N. Mazzanti. Ancona: Transeuropa.
(2009). *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*. Recco: Le Mani.
Davis, A.M. (2011). *Good Girls & Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*. New Barnet: John Libbey Pub. Ltd.
de Beauvoir, S. (2012 [1949]). *Il secondo sesso*, pref. J. Kristeva, postf. L. Rampello. Milano: il Saggiatore, tr. it. R. Cantini e M. Andreose.
Denis, S. (2019). *Cirque, vaudeville et animation: le cartoon comme synthèse anarchique et attractionnelle (États-Unis, 1905-1950)*. In S. Denis, J. Houillère (eds.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
Descriptive Catalogue of Pathéscope Films (1918 ca.). New York: Aeolian Hall-The Pathéscope Co. of America, Inc.; intr. by The Pathéscope Co. of America, Inc.
Dettmar, U., Tomkowiak, I. (eds., 2022). *On Disney. Deconstructing Images, Tropes and Narrative*. Berlin: J.B. Metzler-Springer.
Di Chiara, F., Rigola, G. (2021). *Introduzione*. *Schermi* (9), a cura di F. Di Chiara, G. Rigola. Università degli Studi di Milano.
Di Chio, F. (2021). *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale*. Milano: Vita e Pensiero.
Dines, G. (1995). *Toward a Critical Sociological Analysis of Cartoons*. *HUMOR. International Journal of Humor Research* (3): W. de Gruyter.
Disney Miller, D., Martin, P. (raccontata a, 1957). *The Story of Walt Disney*. New York: Henry Holt.
Dobson, N., Honess Roe, A., Ratelle, A., Ruddell, C. (eds., 2018). *The Animation Studies Reader*. New York: Bloomsbury.
Doherty, T. (1999). *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press.
Drew, B.A. (2015). *Black Stereotypes in Popular Serie Fiction, 1851-1955*. Jefferson (NC): McFarland & Company.
Elza, C. (2014). *Alice in Cartoonland. Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation*. *Animation: an interdisciplinary journal* 9(1): SAGE.
Esopo (2012). *Favole*, a cura e tr. it. di M. Giammarco. Roma: Newton Compton editori.
Erickson, H. (2020). *A Van Beuren Production*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
Eugeni, R. (2000). *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Milano: Vita e Pensiero.
Faeti, A. (1986). *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*. Torino: Einaudi.

Favari, P. (1996). *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*. Bari: edizioni Dedalo; con testimonianze di G. Crepax, G. Dorfles, U. Eco, E. Tardini.

Feiner, M. (1995). *La mujer en el mundo del toro*. Madrid: Alianza editorial.

Film Fun no. 323 (February 1916). *He's a Busy Little Funmaker*. New York: Leslie-Judge Company Publishing; A. Sleicher (President), G. Hamilton (Art Director), E. Sears (Editor).

Film Fun no. 328 (July 1916). *The Happifat Dolls and Their Adventures*. New York: Leslie-Judge Company Publishing.

Film Fun, Christmas number (1917). *How Bobby Bumps Came to Be*. New York: Leslie-Judge Co.

Finch, R. M. (October 20th 1931). *World's Dumbest Actor Pluto the Pup*. *Los Angeles Illustrated Daily News*: Illustrated Daily News Pub. Co.

Fleischer, R. (2005). *Out of the Inkwell. Max Fleischer and the Animation Revolution.* Lexington: University Press of Kentucky.

Forgacs, D. (1992). *Disney Animation and the Business of Childhood*. *Screen* 33(4), A. Kuhn (issue editor), Oxford University Press-The John Logie Baird Centre (University of Glasgow).

Formenti C. (2022). *The Classical Animated Documentary and Its Contemporary Evolution*. New York-London: Bloomsbury Academic.

Förster, A. (2017). *Women in the Silent Cinema. Histories of Fame and Fate*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foucault, M. (2011). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro. Milano: Mimesis, tr. it. di S. Vaccaro, T. Villani; tr. it. *Des espaces autres* P. Tripodi.

Franklin, M. (February 1932). *Confessions of Mickey Mouse*. *Screenland* XXIV(4). Screenland Magazine Inc.

Friedwald, W., Beck, J. (1981). *The Warner Bros Cartoons*. Metuchen: Scarecrow Press.

Gaines, J., Vatsal, R., Dall'Asta, M. (eds., 2011-2020). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries.

Galimberti, U. (1983). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

Gallewitz, H. (1974, editor). *Sidney's Smith The Gumps*. New York: Charles Scribner's Sons; design by D. Winslow.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

(1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

(1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

George, A.E. (2017). *Pride or Prejudice? Exploring Issues of Queerness, Speciesism, and Disability in Warner Bros.' Looney Tunes*. In A.J. Nocella II, A.E. George, J.L. Schatz (eds.), *The Intersectionality of Critical Animal, Disability, and Environmental Studies*. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books.

Gerstein, D., Groth, G. (eds., 2011), *Walt Disney's Mickey Mouse "Race to Death Valley" by Floyd Gottfredson*. Seattle: Fantagraphics Books.

(eds., 2012), *Walt Disney presenta Topolino nella valle infernale di Floyd Gottfredson*, a cura it. di F. Gadducci sulla versione curata da D. Gerstein e G. Groth. Rizzoli Lizard, tr. it. A. Merico.

Gifford, D. (1979). *The Great Cartoons Stars. A Who's Who*. London: Jupiter Books.

(1990). *American Animated Films in the Silent Era, 1897-1929*. Jefferson (NC): McFarland.

Glenister Roberts, K. (ed., 2015). *Communication Theory and Millennial Popular Culture: Essays and Applications*. New York: Peter Lang.

Grace, W. (2017). *Lotte Reiniger. Pioneer of Film Animation*, Jefferson: McFarland & Company.

Grahame, K. (2018 [1898]). *Il drago riluttante*. Torino: Lindau, tr. it. F. Zaniboni (Il Quadrante s.r.l.).

(2013 [1908]). *Il vento tra i salici*, postf. A. Faeti. Milano: BUR, tr. it. S. Di Mella.

Gramatky, H. (1939). *Little Toot*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Grandinetti, F.M. (2004). *Popeye. An Illustrated Cultural History*. Jefferson (NC)-London: McFarland & Co.

Green, W.A. (1992). *Periodization in European and World History* in *Journal of World History* 3 (1). University of Hawaii Press-World History Association.

Gregory, D. (2004). *The Colonial Present*. Oxford-Malden: Blackwell Pub.

Griffin, S. (2004). *Pronoun Trouble. The Queerness of Animation*, in H. Benshoff, S. Griffin (eds.), *Queer Cinema, The Film Reader*. New York-London: Routledge.

(2000). *Tinker Belles and Evil Queens*. New York-London: New York University Press.

Guy, A. (2008). *Memorie di una pioniera del cinema*, a cura di M. Dall'Asta. Bologna: Edizione Cineteca di Bologna, tr. it. P. Cristalli e S. Toni.

Hall, P. (2001). *Raggedy Ann and Johnny Gruelle. A Bibliography of Published Works*. Gretna (LA): Pelican Publishing Company.

Hall, S. (1980). *Encoding/Decoding*, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. 1972–79*. Londra: Hutchinson University Library.

(2012). *Encoding and Decoding in The Television Discourse*. In G.D. Meenakshi, F.M. Kellner (eds.), *Media and Cultural Studies Keywords*. Massachusetts-Oxford: Wiley-Blackwell.

Handy, T.B. (September 1920). *So Many Per! Serials, the Thrilling Fiction of the Cinema*. *Motion Picture Magazine* 20(8). Brewster Pub.

Hanson, H. (2007). *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London: I.B. Tauris.

Harvey, R.C. (2005). s.v. *Buell, Marjorie Henderson*. In M.C. Carnes (ed.), *American National Biography: Supplement 2*. Oxford-New York: Oxford University Press.

(1994). *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.

Hill, E. (2016). *Never Done. A History of Women's Work in Media Production*. New Brunswick-London: Rutgers University Press.

Holliday, C. (2016). *Carl's Moving Castle: "Animated" Houses and the Renovation of Play in* Up *(2009)*. In E. Andrews, S. Hockenhull, F. Pheasant-Kelly (eds.), *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. New York-London: Routledge.

Holtz, A. (2012). *American Newspaper Comics. An Encyclopedic Reference Guide*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Honness Roe, A. (ed., 2020). *Aardman Animation. Beyond Stop Motion*. London-New York: Bloomsbury.

(2013). *Animated Documentary*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Horkheimer, M., Adorno, T.W. (2002 [1947]). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi, intr. di R. Solmi, tr. it. di C. Galli.

Hubbell, R.S. (written by), Gruelle, J. (illustrated by, 1916). *Quacky Doodles' and Danny Daddles' Book*. Chicago: P.F. Volland & Co.

Ince, K. (2017). *The Body and the Screen. Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. New York-London: Bloomsbury.

Irigaray, L. (2006). *In tutto il mondo siamo sempre in due. Chiave per una convivenza universale*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

(1974). *Speculum de l'autre femme.* Paris: Editions de Minuit.

Kaplan, E.A. (2000 [1983]). *Women & Film. Both Sides of the Camera*. London-New York: Routledge.

Karasik, P., Newgarden, M. (2017). *How to Read Nancy. The Elements of Comics in Three Easy Panels*. Seattle: Fantagraphics Books; foreword by J. Lewis, introduction by J. Elkins.

Kashiwaba, S. (2003 [1987]). *Il meraviglioso paese oltre la nebbia*. Bologna: Kappa Edizioni, tr. it. M. Fogato.

Kaufman, J.B. (2012 [2004]). *The Live Wire: Margaret J. Winkler and Animation History*. In M.

Furniss (ed.), *Animation: Art & Industry*. New Barnet: John Libbey Pub. Ltd.

(1999). *Ritorno nel Paese delle Meraviglie-Wonderland Revisited*. *Griffthiana*. *La rivista della Cineteca del Friuli* (65). Cineteca del Friuli-Le giornate del cinema muto XVIII edizione, tr. it. di P. Patat; tr. it. del volume M. Benigni, A. Filippi, P. Patat, D. Robinson, A. Victor.

Kinder, M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television and Video Game: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

King, R. (2009). *The Fun Factory. The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

King Hanson, P. (exec. editor), Gevinson A. (ass. editor, 1988), *AFI Catalog of Feature Films, 1911-1920*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

King Hanson, P. (exec. editor), Gevinson A. (ass. editor, 1993), *AFI Catalog of Feature Films, 1931-1940*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Kosut, M. (ed., 2012). *Encyclopedia of Gender in Media*. London: Sage Publications.

Kothenschulte, D. (ed., 2016). *The Walt Disney Film Archive. The Animated Movies 1921-1968.* Köln: Taschen.

Krijnen, T., Van Bauwel, S. (2018). *Gender and Media. Representing, Producing, Consuming*. New York- London: Routledge.

Jandelli, C. (2007). *Breve storia del divismo*. Venezia: Marsilio.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture.* New York: New York University Press;

(2014 [2006]). *Cultura convergente.* Santarcangelo di Romagna: Maggioli-Apogeo, tr. it. V. Susca, M. Papacchioli; V. B. Sala (tr. it. *Postilla*).

(1992). *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press.

Jordan, K. (1917). *The Happifats and the Grouch*. New York: E.P. Dutton & Co.

Jowett, G.S., Jarvie, I.C., Fuller, K.H. (1996). *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kinder, M. (1991). *Playing With Power in Movies, Television, and Video Games*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Ladogana, S. (2006). *Lo specchio delle brame: mass media, immagine corporea e disturbi alimentari*. Milano: FrancoAngeli.

Lasswell, H. D. (2013 [1927]). *Propaganda Technique in the World War*. Mansfield (CT): Martino Publishing.

Leaf, M., Lawson, R. (disegni, 1936). *The Story of Ferdinand*. New York: The Viking Press Pub.

Lefebvre, H. (1976-1979 [1974]). *La produzione dello spazio*, pref. di L. Ricci. Milano: Moizzi, pref. di L. Ricci, tr. it. di M. Galletti.

Lenburg, J. (1999). *The Encyclopedia of Animated Cartoon*. New York: Facts on File.

(2006). *Who's Who in Animated Cartoons*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.

Leslie, E. (2002). *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. London-New York: Verso.

Lewin, K., Lippitt, R., White, R. K. (1939). *Patterns of Aggressive Behavior in Experimentally Created "Social Climates"*. *The Journal of Social Psychology* (2): Society for the Psychological Study of Social Issues.

Lewis, J. (2000). *Hollywood V. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry.* New York-London: New York University Press.

Linsenby, F. (1985). *American Women in Magazine Cartoons*. *American Journalism* 2(2): American Journalism Historians Association.

Liu, Y., Yang M. (2021). *The Transformation of Female Images in Disney Animated Films from the 20th to the 21st Century in the Context of the American Feminist Movement*. In M.Z. Bin, N.A. Ghaffar (eds.). *Proceedings of the ICHESS 2021*: Atlantis Press.

Lotman, J.M. (1985). *La semiosfera. La struttura e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura e tr. it. di S. Salvestroni. Venezia: Marsilio.

Lo Verde, F.M. (2021). *Corpo/corporeità*. In T. Marci, S. Tomelleri (a cura di), *Dizionario di sociologia per la persona*. Milano: FrancoAngeli, Milano.

