

Tom Klein

OSWALD, IL CONIGLIO CHE PASSÒ DA UN WALT ALL'ALTRO

I due più affermati produttori di cartoni animati – Walt Disney e Walter Lantz – esordirono come animatori all'epoca del muto.¹ Entrambi finirono con l'assicurarsi la proprietà dei film e dei personaggi da essi creati, il che contribuì in maniera determinante al loro successo commerciale. Entrambi furono a capo di un proprio studio – Walt Disney Productions e Walter Lantz Productions, rispettivamente – e si guadagnarono così un invidiabile status di produttori indipendenti che li mise in condizione di lavorare in autonomia e nello stesso tempo concordare con grossi studi hollywoodiani la distribuzione internazionale dei loro cortometraggi. I due uomini arrivarono all'indipendenza dopo una fase di transizione pericolosa e difficile vissuta da entrambi mentre realizzavano la stessa serie animata, quella di Oswald the Lucky Rabbit.

Per ironia della sorte, l'esperienza con questo coniglio "fortunato" è stata sfortunata sia per Disney che per Lantz, ma proprio perché tale ci aiuta a capire che genere di produttori sarebbero diventati. A posteriori è infatti possibile constatare come le peripezie oswaldiane li abbiano forgiati e avviati sulla strada della futura gloria, spingendoli a creare alcuni dei più memorabili personaggi animati di tutti i tempi. Stranamente però gli studiosi di animazione non danno molto rilievo a questa coincidenza – che due uomini, entrambi di nome Walt, abbiano chiuso una fase della loro carriera a causa dello stesso personaggio.

Ciò è dovuto al fatto che quando ci si occupa di Oswald si arriva inevitabilmente a uno dei più famosi aneddoti della storia del cinema d'animazione, quello della nascita di Mickey Mouse (Topolino). Riassumiamolo brevemente: nel 1928, nel corso di un incontro avvenuto a New York, Walt Disney respinse l'ultimatum

del suo produttore Charles Mintz, il quale allora gli sottrasse l'équipe che lavorava ai film di Oswald. Disney fu sconvolto dal tradimento dei suoi uomini, ma il destino volle che egli disegnasse Mickey mentre se ne tornava in treno a Los Angeles.² Il resto, naturalmente, è ormai una leggenda che viene ripetuta all'infinito e non sempre accuratamente.

Da questo punto in poi la storia di Oswald non può semplicemente competere con la grandiosità di ciò che Walt Disney avrebbe ridimensionato con la celebre frase "Tutto cominciò con un topo". Ma le vicende successive di Oswald sono comunque degne di interesse e sotto molti aspetti riflettono perfettamente lo stato del cinema d'animazione americano nei tardi anni Venti e nei Trenta, anni in cui un'intera industria non poté fare molto altro che reagire alle incredibili conquiste disneyane. Tutto questo non era certo evidente nei primi mesi del 1928 e per George Winkler, che era a capo della divisione hollywoodiana di Mintz, fu gioco facile portarsi via gli animatori di Disney con la promessa di un nuovo contratto per la realizzazione della stessa serie. Solo il leale e solitario Ub Iwerks rimase con Disney.

La serie con Oswald fu così portata avanti da Winkler con la collaborazione di animatori quali Hugh Harman, Rudolf Ising, Isadore "Friz" Freleng, Tom Palmer, Ben Clopton e Walter Lantz. Il primo "Oswald" nei cui *credits* viene citato Lantz è *Mississippi Mud*, uscito il 30 agosto 1928.³ Non che in questa fase egli avesse una grande influenza sulla serie – il supervisore dell'animazione era infatti Harman. Se di lì a poco ne divenne il responsabile, non è perché egli avesse sgomitato per ottenere una promozione, è piuttosto il risultato delle sue frequentazioni hollywoodiane ad alto livello.

Dopo tutto, nell'immediato periodo post-

Tom Klein

WALT-TO-WALT OSWALD

Arguably the two most successful producers of theatrical short cartoons are men who both began their careers as silent film animators, Walt Disney and Walter Lantz.¹ A particular distinction that they shared, which led to their ultimate commercial success, was ownership of the films and the characters they created. Each man eventually ran his own studio, Walt Disney Productions and Walter Lantz Productions, respectively. Their status as independent producers was an enviable position that allowed them unusual autonomy, and their arrangements with major Hollywood studios provided them distribution of their short films internationally. Gaining independence involved a difficult and risky transition that both men entered into while helming the production of the very same animated series: Oswald the Lucky Rabbit.

It is an irony that each producer found so much misfortune with this "lucky" rabbit. However, the trials that each man faced with Oswald reveal quite a bit about the type of producer that each man became. In retrospect, the misfortunes of Oswald prepared them, and led them, to their ultimate glory, enabling them to create some of the most memorable cartoon characters of all time. Yet oddly, in animation lore, not much is made of this coincidence, that two men both named Walt might easily have each had career-ending experiences at the hands of the very same cartoon character.

The reason not much is made of this is that the topic of Oswald invariably leads to one of the most famous anecdotes in cartoon history, the birth of Mickey Mouse. In brief, producer Charles Mintz wrested control of the Oswald production staff from Walt Disney in 1928, after Mintz presented him with an ultimatum in a meeting in New York City. Disney was

devastated by the ensuing treachery, but as fate would have it, he sketched Mickey on the train ride back to Los Angeles.² The rest, naturally, is the stuff of legend, exactly the sort of inspiring story that gets repeated endlessly, often not accurately.

The story of Oswald from this point on simply cannot compete with the grand strokes that Walt Disney would famously humble with the reminder, "It all started with a mouse." However, the remainder of Oswald's history has its merits, and in many ways perfectly reflects the state of American animation in the late 1920s and 1930s, a period when an entire industry could do little but react to the incredible advances made by Disney. Yet that was not obvious in the early months of 1928. George Winkler, who ran Mintz's Hollywood division, quite easily lured away Disney's animators with the promise of a renewed contract on this cartoon series. Only Ub Iwerks, the lone loyalist, was retained on contract to Disney.

The Oswald series thus continued under Winkler, worked on by animators like Hugh Harman, Rudolf Ising, Isadore "Friz" Freleng, Tom Palmer, Ben Clopton, and Walter Lantz, who received his first Oswald credit for *Mississippi Mud*, released on August 30, 1928.³ At this point, Lantz did not have a strong influence on the series. Harman was the ranking production supervisor, and Lantz's imminent advancement to the top of the Oswald unit was not a result of workplace efforts leading to a promotion, but rather of his extraordinarily effective *schmoozing* with Hollywood elite.

After all, during the immediate post-Disney period, and even during the Disney period, there was nothing that particularly distinguished the Oswald cartoons. It was a successful series without necessarily being innovative.

Disney e anche sotto Disney stesso, gli "Oswald" non avevano niente che li distinguesse in particolare dal resto. Era una serie di successo senza essere necessariamente innovatrice. Il gatto Felix rimaneva sempre il beniamino del pubblico, tuttavia c'era ancora spazio per la concorrenza. Oswald era ben animato per quei tempi e gli spettatori ne apprezzavano le gag. Ma soprattutto la serie era prodotta a costi sufficientemente bassi da giustificare lo status di curiosità cinematografica.

