

L'insetto con la macchina da presa. Władysław Starewicz: l'inquieta zoologia fantastica di un pioniere dell'animazione

MAURO ROSSI

*Je possède d'autant mieux le monde que
je suis plus habile à le miniaturiser.*

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957

Nella storia del cinema di animazione Władysław Starewicz (oggi più noto con il suo nome francesizzato, Ladislas Starewitch) incorpora le peculiarità del genio e dell'*outsider* o più propriamente del genio in quanto *outsider*: un'*inappartenenza* nazionale (di origini polacche, trascorre la sua infanzia e giovinezza tra la Lituania e la Russia prerivoluzionaria per approdare infine in Francia, suo paese d'elezione), la precocità artistica, l'infanzia su cui incombono perdite dolorose, la formazione da autodidatta, l'operare appartato, l'eclettismo sperimentale, l'ostinata indipendenza creativa che nella maturità assume i contorni autarchici di un geloso *atelier* familiare.

Alcuni di questi tratti sono stati enfatizzati per tornire la narrativa di un creatore idiosincratico, elusivo, paradossalmente tanto marginale quanto seminale nel suo magistero: il pioniere del cinema stop-motion, che saprà promuovere da mero espediente tecnico a sofisticata arte narrativa e drammatica; l'artigiano-demiurgo delle marionette animate destinato infine a soccombere alla gaia fluidità dell'animazione disegnata e bidimensionale degli anni quaranta per essere infine recuperato e nobilitato nella cigolante e scricchiolante estetica *weird* e taxidermi-

sta di più o meno recenti maestri della stop-motion come Jiří Trnka, Jan Švankmajer, Stephen e Timothy Quay e Henry Selick.

Non è un certamente un caso che a tributare un'incondizionata ammirazione per l'opera di Starewicz siano cineasti contemporanei altrettanto eccentrici, che operano all'incrocio dei generi, con una predilezione per il fiabesco, l'onirico e il bizzarro unita a una nostalgia *vintage*, come Wes Anderson, Tim Burton e Terry Gilliam. Inoltre, debiti più o meno riconosciuti nei suoi confronti sono trasparentemente rintracciabili sia nei film o nelle clip musicali di registi *cult* come Michel Gondry che nelle grandi produzioni di animazione digitale *mainstream* di John Lasseter e della Pixar.

Ciononostante, al netto di caratterizzazioni pittoresche e fuorvianti, Starewicz conserva tratti se non di eccezionalità, di un'irriducibile originalità. Una laboriosa parabola creativa che - per quanto geograficamente dislocata tra Lituania, Russia e Francia - è stata lunga, costante e prolifica: più di cento film realizzati, tra corto e lungometraggi di animazione o in *live action* con attori, di cui solo circa la metà sono stati attualmente recuperati e restaurati.

Władysław Starewicz nasce nel 1882 a Mosca, da genitori polacchi, trasferitisi in Russia; suo padre è un rifugiato politico appartenente alla piccola nobiltà, espatriato in seguito alla repressione dell'insurrezione polacca del 1863. A soli quattro anni, orfano di madre, viene affidato ai nonni materni in Lituania, a Kovno (l'odierna Kaunas). Compie - sebbene da allievo riluttante - i suoi studi artistici in Estonia, poi, rientrato a Kovno, dimostra un precoce e sorprendente eclettismo, alimentato dai suoi molti interessi: l'entomologia, il folclore, il teatro e le arti figurative. Fa diversi mestieri tra cui il decoratore e il curatore di museo e si appassiona presto alla fotografia e al cinema, che in quegli anni sta muovendo i suoi primi passi. I suoi esordi come cineasta sono alcuni documentari etnografici e naturalistici nella Lituania rurale. Viene presto notato dall'influente produttore russo Aleksandr Chanžonkov, che lo vuole con sé nella sua casa di produzione moscovita come scenografo e operatore. A Mosca emerge la sua versatile inventiva tecnica, soprattutto nell'animazione. Nel 1910, ispirandosi alle prime animazioni (*Les allumettes animées*) di Émile Cohl e utilizzando minuscole marionette realizzate con corpi di insetti, filo e cera, già impiegate nel breve documentario entomologico *Lucanus Cervus*, gira il cortometraggio *Prekrasnaja Ljukani-da ili vojna rogačei i usačei* (*La bella Lucanida, ovvero la guerra dei cervi volanti e dei capricorni*), mentre nel 1911 esce *Strekoza I Muravei* (*La*