Lowe, D. (2005). *An Encyclopedic Dictionary of Women in Early American Film, 1895-1930*. New York: Haworth.

Luckett, M. (2014). *Cinema and Community*. *Progressivism, Exhibition, and Film Culture in Chicago, 1907-1917*. Detroit: Wayne State University Press.

Lutz, E.G. (1920). *Animated Cartoons: How They Are Made, Their Origin and Development*. New York: Charles Scribner's Sons.

(1927). *The Motion-Picture Cameraman. A Book for the Amateur and Professional Cinematographer*. New York: Charles Scribner's Sons.

Maffi, M., Scarpino, C., Schiavini, C., Zangari, S. M. (2012). *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*. Milano: il Saggiatore.

Maity, N. (2014). *Damsels in Distress: A Textual Analysis of Gender Roles in Disney Princess Films*, *IOSR-JHSS* 19 (10): IOSR.

Maltin, L. (1984). *The Disney Films*. New York: Crown Pub.; research associate J. Beck.

Marti, O.J. (1937). *Hollywood's Movie Commandments. A Handbook for Motion Picture Writers and Reviewer.* New York: H.W. Wilson; con testi vari.

Marchetti, M.C. (2011). *La moda oltre le mode. Lineamenti di sociologia della moda*. Roma: Nuova Cultura.

Mari, G. (ed., 2016). *La differenza maschio-femmina. Persona, identità, sessualità*. Brescia: ELS-Morcelliana.

Mariotti, A. "Lilla" (2008). *Cacciatrici di balene. Avventure e disavventure al femminile sulle navi baleniere americane nella seconda metà del 1800*. Genova: F.lli Frilli.

Marrero, R. (1975). *Vintage Monster Movies*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.

Mast, G., Cohen, M. (eds., 1985). *Film: Psychology, Society and Ideology*. Oxford: Oxford University Press.

Mauss, M. (2017). *Le tecniche del corpo*, a cura e tr. it. di M. Fusaschi. Pisa: Edizioni ETS.

Mayer, G. (2022). *Hollywood's Melodramatic Imagination. Film noir, the Western and Other Genres from the 1920s to the 1950s*. Jefferson: McFarland & Co.

McCabe, J. (2004). *Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema*. London: Wallflower.

McCall, D. L. (2015). *Film Cartoons A Guide to 20th Century American Animated Features and Shorts*. Jefferson-London: McFarland & Company.

McCreedy, J., Budakov, V. M., Glavanakova, A. K. (eds., 2020). *Swiftian Inspirations. The Legacy of Jonathan Swift from the Enlightenment to the Age of Post-Truth*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

McDonald, T. J., Lanckman L. (eds., 2019). *Star Attractions. Twentieth-Century Movie Magazines and Global Fandom*. Iowa City: University of Iowa Press.

McGowan, D. (2019). *Animated Personalities*. *Cartoon Characters and Stardom in American Theatrical Shorts*. Austin: University of Texas Press.

McMahan, A. (2003). *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, London: Bloomsbury Academic.

Mead, M. (1991 [1949]). *Maschio e femmina*. Milano: Mondadori, tr. it. M. L. Epifani e R. Bosi.

Mebold, A. (2007). *'Just like a Public Library maintained for public welfare': 28mm as a comprehensive service strategy for non-theatrical clientele, 1912-1923*. In F. Kessler, N. Verhoeff (eds.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*. New Barnet: John Libbey Pub.

Meenakshi, G. D., Kellner, F. M. (eds., 2012). *Media and Cultural Studies Keywords*. Massachusetts-Oxford: Wiley-Blackwell.

Meyer, K., Seidler, J., Curry, T., Aveni, A. (1980). *Women in July Fourth Cartoons: a 100 Year Look. Journal of Communication* 30(1): International Communication Association-

Annenberg School Press (Annenberg School for Communication).
Melman, B. (1988). *Women and the Popular Imagination in the Twenties. Flappers and Nymphs*. Basingstoke-London: Macmillan Press.
Mereghetti, P. (2017). *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2017*, con la collab. di F. Mazzarella, R. Curti, P.M. Bocchi, C.A. Amadei, A. Stellino, A. Pezzotta, G. Calzoni, D. Persico, 2 voll. Milano: Baldini & Castoldi.
Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
Merrin, A. (1993). *Hitler*. New York: Puffin Books.
Merritt, R., Kaufman, J.B. (2000). *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press.
Metz, C. (1975 [1972]). *La significazione del cinema*, a cura di A. Farassino. Milano: Bompiani, tr. it. A. Farassino.
Mills, N. (29th May 1986). *Lady Beware Warning Never Intimated Her*. *The Los Angeles Times*: The Times Mirror Company.
Modleski, T. (2016). *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York- London: Routledge.
Molière, *Il borghese gentiluomo*, a cura e tr. it. di L. Lunari. Milano: BUR.
Moschini, L. (a cura di, 2008). *Il genere tra le righe. Stereotipi nei testi e nei media*. Roma: Il paese delle donne-Università degli Studi Roma Tre.
Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* (3): Society for Education in Film and Television.
Munden, K. W. (exec. ed. 1997), *AFI Catalog of Feature Films, 1921-1930*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
Nathan, D. L., Crafton, D. (2013). *The Making and Re-Making of Winsor McCays's Gertie (1914)*. *Animation: an interdisciplinary journal*, 8 (8): SAGE.
Niver, K.R. (1985). *Early Motion Pictures. The Paper Print in the Library of Congress*, edited by B. Bergsten. Washington: Library of Congress-Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division; introduction by E. Barnouw.
Oberhauser, A.M., Fluri, J.L., Whitson, R., Mollett, S. (2018). *Feminist Spaces. Gender and Geography in a Global Context*, New York-London: Routledge.
Oderman, S. (2000). *Lillian Gish. A Life on Stage and Screen*. Jefferson (NC)-London: McFarland & Company.
O'Melia, G. (2019). *Japanese Influence on American Children's Television*. Cham: Palgrave Macmillan-Springer Nature Switzerland AG.
Ortoleva, P. (2009). *Il secolo dei media.* Milano: il Saggiatore.
Paccagnella, V., schede de *I cortometraggi*, *The Disney Compendium-La tana del sollazzo* (http://www.ilsollazzo.com/c/disney/, ultima visualizzazione 15/09/2022).
Perea, K. (2018). *Gender and Cartoons from Theaters to Television. Feminist Critique on the Early Years of Cartoons*. *Animation: an interdisciplinary journal* 13(1): SAGE.
Perotti, P.A. (2018). *Baci romani: basium, osculum, savium*. *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* (34): Societat Catalana d'Estudis Clàssics.
Pilling, J. (ed., 1992). *Women and Animation. A Compendium*. London: BFI.
Preminger, O. (1977). *Preminger. An Autobiography*. New York: Doubleday.
Raffaelli, L. (2005). *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi.* Roma: Minimum fax.
Ramapith (Gerstein, D., 2010), *Lost Laugh-O-Grams Found – And Shown*, in *Ramapith Prehistoric Pop Culture Blog*, 14/10/2010 (https://ramapithblog.blogspot.com/2010/10/lost-laugh-o-grams- foundand-shown.html, ultima visualizzazione 19/08/2022).
Reinhard, C. D., Olson, C. J. (2017). *Heroes, Heroines, and Everything in Between. Challenging Gender and Sexuality Stereotypes in Children's Entertainment Media.* Lanham-London: Lexington Books.
Rexford Cooley, F. (2010). *Comic Strips*. In T.A Greenfield (ed.). *Broadway. An Enciclopedia of*

Theater and American Culture, vol. 1 (A-L). Santa Barbara (CA): Greenwood-ABC-Clio, LLC.

Ricordi, F. (2012). *Filosofia del bacio*. Milano-Udine: Mimesis.

Riva, E. (2020). *Genere ed identità*. In E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*. Milano: FrancoAngeli.

(2020). *Modelli di genere e di coppia nei cartoni Disney: anatomia di un cambiamento*. In E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*. Milano: FrancoAngeli.

Riva, E., Bignamini, S., Julita, L., Turuani, L. (2020). *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*. Direzione di collana di A. Maggiolini ed E. Rivi, Milano: FrancoAngeli.

Rivoltella, P. C. (2017). *Tecnologie di comunità.* Brescia: ELS-Morcelliana.

Robertson Wojcik, P. (2016). *Fantasies of Neglect. Imagining the Urban Child in American Film And Fiction*. New Brunswick-London: Rutgers University Press.

Robbins, T. (2013). *Pretty in Ink. North American Women Cartoonists 1896-2013*. Seattle-Hong Kong: Fantagraphics Books.

Rondolino, G. (2003). *Storia del cinema d'animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg.* Torino: UTET.

(2005). s.v. *Cartoni animati*. In *Enciclopedia dei ragazzi*, vol. 2/A-Ce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana; dir. G. Bedeschi, red. capo A. Turchi, art director G. Casale; dir. ed. M. Bray.

Ross, S. (2000). *The Hollywood Flapper and the Culture of Media Consumption*. In D. Desser, G.S. Jowett (eds.), *Hollywood Goes Shopping*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sabato, G. (2020). *Postfazione. Spazio, potere e memoria: riflessioni di un geografo su fumetto e cartoon di propaganda*, in M. Bonura, *Cinema, vignette e baionette*, pref. di A. Fici, intr. di S. Brancato, scritto introduttivo di F. Rizzuto, postf. di G. Sabato. Palermo: Palermo University Press.

Saccà, M. (2019). *Un secolo di Disney. Gender, femminismo ed etnia tra cinema e animazione.* Roma: AG Book Publishing.

Sallusti, S. (1975). s.v. *Canudo, Ricciotto*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana; direzione di A.M. Ghisalberti.

Salten, F. (1930 [1923]). *Bambi. La vita di un capriolo*. Milano: F.lli Treves, tr. it. G. Prampolini.

Sampson, H.T. (1998). *That's Enough Folks. Black Images in Animated Cartoons,1900-1960*. Lanham (MD): Scarecrow Press.

Sandler, K. S. (1998). *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag*, in Sandler, K.S. (ed.), *Reading the Rabbit. Explorations in Warner Bros. Animation*. New Brunswick-London: Rutgers University Press.

Savada, E. (compiled by, 1995), *AFI Catalog. Film Beginnings, 1893-1910, a work in progress*. London-Metuchen: The Scarecrow Press.

Schelly, B. (2017). *John Stanley. Giving Life to Little Lulu*. Seattle: Fantagraphics Books.

Schembri, R. (2014). *Il cinema, che meraviglia! I trucchi della visione dalla lanterna magica a Méliès.* Alessandria: Falsopiano.

Schickel, R. (1984). *D.W. Griffith. An American Life*. New York: Simon and Schuster.

Seroni, A. (1977). *La questione femminile in Italia (1970-1977)*, a cura di E. Rava. Roma: Editori Riuniti.

Shull, M.S., Wilt, D.E. (2004). *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1929-1945*, second edition. Jefferson-London: McFarland & Company, Inc.

Simmel, G. (1976 [1910]). *La moda*. In G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi. Milano: ISEDI, tr. it. L. Perucchi.

(1985 [1910]). *La moda e altri saggi di cultura filosofica*. Milano: Longanesi, tr. it. M. Monaldi.

Singer, B. (1990). *Female Power in the Serial-Queen Melodrama. The Etiology of an Anomaly*. *Camera Obscura. Feminism and Film History* 8(22), editorial by L. Jacobs and P. Petro. The Johns Hopkins University Press.

Smith, B. G. (eds., 2000). *Global Feminisms Since 1945*. London-New York: Routledge.

Somigli, L., Chiavini, R. (2006). *Dai fratelli Lumière ad Asterix: il genere comico*. In R. Chiavini, A. Lazzeretti, L. Somigli, M. Tetro, *Il cinema dei fumetti. Dalle origini a Superman Returns*. Roma: Gremese.

Stacks, D.W., Cathy Li, Z., Spaulding, C. (2015). *Media Effects*. In J.D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, second edition. San Diego (CA): Elsevier.

Stamp, S. (2000). *Movie-Struck Girls. Women and Motion Culture After Nickelodeon.* Princeton: Princeton University Press.

Stathes, T.J. (edited by), *The Bray Animation Project* (https://brayanimation.weebly.com/, ultima visualizzazione il 07/11/2022).

Stefani, N. (2017). *Da Mickey Mouse a Topolino: le strategie promozionali e distributive della Pittaluga per l'animazione Disney*. *Immagine. Note di storia del cinema* 4(16), a cura di L. Mazzei e D. Orecchia: Paolo Emilio Persiani – AIRSC.

Stoller, R. (1968). *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. London: Maresfield Library.

Stonequist, E. V. (1937). *The Marginal Man. A Study in Personality and Culture Conflict.* New York: Charles Scribner's sons.

Swift, J. (2005 [1726]). *Gulliver's Travel*, edited and introduction by C. Rawson, notes by I. Higgins. Oxford: Oxford University Press.

(2012 [1726]). *I viaggi di Gulliver*, a cura e tr. it. di G. Celati. Milano: Feltrinelli.

Taylor, B., Gerstein, D., *[Interview] Historian David Gerstein Talks Oswald's Rediscovered Short, Relation to Mickey Mouse*, in *Rotoscopers*, January 25, 2016 (https://www.rotoscopers.com/2016/01/25/interview-historian-david-gerstein-talks-oswalds-rediscovered-short-relation-to-mickey-mouse/, ultima visualizzazione il 10/12/2022; edited by M. Stradling).