Intanto le macchinazioni per i diritti su Oswald continuavano. Harman e Ising cercarono di prendere Mintz in contropiede così come egli aveva fatto con Disney, proponendo al distributore la stipula di un contratto che affidava loro la produzione di Oswald.⁴ Ma Harman e Ising, così come Charles Mintz prima, avevano trascurato la confusione e le perplessità suscitate da questo continuo battagliare a causa del coniglio presso la compagnia detentrica dei diritti, ovvero la Universal Pictures. Era inoltre emersa chiaramente la presenza di intermediari nella produzione della serie. Intenzionato a ridurre ulteriormente i costi di realizzazione, il capo della Universal, Carl Laemmle, lasciò scendere il contratto Mintz-Winkler, respinse la proposta di Harman e Ising e pose fine al subappalto della serie, facendola produrre direttamente dallo studio.⁵

È interessante elucubrare sul ruolo giocato da Walter Lantz quando Carl Laemmle prese queste decisioni. Lantz era arrivato a Los Angeles un anno prima su sollecitazione dell'amico Bob Vignola. Potendo contare sulla generosa ospitalità di quest'ultimo e non avendo immediate preoccupazioni economiche grazie ai soldi guadagnati lavorando con Bray a New York, egli poté permettersi di esaminare con tutta calma le possibilità che gli si aprivano a Los Angeles. Inoltre Vignola, che era un protagonista della vita hollywoodiana, lo introdusse in un giro che gli permise di frequentare divi e produttori cinematografici. Lantz andava ai party e per fare esperienza lavorò persino come sceneggiatore non pagato per Mack Sennett. Ma determinante per lui fu il fatto di accompagnare in auto il produttore Sam van Ronkel alle partite settimanali di poker. Egli non giocava, però ebbe modo di conoscere vari produttori, tra cui Carl Laemmle.⁶

Walter Lantz adorava raccontare questa storia e dipingersi come uno sprovveduto che arrivava a Hollywood e, trovandosi al posto giusto al momento giusto, aveva la fortuna di vedersi capitare tra le mani la serie di Oswald. Di certo egli era abbastanza ambizioso e accorto da

saper cogliere un'occasione quando gli si presentava determinandone l'esito. Come ha scritto Joe Adamson nella sua biografia, "mentre se ne stava accanto al tavolo a dare consigli non richiesti ai giocatori di poker, Walter in realtà giocava – senza ostentazione e in maniera quasi intuitiva – al gioco di Hollywood, nella sua versione di lusso, proprio come il nonno avrebbe voluto: ciondolando presso la porta di ingresso più che quella di servizio, intrattenendosi coi nababbi in attesa che le ragioni n. 1, 2 e 3 [per essere ingaggiato] si mettessero in bella fila ed egli potesse alzarsi esclamando: "Tombola!"

Lantz, assunto da Winkler per lavorare alla serie con Oswald, potrebbe essere visto come una specie di informatore, considerato che una volta alla settimana aveva l'occasione di parlare direttamente con Carl Laemmle. Ciò lo avrebbe messo in condizione di influire sul giudizio del produttore in merito al contratto con Charles Mintz per la distribuzione degli "Oswald". Come si può facilmente immaginare, l'idea di Laemmle dei costi di lavorazione della serie, se derivata da Lantz, era basata su informazioni diverse da quelle che Mintz o Winkler avrebbero desiderato venissero fornite, per quanto informalmente, da un dipendente a un grosso cliente come il proprietario della Universal Pictures.

Per quanto ci è dato sapere, Winkler, al contrario di Disney, non visse il mancato rinnovo del contratto come un tradimento. Nel corso di tutta la sua carriera, Walter Lantz godette sempre della stima dei suoi pari e dei suoi subalterni, che lo consideravano un datore di lavoro accomodante e rispettoso. In questo caso, come in altri, gli tornarono utili le sue doti autopromozionali e la sua affabilità. Qualche amico ben introdotto confidò a Laemmle che Lantz aveva una notevole esperienza avendo lavorato a New York quale regista di animazione. Con ogni probabilità, Lantz si assicurò il posto promettendo di realizzare gli "Oswald" alla Universal con costi minori o forse perché sapeva, come scrive Adamson, "attenersi ai limiti di spesa prestabiliti – un fattore determinante per chiunque lavorasse per Carl Laemmle."⁷

Sotto molti aspetti, nasce da qui il principio guida di Lantz produttore. Benché lo abbia frustrato per decenni, fu la sua capacità di lavorare con pochi soldi, evitando inutili rischi, a garantirgli la sopravvivenza. Lantz accettò di entrare alle dipendenze della Universal per dirigere il reparto di animazione. Poiché non disponeva di uno staff, dovette cominciare a formarselo da zero. George Winkler, il cui studio si trovava all'angolo fra la Western e la Virginia Avenue, era obbligato a realizzare il numero di cortome-

Felix the Cat remained the popular favorite, but there was still room for competition, and Oswald was very well animated for its time and the gags were appealing to moviegoers. Most importantly, the series was produced cheaply enough that its position as a cinema novelty was justified.

At this juncture, the recent rights jockeying to Oswald continued. Harman and Ising tried to outflank Mintz in a similar manner to what he had done to Disney, proposing to the distributor that they should produce Oswald during the next round of contracts.⁴ The calculation that Harman and Ising, as with Charles Mintz before them, had failed to figure was the embarrassment and distraction that an on-going struggle over Oswald Rabbit would cause the ultimate rights-holder, Universal Pictures. As well, it clearly exposed the presence of middlemen in the production of this series. In an effort to further lower production costs, Universal studio boss Carl Laemmle let the Mintz-Winkler contract lapse, rebuffed Harman and Ising, and resolved to have Oswald produced on the studio lot, ending the subcontracting of this series.⁵

The role of Walter Lantz as counsel to Carl Laemmle in this decision is fascinating to speculate. Lantz had come to Los Angeles a year earlier at the urging of his friend, Bob Vignola. With Vignola's generosity in hosting him, and bolstered by having money he had made at the Bray studio in New York, Lantz was able to settle into a leisurely pace in which to find opportunities in Los Angeles. Furthermore, Vignola was a genuine Hollywood player, and introduced him to a lifestyle of casual acquaintance with movie stars and studio heads. Lantz frequented parties and even worked without pay as a gagman at the Mack Sennett studio, to gain experience. A watershed event was his active part in driving producer Sam van Ronkel to a weekly high-stakes poker game. Lantz did not play, but he socialized with the producers there, among them Carl Laemmle.⁶

Walter Lantz loved to recount this story by portraying himself as an innocent in Hollywood, with the naïve good fortune of having the Oswald cartoon fall into his lap by chance of being in the right place at the right time. Surely, Lantz was ambitious and savvy enough to see this opportunity and effect its outcome. As biographer Joe Adamson wrote, "While kibitzing at the table where the big [poker] game was being played, Walter was actually, in his unpretentious, roughly intuitive style, playing the Hollywood game, deluxe edition, just the way his grandfather would have wanted it: hanging

around the front door rather than the back, hobnobbing with nabobs, waiting for Reasons 1, 2, and 3 to line themselves up in a neat little row so he could stand up and cry 'Bingo!'"