cicala e la formica). Nello stesso anno, discostandosi dall'ispirazione fiabesca, realizza *Mest kinematograficheskogo operatora (La vendetta del cineoperatore)* una commedia di costume disincantata e satirica. In questo periodo, sfruttando le proprie competenze di collezionista ed entomologo dilettante, realizza altri cortometraggi di animazione aventi come protagonisti insetti, come *Rozhdestvo obitateley lesa (Il Natale degli insetti, 1913)* che gli valgono alcuni premi e una larga popolarità in Russia e all'estero. Realizza anche numerosi film con veri attori, ispirati a racconti e romanzi di autori russi. Durante gli anni della Prima guerra mondiale gira film di propaganda antigermanica, come *Liliya Bel'gii (Il Giglio Belga)* che condanna l'invasione del Belgio da parte delle truppe tedesche, rappresentate da una schiera di scarafaggi devastatori. Nel 1919, durante la guerra civile seguita alla rivoluzione d'Ottobre, abbandona la Russia per rifugiarsi nel 1920 in Francia, dopo una serie di brevi soggiorni in altri paesi tra cui l'Italia. Si stabilirà a Fountenay-sous-Bois, nella regione dell'Île de France, in una casa che, nei decenni seguenti e sino alla sua morte nel 1965, sarà anche il laboratorio e teatro di posa dove realizzerà in piena autonomia creativa i suoi film d'animazione più maturi e ambiziosi, con la stretta collaborazione di sua moglie Anna Zimmermann (costumista e scenografa) e delle due figlie Irène (co-sceneggiatrice) e Jeanne, che reciterà con il nome d'arte di Nina Star nei numerosi film ibridi in animazione e *live action* del padre.



Starewicz con la figlia Jeanne (Nina) alla fine degli anni Venti.

Gianni Rondolino, nel suo *Storia del cinema di animazione*, riconosce in Starewicz, assieme a Émile Cohl, il capostipite di una lunga genealogia di artisti dell'animazione, ma ne confina i risultati a una produzione essenzialmente favolistica e rivolta all'infanzia, esaltandone l'ingegnosità e i contenuti sperimentali e tecnici a discapito dell'originalità; riferendosi al suo più importante lungometraggio di animazione, *Le Roman de Renard*, Rondolino osserva che:

Il film è certamente apprezzabile, soprattutto sul piano tecnico, ma non esce dai limiti di tutta la produzione di Starewicz, estremamente curata, addirittura meticolosa nei particolari realistici, ricca di ingegnose e ardite soluzioni tecniche, ma sostanzialmente priva di una autentica ragione espressiva. L'artigiano prevale sull'artista e l'intento didascalico, o anche solamente favolistico, appiattisce lo spettacolo sul piano dell'illustrazione d'un testo letterario privandolo d'una dimensione veramente originale¹.

In sostanza, un giudizio artisticamente liquidatorio (Rondolino addebita a Starewicz "la debolezza dell'impianto estetico e l'esilità della vena poetica") che studi più recenti tendono, quando non a rovesciare, perlomeno a rivedere, soprattutto per quanto riguarda il didascalismo e l'impianto meramente illustrativo della realizzazione filmica.