The Moving Picture World (1917). New York: Chalmers Publishing Co.

Telotte, J. P. (2010). *Animating Space. From Mickey to WALL-E*. Lexington: The University Press of Kentucky.

(2010). *Disney's Alice Comedies: A Life of Illusion and the Illusion of Life*. *Animation : an interdisciplinary journal* 5(3): SAGE.

Tirino, M. (2021). *The Wind Rises: The Flight Area as a Place of Identity Construction, Political Contestation and Technological Nostalgia in Hayao Miyazaki's Films*. In A. Maiorani, C.B. (eds.), *Space and Place ad Human Coordinates: Rethinking Dimensions Across Disciplines*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Tognolotti, C. (a cura di, 2020). *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*. Pisa: ETS.

Tomkowiak, I. (2022). *Happy Pictures? Disney's* Dumbo *Films and the Etertainment Industry*. In U. Dettmar, I. Tomkowiak (eds.), *On Disney. Deconstructing Images, Tropes and Narratives*. Berlin: J.B. Metzler-Springer.

Tortora, M. (a cura di, 2010). *Donne nel cinema d'animazione*. Latina: Tunué.

Tosi, L., Hunt, P. (2018). *The Fabulous Journeys of Alice and Pinocchio. Exploring Their Parallel Worlds*, series editors D. E. Palumbo-C.W. Sullivan III. Jefferson: McFarland & Company.

Turuani, L. (2020). *Biancaneve e i sette nani*. In E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati* Milano: FrancoAngeli.

Uva, C.-Wells, P. (a cura di, 2018). *Re-Animation. L'animazione contemporanea tra cinema, televisione, videoarte e nuovi media*. *Imago* (16). Bulzoni.

Vance, J., T. Maietta, T. (with), Cushman, R. (photographic editor, 2008). *Douglas Fairbanks*.

Berkeley and Los Angeles-London: University of California Press-Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Vangone, C. (2017). *Principesse delle mie brame. Identità di genere e cartoon*. Cantalupa: Effatà.

Ward, W. A. (2013 [1937-1940]), *Paperino le inedite follie inglesi*, a cura di M. Bonura, F. Provenzano, L. Tamagnini. Reggio Emilia: inserto di *Fumetto*, Anafi, tr. it. AA. VV.

Webb, G. (2000). *The Animated Film Encyclopedia. A Complete Guide to American Shorts, Features, and Sequences, 1900-1979*. Jefferson-London: McFarland & Co.

Wells, P. (2019 [2002]). *Animation. Genre and authorship*. New York-Chichester: Wallflower Press Book-Columbia University Press.

(ed., 2017). *The Beautiful Frame: Animation & Sport, The Beautiful Frame. Animation & Sport*. Animation Academy, Loughborough University, National Footbal Museum, Hotel Football.

(1998). *Understanding Animation*. London: Routledge.

(2013). *Understanding Animation*. London-New York: Routledge (Francis & Taylor Group).

Whitebook, J. (2018). *Psychoanalysis and Critical Theory*. In P. E. Gordon, E. Hammer, A. Honneth (eds.), *The Routledge Companion of Frankfurt School*. London: Routledge (Taylor & Francis Group).

Whitman, W. (2012). *Foglie d'erba. La prima edizione del 1855*, a cura e tr. it. di A. Ceni. Milano: Feltrinelli.

Wolf, G. (1981). *Who Censored Roger Rabbit?*. NewYork: St. Martin's Press.

Women Film Pioneers Project WFPP (https://wfpp.columbia.edu/pioneers/, ultima visualizzazione 04/08/2021).

Wooden, S.R., Gillam, K. (2014). *Pixar's Boy Stories. Masculinity in a Postmodern Age*. Lanham-London: Rowman & Littlefield.

Zancato, F. (2012). *Cartoon ladies. Le dive del cinema d'animazione americano*. Latina: Tunué.

Zecca, F. (2013). *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*. Udine: FORUM.

Filmografia essenziale

1900

The Enchanted Drawing, regia di J. Stuart Blackton, Stati Uniti.

1903

Alice in Wonderland, regia di C.M. Hepworth, P. Stow, Stati Uniti.
Life of An American Fireman, regia di E.S. Porter, Stati Uniti.
The Great Train Robbery, regia di E.S. Porter, Stati Uniti.
Uncle Tom's Cabin, regia di E.S. Porter, Stati Uniti.

1906

Humorous Phases of Funny Faces, regia di J.S. Blackton, Stati Uniti.

1907

The "Teddy" Bears, regia di E.S. Porter e W. McCutcheon Sr., Stati Uniti.

1908

Hôtel électrique, regia di S. de Chomón, Francia.

1909

Cretinetti che bello!, regia di A. Deed, Italia.
La storia di Lulù, regia di A. Frusta, Italia [1909/1910?].

1910

Alice's Adventures in Wonderland, regia di di E.S. Porter, Stati Uniti.

1911

Pinocchio, regia di G. Antamoro, Italia.

Winsor McCay, the famous cartoonist of the N.Y. Herald and his moving comics, regia di W. McCay e J.S. Blackton, Stati Uniti.

1912

An Unseen Enemy, regia di D.W. Griffith, Stati Uniti.
How a Mosquito Operates, regia di W. McCay, Stati Uniti.

1913

He Ruins His Family's Reputation, regia di Émile Cohl, Stati Uniti.
Colonel Heeza Liar, serie diretta da J.R. Bray, L. Helton, G.V. Stallings, W. Lantz *et al.*, Stati Uniti.
The Adventures of Kathlyn, serial diretto da F.J. Grandon, Stati Uniti, 1913-1914.

1914

Gertie the Dinosaur, regia di W. McCay, Stati Uniti.
Lucille Love. The Girl of Mistery, serial diretto da F. Ford, Stati Uniti.
The Police Dog, serie realizzati da C.T. Anderson, Stati Uniti.
The Perils of Pauline, serial diretto da L.J. Gasnier e D. MacKenzie, Stati Uniti.

1915

Alice in Wonderland, regia di W.W. Young, Stati Uniti.
Dreamy Dud. He Resolves Not to Smoke, regia di W. Carlson, Stati Uniti.
Les Vampires, serial diretto da L. Feuillade, Francia.
The Dinosaur and the Missing Link. A Prehistoric Tragedy, regia di W.H. O'Brien, Stati Uniti.
When Knights Were Bold, regia di L.M. Glackens, Stati Uniti.

1916

Bobby Bumps, serie diretta da E. Hurd, Stati Uniti.
Farmer Al Falfa, serie diretta da P. Terry, Stati Uniti.
Hazard of Happifat, serie realizzata da A. Leggett, Stati Uniti.
Intolerance, regia di D.W. Griffith, Stati Uniti.
Miss Nanny, serie diretta da C. Rigby, Stati Uniti.
R. F. D. 10,000 B. C. a Mannikin Comedy, regia di W.H. O'Brien, Stati Uniti.

Snow White, regia di J.S. Dawley, Stati Uniti.
The Phable of a Busted Romance, regia di T. Powers, R. Barré, Stati Uniti.
The Phable of the Phat Woman, regia di T. Powers, R. Barré, Stati Uniti.

1917

El Apóstol, regia di Q. Cristiani, Argentina.
Goodrich Dirt, regia di W. Carlson, Stati Uniti.
Otto Luck, serie diretta da W. Carlson, Stati Uniti.
Quacky Doodles, serie realizzata da F.M. Follett con J. Gruelle, Stati Uniti.

1918

Gertie in Tour, regia di W. McCay, Stati Uniti.
Tarzan of the Apes, regia di S. Sidney, Stati Uniti.
The Blue Bird, regia di M. Tourneur, Stati Uniti.
The Sinking of the Lusitania, regia di W. McCay, Stati Uniti.

1919

Felix the Cat (1919-1921), serie diretta da O. Messmer e P. Sullivan, Stati Uniti [distrib. Paramount].
How Animated Cartoons Are Made, regia di W. Carlson, Stati Uniti.
US Fellers, serie diretta da W. Carlson, Stati Uniti.

1920

A Family Affair, regia di V. Stallings, Stati Uniti.
Bud and Susie, serie diretta da F. Moser, Stati Uniti.
Jiggs in Society, regia di R. Morris, Stati Uniti.
Love's Labor Lost, regia di V. Stallings, Stati Uniti.
Remodeling Her Husband, regia di L. Gish, Stati Uniti.
The Flapper, regia di A. Crosland, Stati Uniti.
The Gumps (1920-1921), serie, Stati Uniti.

1921

Dreams of the Rarebit Fiend, regia di W. McCay, Stati Uniti, 3 episodi.
Flip's Circus, regia di W. McCay, Stati Uniti.
Flower Fairies, regia di B.M. Kelley, Stati Uniti.
The Centaurs, regia di W. McCay, Stati Uniti.

1922

Felix the Cat (1922-1925), serie diretta da O. Messmer e P. Sullivan, Stati Uniti [distrib. M. Winkler].
The Headless Horseman, regia di E.D. Venturini, Stati Uniti.
The Married Flapper, regia di S. Paton, Stati Uniti.

1923

Alice in Wonderland, regia di W. Disney, Stati Uniti.
A Merry Christmas, regia di B.M. Kelley, Stati Uniti.
Do Women Pay?, regia di P. Terry, Stati Uniti.
Flaming Youth, regia di J.F. Dillon, Stati Uniti.
The Einstein Theory of Relativity, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Three Ages, regia di B. Keaton, E. Cline, Stati Uniti.

1924

Alice Comedies (1924-1927), serie diretta da W. Disney, Stati Uniti.
The Cowboy and the Flapper, regia di A. James, Stati Uniti.
The Perfect Flapper, regia di E. Hudson, Stati Uniti.

1925

Du skal ære din hustru, regia di C.T. Dreyer, Danimarca.
The Lost World, regia di H. Hoyt, Stati Uniti.

1926

Ella Cinders, regia di A.E. Green, Stati Uniti.

My Old Kentucky Home, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
The Mark of Zorro, regia di F. Niblo, Stati Uniti.

1927

Love, regia di E. Goulding, Stati Uniti.
Oswald the Lucky Rabbit (1927-1928), serie diretta da W. Disney, Stati Uniti.
The Gaucho, regia di F.R. Jones, Stati Uniti.
The Jazz Singer, regia di A. Crosland, Stati Uniti.
Tillie the Toiler, regia di H. Henley, Stati Uniti.

1928

Bringing Up Father, regia di J. Conway, Stati Uniti.
Buster Minds the Baby, regia di S. Newfield, Stati Uniti.
Gang War, regia di B. Glennon, Stati Uniti.
Plane Crazy, regia di W. Disney e U. Iwerks, Stati Uniti.
Steamboat Willie, regia di W. Disney e U. Iwerks, Stati Uniti.
The Gallopin' Gaucho, regia di W. Disney e U. Iwerks, Stati Uniti.

1929

A Close Call, regia di J. Foster e H. Bailey, Stati Uniti.
Jungle Rhythm, regia di W. Disney, Stati Uniti.
The Plow Boy, regia di W. Disney, Stati Uniti.
The Karnival Kid, regia di W. Disney, U. Iwerks, Stati Uniti.
The Kiss, regia di J. Feyder, Stati Uniti.
The Night Club, regia di J. Foster e M. Davis, Stati Uniti.
The Skeleton Dance, regia di W. Disney, Stati Uniti.
When The Cat's Away, regia di W. Disney, Stati Uniti.
Wooden Money, regia di P. Terry e J. Foster, Stati Uniti.
Yanky Clippers, regia di W. Lantz e T. Palmer, Stati Uniti.

1930

Accordion Joe, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Circus Capers, regia di J. Foster e H. Bailey, Stati Uniti.
Dangerous "Nan" McGrew, regia di M. St. Clair, Stati Uniti.
Dizzy Dishes, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Hot Dog, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Hot Tamale, regia di J. Foster e H. Bailey, Stati Uniti.
Hot-Toe Mollie, regia di R. Grey?, Stati Uniti.
Sinkin' in the Bathtub, animazione di I. Freleng, Stati Uniti.
Stone Age Stunts, regia di J. Foster e M. Davis, Stati Uniti.
The Apache Kids, regia di B. Harrison e M. Gould, Stati Uniti.
The Big Cheese, regia di J. Foster e H. Bailey, Stati Uniti.
The Chain Gang, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
The Gorilla Mystery, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
The Office Boy, regia di J. Foster e H. Bailey, Stati Uniti.
The Picnic, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
The Shindig, regia di B. Gillett, Stati Uniti.

1931

Dracula, regia di T. Browning, Stati Uniti.
Dr. Jekyll and Mr. Hyde, regia di R. Mamoulian, Stati Uniti.
Frankenstein, regia di J. Whale, Stati Uniti.
Kitty from Kansas City, Stati Uniti.
Mata Hari, regia di G. Fitzmaurice, Stati Uniti.
Mickey's Orphans, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Peludópolis, regia di Q. Cristiani, Argentina.
Silly Scandals, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.

The Bum Bandit, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
You Don't Know What You're Doin'!, regia di R. Ising, Stati Uniti.