Lantz, employed by Winkler on the Oswald cartoons, might even be perceived as something of an informant, given his opportunity to speak directly to Carl Laemmle once a week. This would have afforded him the ability to color Laemmle's judgment of the Oswald contract with Charles Mintz. One can easily imagine that Laemmle's impression of expenses and ground-floor production on the Oswald shorts, if it was suggested by Lantz, would not have been the sort of access that Mintz or Winkler would wish an employee to provide, however casually, to a big client like the owner of Universal Pictures.

Despite the fact that Winkler's contract was not renewed, there are not known accounts of him feeling betrayed the way that Disney felt about Mintz. Walter Lantz, throughout his career, maintained the respect of his peers and subordinates, and was considered an easy-going and considerate employer. In this case, as in others, Lantz used his salesmanship and geniality to his advantage. Some of his well-connected friends suggested to Laemmle that Lantz had an impressive resume of his own, as a former animation director in New York. Most likely, Lantz clinched the job by promising that the Oswald series could be made cheaper by producing it at Universal, or as Adamson writes, "a key consideration for anyone working for Carl Laemmle - [Lantz] knew how to keep within the strict confines of a budget."⁷

In many ways, this set in motion the guiding principle for Lantz as a producer. Though it would frustrate him for decades, his survival was forever linked to his ability to keep it cheap and to avoid unreasonable risks. Lantz accepted a salaried position as head of the new Universal Cartoon Department. Since no animation staff existed, he needed to build it from scratch. George Winkler, operating from his studio on the corner of Western and Virginia Avenue, was obligated to finish the contracted run of Oswalds, even though he was aware that there was no renewal for 1929. Naturally, Lantz began contacting Winkler's staff, offering them positions at Universal, and Manuel Moreno estimated that "one-third or one-quarter" of Winkler employees went to work for Lantz when production shifted to Universal City.⁸

His new cartoon department was not even operational yet when Disney's *Steamboat Willie* caused a seismic shift in the industry. Within

traggi animati previsto dal contratto, anche se questo non sarebbe stato rinnovato per il 1929. Naturalmente, Lantz cominciò a contattare i dipendenti di Winkler, offrendo loro un impiego presso la Universal: "un terzo o un quarto" di essi, secondo una stima di Manuel Moreno, andò a lavorare per Lantz allorché la produzione degli "Oswald" passò a Universal City.⁸

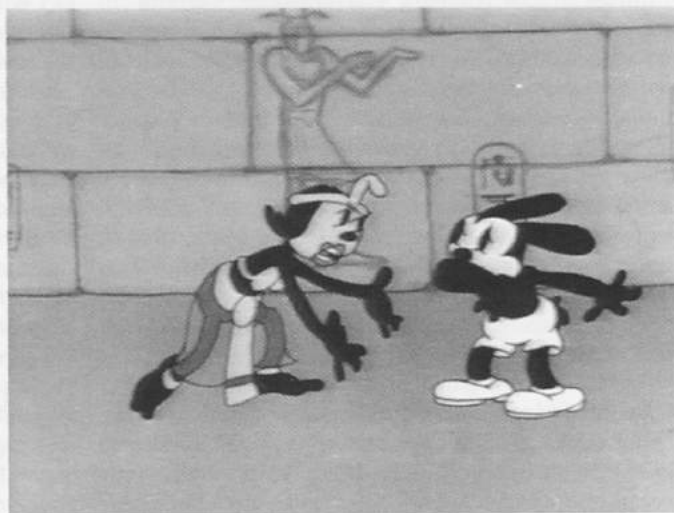
Il nuovo reparto animazione di Lantz non era ancora operativo quando con *Steamboat Willie* Disney provocò un terremoto nel settore. A così breve distanza dalla perdita di Oswald, Disney veniva ricompensato per aver voluto rischiare ed aver aperto una nuova strada con Mickey Mouse. L'affermazione iniziale di questo personaggio era naturalmente dovuta all'uso del sonoro, ma la sincronizzazione con le immagini rivelava un'indubbia inventiva. Mentre Lantz doveva badare a non sfiorare il modesto budget a disposizione, Disney aveva fatto subito crescere il costo industriale dei cartoni animati creando nel pubblico l'aspettativa del sonoro.⁹

All'epoca l'unica significativa vittoria riportata da Lantz su Disney fu probabilmente quella concernente l'ingaggio di collaboratori di alto profilo, cui entrambi aspiravano. Negli anni Venti gli animatori più prolifici erano Ub Iwerks, Otto Messmer e Bill Nolan. Sul talento di questi uomini e la velocità con cui lavoravano poteva basarsi la produzione di un intero studio. E questo, nel caso di Disney, era quanto accadeva con Iwerks, che aveva animato il primo cartoon con Mickey tutto da solo, realizzando, si calcola, ben 700 disegni al giorno. Ma una volta assicuratosi il contratto per produrre la serie, Disney aveva urgente bisogno di dotare di personale il suo studio e il solo posto ricco di artisti di talento era New York. Disney cominciò le sue operazioni di reclutamento nel 1928, saccheggiando spietatamente gli staff di Fleischer, Mintz, Sullivan, ecc.

Bill Nolan, che aveva lasciato Mintz l'anno precedente, fu uno dei primi animatori dell'Est ad essere contattato da Disney.¹⁰ Come scrivono Russell Merritt e J.B. Kaufman, in buona sostanza "Nolan era l'Ubbe Iwerks dello studio Mintz; con Iwerks e Nolan sotto contratto, Disney avrebbe avuto un team di animatori imbattibile, per non parlare della rivale morale sul suo ex distributore". Ma Nolan declinò l'offerta di Disney per accettare la proposta di Lantz di lavorare alla

Universal. Fu questo un colpaccio per Lantz, che vide immediatamente alzarsi le quotazioni del suo studio. Egli era avvantaggiato dal fatto di aver già lavorato con Nolan quando era a New York e di essergli amico. Inoltre la sua era un'offerta molto allettante,¹¹ tant'è che Bill Nolan divenne co-regista dell'Universal Cartoon Department e nei credits della serie con Oswald sarebbe presto comparsa la dicitura "A Walter Lantz 'Bill' Nolan Cartoon Comedy".

Disney e Lantz fanno parte del ristretto numero di produttori cui si deve l'emigrazione a Los Angeles dei migliori animatori newyorkesi. Si può persino ipotizzare che a quel punto Walter Lantz avesse la possibilità di competere con Disney. Nei primi mesi del 1929 infatti la situazione era tale per cui la serie con Oswald avrebbe potuto tener testa anche ad un astro nascente come Mickey. Con due newyorkesi con un vero pedigree nell'industria quali Nolan e Lantz che conducevano un'abile campagna promozionale presso i loro ex colleghi, le operazioni di reclutamento di animatori esperti andarono benissimo per la Universal. Costruito proprio all'avvento del sonoro, lo studio Lantz poté approfittare delle nuove apparecchiature per la registrazione dei suoni in dotazione presso la Universal. Lantz inoltre sapeva leggere la musica e sapeva suonare. Non solo poteva contare su un valido direttore musicale come James Dietrich, ma era anche in grado di comunicare creativamente con lui.



