

RALPH BAKSHI

L'ANTI-DISNEY

di Massimo Moscati

1. La vita.

Non tutti sono d'accordo nel considerare Ralph Bakshi come colui che ha rivoluzionato il concetto di cinema d'animazione, indirizzandolo specificamente verso un pubblico adulto. Ma è indubbio che, sia per forma che per contenuti, i film di Bakshi hanno esteso enormemente i confini dell'animazione, dimostrando che questa arte non deve necessariamente portare il marchio di Walt Disney.

La carriera artistica di Bakshi si può tranquillamente dividere in due momenti: il primo periodo composto da tre inquietanti studi sull' "adulto urbano" (*Fritz the Cat*, 1972; *Heavy Traffic*, 1973; *Coonskin*, 1975); il secondo periodo, che giunge fino a noi e che, seppure rivolto ad un pubblico adulto, segue schemi più canonici.

In questa sua prima fase creativa Bakshi concepì una «trilogia» composta da un linguaggio e da immagini eversive e pesantemente volgari. *Fritz the Cat*, ispirato all'omonimo cartoon di Robert Crumb, fu il primo cartone animato severamente vietato ai minori, e divenne un po' l'emblema dell'industria cinematografica "XRated"; *Heavy Traffic* si distinse come il primo lungometraggio d'animazione «problematico», costituito da materiale attinto dalle osservazioni personali dell'artista e dalla sua vita interiore. *Coonskin*, infine, s'impose come il primo lungometraggio d'animazione dedicato all'esperienza dei neri d'America.

Il tutto con un taglio grafico impudente, osceno e violento. Dopo aver destato polemiche, offeso molti, esaltato altri e fatto scoppiare la «querelle» sul quesito se i suoi film fossero satirici o pornografici, Bakshi abbandonò "alla chetichella" quei suoi espliciti commenti sociali per cambiare radicalmente registro, e con *Wizards* (1977) realizzò una fiaba «fantasy» pacifista, preludio al ben più ambizioso *The Lord of the Rings* (1978), da J.R.R. Tolkien.

Sulla scorta delle esperienze proprie di Disney, Bakshi aveva già ampiamente sposato, in una fusione perfetta, il «live-action» all'animazione più consueta.

The Lord of the Rings è l'apoteosi di questo procedimento (che richiede, in una prima fase, le riprese dal vero) e Bakshi, riferendosi al realismo del suo film, lo definì «moving paintings» (dipinto animato). Paradossalmente, e nonostante l'artista abbia realizzato altri lungometraggi (come vedremo), con *The Lord of the Rings* sembra essersi esaurita la «spinta» creativa di Bakshi.

Ralph Bakshi è nato il 26 ottobre 1938 ad Haifa, figlio di un ebreo di origine russa emigrato in Palestina e, in seguito, trasferito negli Stati Uniti.

La famiglia Bakshi si stabilì a Brouville, un sobborgo di Brooklyn, e il padre trovò un lavoro di second'ordine in un laboratorio di metalli. Brouville era un agglomerato di minoranze etniche (ebrei, italiani e neri) e il piccolo Ralph dovette subito darsi da fare. A otto anni, mentre stava suonando per le strade nella speranza di guadagnarsi qualche nichelino, il futuro regista si trovò nel bel mezzo di un regolamento di conti tra mafiosi e venne letteralmente inondato del sangue di un italiano vicino a lui, che era stato colpito alla testa.

Senza dubbio la memoria di certi episodi avvenuti durante la sua fanciullezza lo aiutarono, in seguito, a generare quella collera (come, ad esempio, traspare in *Heavy Traffic*) che, come ha dichiarato: «... mostra la frustrazione e l'angoscia della gente volgare intrappolata in un posto volgare».

La tesi, in fondo, che traspare chiaramente nel posteriore *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola e che, del resto, Pasolini conosceva molto bene.

D'altra parte Bakshi nega che *Heavy Traffic* sia autobiografico e che fosse sua invenzione descrivere la sua famiglia con i connotati con i quali appaiono gli odiati parenti del giovane protagonista, Michael: "C'era come una tensione viscerale nella mia famiglia. Si viveva sotto il

motto «agire o morire», ed è un clima che rimpiango. C'era una totale indipendenza dalle convenzioni sociali, la situazione ideale per lo sviluppo di un artista. i miei genitori sono stati la cosa più bella della mia vita. Nella giungla urbana nella quale ho vissuto, sono stati il mio unico punto di riferimento e di conforto».