1932

Any Rags?, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Betty Boop for President, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Boop-Oop-A-Doop, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Bugs in Love, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Chess-Nuts, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Farmer Al Falfa's Ape Girl, regia di F. Moser e P. Terry, Stati Uniti.
Freaks, regia di T. Browning, Stati Uniti.
King Neptune, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Mickey's Nightmare, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Mickey's Revue, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
Shanghaied, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Three's a Crowd, regia di R. Hamilton e L. Martin, Stati Uniti.
War Babies, regia di C. Lamont, Stati Uniti.
Wild Waves, regia di B. Gillett, Stati Uniti.

1933

Alice in Wonderland, regia di N.Z. McLeod, Stati Uniti.
Buddy's Beer Garden, regia di E. Duvall, Stati Uniti.
Buddy's Day Out, regia di T. Palmer, Stati Uniti.
Duck Soup, regia di L. McCarey, Stati Uniti.
Fanny in the Lion's Den, regia di F. Moser e P. Terry, Stati Uniti.
Is My Palm Read?, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
King Kong, regia di M.C. Cooper, E.B. Schoedsack, Stati Uniti.
Little Women, regia di G. Cukor, Stati Uniti.
Mickey's Gala Premier, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Popeye the Sailor with Betty Boop, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Puppy Love, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
The Banker's Daughter, regia di F. Moser e P. Terry, Stati Uniti.
The Oil Can Mystery, regia di F. Moser e P. Terry, Stati Uniti.
Three Little Pigs, regia di B. Gillett, Stati Uniti.

1934

Beauty and the Beast, superv. di I. Freleng, Stati Uniti.
Betty Boop's Life Guard, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Hollywood Party, regia di R. Boleslawski, A. Dwan, E. Goulding, R. Mack, C.F. Reisner, R. Rowland, G. Stevens, S. Wood, Stati Uniti.
Mickey Plays Papa, regia di B. Gillett, Stati Uniti.
Peculiar Penguins, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
She Wronged Him Right, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Tarzan and his Mate, regia di C. Gibbons, Stati Uniti.
The Cave Man, regia di U. Iwerks?, Stati Uniti.
The Girl at the Ironing Board, superv. di I. Freleng, Stati Uniti.
The Grasshopper and the Ants, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
The Little Red Hen, regia di U. Iwerks?, Stati Uniti.
The Miller's Daughter, superv. di I. Freleng, Stati Uniti.
The Wise Little Hen, regia di W. Jackson, Stati Uniti.

1935

A Little Soap and Water, regia di D. Fleischer , Stati Uniti.
Allô, Allô, Brasil!, regia di W. Downey, J. de Barro, A. Ribeiro, Brasile.
Baby Be Good, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Cock o' the Walk, regia di B. Sharpsteen, Stati Uniti.

Curly Top, regia di I. Cummings, Stati Uniti.
Gold Diggers of '49, regia di F. Avery, Stati Uniti.
Hollywood Capers, superv. di J. King, Stati Uniti.
I Haven't Got a Hat, regia di I. Freleng, Stati Uniti.
Judge for a Day, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Swat the Fly, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Taking the Blame, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.

1936

I'm in the Army Now, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
*Klondike Anni*e, regia di R. Walsh, Stati Uniti.
Mickey's Polo Team, regia di D. Hand, Stati Uniti.
Mother Pluto, regia di D. Hand, Stati Uniti.
Mr. Deeds Goes to Town, regia di F. Capra, Stati Uniti.
Popeye The Sailor Meets Sindbad the Sailor, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Popeye with Little Swee' Pea, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
The Rainbow Dance, regia di L. Lye, UK.

1937

Don Donald, regia di B. Sharpsteen, Stati Uniti.
Heidi, regia di A. Dwan, Stati Uniti.
Hollywood Picnic, regia di A. Davis, S. Marcus, Stati Uniti.
Modern Inventions, regia di J. King, Stati Uniti.
Porky's Duck Hunt, regia di F. Avery, Stati Uniti.
Pluto's Quin-puplets, regia di B. Sharpsteen, Stati Uniti.
Snow White and the Seven Dwarfs, regia di D. Hand, regia sequenze di B. Sharpsteeen, W. Cottrell, P. Pearce, L. Money, W. Jackson, Stati Uniti.
Woodland Café, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
Young and Innocent, regia di A. Hitchcock, Stati Uniti.

1938

Cinderella Meets Fella, superv. di F. Avery, Stati Uniti.
El Mono Relojero, regia di Q. Cristiani, Argentina.
Ferdinand the Bull, regia di D. Rickard, Stati Uniti.
Goonland, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Have You Got Any Castles, regia di F. Tashlin, Stati Uniti.
Learn Polikeness, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Mother Goose Goes Hollywood, regia di W. Jackson, Stati Uniti.
Porky's Hare Hunt, superv. di B. Hardaway, Stati Uniti.
The Goldwyn Follies, regia di G. Marshall, Stati Uniti.

1939

Donald's Cousin Gus, regia di J. King, Stati Uniti.
Gulliver's Travels, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Tarzan Finds a Son!, regia di R. Thorpe, Stati Uniti.

1940

Animated Antics (1940-1941), serie diretta da registi vari, Stati Uniti.
A Wild Hare, regia di F. Avery, Stati Uniti.
Elmer's Candid Camera, superv. di C. Jones, Stati Uniti.
Fantasia, regia di J. Algar, S. Armstrong, F. Beebe, D. Hand, J. Handley, T. Hee, N. Ferguson, W. Jackson, H. Luske, B. Roberts, P. Satterfield, B. Sharpsteen, Stati Uniti.
Foreign Correspondent, regia di A. Hitchcock, Stati Uniti.
Gabby (1940-1941), serie diretta da D. Fleischer, Stati Uniti.
Mr. Duck Steps Out, regia di J. King, Stati Uniti.
Pinocchio, superv. di H. Luske, B. Sharpsteen, regia sequenze di B. Roberts, J. Kinney, W.

Jackson, T. Hee, N. Ferguson.
Puss Gets the Boot, regia di W. Hanna e J. Barbera, Stati Uniti.
You Ought to Be in Pictures, superv. di I. Freleng, Stati Uniti.

1941

Bambi, regia di D. Hand, Stati Uniti.
Dipsy Gypsy, regia di G. Pal, Stati Uniti.
Dumbo, regia di N. Ferguson, B. Sharpsteen, W. Jackson, J. Kinney, B. Roberts e S. Armstrong, Stati Uniti.
Hollywood Steps Out, regia di F. Avery, Stati Uniti.
Mr. Bug Goes to Town, regia di D. Fleischer e S. Culhane, Stati Uniti.
Superman (1941-1943), serie diretta da D. Fleischer, D. Gordon, S. Kneitel, I. Sparber, Stati Uniti.
The Reluctant Dragon, regia di A.L. Werker e H. Luske, Stati Uniti.
Tillie the Toiler, regia di S. Salkow, Stati Uniti.

1942

A Tale of Two Kitties, regia di R. Clampett, Stati Uniti.
Doin' Their Bit, regia di H. Blazer, Stati Uniti.
Doing Their Bit, Stati Uniti.
Donald Gets Drafted, regia di J. King, Stati Uniti.
Many Tanks, regia di D. Fleischer, Stati Uniti.
Out of the Frying Pan and into the Firing Line, Stati Uniti.
Pluto Junior, regia di C. Geronimi, Stati Uniti.
Saludos amigos, regia di N. Ferguson, B. Roberts, H. Luske, J. Kinney, W. Jackson, Stati Uniti.
School Daze, Stati Uniti.
Sky Princess, regia di G. Pal, Stati Uniti.
The Vanishing Private, regia di J. King, Stati Uniti.
Yankee Doodle Dandy, regia di M. Curtiz, Stati Uniti.

1943

Baby Puss, regia di W. Hanna e J. Barbera, Stati Uniti.
Fall Out Fall In, regia di J. King, Stati Uniti.
Little Lulu, serie diretta da I. Sparber, S. Kneitel, B. Tytla (1943-1948), Stati Uniti.
Red Hot Riding Hood, regia di T. Avery, Stati Uniti.
Yankee Doodle Daffy, superv. di I. Freleng, Stati Uniti.

1944

A Hatful of Dreams, regia di G. Pal, Stati Uniti.
Gaslight, regia di G. Cukor, Stati Uniti.
Lulu in Hollywood, regia di I. Sparber, Stati Uniti.
Phantom Lady, regia di R. Siodmak, Stati Uniti.
Plane Daffy, regia di F. Tashlin, Stati Uniti.
The Three Caballeros, regia di N. Ferguson, C. Geronimi, J. Kinney, B. Roberts e H. Young, Stati Uniti.
What's Cookin' Doc, regia di R. Clampett, Stati Uniti.

1945

Life with Feathers, regia di F. Freleng, Stati Uniti.
Jasper and the Beanstalk, regia di G. Pal, Stati Uniti.
Odor-able Kitty, regia di C. Jones, Stati Uniti.
The Seventh Veil, regia di C. Bennett, Stati Uniti.

1946

Acrobatty Bunny, regia di R. McKimson, Stati Uniti.
Hair-Raising Hare, regia di C.M. Jones, Stati Uniti.
Henpecked Hoboes, regia di T. Avery, Stati Uniti.
Hollywood Daffy, regia di I. Freleng, H. Pratt, Stati Uniti.
Notorious, regia di A. Hitchcock, Stati Uniti.

Song of the South, regia di H. Foster e W. Jackson, Stati Uniti.
The Big Snooze, regia di B. Clampett e A. Davis, Stati Uniti.
The Story of Menstruation, regia di J. Kinney, Stati Uniti.

1947

Donald's Dilemma, regia di J. King, Stati Uniti.
Mickey's Delayed Date, regia di C. Nichols, Stati Uniti.
Santa's Surprise, regia di S. Kneitel, Stati Uniti.
Scent-imental Over You, regia di C. Jones, Stati Uniti.
Slick Hare, regia di F. Freleng, Stati Uniti.

1948

Melody Time, regia di C. Geronimi, W. Jackson, H. Luske, J. Kinney, Stati Uniti.
Popeye Meets Hercules, regia di B. Tytla, Stati Uniti.
What Price Fleadom, regia di T. Avery, Stati Uniti.

1949

Adam's Rib, regia di G. Cukor, Stati Uniti.
Alice au pays des merveilles, regia di D. Bower, Francia.
For Scent-imental Reasons, regia di C. Jones, Stati Uniti.
Little Rural Riding Hood, regia di T. Avery, Stati Uniti.
The Adventures of Ichabod and Mr. Toad, regia di J. Kinney, C. Geronimi, J. Algar, Stati Uniti.
The Lost Dream, regia di B. Tytla, Stati Uniti.

1950

Canary Row, regia di I. Freleng, Stati Uniti.
Cinderella, regia di W. Jackson, H. Luske, C. Geronimi, Stati Uniti.
Rabbit of Seville, regia di C.M. Jones, Stati Uniti.
What's Up Doc?, regia di R. McKimson, Stati Uniti.

1951

Alice in Wonderland, regia di C. Geronimi, H. Luske, W. Jackson, Stati Uniti.
Fathers Are People, regia di J. Kinney, Stati Uniti.

1952

Law and Audrey, regia di I. Sparber, Stati Uniti.
Little Beu Pepé, regia di C.M. Jones, Stati Uniti.
Pat and Mike, regia di G. Cukor, Stati Uniti.

1953

Duck Amuck, regia di C. Jones, Stati Uniti.
Roman Holiday, regia di W. Wyler, Stati Uniti.

1954

Bride and Gloom, regia di I. Sparber, Stati Uniti.
Dog Pounded, regia di I. Freleng, Stati Uniti.

1955

Little Audrey Riding Hood, regia di S. Kneitel, Stati Uniti.
Two Scent's Worth, regia di C. Jones, Stati Uniti.

1956

The Revolt of Mamie Stover, regia di R. Walsh, Stati Uniti.

1957

What's Opera, Doc?, regia di C. Jones, Stati Uniti.

1959

Backwoods Bunny, regia di R. McKimson, Stati Uniti.
Sleeping Beauty, superv. di C. Geronimi, regia sequenze di E Larson, W. Keitherman, L. Clark, Stati Uniti.
Some Like it Hot, regia di B. Wilder, Stati Uniti.

1961

Breakfast at Tiffany's (1961), regia di B. Edwards, Stati Uniti.

1963

Krazy Kat (1963-1964), serie diretta da G. Deitch, J. Kinney, A. Kouzel, G. Pike, Stati Uniti.

1964

Marnie, regia di A. Hitchcock, Stati Uniti.

1968

Walking, regia di R. Larkin, Canada.

1972

Fritz the Cat, regia di R. Bakshi, Stati Uniti.

1975

Hedgehog in the Fog, regia di Y. Norstein, URSS.

1980

The Elephant Man, regia di D. Lynch, Stati Uniti.

1983

Mickey's Christmas Carol, regia di B. Mattinson, Stati Uniti.

1984

Karate Kid, regia di J.G. Avildsen, Stati Uniti.

1985

The Goonies, regia di R. Donner, Stati Uniti.

1987

Lady Beware, regia di K. Arthur, Stati Uniti.

1988

Něco z Alenky (*Alice*), regia di J. Švankmajer, Cecoslovacchia.
The Land Before Time, regia di D. Bluth, Stati Uniti.
Who Framed Roger Rabbit, regia di R. Zemeckis, Stati Uniti.