Africa (1930).

La principessa egiziana Oswald-dipendente.
The Egyptian princess has "got that Oswald habit."
 This and subsequent frame enlargements
 are from the author's collection.

such a short time after losing Oswald, Disney was rewarded for taking a risk and charting a new course with Mickey Mouse. Of course, Mickey's initial success was owed to the gimmick of sound, but at least the visual synchronization displayed some real ingenuity. While Lantz had little leeway to work outside his lean budgets, Disney was immediately raising the industry cost of theatrical cartoons by creating this new audience expectation for sound.⁹

Perhaps the only significant early victory of Lantz over Disney was in regards to a high-profile recruit whom both producers coveted. In the 1920s, the most prolific American animators were Ub Iwerks, Otto Messmer, and Bill Nolan. These men had the kind of talent and speed that could be the cornerstone of an entire studio's output. Certainly this was the case with Iwerks for Disney, as he was the only animator on the first Mickey cartoon, and is estimated at that point to have turned out as many as 700 drawings a day. However, Disney sorely needed to staff a full studio once he secured his contract to produce the series, and the only place with a large talent pool was New York City. Disney began recruiting animators there relentlessly in 1928, raiding the staffs of Fleischer, Mintz, Sullivan, etc. to accomplish this.

Bill Nolan had left Mintz the previous year and was one of the first East Coast animators approached by Disney.¹⁰ As Russell Merritt and J.B. Kaufman wrote, "Nolan was, essentially, the Ubbe Iwerks of the Mintz studio; to have both Iwerks and Nolan under contract would have given Disney an unbeatable animation staff, not to mention poetic revenge on Mintz." However, Nolan declined Disney's offer, and then proceeded to accept an offer from Lantz to work at Universal. This was a major recruiting coup for Lantz, which instantly boosted the stature and viability of his forthcoming studio. Lantz had an advantage because he had previously worked with Nolan in New York, and the two were friends. As well, Lantz made a very attractive offer:¹¹ Bill Nolan, in effect, became the co-director of the new Universal Cartoon Department. In a short time, the credits to the Oswald series read "A Walter Lantz 'Bill' Nolan Cartoon Comedy."

Disney and Lantz were now among the handful of producers chiefly responsible for the westward migration of New York talent to Los Angeles. At this point, it could even be argued that Walter Lantz had a chance to compete with Disney. Even with Mickey freshly galvanized as a rising star, the Oswald series might have stood its ground, given the following conditions that

existed in early 1929. With Nolan and Lantz, two New Yorkers with real industry pedigree, ably canvassing their former co-workers, the Universal recruitment of seasoned animators went quite well. The Lantz studio was built right at the advent of sound cartoons and could take advantage of the new sound facilities on the Universal lot. Furthermore, Lantz could read and play music. He not only had a competent musical director in James Dietrich, but also should have been able to communicate creatively with him.

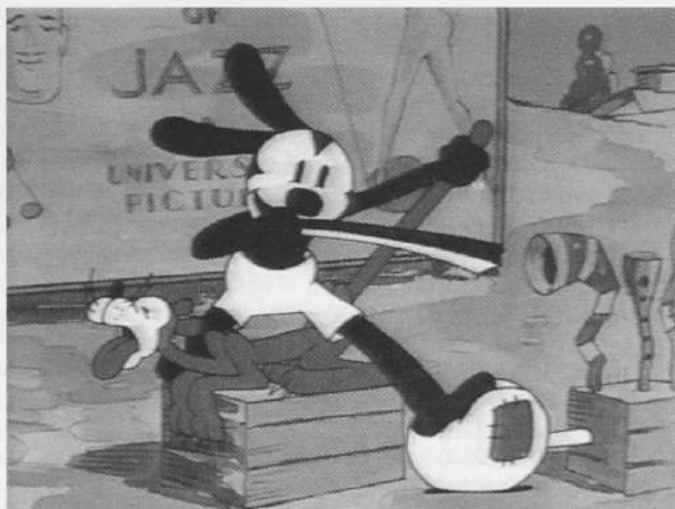
Unfortunately, Lantz got off to a slow start. He technically succeeded in adding sound to his cartoons, but the artistry behind synchronization took a bit longer to realize. Post-synchronization led to results like the instrumentation of dialogue in the 1929 films. The conversion of the Oswald cartoons into recognizable musicals was gradual. Lantz then pursued voice synchronization. In *Broadway Folly*, released in February 1930, the dialogue is very slow and deliberate. From this, one can infer that the novelty of hearing the spoken word, even with an awkward slow delivery, was either deemed a sufficient wonderment in itself or that Lantz was using commercial releases instead of test films to refine the sound process. Whichever the case, by the middle of 1930 the Oswald cartoons were finally musicals, not experiments.¹² Lantz and Nolan suddenly brought some verve to the Oswald series. However, in the intervening year Disney advanced still further, and the Silly Symphonies, in addition to Mickey Mouse, were enjoying great popularity.

The assignment that really accelerated the Lantz studio's sophistication with musical synch was the animated introduction to *King of Jazz*, a feature film that showcased the music of Paul Whiteman. In a short time, the Universal cartoons made some noticeable strides. *Africa*, for instance, segues from an episodic opening into an amusing storyline that appropriates gags in keeping with its Egyptian setting. The music complements the humor, and even the duet that Oswald and his girlfriend sing is catchy. She concludes, "Lucky Rabbit, I've got that Oswald habit / Help me, won't you be my king?" Other cartoons, such as *My Pal Paul*, *Henpecked*, *The Detective*, *The Fowl Ball*, and *Alaska*, all from 1930, have entertaining musical sequences that were not far behind what Disney was producing at this time. Problems were in place, however, that kept the gap between the two studios from narrowing.

Oswald the Lucky Rabbit never developed a personality that would endear him to audiences.

Purtroppo Lantz fu lento a partire. Sotto il profilo tecnico egli riuscì ad aggiungere il suono ai suoi film, ma gli ci volle più tempo per raggiungere, al di là della sincronizzazione, un buon livello artistico. Nei cartoons del 1929, la post-sincronizzazione portò a risultati come la strumentazione dei dialoghi. La trasformazione degli "Oswald" in musical pienamente riconoscibili avvenne in maniera graduale. Lantz passò poi alla sincronizzazione della voce. In *Broadway Folly*, distribuito nel febbraio del 1930, i dialoghi sono deliberatamente lenti. Da ciò si può dedurre che la possibilità di ascoltare i dialoghi, anche se di un'imbarazzante lentezza, era considerata di per sé sufficientemente straordinaria o che Lantz si serviva della normale produzione anziché di provini per perfezionare i procedimenti tecnici del sonoro. Comunque sia, a metà 1930 gli "Oswald" erano dei musical e non più degli esperimenti.¹² Con Lantz e Nolan la serie acquistò all'improvviso un certo brio. Ma nel frattempo era passato un anno nel corso del quale Disney aveva fatto ulteriori progressi: oltre a Mickey Mouse, stavano ora riscuotendo un grande successo anche le "Silly Symphonies".