Certamente Starewicz ha messo la sua arte, soprattutto nel suo periodo russo e nei suoi numerosi lungometraggi con attori, al servizio di fonti letterarie di larga popolarità, realizzando numerosi adattamenti delle opere di Gogol', Puškin, Lermontov, Ostrovskij, La Fontaine e molti altri. Durante la prima fase rivoluzionaria, l'animazione fiabesca e narrativa di Starewicz sarà stigmatizzata dai pionieri sovietici dell'animazione astratta, che liquideranno i suoi film di marionette come mero intrattenimento infantile, scevro da ogni preoccupazione ideologica e privo di ogni utilità rivoluzionaria. La tensione dei giovani cineasti futuristi e costruttivisti verso la sintesi, il dinamismo e l'astrazione è proiettata verso un immaginario industriale inconciliabile con una narrazione visiva agita da marionette animate e radicata in un passato folclorico. In realtà, come vedremo, Starewicz non conosce alcuna subordinazione didascalica alla

¹ GIANNI RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974, p.

fonte letteraria o popolare, che pone semmai al servizio di un'immaginazione fantastica e surreale di impronta moderna.

Nella *Vendetta del Cineoperatore* del 1911 viene messo in scena un duplice adulterio piccolo-borghese, con la peculiarità, ben poco convenzionale, che i personaggi della vicenda sono insetti. Una coppia di blatte, stanche del tedio coniugale, si tradiscono reciprocamente all'insaputa l'uno dell'altra. Il signor Blatta, che gli affari allontanano spesso da casa, si infatua di un'artista di cabaret, la Libellula, sottraendola alle attenzioni del suo precedente spasimante, la Cavalletta. Quando il signor Blatta conduce in automobile la sua amante in un appartato albergo dal nome equivoco (l'Hotel de l'Amour") per trascorrervi insieme la notte, viene seguito di nascosto dalla Cavalletta in sella alla sua motocicletta. La Cavalletta è in realtà un cineoperatore, e porta con sé la sua macchina da presa che userà per filmare di nascosto, dal buco della serratura, l'amplesso del fedifrago e della sua amante. Nel frattempo anche la signora Blatta intrattiene un *affair* adulterino con un Grillo pittore, che le fa visita quando il marito è in viaggio. Questi però rientra improvvisamente e, nonostante i tentativi della moglie di nascondere l'amante, scopre la tresca e aggredisce prima il grillo, mettendolo in fuga, per poi picchiare la moglie. La sequenza successiva ci mostra i due insetti che, ora riconciliati, si recano insieme a un cinema all'aperto. Durante la proiezione, vi è però un ultimo colpo di scena. L'operatore nella cabina di proiezione non è altri che la cavalletta, che ha inserito per vendetta nel programma anche la testimonianza filmata dell'adulterio del marito: questa è la sua sofisticata vendetta nei confronti di chi gli ha sottratto l'amante. Quando la scena viene proiettata (tra l'altro un virtuosistico espediente metacinetomatografico in cui lo spettatore vede proiettata sullo schermo in miniatura del cinema e dinanzi la platea la scena precedentemente vista inquadrata dal buco della serratura), tra il pubblico si scatena un parapiglia; ora è la moglie ad aggredire il marito ipocrita, inseguendolo sino nella cabina di proiezione che va in fiamme. L'ultima sequenza ci mostra i due coniugi forzosamente ricongiunti in una cella dove sono stati reclusi, per aver turbato l'ordine pubblico. Il plot sembra quello dell'atto unico di una *pochade*, ma il suo riscatto è proprio l'attrito assurdo e onirico tra i cliché del teatro *boulevardier* e la presenza di insetti gesticolanti che si muovono sulle zampe posteriori dentro interni borghesi decorati con carte da parati o fra i tavolini di un *café chantant*. L'innocenza farsesca viene meno di fronte in questo processo di sostituzione dell'elemento

umano con artropodi in varia misura repulsivi, con i quali non è possibile, (come invece avverrà con i successivi film di animazione di Starewicz) alcun processo di ibridazione antropomorfa o identificazione sentimentale. Anche per lo spettatore odierno, avvezzo e mitridatizzato a tutte le manifestazioni del *weird* e dell'*eerie*, l'effetto è disturbante. Starewicz si muove, consapevole o meno, nella stessa dimensione figurativa dei collage di Max Ernst e dei suoi onirici connubi tra umano, meccanico e animale. Il kafkiano Gregor Samsa, chiuso nel suo carapace, che si agita nella sua stanza come dentro a una scatola da scarpe, apparirà solo tre anni dopo ma è già prefigurato nel *boudoir* in miniatura di Starewicz, dove non manca nemmeno la sua valigia di viaggiatore di commercio.