Per evitare ulteriori coinvolgimenti con le brutture della strada il giovane Bakshi si ritirava spesso sui tetti delle case ad osservare i piccioni e a sognare ad occhi aperti.

La vita in quella comunità era indubbiamente poco stimolante e un giovane di talento doveva «sopravvivere». Così Bakshi decise di esercitarsi inventando personaggi dei fumetti sul tipo di Superman e scrivendone le storie.

Ma il tuo talento andava indirizzato, e fu un'insegnante della «Thomas Jefferson High School» di Brooklyn a indurlo a seguire i corsi d'arte. In seguito ad una rissa, Bakshi venne trasferito alla «High School of Industrial Arts» (oggi «High School of Art and Design») di Manhattan.

Nel 1956 si diplomò come miglior allievo per il «cartooning». Nonostante il suo ideale fosse quello di diventare disegnatore di fumetti per i quotidiani, Bakshi venne assunto dagli Studi Terrytoons della CBS, a New Rochelle, N.Y., per 400 dollari alla settimana. Un successivo passaggio nel settore produttivo, pur migliorando la sua posizione economica, costituì per lui un arretramento professionale, perché non gli permise di sviluppare con la pratica il proprio talento artistico.

«Seguivo l'etica insegnatami dalla scuola d'arte: fare il bravo ragazzo, dipingere bene, stare zitto e fare un sacco di soldi».

Nel 1964 Bakshi viene promosso «director» e, dopo non più di un anno, si guadagna la carica di direttore artistico di tutta la Terrytoons. Otto mesi più tardi passa alla Paramount come direttore della divisione «cinema d'animazione». Lo Studio sarebbe stato chiuso nel novembre del 1967, a causa dei suoi alti costi: Bakshi vi aveva soggiornato per appena sei mesi.

Il panorama artistico che circondava Bakshi era vissuto dall'autore come un momento di alto degrado: «Ero annoiato, demotivato. Cominciai a bere. Non mi era chiaro cosa volessi fare o dire, ma sapevo che volevo creare qualcosa di mio. Di giorno lavoravo negli «studios», e la notte creavo i personaggi e le situazioni che avrei utilizzato in seguito».

Il racconto «Last Exit to Brooklyn» (1964), scritto dall'amico d'infanzia Hubert Selby, lo aiutò a svincolarsi dalle inibizioni e a dare piena libertà alla sua vena creativa.

D'altro canto il suo interesse per autori come George Grosz, David Levine e Jules Feiffer lo spingevano a battere il percorso della satira.

Si deve a Steve Krantz, importante producer di film educativi e di prestigiosi serials d'animazione del sabato mattina come *Spiderman*, la genesi di una nuova era per il cartone animato. Dietro la promessa, da parte di Bakshi, di riorganizzargli gli «studios» di Toronto e di allestirne uno nuovo a New York, Krantz acconsentì ad aiutarlo nella produzione di un film d'animazione per adulti.

Non fidando nella validità di un'idea originale, Krantz acquistò i diritti di *Fritz the Cat*, noto fumetto «underground» di Robert Crumb. Quasi completamente finanziato da una piccola casa di distribuzione, la «Cinematic Industries», il lavoro iniziò nel 1969. Il film, alla fine, si differenziò a tal punto dal fumetto che Robert Crumb si dissociò dall'operazione.

Presentato nel 1972 al Festival di Cannes, *Fritz the Cat* incontrò pareri inevitabilmente contrastanti. Ciò che soprattutto irritava era il taglio apparentemente razzista della proposta, che utilizzava il regno animale per compiere la sua satira. Così, ad es., i poliziotti erano rappresentati dai maiali, e i neri dai corvi. Ma, a parte l'uso più o meno adeguato degli stereotipi umani, non si poté fare a meno di riconoscere a Bakshi di aver colpito giusto nel proprio obiettivo e di aver descritto, con Fritz, una sorta di candido «wasp» da college universitario, con l'attitudine ad emulare Henry Miller.