L'incarico che fece veramente accelerare il perfezionamento della sincronizzazione musicale fu quello dell'introduzione animata a *King of Jazz (Il re del jazz)*, un lungometraggio dedicato alla musica di Paul Whiteman. In poco tempo i cartoons della Universal fecero dei notevoli passi avanti. In *Africa*, ad esempio, dopo un inizio frammentario, viene sviluppato un divertente intreccio in sintonia con l'ambientazione egizia. La musica contribuisce alla comicità della situazione e persino il duetto cantato da Oswald e dall'innamorata è accattivante. Nella chiusa lei gli chiede di essere il suo re perché a lui ormai è troppo abituata: "Lucky Rabbit, I've got that Oswald habit / Help me, won't you be my king?" Altri titoli del 1930 come *My Pal Paul*, *Henpecked*, *The Detective*, *The Fowl Ball*, *Alaska*, presentano delle divertenti sequenze musicali che nulla avevano da invidiare alle contemporanee produ-

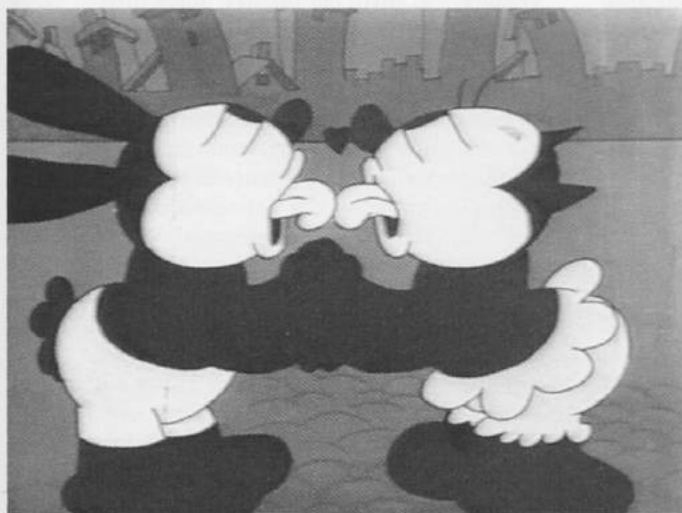


Oswald impegnato in un duello musicale con Paul Whiteman in *My Friend Paul*, il cartoon realizzato nel 1930 per promuovere, come si vede anche dalla citazione del manifesto, il lungometraggio della Universal *King of Jazz (Il re del jazz)*.

Oswald musically duels with Paul Whiteman in the 1930 short My Pal Paul, a blatant promotion for the Universal feature film, King of Jazz, a poster of which appears within the cartoon.

zioni disneyane. Ma una serie di problemi impedì di ridurre il divario tra i due studi.

Oswald the Lucky Rabbit non sviluppò mai una personalità tale da conquistare il pubblico. Walter Lantz e Bill Nolan, così come l'intera équipe di animazione, fecero del loro meglio per renderlo divertente, adattandolo liberamente alle gag. Quella che predominava nello studio era una comicità demenziale, lasciva e su di giri che aveva le sue radici nella tradizione del vaudeville. Così, tanto per citare solo qualche esem-



Due esempi, tratti da *Hurdy Gurdy* (1930), della comicità "demenziale, lasciva e su di giri" dei cartoons con Oswald.

*Some examples of the zany, bawdy, and boozy humor of Oswald cartoons, in *Hurdy Gurdy* (1930).*

Walter Lantz and Bill Nolan, as well as the staff of animators, put their energies into getting laughs and would freely change Oswald's character to service a gag. The prevailing humor at Lantz's was steeped in vaudeville tradition: zany, bawdy, and boozy. Thus, Oswald removes his head in *Not So Quiet*, Oswald and his girlfriend french kiss in *Hurdy Gurdy*, Oswald pulls a fish inside out in *Shipwreck*, Oswald tears off Pegleg's wooden leg and beats him with it in *Alaska*, and Oswald grows two mouths to sing a duet in *The Navy*, to cite just a few examples. This renegade spirit, motivated by animators competing to out-do each other's

wild gags, had the effect of making the Oswald films inconsistent, unpredictable, and certainly never dull.

For other reasons, Bill Nolan's musical sequences also stood out from others. Lantz probably did not anticipate these forays being a problem. Michael Barrier, in his brilliant critical history of animation, *Hollywood Cartoons*, wrote that "the scenes that Nolan animated became islands of engaging eccentricity" and declared his animation to be "fundamentally abstract."¹³ Disney had a similar issue with Iwerks. Despite owing his initial success to him, Iwerks might well have impeded Disney's progress toward improved character animation and story. He had long been idiosyncratic, embellishing the cartoons he worked on with mechanical oddities the same way Nolan filled his with rubbery abstractions. As surely as the Iwerks-animated *The Mechanical Cow*, a 1927 Oswald cartoon about a barnyard robot, seemed odd in both premise and execution, the Nolan-animated bit in which a man's toes morph into hula dancers in the 1930 Oswald cartoon, *The Singing Sap*, can be deemed equally bizarre.

Iwerks perhaps did Disney the "favor" of leaving in 1930 to found his own studio. Nolan, in contrast, stuck it out and grew slowly less useful by the mid-1930s.¹⁴ He continued to animate in his outdated straight-ahead style, and his work began to look old-fashioned. As the

Depression and other factors curtailed Universal's profits, executives continued to make demands on Lantz to reduce the costs of his department. It must have been difficult for Lantz to broach this topic with his friend: given Nolan's high salary and flagging prowess, keeping him on contract was becoming untenable. Manuel Moreno described to Milt Gray and Michael Barrier that he "could notice some disappointment in [Nolan's] association with Lantz; rumors had it that Nolan didn't get the deal he was supposed to get, and that Lantz forced him out to replace his directorship with less expensive directors."¹⁵ In all likelihood,

pio, in *Not So Quiet*, Oswald si stacca la testa; in *Hurdy Gurdy*, lui e la fidanzata si danno un lungo bacio appassionato; in *Shipwreck*, Oswald rivolta da dentro a fuori un pesce; in *Alaska*, stacca la gamba a Pegleg (Gambadilegno) e lo bastona con questa; in *The Navy*, si fa venire una seconda bocca per cantare un duetto. Questo spirito ribelle, motivato da animatori che inventavano le gag più eccessive pur di superarsi a vicenda, aveva come effetto quello di rendere i film con Oswald incoerenti, imprevedibili e certamente mai noiosi.