1989

Little Nemo. Adventures in Slumberland, regia di M. Hata e W. Hurtz, Giappone.
The Little Mermaid, regia di R. Clements e J. Musker, Stati Uniti.

1991

Beauty and the Beast, regia di G. Trousdale e K. Wise, Stati Uniti.

1992

Cool World, regia di R. Bakshi, Stati Uniti.
The New Adventures of Little Toot, regia di P. DeCelles, Stati Uniti.

1995

A Goofy Movie, regia di K. Lima, Stati Uniti.
Wallace and Gromit: A Close Shave, regia di N. Park, Stati Uniti.

1996

Space Jam, regia di J. Pytka, Stati Uniti.

1997

Feeling My Way, regia di J. Hodgson, UK.
Princess Mononoke, regia di H. Miyazaki, Giappone.

1998

Mulan, regia di B. Cook e T. Bancroft, Stati Uniti.
Small Soldiers, regia di J. Dante, Stati Uniti.

1999

The Iron Giant, regia di B. Bird, Stati Uniti.

2001

Samurai Jack (2001-2017), serie creata da D. Tartakovskij, Stati Uniti.
Shrek, regia di A. Adamson, V. Jenson, Stati Uniti.
Spirited Away, regia di H. Miyazaki, Giappone.

2003

Animatrix, regia di A.R. Jones, P. Chung, Y. Kawajiri, T. Koike, M. Maeda, K. Morimoto, S. Watanabe, Stati Uniti, Giappone.

2004

The Incredibles, regia di B. Bird, Stati Uniti.

2005

Rabbit, regia di R. Wrake, Stati Uniti.

2006

The Little Match Girl, regia di R. Allers, Stati Uniti.
Papurika, regia di S. Kon, Giappone.

2007

Persepolis, regia di M. Satrapi, Francia.

2008

Waltz with Bashir, regia di A. Folman, Israele.

2009

Coraline, regia di H. Selick, Stati Uniti.
His Mother's Voice, regia di D. Tupicoff, Stati Uniti.

2013

Frozen, regia di C. Buck, J. Lee, Stati Uniti.

2014

Omoide no Mānī, regia di H. Yonebayashi, Giappone.
Song of the Sea, regia di T. Moore, Irlanda, Danimarca, Francia, Belgio.

2015

Anomalisa, regia di C. Kaufman, D. Johnson, Stati Uniti.

2016

Kubo and the Two Strings, regia di T. Knight, Stati Uniti.

2017

Coco, regia di L. Unkrich, A. Molina, Stati Uniti.
DuckTales (2017-2021), serie *reboot* sviluppata da M. Youngberg e F. Angones, Stati Uniti.

2016

La tortue rouge, regia di M. Dudok de Wit, Francia, Giappone.
Ma vie de Courgette, regia di C. Barras, Svizzera, Francia.
Your Name, regia di M. Shinkai, Giappone.

2019

Dumbo, regia di T. Burton, Stati Uniti.
Hair Love, regia di M.A. Cherry, E. Downing Jr., B.W. Smith, Stati Uniti.
J'ai perdu mon corps, regia di J. Clapin, Francia.

2021

Encanto, regia di J. Bush, B. Howard, C. Castro Smith, Stati Uniti.
Space Jam: A New Legacy, regia di M.D. Lee, Stati Uniti.

2023

The Little Mermaid, regia di R. Marshall, Stati Uniti.

Appendice – Conversation with…

Conversation with Bella Honess Roe

The author sincerely thanks Bella Honess Roe for this conversation.
Please note that the opinions of the author of the essay (Massimo Bonura) and of Bella Honess Roe may not coincide in whole or in part. The interviewee assumes full responsibility for his assertions. The biography is provided by Bella Honess Roe. The conversation is dated 2022.

Short biography: I am Senior lecturer in Film Studies at the University of Surrey, where I have worked since 2009. I have published extensively on animated documentary, including my 2013 award-winning monograph *Animated Documentary*. I have co-edited several books, including *The Animation Studies Reader* (Bloomsbury) and edited *Aardman Animations: Beyond Stop-Motion* (Bloomsbury). I am currently working on a project that challenges the gendered histography of animation through the lens of women working in British animation. I am also co-editor-in-chief of a large reference research project *The Encylopedia of Animation Studies* for Bloomsbury.

1. **Massimo**: What are your favorite animated films, and why?
Bella Honess Roe: So many! I love so many animated films, which is why I'm so lucky to get to do what I do for a living. Here's just a few, in no particular order *Rabbit* (Run Wrake, 2005) – I love its use of mixed media and the bizarre and dark tone. I love showing this one to my students as the macabre ending always takes them by surprise! *Feeling My Way* (Jonathan Hodgson, 1997), *His Mother's Voice* (Dennis Tupicoff, 1997) were two of the first animated documentaries I saw and they blew my mind in terms of the possibility for the application of animation to non-fictional stories and set me on the path of my PhD and later research. I am ever grateful for them making such thought-provoking films and for the professor (Michael Renov, who later became my PhD supervisor) showing them in his documentary class at USC, where I was at the time an MA student. Most things by Aardman, but I'd probably pick Wallace & Gromit's *A Close Shave* if forced, for its superlative use of stop-motion, lovely humour and clever film genre riffs. But *Arthur Christmas* is also my favourite Christmas film. *Skeleton Dance* (1929) as the consummate example of Ub Iwerks's take on the Disney animated short – the marriage of animation and sound with his more edgy humour than is seen in the later, more saccharine Silly Symphonies. Len Lye's *Rainbow Dance* (1936) for its out-there-ness and genius technical innovation and pure joy. I grew up watching a lot of *Looney Tunes*, so have a big soft-spot for the anti-physics of Warner Brothers cartoons. *Duck Amuck* is a favourite. Ryan Larkin's *Walking*…. Most of Caroline Leaf's and Joanne Quinn's films…Yuri Norstein's *Hedgehog in the Fog*, because it's so beautiful and when I first saw it, it greatly expanding my conception of what animation could be. Studio Ghibli/ Miyazaki is my comfort food, especially *When Marnie Was Here.* I could go on and on and on!

2. Massimo: What do you think animation cinema can do for gender equality?
Bella Honess Roe: It could do everything! For example, it plays such a significant role in so many children's lives that it has a huge responsibility regarding establishing ideas/ideals of gender equality for young viewers. In my film-viewing life-time we've seen a massive shift, particularly in terms of US studio animation, in the representation of women on screen. When I was a child it was all buxom, She-Ras or winsome Disney princesses. Now I'm taking my kids to see films like *Encanto*, which while not unproblematic in terms of some aspects of gender representation, is a far cry from *The Little Mermaid*, for example.

3. Massimo: Do you think there are differences between American animated cinema and that of other countries in the representation of gender issues? If so, which ones?

Bella Honess Roe: I think it's impossible to generalize in this way. Within any nation there is huge variation in terms of how gender is, and has been, represented. Also, many films (especially major commercial ones) are now essentially transnational (in terms of their origins/ inspiration/ funding sources) so I don't think it's possible to talk about 'American animated cinema' or 'British animated cinema', for example, in any monolithic way.

4. Massimo: Do you think we need a theory of cinema or a new cinematic aesthetic that collocates women at the center, or do you think that right attention has already been achieved in this field for the figure of women?
Bella Honess Roe: I don't think a new theory of cinema will necessarily be a solution to existing gender disparity. And I don't know how a 'new cinematic aesthetic' would be enforced? I think we can always work towards greater equality and diversity on and off screen and strive for more authentic representation and to give a platform to voices that have previously marginalized. I think that includes broadening our conception of what animation can and should look like. But I don't think that any single theory or aesthetic can do that or should be enforced.

5. Massimo: In your opinion there could be a connection between the participation with a key role of some women in kid's films of the Eighties and Nineties (*Goonies*, 1985; *No retreat no surrender*, 1986; S*mall Soldiers*, 1998; ecc.) with the fact that in those years there is a greater protagonism of women in animated cinema (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988; *Little Mermaid*, 1989; *Mulan*, 1998)?
Bella Honess Roe: I'm sure there could be a connection. I haven't done the research or gathered the data, but I think it is generally accepted that greater diversity behind the screen will lead to greater diversity on screen.

6. Massimo: In 1911 the animated short mixed media *WinsorMcCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics* directed by Winsor McCay and J. Stuart Blackton: in the animated part Little Nemo is the absolute protagonist, who picks a rose for his beloved Princess. In my opinion, this is a positive gesture of gallantry for the viewers, but, also in light of the disparity of power within the story (the Princess is a Princess, while Little Nemo is not in itself noble) in your opinion what message could it have been given at the time (we are in 1911) if she had been the one to givehim a flower? What if she was the one who gave him an expensive gift?
Bella Honess Roe: I genuinely have no idea and I try not to engage in 'counterfactual' history. I'd want to know a lot more about the context of audiences at the time and the broader historical/ social context. I also don't think that films 'give messages'. Rather, they are interpreted by viewers and that interpretation will depend on a huge variety of contextual factors.

7. Massimo: What do you think are the differences in the representation of femininity and masculinity between American and British animated films?
Bella Honess Roe: See my comment above. I don't think you can make a blande comparison in this way because there is a huge amount of variation within 'American animation' and 'British animation', including variety in how gender is represented.

8. Massimo: In your opinion, what could be done to bring to the light and enhance the role of various illustrators and animators who, although not in directing, have contributed to important animated feature films (I am thinking at Mary Blair for example)?
Bella Honess Roe: I think work is already being done to shed light on women who did not occupy roles of traditional authorial agency. I'm thinking of the scholarship on the 'ink and paint girls' and broader scholarship in film studies that rethinks women's contribution to film history by looking at below-the-line workers (e.g. the work of Erin Hill and Melanie Bell[554]). More of this! This research

[554] Tra i lavori dei due autori vi sono E. Hill, *NeverDone. A History of Women's Work in Media Production*, Rutgers

will eventually trickle down to the public conception of whose work we value.

9. Massimo: Is there any American animator that you particularly appreciate?
Bella Honess Roe: Faith Hubley was a pretty awesome human being who made some amazing films and put up with being (unfairly) in her husband's shadow until his death. I love Caroline Leaf's work. I'm also a fan of Sheila Sofian, another maker of animated documentary whose work provided a source for my research.

10. Massimo: In which ways do you think the so-called gender issue in American animated cinema will go in the next few years?
Bella Honess Roe: I'm not sure what you mean by the 'so-called gender issue'. If you mean diversity of representation on screen, I hope that the representation of gender will continue to improve and diversify.

Conversation with Paul Wells

The author sincerely thanks Paul Wells for granting this conversation. Thanks to Marco Pirrone for the translation of the questions; thanks also to Claudia Filippello for rechecking this and the previous text.
It should be noted that the opinions of the author of the essay (Massimo Bonura) and of Paul Wells may not coincide in whole or in part. The interviewee takes full responsibility for their statements. The biography is provided by Paul Wells. The interview is dated 2022.

Short biography:
Professor Paul Wells is Director of the Animation Academy, Loughborough University, UK and Chair of the Association of British Animation Collections. He is also an established writer and director for film, TV, radio and theatre. He has published widely in *Animation Studies, Film & Media Studies, Screenwriting Studies* and a number of areas of popular culture, including comedy and music. He recently curated *The Beautiful Frame: Animation & Sport*, a major exhibition touring the UK, Japan and China, has taken part in the global *Digital Animalities* project, and is developing further projects based on Screen Sport.

1) **Massimo:** What are your favorite animated films, and why?
Paul: I have seen so many animated films that it is impossible to identify a definitive favourite, but I am most interested in animation that addresses psychological states, memory and consciousness – like Kon's *Perfect Blue*, *Millennium Actress* and *Paprika*, Norstein's *Tale of Tales* or Kaufman's '*Anomalisa*' – and animation that consciously works with symbol and metaphor – like Svankmajer's *Dimensions of Dialogue*. I still love *Bugs Bunny* cartoons, Pixar's best features like *Monsters Inc.*, *The Incredibles*, *Inside Out* etc, the works of Don Hertzfeldt, Joanna Quinn, Bill Plympton, and Nick Park, most animation about sport, and *Bojack Horseman*!

2) Massimo: I am of the opinion that in almost all films, whether animated or not, there are gender issues, i.e., roles that can be traced back to a genre (starting with the male and female, but also beyond, according to some critic's contemporaries). For example: let's take an animated short like Winsor McCay's masterpiece *Gertie the Dinosaur* (1914). There, Gertie is explicitly defined as female, while all the main characters are male. So, it seems to me to be interested in observing the

---

University Press, New Brunswick-London 2016, M. Bell, *Femininity in the Frame. Women and 1950s British Popular Cinema*, I.B. Tauris, London 2009, M. Bell, *Movie Workers. The Women Who Made British Cinema*, University of Illinois Press, Urbana 2021.

gender issue, or rather the representation of this, in every film narrative, and I wanted to do it in this essay. What do you think about it?
Paul: Animation is an inherently rhetorical form of expression, so every animation of whatever sortis a deliberately and consciously illusionist engagement with 'reality'. Animation 'enunciates' itself, and essentially says 'I am the creator's interpretation of an idea, concept, or perception of the material world, and consequently, I am creating 'a' world', rather than 'the' world'. As such this gives animators a great deal of freedom about how the wish to represent things. Crucially, in the case of gender, it permits the 'performance' of gender through not merely human beings, but animals, objects, environments etc. Any one animator can depict what they believe are the 'characteristics' of male/female, masculinity/femininity, and a whole range of other gender/identity positions. This has often been the subject of queer theory, for example. So 'Gertie' could be a girl, and is probably defined by McCay's position as 'her' trainer, but we would need to look closer to see exactly what was 'female' or 'feminine' about her to really define her gender position. This is what animation analysis might usefully do.