Mest' kinematograficheskogo operatora
(*La vendetta del cineoperatore*), 1911.

Lo stesso disagio ci sorprende nella dimensione sessuale della vicenda, che è assai esplicita: Starewicz non incastona i suoi insetti nella fiabesca stilizzazione liberty della *belle époque*, nell'araldica floreale e decorativa dove gli illustratori *Jugendstil* sublimavano libellule e farfalle; i suoi scarafaggi barcollano nei cabaret e salgono le scale di un albergo equivoco, e soprattutto mimano amplessi che sono osceni in quanto assurdi e impossibili, una frizione meccanica di elitre, carapaci e zampette uncinata. Ci troviamo in un territorio assai remoto rispetto alle *Broučci* (*Lucciole*), del ceco Jan Karafiát, edificanti esempi di virtù rurali e famigliari, illustrate da Trnka e animate in stop-motion da Libuse Koutná negli anni sessanta.

Un altro motivo portante del cortometraggio è ovviamente il voyeurismo mediato dall'obiettivo della macchina da presa, in questo caso derivato dalla frustrazione sessuale della Cavalletta che spia il rivale e la sua amante dal buco della serratura. In Starewicz vi è già un'acuta e precoce consapevolezza che uno dei destini del cinema è quello di registrare e testimoniare l'osceno, ciò che rimane occultato dalla scena pubblica e dalla morale corrente, e che irrompe scandalosamente nell'innocua proiezione di intrattenimento allestita per la comunità di insetti-spettatori raccolti nel cinema.

Nel suo periodo francese la predilezione entomologica di Starewicz diverrà via via più marginale (senza però mai sparire del tutto) nei suoi cortometraggi di animazione, di pari passo con lo sforzo crescente di conferire una sempre maggiore unicità ed espressività ai propri personaggi. Il regista non si astiene però, anche nei plot più melodrammatici e farseschi, dal dare voce alla sua vena surreale e onirica, come nei cortometraggi *Dans le griffes de l'araignée* (Negli artigli del ragno, 1920), *L'épouvantail* (Lo spaventapasseri, 1921), *La Reine des Papillons* (la regina delle farfalle, 1927) e *l'Horloge magique* (*L'orologio magico*, 1928), popolati da personaggi chimerici e grotteschi e attraversati da ridde burlesche e spettrali a un tempo.

Il tema del risveglio dei giocattoli, connesso con la fascinazione romantica per gli automi, percorrerà diversi suoi film, dal *Mariage de Baby-las* (Baby-las si sposa, 1921) e *La Petite Parade* (1928) sino al raffinato e fortunato *Fétiche Mascotte* (1933), in cui si prefigurano interi episodi di *Toy story* di Lasseter - Pixar, e che Starewicz sviluppa negli anni seguenti in una serie di *sequel*.

Si dedica all'apologo politico satirico (*Les grenouilles qui demandent un roi*, *Le rane che chiesero un Re*, 1922), tratto da La Fontaine, e tra-

sfigura una favola classica e moralista come *Le Rat de ville et le Rat des champs* (il topo di città e il topo di campagna, 1927) in una commedia brillante ambientata nei *roaring twenties*, una sorta di *buddy movie* dove la seduzione della vita cittadina per il topo di campagna non è veicolata solo dal cibo abbondante e raffinato, ma dalla rutilante, equivoca e tentacolare vita notturna dell'Età del Jazz a cui è introdotto il provinciale roditore. La rappresentazione del fascino (e della dissipazione) dello *show business*, il frustrante corteggiamento del Topo di campagna per la soubrette, il suo ritorno nella capanna rurale dove l'immagine di lei continua ad ossessionarlo, hanno malinconici risvolti alla Scott Fitzgerald.