Per altre ragioni anche le sequenze musicali di Bill Nolan si distinguevano dal resto. Probabilmente Lantz non si aspettava che finissero col costituire un problema. In quella brillante storia dell'animazione che è *Hollywood Cartoons*, Michael Barrier scrive che "le scene animate da Nolan diventarono isole di affascinante eccentricità" e definisce la sua animazione come "sostanzialmente astratta".¹³ Disney si trovò in una situazione analoga con Iwerks, cui doveva il suo successo iniziale, ma che avrebbe potuto ostacolarlo nella sua volontà di passare a un'animazione che puntava sulla storia e i personaggi. Iwerks aveva un suo peculiare modo di lavorare che lo portava a riempire i propri cartoni animati di aggeggi meccanici così come Nolan infarciva i suoi di elastiche astrazioni. Se *The Mechanical Cow* – un cartoon con Oswald animato da Iwerks nel 1927 e imperniato su un robot-mucca – sembrava strano nei presupposti come nell'esecuzione, in *The Singing Sap*, un "Oswald" del 1930, il pezzo animato da Nolan in cui le dita dei piedi di un uomo si trasformano in danzatrici hawaiane può essere giudicato altrettanto bizzarro.

Iwerks fece forse un favore a Disney quando nel 1930 se ne andò per fondare un proprio studio. Nolan invece tenne duro, ma alla metà degli anni Trenta il suo apporto contava ormai poco.¹⁴ Egli continuò ad animare di getto, col vecchio e sorpassato metodo dello "straight-ahead", inventando le sequenze man mano che le animava. Le sue produzioni cominciarono a sembrare datate. Mentre la Depressione e altre cause riducevano i profitti della Universal, i dirigenti della compagnia insistevano con Lantz perché tagliasse i costi del suo reparto. Dev'essere stato difficile per Lantz toccare quest'argomento con l'amico: dato l'elevato stipendio e il ruolo ridimensionato, era improponibile continuare a tenerlo sotto contratto. Manuel Moreno ha raccontato a Milt Gray e Michael Barrier "di aver notato che [Nolan] era rimasto un po' deluso dal suo rapporto con Lantz; secondo le voci che circolavano, Nolan non aveva ottenuto il

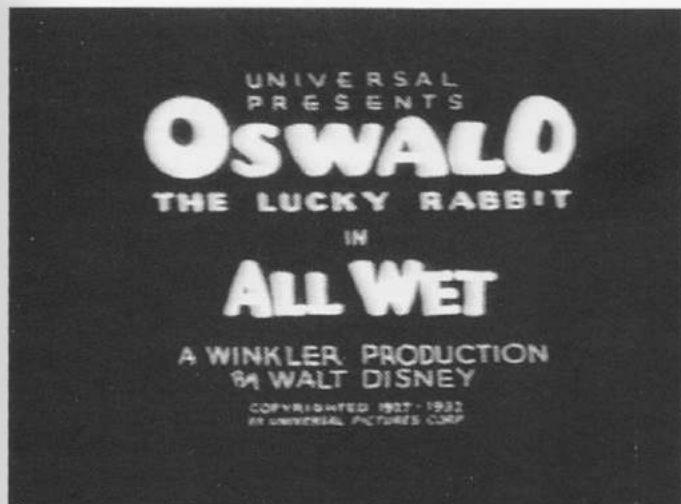
trattamento economico desiderato e Lantz lo aveva estromesso per sostituirlo con registi meno costosi".¹⁵ Verosimilmente, il contratto di Nolan non venne rinnovato oppure gli fu proposto una retribuzione più bassa che lui rifiutò. Nella prima metà degli anni Trenta infatti lo stesso Lantz dovette talvolta accettare pagamenti posticipati.¹⁶

L'instabilità economica dello studio impediva all'unità di animazione di progredire. Gli sceneggiatori e gli animatori migliori passavano con Disney. Le trattative con i superiori sottraevano a Lantz un sacco di tempo che egli avrebbe potuto dedicare alla regia, mentre le limitazioni di budget non avevano mai fine, imponendo tagli sempre maggiori. Lantz dovette ridurre la durata dei cartoons e persino postsincronizzare e ridistribuire alcuni degli "Oswald" muti di Disney.¹⁷ E tutto ciò mentre quest'ultimo destinava sempre più soldi alla produzione dei suoi film.

Disney inoltre continuava a mietere successi in campo tecnico. Nel 1932 cominciò a realizzare cartoni animati a colori, ammaliando di nuovo gli spettatori. Poiché il procedimento a tre colori della Technicolor era concesso in esclusiva a Disney, nel 1934-35 la Universal tentò di realizzare una serie di cortometraggi a due colori, che venne però ben presto sospesa. Si tratta dei "Cartune Classics", che imitavano le "Silly Symphonies", ma erano dei musical artificiosi e per nulla divertenti. Pareva quasi che Lantz, pur di copiare Disney, avesse rinunciato ai suoi migliori istinti comici. Erano questi i suoi primi film a colori dopo il prologo a *The King of Jazz*, e purtroppo non rappresentavano nemmeno il meglio dello studio. Il colore poteva servire a richiamare l'attenzione sui cartoni animati della Universal, ma l'occasione fu sprecata.

Nel 1932 aveva esordito anche un'altra serie, quella con Pooch the Pup, che durò più a lungo, senza riuscire però ad affermarsi. In mancanza di altre serie di successo, quella con Oswald rimaneva la più redditizia per la Universal e pertanto venne continuata. Sorprendentemente, ci fu nel 1935 un curioso sviluppo. Alcuni "Oswald" erano più divertenti che mai. Ma ormai il successo di Disney aveva raggiunto proporzioni tali da oscurare tutto il resto e rendere insignificante qualsiasi piccolo progresso del reparto animazione della Universal.

Tipico dello studio Lantz era sempre il gusto tutto newyorkese per le gag stravaganti. Uno degli animatori formatosi sotto Bill Nolan era Tex Avery; già nel 1935 Nolan gli aveva delegato compiti di regista.¹⁸ Due cartoni animati in cui è evidente l'influenza di Avery sono *The*



All Wet, un cartone animato di soggetto balneare diretto da Walt Disney nel 1927 e postsincronizzato da Walter Lantz nel 1932.

All Wet, a beach-themed cartoon directed by Walt Disney in 1927 and post-synchronized by Walter Lantz in 1932.

Nolan's contract was either not renewed or a renewal was offered at a lower wage than Nolan found acceptable. Even Lantz, during the early to mid-30s, worked at certain times on deferred pay.¹⁶

The financial instability of the studio was becoming a setback to the unit. Good animators and story men were leaving to work for Disney. Lantz's business dealings with his superiors must have been consuming time he could have spent directing cartoons, and the budget restrictions never let up, forcing Lantz to make deeper and deeper cuts. He reduced the running times of the cartoons and even post-synchronized

some of Disney's silent Oswalds and re-released them.¹⁷ All of this occurred against the backdrop of Disney conversely spending more and more money producing his studio's films.