Ma Bakshi tagliò corto sulle accuse di cattivo gusto del sul film osservando che «la realtà non è generalmente di buon gusto».

Del resto, proprio per conferire maggiore realtà alla sua satira, il regista utilizzò una colonna sonora composta di voci registrate sui luoghi reali, come quelle delle Pantere Nere, colte in un bar di Harlem.

Per non dimenticare che gli scenari furono realizzati dagli animatori su sfondi “dal vero” di New York.

Con il successivo *Heavy Traffic* (1973), Bakshi abbandonò il mondo animale per raccontare, sempre con toni pornografici, la storia di un giovane cartoonist. Sorretto dall'American international, il film fu nuovamente concepito per il pubblico adulto.

Ancora una volta preda di controverse opinioni, l'opera venne comunque inquadrata come uno studio impressionista su di un giovane sognatore, in situazioni drammatiche, esagerate, grottesche, descritte generalmente sotto forma di sogni, ma più spesso di veri e propri incubi.

Per sostenere il diritto di espressione dell'artista, il Museum of Modern Art di New York programmò il film nella memorabile serata del 7 agosto 1973 e, in quella occasione, il direttore della divisione cinematografica del Museo, Willard Van Dyke scrisse sul programma: «Se non vi offenderete nell'assistere ad alcune scene di *Heavy Traffic*, probabilmente nulla vi può offendere. Ma non confondiate le cose: perché il film è molto brillante, molto importante». Ancora una volta Bakshi utilizzò uno stile espressionista e surreale, adottando uno stile misto di animazione, di figure dipinte sulle immagini reali di New York e su «riletture» di quadri notissimi, come «*Night Hawks*» (1942) di Edward Hopper.

Forse un po' carente nell'esposizione lineare della vicenda, *Heavy Traffic* è però quasi un trattato nell'espone un'estetica distanza tra violenza rappresentata e spettatore.

Krantz, pur producendo *Heavy Traffic*, nel 1973 abbandonerà Bakshi e, con la regia di Robert Taylor, realizzerà il mediocre *Le nuove vite di Franz il gatto* (*Nine Lives of Fritz the Cat*, 1975).

Poco prima di risolvere la sua collaborazione con Krantz, Bakshi scrisse la sceneggiatura di *Coonskin* e la vendette ad Albert S. Ruddy, produttore del *Il padrino*.

Il film voleva essere «il personale omaggio dell'autore ai neri», e combinava animazione a scene dal vero, in una estremizzazione corrosiva delle storie di animali di Joel Chandler Harris «*Uncle Remus*».

Denunciato come razzista, *Coonskin* venne boicottato alla prima avvenuta al Museum of Modern Art nel novembre 1974. Dopo alcuni mesi, Ruddy si convinse a fondare una piccola casa indipendente, la Bryanston Films, per sottrarre la distribuzione alla Paramount e far cessare le polemiche. D'altra parte se l'accusa di razzismo può essere lecita ad una prima lettura, il film è il fedele resoconto dell'allucinante violenza e frustrazione che genera la vita americana, specialmente nella comunità nera.

Lo stile, venato di una costante tristezza, era indubbiamente suggestivo ed estroso, e gestito con la consueta freddezza e distanza.

Con *Coonskin*, che causò la bancarotta della Bryanston, Bakshi completò la sua trilogia newyorkese sull'«American Graffiti». Il successivo *Hey Good Lookin'*, che trattava di una guerra interraziale tra gangs rivali negli anni '50, rimase incompiuto per volontà della Warner Bros, che considerava la disputa sorta intorno a *Coonskin* una pubblicità negativa, e rifiutò di distribuirlo.

Bakshi non si diede per vinto, ma preferì dedicarsi ad un prodotto «per tutti» che non sollevasse ulteriori problemi. Così scrisse, produsse e diresse *Wizards* (1977), una vicenda «fantasy» di taglio pacifista, ambientata in un lontano futuro in cui folletti e fate praticano le loro magie per combattere le forze del male generate dalla scienza tecnologica di una razza di essere mutanti.