3) **Massimo:** Lately, studies on animation are enhancing studies on women and women. Just think of several essays on the subject published for important publishers. Do you think it will continue to be talked about over time?
Paul: Gender and Identity are crucial aspects in defining human beings and aspects of the human condition so this will always be the subject of art and animation. Recently gender and sexuality have been increasingly politicised so issues of representation, ideology, and economy are now paramount in a great deal of fiction and film-making.

4) **Massimo:** In your opinion, as an animation historian, what is the precise moment in which American animation makes a female figure the protagonist (and not the supporting actor)?
Paul: I think that probably starts with Betty Boop, and this is highly problematic of course, because Betty is both an innocent child and a sexualised young woman. The Fleischer brothers deliberately played on this to attract both adult and young audiences, and Betty is clearly a woman created from a man's perspective, and fetishised as such. Betty was very popular though, and permitted a playful engagement with adult issues.

5) **Massimo:** In *Winsor McCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics* (1911), in the animated part, Little Nemo is the absolute protagonist, who picks a rose for his belve Princess. In my opinion, this is a positive gesture of gallantry for the viewers, but, also in light of the disparity of power within the story (the Princess is a princess, while Little Nemo is not in itself noble) in your opinion what message could it have been given at the time (we are in 1911) if she had been the one to give him a flower? What if she was the one who gave him an expensive gift?
Paul: All art, fiction and animation is a product of its times, and reflects the contexts in which it is made. Most cultures have certain expectations of the identity and behaviour of men and women, and though there may be some orthodox or traditional ways of being, this is normally accompanied by alternative models that seek to resist, or have no choice but to be different from the 'norm'. Any reversal of expectation can therefore be seen as controversial or challenging, and this can happen at any moment if certain cultural or artistic movements seek to revise or re-invent social or legal orthodoxy. Animation all over the world has often been subversive, challenging, or significantly 'different' because it has had a marginalised status, or merely been seen as entertainment for children. As such, it has often offered a completely different perspective.

6) **Massimo:** One of the things that strikes me most is that in comics, in particular Disney ones, in the '30s the theme of parenting was relatively present: in *Mr. Slickers and the Egg Robbers*, 1933, by Floyd Gottfredson, the parents of Minnie Mouse appear, or even the letter of introduction from Della Duck, the mother of Huey, Dewey and Louie, but these characters have almost completely disappeared later. At the beginning of the Nineties Don Rosa's masterpiece *The Life and Time of*

Scrooge McDuck was released in episodes, in which there are Scrooge's parents, of whom the theme of death is even treated, as wellas the two sisters, but by now it is unique in this sense. In fact, compared to animated films (such as *Bambi*, 1942, or *Mickey's Christmas Carol*, 1983, or *A Goofy Movie*, 1995; *Mulan*, 1998; *The Incredibles*, 2004 and the sequel of 2018; *Coco*, 2017), today in comics the parental figures they struggle to emerge and are almost never repeated in the comics stories. How do you see this?

Paul: Almost from the beginning of Disney animation right through to *Encanto*, the principal concern has actually been absent parents or parents who have been separated from their children. This is normally the driver for most of the narratives, either in stories of reconciliation, or in recognising how the past shapes the future. This is a direct attempt to 'affect' children, whose most primal fears/anxieties are bound up with their relationships to their parents / protectors. (Equally, animals have an equally important role in that a child's pet is often their first negotiation of 'death'). 'Parents' are often presented as mentors and conscience figures, too, and this is often about the fact that young people are as much influenced by their peer groups as their directly related families. Further 'families' are made up of so many different models now, that it is important that stories do not 'exclude' but see the possibilities of different formations and relationships. This lends itself to less traditional representation and alternative models of storytelling that focus on the same emotions and needs, but are represented in a more inclusive and/or diverse way.

7) **Massimo:** An attempt to reuse a "missing" character is that of the mother of Huey, Dewey and Louie in the new animated series *Ducktales*. In the comics Della Duck appears very rarely, if not indirectly with the letter of introduction from her children (1937), and then in some stories of Don Rosa and other Dutch but with her brother Donald; in 2014 in a Dutch story (*80 jaar*[555]) he appears and justifies his absence from his family with a space trip. The three children have always grown up with Donald Duck, but this cannot also be said of the other Disney children: Morty and Feldie Fieldmouse from Mickey Mouse (who occasionally return to their mother) and Evy, Ely and Emy from Daisy Duck. In any case Della Duck returns in *Ducktales* (2017-2021) as a full-fledged character, and here too the separation from his family is space travel. In short, it seems that family matters bring a new way of narrating animation. What do you think of this statement?

Paul: I have answered this in the question above really. Crucially, too, because animation is defined through artifice, viewers see less 'flesh and blood' bonds between characters (like they might see in drams and sit-coms), and rather perceive relationships through what characters do 'together'. It is defined more by action than emotion in many stories, with the emotion emerging after characters have 'discovered' their bond through the action and adventure that precedes it. Often 'implied' families discover each other as 'family' by the end of a story, particularly in American feature animation. I don't think this is especially new – the seven dwarfs, for example, are seven children with their 'mom', Snow White. Geppetto is the 'father' to Pinocchio; the toys in *Toy Story* are an extended family that stays consistent while a human family changes and evolves.

8) **Massimo:** In your opinion, what has changed in the representation of gender equality with *The Little Mermaid* (1989)?

Paul: I don't think *The Little Mermaid* was ground-breaking and for many, reinforced the idea that personal change was still in the service of heterosexual love and patriarchal norms. 'Beauty and the Beast' was seen as progressive because Belle was seen as literate and progressive, breaking the rules of small town roles and expectations, but ultimately again, seemed to sacrifice this for the love of the transformed beast-as-prince. Arguably, the 'Disney Princess' films have become slightly more in-tune with contemporary culture by addressing race, ethnicity, non-heterosexual identity, different social goals etc, but this is still a very conservative change, and for family consumption, still service happy endings in which conventional norms usually prevail. 'Frozen' plays with this a

[555] Storia sceneggiata da Evert Geradts e disegnata da MaximinoTortajadaAguilar per l'albo olandese speciale per abbonati *Donald Duck* del giugno 2014 (Sanoma Media-Disney).

little, and gained much traction from the investment of female fans in the identities of Anna and Elsa. Indeed, if there is change, it is probably the ways in which fans use these characters to negotiate different social spaces and identities, creating their own work or models of participation, manipulating illustration and clips of animation, etc., in social media contexts right through to porn-sites.

9) **Massimo:** With *Mulan* (1998) and then, for the superhero genre, with the two films on the *Incredibles* (2004; 2018), the female figure acquires powers (in the first case) thanks to her own will, and super poker thanks to her own genetics in the second case. What do you think about it? Has there actually been a change in the way women are told and represented?
Paul: *Mulan* is based on a very old Chinese poem, and is very important in China as a story that combines filial piety and commitment to the national cause. In the Disney version the story is about a young woman coming of age by the 'rite of passage' of becoming a man. Elastic girl is a truly brilliant superheroine, but her motivation is essentially to preserve her family, and if she had a choice, it would be to live as an ordinary family. So these kind of films have 'their cake and eat it too', by creating dynamic apparently independent women, who never the less ultimately service convention.

10) **Massimo**: There has been talk of re-animation concept for the new century (Manovich 2002), due to digital techniques. Do you think that this new way of doing animation, beyond the technical aspects, can help more in gender equality and in the fight against some gender stereotypes, or is it an indifferent measure in this regard?
Paul: Manovich's point is now 20 years old, and CGI is a norm in virtually every film, even in the most apparently realistic. Animation features in virtually every film – either explicitly as 'a cartoon' or in documentaries as 'subjective' interpretation – or implicitly in hyper-realist animation in movies like the *Apes* trilogy, the *Marvel* series, *Star Wars* etc. Cinema now much more shares the condition of animation than it does conventional dramatic 'live action' in the past. As such film-makers can now do pretty much anything because much of a movie can be made or processed in a computer. So, really, it is never about the software or the technological applications, but about the storytelling. Global cinema is much better about gender representation than Hollywood, even if Hollywood is slowly improving. All of Miyazaki's films, for example, have central female protagonists, and Disney Pixar are making films like *Encanto,* which is female-dominated, but there is clearly a long way to go, when the same film-makers cannot quite bring themselves to say that *Luca* is a story about a gay relationship.

11) **Massimo:** In your opinion, what has changed in recent years, in animated cinema, but not only, in terms of greater inclusiveness towards women, transsexuality, etc. ...?
Paul: Again, I have anticipated this question a above. More interesting and complex representation occurs outsider the US context in European and Japanese feature animation and shorts – think of *Coraline*, *Kubo and the Two Strings*, *My Life as a Courgette*, *Your Name*, *I Lost My Body*, *The Red Turtle*, *Paprika*, *Persepolis*, *Waltz with Bashir*, *Song of the Sea*, *Anomalisa* etc. There is more feature animation and more adult-orientated and complex TV series like *Bojack Horseman*, and the festival circuit continues to show amazing work from all over the world, so representation in all those contexts has largely kept pace with the times and uses animation to foreground alternative ideas and concepts about the human condition in general.

12) **Massimo:** What do you think are the differences in the representation of femininity and masculinity between American and British animated films?
Paul: British animation tends to be more satiric, knowing and playful, and ultimately more inclusive. Joanna Quinn's character, Beryl, is a brilliant example of this, challenging all sorts of expectation about gender representation and social identity / behaviour. American animation tends to be more 'wise-ass' and smart nowadays, acknowledging a more 'ironic' relationship with its

adult audience. Both British and American animation rely on lots of physical comedy, but British animation is less sentimental and moralistic in its outlook and themes. It is really difficult to generalise but my sense is that British animation, though it has its stereotypes (i.e. the downtrodden 'small' man and the aggressive wife etc.) is more focused on individuals whereas American animation has more 'generic' types.

13) **Massimo:** Was there any specific case of American animated film in which the representation of transsexuality struck you? If so, how?
Paul: As I noted above, I think that all animation is essentially informed by the 'performance of gender' so animals and creatures may subvert orthodoxies of male / female, masculinity / femininity etc. Bugs Bunny is perhaps the most noted for cross-dressing, the implication of cross-species bonds, the assertion of a 'camp' persona etc, but a lot of animated cartoons play like this – 'Baby Puss', the *Tom & Jerry* cartoon, for example, is a compendium of gender-flux and performance. When you view animation from the perspective of the performance of gender / sexuality, a lot of readings are possible that speak to transsexuality and other sexual identities.

14) **Massimo:** Is there any director in particular that you like for the way they represent the "female" and the "male"?
Paul: I like Craig McCracken's *Puff Girls* and GenndyTartakovsky's *Samurai Jack*.

15) **Massimo:** In which direction do you think the gender issue in American animated cinema will go in the next few years?
Paul: There will be slow incremental change and more gender identities will be implied or made explicitas the culture changes. Arguably, this is already happening dependent upon how you read characters, but with the very slow acceptance of difference, diversity and individuality, there will be more and more representation of different outlooks, attitudes and social positions.

Conversazione con Luca Raffaelli

L'autore ringrazia Luca Raffaelli per la conversazione. Si fa presente come le opinioni dell'autore del saggio (Massimo Bonura) e di Luca Raffaelli possono non coincidere in tutto o in parte. La biografia è fornita dall'autore. La conversazione è datata 2022.

Breve biografia: Luca Raffaelli (1964) è uno dei più importanti studiosi italiani di fumetto e animazione. Si è occupato in particolar modo di animazione e fumetto disneyano e dello studio degli anime giapponesi. Nel 2019 ha curato la mostra *Gulp! Goal! Ciak! Cinema e Fumetti* per il Museo Nazionale del Cinema e per il J-Museum. Tra le sue pubblicazioni principali si segnalano *Il fumetto* (il Saggiatore, 1997), *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi e oltre* (Castelvecchi, Roma 1994; Minimum fax, Roma 2005; Tunué, Latina 2018), *Che cos'è un fumetto?* (con V. Bindi, Carocci, Roma 2021).

1) **Massimo:** Nei tuoi diversi studi e saggi hai mai toccato il tema della rappresentazione del maschile e del femminile nel cinema animato o nel fumetto?
Luca: Sì, è un argomento che ho toccato varie volte (anche nel mio romanzo *Lo spazio dentro*, per Mincione Edizioni), ad esempio nel mio saggio *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi*. In particolare è un tema da me analizzato riguardo il cinema giapponese di Hayao Miyazaki e le sue rappresentazioni del maschile del femminile; ma su questo tema studio anche i lungometraggi disneyani classici e contemporanei.