As well, Disney kept raising the bar with technical advances. In 1932, he began regular production of color cartoons, and dazzled audiences all over again. With Technicolor's three-color process contracted exclusively to Disney, Universal attempted a run of two-color shorts in 1934-35, which was quickly abandoned. Known as Cartune Classics, these were imitative of the Silly Symphonies, but were belabored, unfunny musicals. It seems that Lantz was so desirous of copying Disney that it even led him to abandon his best comic instincts. These, his first color films since the prologue to *The King of Jazz*, were sadly not even the studio at its best, and whatever attention color might have brought to the Universal cartoons was, at this point, squandered.

Another series, Pooch the Pup, had debuted in 1932. It lasted for a longer run, but it too failed to become popular. Without new hits, Oswald the Lucky Rabbit remained Universal's most viable series, and thereby it continued. Amazingly, there was a curious development in 1935. Some of the Oswald cartoons were funnier than ever. By this time, however, the enormity of Disney's success was casting such a pall on the rest of the industry that any small progress at the Universal Cartoon Department might have been seen as hardly enough at all.

The signature of Lantz's studio was still its New York flavor of outrageous gags. One of the animators who had come up under Bill Nolan was Tex Avery, and by 1935, Nolan had actually delegated some directing to him.¹⁸ Two cartoons that strongly bear Avery's influence were *The Hillbilly* and *Towne Hall Follies*. These were laden with funny gags and crude inventiveness. In fact, given that Virgil Ross and Cal Howard were also working with Avery, one can argue that the seeds of the legendary "Termite Terrace" unit at Schlesinger first took root at

Hillbilly e Towne Hall Follies, entrambi pieni di gag spassose e di rozzo estro inventivo. In effetti, considerato che con Avery lavoravano anche Virgil Ross e Cal Howard, si può ben dire che i germi da cui sarebbe derivata la leggendaria équipe della "Termite Terrace" di Schlesinger cominciarono a germogliare alla Universal.¹⁹ Era questa la direzione lungo cui Lantz si era mosso per anni. Sennonché, con un fenomeno come Avery che si stava lentamente manifestando, venne a mancare lo slancio che avrebbe potuto portare a una svolta; le pressioni fiscali e le sollecitazioni a imitare Disney inaugurarono nello studio Lantz una nuova era.

Come conseguenza delle crescenti perdite societarie, iniziò all'interno della Universal Pictures una lotta per il potere che portò all'estromissione di Carl Laemmle, fondatore della compagnia, e a una serie di rimpasti. In questo clima turbulento, "Lantz colse l'occasione per comunicare alla Universal che non intendeva più lavorare per la compagnia ma che preferiva produrre in proprio cedendo alla Universal, su base contrattuale, i diritti di distribuzione".²⁰ Le due parti raggiunsero un accordo che entrò in vigore il 16 novembre 1935. Lo studio di animazione venne ufficialmente chiamato Walter Lantz Productions, anche se per certi aspetti le cose non erano cambiate granché. Lo studio rimaneva all'interno dello stabilimento e lo staff, per la gran parte invariato, continuava a lavorare agli "Oswald".

L'indipendenza fu guadagnata a duro prezzo da Lantz e non costituì un rimedio per la crisi che si trovava ad affrontare. Essendo stati rinegoziati i contratti degli animatori perché quelli con la Universal non erano ormai più validi, gli stipendi si erano abbassati ed anche il morale. Bill Nolan se ne andò. Tex Avery accettò un'offerta di lavoro di Schlesinger. Manuel Moreno rimase e fu lui, in qualità di regista-animatore, a definire lo stile dei cartoons. Aveva un modo di disegnare e di animare molto disneyano. All'inizio del 1936, Lantz lo invitò a ridisegnare Oswald perché "anche Disney stava cambiando i suoi personaggi".²¹ Oswald diventò più morbido, carino e bianco. E pure i film da lui interpretati si raddolcirono.

Lantz era sopravvissuto per sei anni alla Universal adeguandosi alle esigenze della compagnia. Le sue doti diplomatiche gli erano servite per vincere le piccole guerre, ma era toccato a lui fare le grandi concessioni. I diritti su Oswald erano sempre detenuti dalla Universal, per cui egli non poteva contare sul merchandising per ulteriori entrate. Insomma era un'indipendenza molto limitata. I suoi cortometraggi del 1936

hanno personaggi animati meglio, ma sono anche meno divertenti. Nello studio Lantz l'imperativo sembrava essere più che mai quello di imitare Disney, ma il confronto rendeva i difetti di Oswald ancor più appariscenti. Oltre a non avere una sua personalità, il coniglio aveva ora perso anche il suo scatenato umorismo.

L'anno successivo Disney riportò il suo più grande trionfo degli anni Trenta, lasciando gli studi sbalorditi per le tante possibilità che si aprivano davanti a loro. Grazie al clamoroso successo commerciale di *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Biancaneve e i sette nani*), i film di animazione cessarono di essere una mera curiosità per diventare un'attrazione del programma. La Universal annunciò più volte l'intenzione di affidare alla Lantz Productions la realizzazione di un lungometraggio animato. Era come se dopo ogni successo ottenuto da Disney, Lantz si affannasse, di sua iniziativa o su pressione della Universal, per stargli dietro. Ma non si andò oltre le intenzioni e Lantz non realizzò mai nessun lungometraggio, il che forse è meglio.

Intanto Oswald si limitava a fare delle brevi apparizioni nei suoi stessi cartoons, mentre Lantz si guardava in giro cercando nuovi personaggi. Aveva un disperato bisogno di un successo e la parata di aspiranti star si infoltiva. Questa situazione è riflessa in una comunicazione interna del 1938 del responsabile vendite della Universal dove si annunciava che era stato deciso di non usare più la denominazione "Oswald Cartoon" e di sostituirla con "Cartune Comedy". Si legge nella nota che "se anche Oswald apparirà di tanto in tanto in qualche cortometraggio, adottando il nuovo nome, Lantz ha tenuto conto delle nostre numerose lamentele per l'eccessiva oswaldizzazione della serie".²²

Per il "coniglio fortunato" era pressoché la fine.²³ E mentre lui usciva di scena, Lantz cominciava a trovare la propria strada. Pur senza essere ancora dei grandi successi, i suoi cartoons erano parecchio migliorati. Egli stava reclutando nuovi e dotati registi, i suoi animatori erano competenti, i nuovi personaggi erano ben disegnati e i film erano di nuovo divertenti. I budget a disposizione erano abbastanza consistenti per girare finalmente in "full colour" e pagare adeguatamente il personale.

Traboccante di fiducia, Lantz era alla vigilia di una svolta importante, un'occasione che sino ad allora gli era sempre sfuggita e che, come era precedentemente successo a Disney, gli si presentava proprio nel momento in cui si liberava di Oswald. Le circostanze tuttavia erano del tutto diverse. Mintz avrebbe voluto tenere



A partire dal 1936 Oswald diventa bianco e più tondeggiante, come si vede in questo fotogramma tratto da *Slumberland Express*.

Note the softer white Oswald from 1936, seen here in *Slumberland Express*.