Il film -che, costato 1.500.000 di dollari ne incassò 20.000.000- non incontrò, però, il favore della critica che rilevò un mutamento in peggio anche della qualità grafica. Sembra quasi che Bakshi, rinunciando alla sua carica trasgressiva abbia perso anche una parte della sua vena artistica e poetica. Questa maestosa allegoria del conflitto tra bene e male avrebbe tuttavia posto le basi per il seguente *Lord of the Rings* (1978), tratto dal complesso e vasto romanzo di J.R.R. Tolkien.

Bakshi ha definito il film «il primo esempio di pittura realistica in movimento», e il progetto di trarre una pellicola da questa storia «fantasy» di stampo medioevale risaliva alla sua prima lettura, avvenuta all'età di diciotto anni.

Ma montare l'operazione non fu facile e Bakshi dovette ricorrere ai buoni uffici di Paul Zaentz, capo della Fantasy Films, per ottenere i diritti del libro, detenuti dalla MGM.

A progetto concluso la critica non lesinò la propria delusione, a causa di una sceneggiatura troppo fedele alla fonte, che condensava eccessivamente la narrazione rendendola incomprensibile al pubblico ignaro, per terminare poi troppo rapidamente a metà dell'opera.

Ma il lavoro di Ilakshi non fu toccato, tanto rimaneva impressa la sua maestosità. Il regista, dapprincipio, filmò una vera e propria pellicola, con centinaia di comparse dislocate in Spagna e a Hollywood. In seguito ridisegnò sulle immagini in movimento il cartone animato, ricreando i fondali su vari stili che carpivano suggestive immagini di Brueghel, Goya, Turner, Wyeth e altri. Bakshi utilizzò uno stuolo di artisti, tra animatori e tecnici per tracciare, e sviluppare i caratteri. Come ha detto il regista: «Assegnai ad ogni personaggio un artista, come si fa quando si affida un ruolo ad un attore».

Ma anche se, nonostante diverse imperfezioni, *Lord of the Rings* è certamente da considerarsi la fantastica traduzione visiva di una grande opera letteraria, la critica non rese piena giustizia al suo lavoro, paragonandolo al miglior Walt Disney.

Prima di realizzare il seguito del film, Bakshi acconsentì a realizzare *American Pop* (1981) per la Columbia Pictures. Era un altro progetto complesso: un musical, con ben 17 numeri musicali, che narrava la storia degli Stati Uniti dal 1910 al 1980.

Ne sortì un prodotto di alto livello ma troppo emulativo del «cinema dal vero», con un «plot» da telenovela.

Dopo il fallimento di un progetto commissionato dalla Warner Bros., (*If Catch Her, I'll Kill Her*, che avrebbe segnato il suo esordio nella commedia con attori in carne ed ossa. Bakshi ha ripiegato su fronti più consuete firmando *Ice and Fire* (1982), uno scialbo prodotto per ragazzi basato sul risorto mito del superuomo barbarico alla Conan.

Ralph Bakshi è un uomo grande e grosso, dagli ispidi capelli neri, un ampio e cordiale sorriso. Parla con un forte accento di Brooklyn.

Appena diplomatosi, il regista si sposò con una ragazza di Browsville ed ebbe un figlio. Dopo cinque anni il matrimonio si risolve in un divorzio.

Attualmente vive con la seconda moglie, Elizabeth, e i loro due figli, in una casa di quindici stanze a Hancock Park, a Los Angeles.

Ama ascoltare musica medioevale, e ha una vasta collezione di libri illustrati per l'infanzia. A suo parere *Pinocchio* è il miglior film per l'infanzia.

In una famosa intervista a Scott Eyman, apparsa nel 1978 su «Take One», Bakshi espresse i suoi gusti sul cinema «tout-court»: «Potrei vedere e rivedere *Lawrence d'Arabia*, *Mean Streets* e tutta l'opera di Martin Scorsese. Per forme e strutture Eisenstein».

Completò l'intervista con questa promessa d'intenti: «Vorrei fare un film d'animazione perfetto per satira, humour, storia, struttura, regia e colore. L'ho sempre fatto «a spizzichi», ma non come un'entità compiuta».

2 I film

Fritz the Cat (Fritz il gatto, 1972).

Ambientata la storia negli anni '60, la narrazione inizia già esplicitamente con un gorilla che orina sui titoli di testa.