2) **Massimo:** Quali differenze noti nella rappresentazione del maschile e del femminile tra le

produzioni disneyane classiche e quelle di Miyazaki (penso a *La città incantata*, 2001 per lo Studio Ghibli; ispirato ad un romanzo del 1987 di S. Kashiwaba). Certo, entrambe si muovono su piani e valori culturali diversi…
Luca: In generale i film disneyani, almeno quelli classici, tendono a darci diverse certezze morali con narrazioni in cui i buoni sono buoni e i cattivi rimangono cattivi. Mentre in quelli di Miyazaki (penso anche io a *La città incantata*) si invita, in un certo senso, lo spettatore ad approfondire certi temi dei misteri della vita. Hanno certezze non granitiche, quasi come se facessero parte di una crescita spirituale e della conoscenza dell'intimo di sé. Ad esempio il personaggio di Chihiro nel film del 2001, ha all'inizio una connotazione quasi negativa e dopo la trasformazione dei genitori in maiali, anche qua metafora quasi di un rifiuto alla vita, e una serie di episodi, inizia ad entrare nella sua esperienza nuova, nel cambiamento morale-spirituale che seguiremo nel corso del film. Se per questo tipo di rappresentazioni Miyazaki ha scelto la figura femminile (tra le quali Chihiro o Mononoke in *Princess Mononoke*, 1997) è perché la cultura femminile è una cultura del dialogo, mentre il personaggio maschile ha una cultura della forza. In molti lungometraggi classici disneyani, invece, è difficile trovare delle sfumature morali, quanto piuttosto delle certezze granitiche.

3) **Massimo:** Quando tu parli di «cultura del dialogo» (femminile) e di «cultura della forza» (maschile) io penso ad una sorta di, chiamiamolo, pregiudizio a cui tuttavia non dò una accezione negativa. Questo tipo di "pregiudizio" ha comunque comportato la riuscita di capolavori. Ma la mia domanda è se secondo te questo sia necessario per le narrazioni? Ad esempio anche McCay nei suoi film e nei suoi fumetti utilizzava delle stereotipizzazioni dei personaggi (penso alla Principessa nella serie a fumetti di Little Nemo e nel film, diretto con J.S. Blackton, *Winsor McCay the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics*, 1911).
Luca: Questa contrapposizione culturale che hai nominato io la ritrovo nel cinema animato di Miyazaki e chiaramente permette un certo tipo di narrazione di altissimo livello e di riuscita del prodotto. Però non parlerei di pregiudizio, a cui do una accezione negativa, quanto piuttosto di modello. Mentre il modello dell'animazione degli anni di McCay e dei primi lungometraggi disneyani (soprattutto anni Trenta) è quello di una donna che difficilmente interviene sul mondo, è in qualche modo un angelo del focolare. Penso a Biancaneve, in *Snow White and the Seven Dwarfs* del 1937, che accudisce i nani e si occupa della casa. Ecco, è quello il modello di rappresentazione del femminile in quegli anni. Modelli che erano buoni per i bambini americani ed europei di quegli anni lì. Un'altra cosa è importante è che questi modelli sono solo in parte innovatori, perché si tratta di modelli di personaggi già accettati (tratti dalle favole, ad esempio). Miyazaki invece è un vero e proprio innovatore. Reputo però almeno due personaggi femminili americani degli anni Trenta come innovative: Betty Boop e Olive Oyl. Quest'ultima, creata per i fumetti nel 1929 da E.C. Segar, uno degli autori di fumetti che più mi affascinano, è un personaggio che rompe gli schemi e gli stereotipi di quegli anni. Ad esempio, ricordo delle scene, nel fumetto, in cui quando era in pericolo inseguita da dei manigoldi inizia ad urlare come se avesse bisogno d'aiuto, ma subito dopo travolge senza problemi gli omoni che la affrontano per poi rimettersi ad urlare chiedendo nuovamente aiuto. Non è quindi una fanciulla indifesa, e Segar un po' prende in giro il modello della donna sola e in pericolo. Non è un caso che entrambi questi personaggi, Betty Boop e Olive Oyl, siano stati trasposti sullo schermo dai Fleischer Studios. La prima, proprio per la sua marcata sensualità venne censurata pregiudicando il suo successo.

4) **Massimo:** Io ritengo che *Alice's Comedies* diretto da Walt Disney abbia rivoluzionato la rappresentazione del femminile nel cinema animato (seppur a tecnica mista), rendendo una attrice-bambina vera protagonista della serie…
Luca: Effettivamente sì, sono d'accordo che le *Alice Comedies* siano un ottimo esempio, per quegli anni, di come un personaggio femminile sia protagonista di film animati o di una serie. Disney è comunque influenzato dal modello di Lewis Carroll e del suo romanzo; in ogni caso Alice risulta essere nello schermo intraprendente, coraggiosa e "vera" protagonista.

5) **Massimo:** Forse come se fosse un protagonista maschile di quegli anni…
Luca: Questa è una buona riflessione e quello che dici è interessante. Tuttavia io direi quasi di no, perché i modelli maschili dell'epoca (penso a Felix the Cat) avevano un fine, uno scopo nelle proprie avventure (ad esempio trovare del cibo), mentre Alice ha meno scopi. E penso che nelle narrazioni di quegli anni l'avere degli scopi, seppur con contorni di avventure, sia un modello tipico maschile.

6) **Massimo:** In quegli anni (Venti, Trenta ma anche Quaranta) io penso che sia stato il fumetto a definire meglio l'animazione (basti pensare alle numerosissime serie animate tratte da personaggi fumettistici) piuttosto che il contrario.
Luca: In linea generale sono d'accordo con te, è il fumetto ad influenzare i cortometraggi animate americani e le loro serie in quegli anni. Anche se ovviamente sono presenti delle eccezioni (Topolino, ad esempio, esordisce nell'animazione piuttosto che nel fumetto, dove comunque riscuote enorme successo). Ma oltre il fumetto ad influenzare il disegno animato vi è anche il mondo cinematografico *live-action* e i suoi modelli, anche attoriali. Ad esempio Felix the Cat nasce in fondo come parodia di Charlot. Questi modelli sono in gran parte rispettati nell'animazione disneyana, mentre, ad esempio, molti corti della Warner Bros. li parodiano.

7) **Massimo:** E forse questa influenza del fumetto riguarda anche la rappresentazione del femminile e del maschile. Tu che ne pensi?
Luca: Certo è che il femminile occupa, in quegli anni, un ruolo più preponderante nell'animazione rispetto al fumetto. Ad esempio nei fumetti avventurosi, specialmente negli anni Trenta e parte dei Quaranta (che è un decennio di cambiamento), in genere, le donne sono figure da salvare e che hanno bisogno dell'aiuto dell'uomo. O ancora, spesso le donne nel fumetto assumono il tuolo di casalinga della borghesia (penso a Minnie Mouse). Qualche eccezione c'è, all'inizio degli anni Cinquanta, come Doretta Doremì di Carl Barks nella storia disneyana *Back to the Klondike* (*Four Color Comics*, 1953). Negli anni Sessanta, nel cinema animato, poi un personaggio chiave, iconico, e che è rimasto nell'immaginario più di qualsiasi altro, maschile e femminile, è Crudelia De Mon (*One Hundred and One Dalmatians*) la quale si diverte a mostrare la sua malvagità.

8) **Massimo:** Il personaggio di Yellow Kid è considerato uno dei primi esempi di fumetto moderno, e viene disegnato da R.F. Outcault alla fine dell'Ottocento in alcuni giornali americani (come il *New York World*, edito da Joseph Pulitzer) con la serie *Hogan's Alley*. Ritieni che avrebbe avuto un così grande successo se fosse stato un personaggio femminile? Lo reputi pensabile per come si sono sviluppati, poco dopo (inizio Novecento), i fumetti americani?
Luca: Yellow Kid non avrebbe potuto essere un personaggio femminile perché troppo brutto. Ad esempio è calvo per evitare problemi di pidocchi, o ancora ha un camicione giallo che serviva probabilmente a non sporcare i vestiti buoni. Nelle storie del personaggio ogni tanto compaiono delle ragazzine scavezzacollo, quindi simili come carattere a Yellow Kid, ma a questo punto sarebbe mancato tutto l'apparato della fisicità che lo caratterizza (vestiario in primis) e, per l'epoca, sarebbe stato impensabile disegnare delle brutte e grottesche bambine.

9) **Massimo:** Anche nell'animazione degli anni Trenta vi sono serie con protagoniste bambine, tratte dai fumetti. Penso ad esempio a Nancy di Ernie Bushmiller del 1938, a cui la Terrytoons dedica diversi alcuni cortometraggi nei primissimi anni Quaranta; e Nancy, a cui si affianca l'indisciplinato Sluggo, nasce dal fumetto dedicato alla giovane e intraprendente ragazza (più adulta rispetto a Nancy) Fritzi Ritz (già nel 1922 per opera di L. Whittington). Molti personaggi a fumetti sono stati trasposti nell'animazione in quegli anni, e le narrazioni e le vicende erano completamente diverse da quelle dei fumetti: si può parlare di transmedialità (tema trattato da Marsha Kinder o da Henry Jenkins, ad esempio)…
Luca: Sì, le serie animate con protagonisti femminili negli anni Venti, Trenta e inizio Quaranta ci

sono e spesso con personaggi tratti dal fumetto (Nancy è una di queste). Tuttavia, a parte alcune accezioni (abbiamo parlato prima di Alice), mi pare molti esempi siano quasi di "serie B", ovvero marginali nel panorama dell'animazione americana di quegli anni. In ogni caso, sì assolutamente si può parlare di transmedialità in quegli anni: c'è autonomia tra animazione e fumetto, nonostante l'importante influenza di quest'ultimo, e i due media propongono al lettore/spettatore tasselli diversi di uno stesso personaggio.

Conversazione con Cristina Formenti

L'autore ringrazia Cristina Formenti per la conversazione. Si fa presente come le opinioni dell'autore del saggio (Massimo Bonura) e di Cristina Formenti possono non coincidere in tutto o in parte. La biografia è fornita dall'autrice. La conversazione è datata 2023.

Breve biografia: Cristina Formenti è ricercatrice a tempo determinato presso l'Università degli Studi di Udine dove conduce il progetto di ricerca PON "Per un documentario ecosostenibile: produzione, diffusione, rappresentazione". Ha conseguito un dottorato di ricerca in Scienze dei beni culturali e ambientali nel 2016 presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi dal titolo *Il documentario animato: storia, teoria ed estetica di una forma audiovisiva*. È autrice de *Il mockumentary: la fiction si maschera da documentario* (Mimesis 2013) e *The Classical Animated Documentary and Its Contemporary Evolution* (Bloomsbury 2022), nonché curatrice dei volumi *Mariangela Melato tra cinema, teatro e televisione* (Mimesis 2016) e *Valentina Cortese: un'attrice intermediale* (Mimesis 2019). Dal 2018 siede nel board direttivo della Society for Animation Studies ed è co-fondatrice del Documentary Special Interest Group della medesima organizzazione. Dal 2019 è anche co-chair dell'Animated Media Special Interest Group della Society for Cinema and Media Studies, dal febbraio 2021 è co-direttrice della rivista *Animation Studies* e dal settembre 2022 co-dirige per Bloomsbury Academic la collana *Animation: Key Films/Filmmakers*.

1) **Massimo:**Vorrei chiederti quali siano i tuoi film d'animazione preferiti
Cristina: I miei film animati preferiti sono senza dubbio *Nightmare Before Christmas* (1993, regia di Tim Burton) e, in maniera direi quasi anticonvenzionale, *Shrek* (2003, regia di Andrew Adamson e Vicky Jenson). Tra l'altro credo che proprio quest'ultimo sia importante sul piano dell'animazione perché ha segnato un cambiamento nelmodo di concepire il pubblico di riferimento del cinema d'animazioneinserendo un piano di lettura comprensibile solo per gli spettatori adulti e per il modo raffinato in cui si appropria degli archetipi del cinema d'animazione "classico" e li parodizza. Invece tra i cortometraggi apprezzo moltissimo, ad esempio, lavori sperimentali di Norman McLaren come *Pas de deux* (1968).

2) **Massimo:**Tu come vedi la produzione italiana animata anni Trenta con quella coeva americana, in relazione alla rappresentazione dei personaggi "maschili" e "femminili". Penso, ad esempio, a Luigi Liberio Pensuti…
Cristina: In Pensuti le figure principali sono maschili, mentre quelle femminili sono secondarie.Tali scelte si comprendono se siconsiderano la cultura dell'epoca e le committenze. Tuttavia, sono anche presenti, penso alle monete di *Crociato '900* (1938), personaggi non sessualizzati che potremmo definire su quest'aspetto "neutri". Mentre la produzione americana di quegli anni, disneyana in primis, era ricca della presenza di personaggi femminili.

3) **Massimo:**Nei prodotti a tecnica mista, in cui vi è nello stesso frame una parte animata e una *live-action*, io sono dell'idea che la rappresentazione della corporeità "femminile" e di quella "maschile" cambi notevolmente...
Cristina: Dipende dal film e dalla tecnica, soprattutto di quella riguardante l'animazione. Ad

esempio, vi è una differenza notevole in relazione alla rappresentazione di una corporeità animata in *stop-motion*, magari tramite plastilina, e una disegnata. In ogni caso, molti personaggi animati disegnati traggono ispirazione da un vero corpo fisico di attrici, penso ad esempio a Betty Boop o a diversi personaggi disneyani come Cenerentola. Per comprendere appieno eventuali differenze o analogie dei tratti fisici bisognerebbe però fare una ricerca quantitativa sulla percezione degli spettatori.