Le Roman de Renard (tit. italiano *Una volpe a corte*), dopo una lavorazione durata quasi due anni, attraversa lunghe vicissitudini di produzione legate soprattutto alla complessa sonorizzazione, con il parlato affidato a voci di attori e una colonna sonora fortemente aderente ai caratteri dei singoli personaggi, con lunghi segmenti intradiegetici. Viene infatti ultimato nel 1930 ma esce in sala solo nel 1937 nell'incompleta versione tedesca (*Reineke Fuchs*, poi disconosciuta) e infine nel 1941 in quella francese, oggi ritenuta quella ufficiale. Il film rimane la più ambiziosa produzione animata di Starewicz, sia per la complessa scenografia che per il numero di personaggi, realizzati con oltre cento marionette di dimensioni scalari a seconda dei piani delle inquadrature. È anche il primo film sonoro di Starewicz, che perseguirà uno sfinito perfezionismo per adeguare dialoghi e musiche alla qualità dell'animazione.



Starewicz con le sue marionette di grandi dimensioni, utilizzate per i primi piani.

Questo lungometraggio animato è ben lontano dall'essere una mera trasposizione figurativa di una raccolta di racconti medievali riscritta in una trama unitaria da Goethe. Risaltano al contrario la forte libertà e le deformazioni interpretative esercitate da Starewicz rispetto al *plot* narrativo. La vicenda principale è innanzitutto preceduta da una duplice *mise en abîme*: all'inizio del film appare una scimmia-cineoperatore, che proietta la pellicola all'interno di un teatro fittizio (si vedono infatti il boccascena e i lati del sipario); una seconda cornice viene a sua volta introdotta da un narratore-prologo (un'altra scimmia, occhialuta e togata) che schiude un manoscritto dalle cui pagine, a guisa di quinte teatrali, escono i personaggi della favola. Renard, la volpe eponima, rivela e anticipa la sua natura eversiva lacerando una pagina del libro. A questa triplice nidificazione narrativa andrebbe aggiunta anche una quarta cornice che si rivela all'epilogo, quando la vanitosa scimmia-operatore, spento il proiettore, si intrattiene più del dovuto dentro l'inquadratura, ammiccando allo spettatore, finché non viene tolta bruscamente di mezzo da una mano umana che la acchiappa per un orecchio e la sostituisce con un cartello (la cui grafica funzionalista, peraltro, introduce una brusca discontinuità con il *décor* medievaleggiante del film) che annuncia la fine. Una civetteria tutt'altro che decorativa, una sorte di sigillo dell'artista-creatore, che signoreggia sulle sue creature ma ne deve riconoscere la parziale, dispettosa autonomia e agentività. Va osservato che prologhi ed epiloghi in *live action*, interpretati da attori, sono molto frequenti nella produzione animata di Starewicz, spesso impiegati per definire la soglia fra la veglia e il sonno o fra realtà e immaginazione; la maggior parte di essi sono tuttavia andati perduti, probabilmente perché ritenuti superflui dalla distribuzione. Il film è poi disseminato di sapidi anacronismi che sottolineano il *décalage* ironico mantenuto dal regista: la lotta tra Renard e il Lupo, commentata nello stile di una radiocronaca sportiva, l'intermezzo musicale e coreografico dei topi, con *hot jazz* e ballerine che si ispirano a Joséphine Baker, o il Re Leone che, cercando un tesoro sepolto, dissotterra una scatola di sardine arrugginita di fattura industriale.

Lo spazio del *Roman de Renard* è uno spazio notturno, in cui anche le scene diurne sono immerse in una luce crepuscolare striata da ombre spioventi che ne strutturano e danno un'insolita profondità all'impianto prospettico. Sin dalle prime sequenze siamo introdotti a una fisicità feline che nulla concede alla stilizzazione e alla cosmesi della bestialità.