Fritz il gatto si presenta subito con le carte in regola dell'irriverenza: dopo aver «sedotto» tre (animali) femmine con un sermone dalle pretese socio-psicologiche, non solo riesce ad avviare un furioso amplesso col terzetto in una vasca all'interno di un covo di drogati, ma scatena una vera e propria orgia generale (che travolge anche due poliziotti dalle sembianze di maiale).

Ma Fritz come non ha problemi nell'affrontare il sesso, non è da meno nel dare il suo contributo alla questione ebraica, inscenando una parodia su di un gruppetto di vecchi rabbini e la comunità ebraica di una sinagoga (e, ancora una volta, intervengono i maiali-poliziotti).

In campo scolastico Fritz non vede miglior compito se non quello di dare fuoco a libri e carte, mandando al rogo l'intero edificio di studio.

E il micione certo non si spaventa a bazzicare la Harlem dei neri che, rappresentati da corvacci neri, inizialmente si sorbiscono le sue filippiche sulla questione razziale. Il tutto finisce, naturalmente, con un bel coito con una grassa negra.

Ma le cose si mettono male a causa della rivolta scatenata da Fritz e che viene sedata dalla polizia con metodi sanguinari.

In fuga, il micione Fritz avrà modo di farne ancora delle belle come far esplodere una centrale elettrica, e si ritrova ricoverato in un ospedale a Hollywood.

Ma Fritz conosce una sola morale e si immerge, ancora infermo, in un'altra, colossale orgia.

Il film si chiude con una serie di vecchie immagini fotografiche dell'America, nella contrastante rappresentazione di opulenza e miseria.

Sarebbe un errore confondere *Fritz the Cat* come un banale film pornografico. La sua scabrosità e virulenza celano, in realtà, il ritratto di un personaggio ingenuo e innocente in lotta permanente con un sistema massificante che appiattisce i valori e si macera nelle convinzioni e nelle ipocrisie, in una ostentata ostilità anche contro quei «democratici» che si fanno paladini delle minoranze pur estemando una dichiarata avversione sociale.

Per primo Bakshi ha sovvertito il luogo comune dichiarando apertamente che l'uomo, di qualunque colore sia la sua pelle, non solo è razzista ma quando può tende ad esercitare funzione di dominio.

Comunque sia, per il messaggio che trasmette (necessariamente qualunquista nella constatazione che solo il sesso può risolvere i problemi), *Fritz the Cat* può apparire sgradevole, non si può disconoscere la grandezza visiva sorretta da un ritmo sostenuto e da effetti grafici valorizzati da ottimi colori. Sotto la scorza di «sporco film» *Fritz the Cat* cela un'intelligente satira sociale (oggi indubbiamente datata, ma allora scardinante) che non può fare a meno del cattivo gusto.

Uno strano condensato di fumi di caffè del Greenwich Village e del puzzo di sudore di Harlem.

Heavy Traffic (1973)

Bakshi aggiusta il tiro e da dimostrazione di maturità realizzando un «american graffiti» inusuale e di alto livello che narra le peregrinazioni di un giovane newyorkese, Michael, mezzo italiano e mezzo ebreo, che muove i suoi passi innocenti (sempre innocenti!) e i suoi progressi all'interno di una metafora di desolazione senza scampo e che non è altro che la Vita. È un film crudo, violento, volgare e anche arrogante ma non ostenta la pornografia del precedente. È un'opera che evidenzia la maturità di Bakshi e la sua consapevolezza nella caducità delle cose.

Il film è vietato ai minori non tanto per la rappresentazione sfrontata di situazioni scabrose ma per gli «strumenti» che utilizza per descrivere la vita metropolitana a New York City. Michael, aspirante disegnatore di fumetti underground, si aggira per la città chiedendo ossessivamente: «Che cosa vi rende felici? Dove lavorate? Dovevi nascondete?». E due vecchi musicisti di jazz si fanno avanti in condizioni pietose rovistando nei bidoni della spazzatura.

Bakshi prende per mano lo spettatore e lo immerge nella quintessenza della metropoli, popolata di rifiuti, indesiderabili, puttane, poliziotti prezzolati, politici corrotti, mafiosi, madri folli e padri vigliacchi.