4) **Massimo:** Penso che uno dei primissimi esempi di rilievo di una figura femminile nel cinema animato sia Alice (1923), a cui viene dedicata una lunga serie a tecnica mista. Addirittura è talmente protagonista che nell'ultima fase dei cortometraggi, pur avendo pochissimo spazio narrativo a vantaggio di Julius, i titoli filmici sono dedicati a lei…
Cristina: Sicuramente nella serialità animata in generale, compreso quindi il cinema a tecnica mista, è uno dei primissimi esempi rilevanti, però Alice viene animata per pochissimi frames rispetto al *live-action*. Per quanto concerne il resto, penso al contrario tuo che il fatto che nell'ultima parte sia protagonista nel titolo ma non nella narrazione non sia a vantaggio di un personaggio femminile. Anzi ritengo significativo il fatto che una figura "maschile" (Julius) scavalchi il ruolo della protagonista originale. In ogni caso bisogna chiedersi il perché di questo cambio di marcia, forse si voleva catturare l'attenzione sia di un pubblico femminile sia di un pubblico maschile e quindi renderlo maggiormente variegato…

5) **Massimo:** Ho notato che in diversi cortometraggi animati anni Venti, serie di Alice compresa, vi è una forte rappresentazione di amore e di coppie interspecie. Perché secondo te?
Cristina: Probabilmente è un timido processo di universalizzazione ed è funzionale a favorire l'integrazione raziale che costituiva un problema negli Stati Uniti senza rendere l'operazione eccessivamente esplicita. D'altronde, l'animazione si è sempre fatta veicolo di concetti. Ne sono un esempio i tanti documentari animati realizzati a partire dal 1909.

6) **Massimo:** Negli anni Trenta rispetto alle produzioni più conosciute ve ne sono alcune decisamente più "adulte", tra cui diversi cortometraggi della The Van Beuren. Perché secondo te?
Cristina: Oltre i cortometraggi della The Van Beuren direi anche quelli con la stessa Betty Boop. Bisogna considerare che il pubblico di destinazione dei film animati non sono esclusivamente i bambini ma piuttosto le famiglie, e quindi anche gli adulti che accompagnano al cinema quei bambini. È stato con l'avvento della televisione, dove l'animazione ha trovato spazio prevalentemente nelle fasce di programmazione destinate ai bambini, che l'animazione è erroneamente diventata sinonimo di cinema dell'infanzia. In molti cortometraggi degli anni Trenta certe sfumature possono essere colte solo da persone adulte, basti pensare ad esempio alla musica classica presente nelle *Silly Symphonies*. I livelli di lettura di un cortometraggio animato di quegli anni sono variegati e spesso vengono presentati concetti semplici ma non perché il pubblico di riferimento fossero i bambini bensì perché ci si doveva rivolgere ad adulti spesso poco o per nulla scolarizzati.

7) **Massimo:** Secondo te c'è un momento preciso in cui avviene un cambiamento nella rappresentazione animata del "maschile" e del "femminile"?
Cristina: In realtà, risulta difficile stabilire un momento preciso. A livello di produzione ci sono esempi già relativi al periodo classico. Penso ad esempio allo studi Halas & Batchelor in Gran Bretagna con la figura di Joy Batchelor, anche se spesso era John Halas ad avere un ruolo mediatico di primo piano. A livello di rappresentazione narrativa invece bisogna, secondo me, attendere la contemporaneità per un vero cambiamento. Infatti, la figura femminile è sempre stata presente nell'animazione ma spesso ricopriva un ruolo subalterno al maschile e veniva rappresentata o come oggetto sessualizzato o come figura bisognosa di aiuto, da salvare.

8) **Massimo:**E invece come reputi le figure femminili presenti nell'animazione di Bakshi?

Cristina: Certamente Ralph Bakshi dirige film animati differenti rispetto a molti precedenti. Alcuni prodotti del regista fanno parte di un filone erotico dell'animazione, così come *Il nano e la strega* di Gibba in Italia. In ogni caso, bisogna anche considerare il periodo in cui questi film sono stati prodotti, ovvero i primi anni Settanta, in cui vi era un certo fermento riguardante il femminismo e la sessualità. I film di Bakshi e Gibba, tuttavia, spesso sembra che leghino ancora la bellezza alla fisicità della donna non riuscendo a cancellare l'oggettificazione del femminile.

9) **Massimo:** Torniamo indietro negli anni: la produzione Bray, anni Dieci del Novecento, nelle sue serie rappresenta molto figure familiari come genitori o figli (penso in particolare a *Quacky Doodles*). Perché questo secondo te?
Cristina: Stiamo parlando degli albori dell'animazione seriale e i cortometraggi sono indirizzati proprio alle famiglie e quindi il pubblico di riferimento è questo. Inoltre, proprio in quegli anni, non bisogna dimenticare che spesso molti personaggi provenivano dal mondo letterario…

10) **Massimo:** Secondo te vi sono novità in questo ambito con i *Flintstones* degli anni Sessanta?
Cristina: Il ruolo della donna in questa serie è in linea con le caratteristiche della famiglia di quegli anni come pure lo è la serie animata *The Jetsons* di Hanna e Barbera per quanto ambientata nel futuro. Si tratta di un periodo sociale e culturale delicato per il femminismo con tentativi di rivoluzione, in cui la donna cerca di acquisire dei propri spazi ma ancora deve fare i conti con il ruolo di moglie e casalinga.

Conversazione con Anna Fici

L'autore ringrazia Anna Fici per la conversazione. Si fa presente come le opinioni dell'autore del saggio (Massimo Bonura) e di Anna Fici possono non coincidere in tutto o in parte. La biografia è fornita dall'autrice. La conversazione è datata 2023.

Breve biografia: Anna Fici è nata a Palermo nel 1966. Laureatasi a Palermo in *Filosofia* con una tesi in *Sociologia dei processi culturali e comunicativi* su Jurgen Habermas, si è poi dottorata in *Sociologia delle istituzioni politiche e giuridiche* presso l'Università di Macerata. Dal 2001 è strutturata presso l'Università di Palermo. Oggi, in qualità di Professore Associato in *Sociologia dei processi culturali e comunicativi*, insegna all'interno dei corsi di Scienze della Comunicazione (Dipartimento Culture e Società) di Palermo. Fotografa, ha esposto in numerosi contesti nazionali ed internazionali. Dal prossimo anno accademico sarà titolare dei nuovi laboratori di fotografia che i corsi di laurea inaugureranno. Tra le ultime pubblicazioni: A. Fici, *Nella giostra della social photography* (Mondadori Università, 2018), A. Fici, *Matrix e la dialettica servo-padrone nella tarda modernità*, in M. Bonura-A. Frenda (a cura di), *Fumetto e cinema. Questioni sociologiche e filosofiche* (Fondazione Ignazio Buttitta, 2019), A. Fici, *La linea spezzata. Una ricostruzione critica dell'attuale deficit di coerenza* (Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022).

1) **Massimo:** Secondo quali direzione pensi possa esistere una *sociologia del cinema d'animazione*?
Anna: Le direzioni sono le stesse della sociologia del cinema e della sociologia dell'arte in generale, ovvero riflessione teorica e ricerca empirica in merito alla produzione e alla fruizione. Nel primo caso, analisi dei valori che le storie, i personaggi e la produzione tutta veicolano. Analisi dello specifico rispecchiamento socio-culturale insito in questo genere di produzioni che si avvale di ambiti professionali, competenze e specializzazioni che le sono peculiari. Nel secondo caso, analisi della composizione anagrafica, socioeconomica e socioculturale dei pubblici. Analisi della relazione circolare che si viene a determinare tra produzioni seriali, in cui gli stessi personaggi vengono riproposti all'interno di diverse storie, e *feedback* provenienti dal pubblico dei fan. Analisi del merchandising derivante come strumento di rinsaldamento del rapporto e come fenomeno che

assume rilevanza industriale.

2) **Massimo:** Oggigiorno si discute molto di una sociologia del corpo, quali pensi possono essere le implicazioni nel cinema e nel cinema animato?
Anna: I personaggi del cinema di animazione, proprio per la loro natura di ricostruzione grafica della realtà e dell'umanità, instaurano con il pubblico un rapporto in bilico tra immedesimazione e distanza scaturente dalla consapevolezza dell'artificio grafico. Forse per questo possono permettersi di infrangere alcuni tabù relativi al corpo. Penso ai personaggi dei Barbapapà. Assomigliano nel corpo a dei sacchi. Non sono competente in materia ma penso che buona parte del loro successo sia dipeso dal fatto che la loro forma ci ha consentito di sentirci affrancati dalla fatica di pensare ad essere in forma, snelli, sodi, insomma presentabili. Grazie a loro possiamo immedesimarci in delle situazioni che dipendono soltanto da una interazione sociale che prescinde dai dover essere contemporanei del corpo.

3) **Massimo:** Tu sei, oltre che docente di sociologia, anche una fotografa. Premesso che ogni sguardo è unico, ma generalizzando pensi che ci sia una differenza o un modo di fare diverso tra la fotografia "maschile" e quella "femminile"? Se sì, pensi che questa differenza possa essere presente anche nei registi di cinema e di animazione?
Anna: Penso che sia *politically correct* che io ti risponda di si. Ma io non ne sono per niente convinta. Oggi chi si occupa di differenze di genere, o peggio diseguaglianze tra generi, violenza contro le donne, femminicidi, è destinato a un sicuro successo mediatico. Siamo in un'epoca di tormentoni. Penso però che alla lunga paghi l'espressione autentica di emozioni, sofferenze o gioie reali. Ogni essere umano, a seconda di come e dove è vissuto, ha le proprie. Una fotografa che ha subito problemi derivanti dal suo essere donna in un determinato contesto dove esserlo comporta delle limitazioni, porterà questa sofferenza in tutto ciò che fa ma ciò avverrà naturalmente. Così come un uomo che soffra di stigmi e costrizioni di ogni genere li porterà in tutto ciò che fa. Ma oggi siamo oberati da operazioni culturali progettate a tavolino perché di tendenza. Tutto ciò asseconda un processo di finta espiazione sociale e rimozione dei problemi reali. Rappresentare, affidare al simbolico la lotta, la sofferenza, è catartico ma favorisce la rimozione della loro base reale. I problemi o vengono fuori come sudore dell'anima di un individuo creativo (uomo o donna che siano), o restano solo manifestati attraverso operazioni che secondo me afferiscono alla dimensione dei prodotti culturali ma non all'arte.

4) **Massimo:** Come pensi che un regista debba impostare i propri film (cortometraggio o lungometraggi) e documentari con le figure femminili come protagoniste?
Anna: Secondo me questo non è un problema che un regista dovrebbe porsi. Dovrebbe piuttosto preoccuparsi che le sfumature della complessa realtà umana che intende raccontare vengano fuori in maniera vivida, emotivamente coinvolgente.

5) **Massimo:** Come è possible secondo te dare voce e spazio alle cartoonists e alle fumettiste nell'ambito del cinema d'animazione sia *mainstream* sia *underground*?
Anna: Non conosco l'ambiente. Credo debbano essere brave, avere delle idee interessanti e adeguate capacità professionali.

6) **Massimo:** L'utilizzo di documentari animati secondo te ha un ruolo, generalmente, più semplicistico o infantile rispetto a quelli con riprese dal vero?
Anna: Non è detto. Penso agli *Animatrix* che sono di una complessità incredibile e, allo stesso tempo, di una grande poeticità. Possono essere cocompresi a vari livelli.

7) **Massimo:** Durante il festival hai visto centinaia di film animate di paesi differenti. Pensi ci sia un modo di rappresentare il femminile differente tra i prodotti americani e quelli europei?
Anna: Certo. L'immaginario affonda sempre nel reale. I valori della società americana, malgrado la

globalizzazione, presentano un'enfasi maggiore su alcuni valori come il *self made man* la cui epopea è inversamente proporzionale alla loro possibilità reale. Si pensi soltanto alla sanità negli Stati Uniti e a come contraddice l'idea che ciascuno ce la possa e ce la debba fare da solo, che ciascuno debba trasformarsi nell'eroe di se stesso…

8) **Massimo:** Parliamo un pò di cinema a tecnica mista, in cui vi è sia animazione sia una ripresa dal vivo… Come una sociologa imposta un'analisi sulla percezione della femminilità e del maschile tra un corpo in *live-action* e un corpo disegnato-animato?
Anna: Il corpo animato può dire di più. L'animazione è più libera. Jessica Rabbit ha esercitato una critica verso l'immaginario maschile molto meglio di un personaggio come Lella Costa, che si mostra arrabbiata e polemica in un *talk show*. Da sociologa mi concentrerei sull'analisi del surplus di libertà espressiva che l'animazione può offrire.

9) **Massimo:** Quali pensi possano essere i punti di incontro tra fotografia e animazione?
Anna: Ritengo che la fotografia e le riprese video siano ampiamente usate come punto di partenza per la realizzazione grafica delle espressioni, delle posture e del movimento.

10) **Massimo:** Qual è secondo te la differenza principale tra una fotografia cinematografica in *live action* e una per l'animazione?
Anna: Oggi i software per la post produzione digitale delle immagini permettono di creare condizioni di luce e colori inesistenti nella realtà ma penso che per utilizzare questi strumenti con credibilità e rispetto della logica della luce sia necessaria una profonda preparazione fotografica. Questa talvolta manca non soltanto all'animazione. Ho visto film di registi autorevoli in cui i personaggi avevano due ombre nella stessa ripresa…