Pur riprendendo in una certa misura la zoologia fantastica delle miniature e dei *marginalia* dei manoscritti medievali, le marionette animate di Starewicz, con i costumi creati dalla moglie Anna, rinviano piuttosto al gabinetto dell'imbalsamatore e agli inquietanti ibridi antropomorfi della taxidermia vittoriana o da *Wunderkammer*. I personaggi animali camminano su due zampe e la loro anatomia è innaturalmente forzata, diremmo slogata, nella postura umana. Questo diventa particolarmente evidente nei personaggi-uccelli o nella bizzarra sessualizzazione di alcune marionette (i villosi seni femminili della moglie di Renard, da cui si allatta uno dei suoi cuccioli, che riappaiono anche, insieme ai sinuosi fianchi da pin-up, nell'episodio dei topi - ballerine). L'orientamento "antigravitoso" di Starewicz si manifesta nelle pellicce ispide e chiazze, nelle fauci armate da dentature puntute e irregolari, nelle zampe che terminano in dita adunche e unghiate. In altre parole, non vi è alcuna concessione alla *cuteness* e all'intimità carezzevole dei *pelouche*, si avverte semmai uno strisciante senso di selvatichezza e repulsione. Va anche considerato che le marionette, nella loro manifattura, mantengono una parziale e metonimica (ma evidente) persistenza materiale del corpo fisico animale, nell'uso delle pellicce e pelli. In questo senso, con ironia leggermente sinistra, Starewicz abbiglia animali già villosi con pletoriche pellicce e collari di pelo della loro stessa specie. Inoltre, come osservato da alcuni studiosi, l'animazione stop-motion conserva, al contrario dei disegni animati, una percepibile qualità "a scatti" dei movimenti, che anche a dispetto della sofisticata tecnica raggiunta da Starewicz, dissipa l'illusione di naturalezza e fluidità dei corpi viventi. In questo la stop-motion condivide uno degli aspetti perturbanti della narrazione fantastica, perché evoca l'animazione sovranaturale di corpi e oggetti appartenenti alla sfera del non-vivente: una morte in vita o vita dentro la morte. Il cinema horror, del resto, ha sempre sottolineato ed enfatizzato come uno stigma dei ri-animati - dalle mummie agli androidi passando per golem e zombie - l'assenza della fluidità motoria degli esseri viventi, il procedere per impulsi, spasmi, segmenti.

Uno dei riconosciuti vertici tecnici nell'animazione di Starewicz risiede nella duttilità e la plasticità delle espressioni delle sue marionette. Anche in questo caso la difficile dinamica espressiva imposta alla fisiognomica animale dei personaggi (va rilevato che è soprattutto nel muso delle marionette che si concentra il realismo mimetico di Starewicz) rimanda a un'ibridazione umano-animale di radice totemica ed espressionista, ed è

affidata a smorfie, corrugamenti, torsioni e dilatazioni di fauci e globi oculari, spesso enfatizzate da un largo uso del primo piano. L'antropomorfismo di Starewicz tende a trapiantare elementi umani nel mondo animale, anziché optare per la più sentimentale umanizzazione dell'animale.



Le Roman de Renard (Una volpe a corte), 1941.

Un altro elemento che fa vacillare il giudizio di un incolore adattamento alla fonte letteraria è l'esplicita insistenza sulla fisicità della violenza. Il *Roman de Renard* di Starewicz è costellato da scene di intrappolamento e percosse: tutte le vittime della spregiudicata astuzia di Renard vengono fisicamente immobilizzate e picchiate, solitamente da contadini umani, con un compiacimento e una ferocia che - più che dai racconti medievali - deriva dal latente sadismo dei *Contes* di Perrault o delle fiabe dei Grimm. Gli animali percossi riportano i segni permanenti delle aggressioni subite, sotto forma di deformità e mutilazioni (al Lupo viene strappata la coda, il Gatto-menestrello, languido seduttore, perde un'occhio e rimane zoppo). I temi del divoramento e dello smembramento non rimangono affatto fuori scena; nell'idillio familiare del castello di Maupertuis, dimora di Renard, vediamo la volpe che scarnifica accuratamente il teschio di una preda uccisa e divorata, per poi proporlo come giocattolo al suo cucciolo che sta poppando dalla madre. La regi-