Nel centro, con la loro poetica libertà, Michael e Carole, la graziosa barista di colore, che è anche amata da Shorty, il fanfarone privo delle gambe, che frequenta il suo locale. *Heavy Traffic*, pur nelle sue crudeltà, contiene momenti di grande bellezza e, in fondo, molto lo avvicina a Henry Miller per quel fatalismo costante che esterna nei confronti del disonesto.

L'incisività di *Heavy Traffic* è data dal fatto che gli orrori che descrive non sono banalmente enumerati, ma traspaiono gradualmente, quasi casualmente e con spunti struggenti. Come nella sequenza nella quale Michael corre incontro alla madre in un malfamato locale di Manhattan. È ubriaca e in disordine (con il seno «ballonzolante» che fuoriesce dal vestito), e la sua immagine si fa rarefatta, immersa in una fantasticheria onirica, nella quale il suo aspetto reale si riflette con l'ombra di ciò che era in gioventù.

La tristezza di *Heavy Traffic*, che è denso di situazioni forti (come il dialogo sul tetto tra Michael e il negro Moe), emerge anche dalla constatazione che tutti, ma proprio tutti, credono di «sapere».

Tecnicamente Bakshi continua nell'esperimento di «missare» sapientemente disegni a fotografie, che ricreano la New York dagli anni '30 agli anni '60. E, anche se cronologicamente, il film sembra statico, in realtà è sufficiente la visione di un cartellone di *Red Dust* con Clark Gable e Jean Harlow per capire che siamo nel 1932.

Se ispirazione c'è, in *Heavy Traffic*, forse di deve risalire a Max Fleischer.

Ha scritto Vincent Canby, recensendo il film nel 1973 sul «The New York Times»: «Il film americano più originale dell'anno». Certo anche questo film non lascia respiro ai cuori semplici: basta citare una sequenza. L'eroe e la sua amica decidono di far fuori un tizio. Lei lo adesca e lui gli spacca la testa, mentre il sangue scorre in abbondanza.

E una rappresentazione che molti hanno preferito non vedere.

Coonskin (1975).

E certamente il più debole della «trilogia urbana», nel quale anche i preziosismi tecnici (animazione e reale) deludono non poco.

Singolarmente il «live-action», in *Coonskin*, da un senso di irreale, di disagio, a tutto discapito dei personaggi di «cartone» che risultano sminuiti rispetto alla presenza umana. E anche la colonna sonora non è ai livelli migliori. La storia, anch'essa confusa e frammentaria, racconta di tre neri che lasciano il Sud per raggiungere Harlem, dove cercano di sostituirsi al racket. Durante il viaggio incappano in un detective corrotto chiamato Mannigan, e che assomiglia a Telly Savalas.

Ma la storia, piuttosto incomprensibile, viene continuamente interrotta dall'intrusione di alcuni interpreti neri, compreso il cantante di colore Barry White.

Il film è così virulento con i neri da aver sollevato proteste violentissime, e imbarazzo per l'autore.

In *Coonskin* persiste la tendenza di Bakshi a rappresentare un'umanità intima e corrotta dalla bramosia del sesso, ma la vena è inaridita e ripetitiva.

Wizards (1977)

Un altro «flop» artistico per Bakshi che, con un budget limitato e grande velocità, confeziona *Wizards* che, sconfinando nel «fantasy», segna comunque la rinuncia alle tematiche della brutalità urbana.

La narrazione trae lo spunto dalla vicenda di due «wizards», uno buono e uno cattivo, che in un futuro prossimo scatenano una lotta tra bene e male, in un mondo incantato dominato da maghi e folletti in guerra contro un esercito di umanoidi di chiaro stampo nazista (come testimoniano certi inserti documentari tratti proprio dai notiziari di Goebbels).

La morale si fa più consueta, con la scontata condanna del militarismo, ma Bakshi, come privato della sua volgare virulenza eversiva, perde anche la vena artistica al punto che, proprio a livello di tratto, i personaggi sembrano realizzati da un «team» di principianti.

Il signore degli Anelli (Lord of the Rings, 1978)

E il ritorno alla grande per Bakshi che, pur non firmando un'opera perfetta, da sfoggio inequivocabile della propria arte.

Il romanzo di Tolkien non era certo facile da realizzare e *Lord of the Rings*, adattato da Chris Conkling e Peter S. Beagle, riesce a fatica a condensarne la prima parte.