na Leonessa, dinanzi ai suoi sudditi convocati in udienza, non si perita di gustare spiedini di uccellini che le vengono serviti dal Gatto, al quale la lega una poco regale passione adulterina. Ancora più macabra è la vicenda della Gallina, moglie del Gallo, che viene dapprima sedotta da Renard in una danza scatenata e stordente e poi uccisa e divorata: la ritroviamo infine, in una sequenza tra le più lugubri del film, ridotta a scheletro scarnificato, metà umano e metà uccello, ricomposto su un catafalco funebre esibito dinanzi alla corte del Re Leone dal marito che chiede giustizia. In un'altra sequenza, Renard viene misericordiosamente interrotto mentre si appresta, coltello in mano, a macellare e scuoiare un animale legato e sospeso al soffitto.

L'assenza di moralismo di Starewicz, è evidente nel paradossale epilogo in cui Renard rimane non solo impunito, ma riporta il suo beffardo trionfo e viene cooptato come primo ministro nel governo del regno, dopo una lunga sequenza di crude astuzie, furti, raggiri, uccisioni e calunnie. Come ogni grande malfattore, Renard è fiancheggiato dal Tasso, uno degli innumerevoli *avatar* dell'avvocato disonesto che con le sue capriole dialettiche rovescia il torto in ragione, manipola le testimonianze e orienta le sentenze del sovrano a danno delle vittime. L'assenza di ogni intento edificante è palese anche nell'irrisione del dispotismo "illuminato" del Re Leone, che, per mettere fine ai disordini, emette un decreto che proibisce gli animali di cibarsi di carne di altri esseri viventi, pena l'impiccagione. Naturalmente il primo a non osservare il decreto è proprio il Re (che avoca a se stesso e alla Regina lo stato di eccezione), ma anche i suoi sudditi più docili continuano a desiderare ardentemente la carne, sebbene solo Renard, campione della sovversione e dell'appetito ferino, vitale e a-sociale (che precorre, da antesignano, l'appetito sessuale di Don Giovanni, che non sopporta il morso e le briglie della morale corrente) abbia il coraggio di sputare sprezzante, sul cartiglio che reca il decreto, i resti del suo primo e unico tentativo di pasto vegetariano.

Questa assenza di moralismo fermenta dallo humor nero e dal disincento satirico che resteranno a lungo una costante nella storia dell'animazione nell'Europa centrale e orientale. Nel suo ruolo di amorale *trickster*, Renard può anche essere considerato l'*alter ego* del regista, soprattutto nelle virtuosistiche sequenze dell'infruttuoso assedio del Re Leone al castello di Maupertuis, presidiate quasi unicamente dalle ingegnose trappole meccaniche escogitate dalla volpe che, proprio come un

grande regista-burattinaio manovra leve e funi dall'alto della sua torre sbaragliando gli attaccanti.

Il *Roman de Renard* è stato ripreso nel film di animazione stop-motion *The Fantastic Mr Fox* (2007) dello statunitense Wes Anderson, girato con la collaborazione della stessa équipe tecnica che aveva precedentemente realizzato il film di animazione *La sposa cadavere* diretto da Tim Burton. Il regista texano, che ha riconosciuto il proprio debito nei confronti di Starewicz, si basa tuttavia sulla ripresa ed attualizzazione romanzesca della favola medievale da parte dello scrittore Roald Dahl, che la traspone in chiave contemporanea mettendo l'astuzia del protagonista al servizio della lotta contro lo sfruttamento agricolo e commerciale della *wilderness*. Nel film di Anderson viene tuttavia ampiamente sterilizzata la dimensione di primitiva ferinità che pervade il *Roman de Renard*: Mr Fox rinnega addirittura la sua vocazione di predatore per diventare un giornalista; morte e divoramento sono celati allo sguardo dello spettatore e la proverbiale insaziabilità della volpe e della sua famiglia sarà alla fine placata da un asettico e ben provvisto supermercato.

È tuttavia a questa nuova generazione di cineasti che si deve la generale rinascita dell'attenzione per l'età eroica dell'animazione, il cui candore e innocenza erano stati in precedenza sicuramente sovrastimati a scapito della sua complessità. Questo processo di rivalutazione storico-critica ha però interessato prevalentemente la scena statunitense, dalla Warner a Disney, relegando alla periferia dello sguardo traiettorie altrettanto innovative, come quella di Starewicz. Che i suoi film non fossero espressamente destinati a un pubblico infantile, più che dall'analisi critica, è testimoniato eloquentemente dai tagli arbitrari perpetrati dai distributori per renderli tali. Questo cineasta, che più di ogni altro ha trasformato nel volgare di pochi anni uno fra i più elementari espedienti tecnici della cinematografia in un maturo e originale linguaggio drammatico alla portata di tutti, resta ancora solo parzialmente riconosciuto, nonostante il recupero di molti suoi film ritenuti perduti e le diverse retrospettive che lo hanno avuto come protagonista. La sua originalità non può essere cristallizzata nei suoi contributi tecnici, nel geniale artigianato, nella maniacalità del controllo artistico dall'ideazione alla realizzazione; gli va riconosciuta, come per altri grandi cineasti, la creazione di un immaginario originale, poetico e inquieto, poroso rispetto a tutte le penetranti suggestioni ma anche a tutti i fantasmi che hanno infestato la prima metà del Novecento.



Starewicz accanto a un suo set di animazione (1923).

Bibliografia

Bendazzi, Giannalberto. *Animazione: una storia globale*, Torino, UTET, 2019.

Cavalier, Stephen. *Cartoon: storia mondiale del cinema d'animazione*, Monteveglio, Atlante, 2012.

Cherchi Usai, Paolo et al. (a cura di). *Testimoni silenziosi / Silent Witnesses: film russi 1908-1919 / Russian films 1908-1919*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1989.

Danks, Adrian. *Ladislav Starewicz and The Mascot* in: "Senses of Cinema", 31 (April 2004) <http://sensesofcinema.com/2004/cteq/starewicz_mascot/>.

Géry, Catherine. *L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch*, in Géry, Catherine, *KinoFabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes*. Paris, Presses de l'Inalco, 2016, <<http://books.openedition.org/pressesinalco/111>>.

Katz, Maya Balakirsky. *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation*, London, Rutgers University Press, 2016.

Martin, François (sous la direction de) *Animer Starewitch*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Martin, François. *Ladislav Starewitch: parler de cinéma* in "Slovo. À l'Est de Pixar: le film d'animation russe et soviétique", 48-49, 2019, <<http://www.inalco.fr/presses-inalco>>.

Martin, François. *Ladislav Starewitch, précurseur à Kaunas du cinéma lituanien* in: "Cahier Lituaniens", 16^{ème} année, n. 14 (Automne 2015).

McCown, Julie. *Animating the Corpse: The Sutured Hybridity of Animal Puppets in Ladislav Starewitch's The Tale of the Fox* in "Humanimalia", 5 (2013) n.1.

Méranger, Thierry. *Templeton, Starewitch: zoogénies* in "Les Cahiers du Cinéma", n.648, septembre 2009.

Pagliano, Jean Pierre. *Starewitch au pays des merveilles* in "Positif", n. 352, June 1990.

Pagliano, Jean Pierre. *Starewitch plus intime* in "Positif", n. 371, Janvier 1992.

Pummell, Simon. *Of Rats and Men* in "Sight and Sound", 5 (1995) n.5 (May).

Rondolino, Gianni. *Storia del cinema d'animazione*, Torino, Einaudi, 1974.

Schneider, Eric. *Entomology and Animation: A Portrait of An Early Master: Ladislav Starewicz*, "ANIMATIONWorld Magazine", 01/05/2000 <<https://www.awn.com/animationworld/entomology-and-animation-portrait-early-master-ladislav-starewicz>>.

Fonti Web

<http://starewitch.fr/>