Ma il film è certamente il kolossal del cinema di animazione.

Estremizzando l'esperimento adottato solo per la mirabile sequenza di battaglia di *Wizards*, Bakshi ha girato il film interamente con attori veri e con la presenza di grandi masse. In seguito, con l'ausilio di duecento disegnatori, ha ridisegnato le forme umane e animali su quelle vere e ha ricreato le scenografie in base alle proprie esigenze.

Un lavoro che ha generato diecimila scene e 250.000 singole immagini.

Ma a questo prodigioso lavoro tecnico va aggiunta la lodevole (e ritrovata) ispirazione creativa che spazia da Brueghel a Rembrandt, passando per il Doré.

Il tema, questa volta più articolato, valorizza al massimo l'eterno spunto del conflitto tra il bene e il male.

Lords of the Rings, nonostante la dichiarata anarchia di destra del suo autore, segna il definitivo ingresso di Bakshi nel «grande cinema».

La satira e l'irriverenza sono abbandonate per lasciare il posto ad uno spettacolo più canonico, dai contenuti meno disgressivi Bakshi non è più un maginale, vuole diventare lo Stanley Kubrick del cartone animato.

American Pop (idem, 1981)

Pur sempre orientato per un pubblico maturo, ma non scabroso, *American Pop* narra con taglio epico la storia di una famiglia attraverso quattro generazioni: Zalmie, figlio di un emigrante russo scampato al «pogrom», e che, volendo diventare un cantante famoso, finisce col trasformarsi in «marginale» della malavita all'epoca del proibizionismo; Benny, suo figlio, che, pur promettendo come musicista (e avendo sposato senza desiderio la figlia di un boss di "Cosa nostra"), muore in Europa combattendo contro i nazisti; Tony, figlio di quest'ultimo, che si fa hippy, cercando di emulare l'insegnamento di Kerouac, e finendo con un overdose; e, per ultimo, il figlio illegittimo Pete che riuscirà a sfondare come cantante, realizzando quel successo che il destino aveva così duramente negato ai suoi predecessori.

American Pop, che ha la sua ragion d'essere, nei numeri musicali, crea un certo disagio apparendo quasi un'imitazione del "cinema vero". E, in effetti, la storia poteva benissimo essere orientata su di una pellicola con attori in carne e ossa. Ma non gli si può negare un eccellente resa visuale e un altissimo grado di professionismo nella messinscena.

Fire and Ice (Fire and Ice/Fuoco e ghiaccio, 1982)

Ormai Bakshi rinuncia totalmente alle sue ispirazioni creative per assecondare un cinema più commerciale.

Su di una sceneggiatura di Roy Thomas e Gerry Conway, già veterani della Marvel (e della riscoperta fumettistica di *Conan il barbaro*), Bakshi si presta ad animare le creazioni di Frank Frazetta (che appare anche in veste di co-produttore). Ne è sortito un prodotto epico-favolistico ambientato nell'era preistorica: durante l'ultima glaciazione il Nord (dove è sito il Regno del Ghiaccio) è sotto il dominio della Regina Juliana che, per estendere il suo potere su tutta la terra, ha istruito il figlio Nekron alle arti magiche e lo ha dotato di poteri sovrumani. Così Nekron scatena i suoi umanoidi contro il Sud, dove si erge il Regno del Fuoco del buon Re Joral. E un vero sterminio apparentemente senza resistenza, a parte l'erculeo Larn che si oppone alla barbarie. Ma l'ira di Larn si scatena quando Teegra, figlia di Joral, viene rapita da Nekron. Dopo lotte furibonde, e vicende alterne, il bene trionferà e Re Joral verserà il fuoco dei suoi vulcani sulla reggia del Re del Ghiaccio. E Larn e Teegra coroneranno il loro amore e i loro sogni di pace.

Ben realizzato, *Fire and Ice* si riduce a semplice prodotto per ragazzi con cadenze dichiaratamente fumettistiche. Eppure, in profondità, riemergono le tematiche ambigue di Bakshi; la sua infatuazione per una certa visione reazionaria della vita, che tanto imbarazzo genera quando si deve giudicare il complesso della sua opera.