Universal.¹⁹ This was the direction in which Lantz had been leading the studio for years. Now, with a rising prodigy like Avery slowly coming into his own, the momentum that might have led to a breakthrough was lost; the fiscal pressures and the pressure to imitate Disney swept in a new era at Lantz.

Universal Pictures underwent a power struggle in the wake of mounting corporate losses. Carl Laemmle, the founding owner of Universal, was eventually forced out, and turnovers rippled through the studio. In this turbulent climate, "Lantz seized the opportunity to inform Universal that he no longer wanted to work for them, but rather wished to act as his own producer and sell the distribution rights to Universal on a contractual basis."²⁰ An arrangement was worked out between them that took effect on November 16, 1935. The animation studio officially became Walter Lantz Productions, though in some ways not much changed. The studio remained on the lot, most of the staff was intact, and they continued working on Oswald cartoons.

Lantz's independence was hard won and still not a remedy for the crises with which he was dealing. The animators' contracts having been re-negotiated because the ones with Universal were now void, wages were lower and so was morale. Bill Nolan departed. Tex Avery took a job with Schlesinger. Manuel Moreno stayed and became the animator-director who was setting the tone for the cartoons. His style of draw-

ing and animating was very Disney-like. In early 1936, Lantz asked Moreno to redesign Oswald because "Disney was also changing his characters."²¹ Oswald became soft, cute, and white. The cartoons he starred in became softer, too.

Lantz had survived for six years with Universal by acquiescing to the studio's demands. He used personal diplomacy to win small battles, but the larger concessions were his own. Universal still owned the rights to Oswald, so Lantz would not be able to find additional revenue from merchandising. Clearly, this was a rather limited sort of independence. The 1936 cartoons employed better character animation, but were less funny. The imperative at Lantz seemed to be ever more toward imitating Disney, but this made Oswald's deficiencies only more

glaring in comparison. Oswald still had no personality, and now his wild humor was gone, too.

Disney's biggest triumph of the 1930s occurred the following year, and left studios drooling at the possibilities. *Snow White and the Seven Dwarfs* was a box office sensation, and elevated animation from novelty act to marquee feature. Universal announced several different plans to make an animated full-length film, and Lantz Productions would have produced it. It seems that Disney's every success left Lantz scrambling to follow, whether self-initiated or thrust on him by Universal. However, the plans fell through and there never was a Lantz feature. This probably was for the best.

At this point, Oswald was making cameo appearances in some of his own cartoons. Lantz was casting around for new characters, desperately needing a hit; there was an increasing parade of expectant stars. Reflecting this trend, a 1938 memo from the head of sales at Universal announced that the decision had been made to stop using the name Oswald Cartoon and to replace it with Cartune Comedy. The memo declared that "although Oswald will appear from time to time in various of the cartoons, Lantz is, in this new billing, meeting our various protests against over-Oswalding the cartoon series."²²

The Lucky Rabbit was all but finished.²³ As Oswald shrank from the scene, Lantz was beginning to find his way. He was not yet producing hits, but his cartoons were improving in

Disney, ma a condizioni contrattuali inaccettabili che infatti furono respinte. Quando i dirigenti della Universal informarono Lantz che, a causa della grave situazione finanziaria in cui versava la compagnia, erano impossibilitati a pagargli gli anticipi necessari per la realizzazione dei cartoni animati, intendevano rescindere il contratto. Ma Lantz si oppose, dichiarandosi pronto ad accettare un contratto anche *senza* gli anticipi settimanali.²⁴

Fece poi una serie di passi che rivelano lo stesso coraggio dimostrato da Disney nel 1928. Rischiò il tutto per tutto per mettere la Universal in condizione di prorogargli il contratto. Ipotecò la casa, pregò gli amici di Hollywood di investire nel suo studio, accese fidi, insomma fece il possibile per finanziare il capitale d'esercizio. Naturalmente era un rischio che valeva la pena di correre solo se gli veniva garantita una vera indipendenza, ovvero la proprietà. Per fortuna questa volta fu la Universal ad adeguarsi quando egli "riuscì a strappare un'importante concessione: il 31 gennaio 1940 gli cedettero i diritti sui film e quelli per lo sfruttamento commerciale dei personaggi dei quattro anni precedenti".²⁵ La Walter Lantz Productions stipulò un contratto che la impegnava a continuare la fornitura dei film sostenendo tutti i costi di lavorazione. Entrambe le parti avrebbero partecipato agli utili.

Come era accaduto a Disney, anche nel caso di Lantz ci fu, con l'indipendenza, un improvviso e drastico mutamento di sorte. Dopo aver realizzato appena tre dei film previsti dal nuovo contratto, egli creò Woody Woodpecker (Picchia-rello) e nel 1981 avrebbe raccontato a Joe Adamson: "Quando mandai il primo cartoon [alla Universal], il responsabile della sezione cortometraggi mi disse: 'Walter, tu sei fuori di testa, questo qui è il più sbagliato dei tuoi personaggi, è un pazzo scatenato, è brutto, le ha proprio tutte. Non puoi farlo, non funzionerà mai.' Io gli riposi: 'Sono indipendente adesso. I soldi sono miei e voglio provare.' Se all'epoca la Universal mi avesse avuto sul libro paga, non ci sarebbe stato nessun Woody Woodpecker."

Fu l'audacia derivante dall'indipendenza a permettere a Disney e a Lantz di sfondare. L'improvvisa e controversa separazione di Disney da Oswald e la serie di rapide innovazioni da lui ostinatamente volute furono alla base del suo zelo visionario. Il graduale allontanamento di Lantz da Oswald, compiuto con il consenso della Universal, definì un tipo di approccio più giocoso e conservatore all'animazione. Walt Disney ricordava che "quando Walter stipulò il contratto [per produrre, a partire dal

1929, la serie con Oswald], bevemmo tutti assieme un bicchiere a New York, e da allora Walter è sempre stato un buon amico".²⁶ Fu dunque così, con un tintinnio di bicchieri, che Oswald passò da un Walt all'altro.

1. Sulla base di parametri oggettivi come la ricchezza personale e la longevità della carriera, Disney e Lantz sono i due produttori dell'età dell'oro dell'animazione americana che, grazie al possesso degli studi e dei personaggi creati, riscosero un successo rimasto, almeno sotto questo profilo, ineguagliato.
2. È probabile che le cose siano andate così a bordo del treno, ma il punto è se fosse questa la prima volta che Mickey veniva disegnato. Come minimo derivava da altri personaggi, perché topi e altri animali di aspetto simile si trovano in cartoni animati antecedenti a *Plane Crazy* e *Steamboat Willie*. Mickey è anche somigliantissimo a Oswald, ma per maggiori dettagli sugli eventi correlati alla sua creazione, si veda Russell Merritt e J.B. Kaufman, *Nel paese delle meraviglie: I cartoni animati muti di Walt Disney/Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1992.
3. Denis Gifford, *American Animated Films: The Silent Era 1897-1929*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 1990, p. 158.
4. Joe Adamson, *The Walter Lantz Story*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1985, p. 72.
5. Ritengo che ciò si sia verificato nel tardo 1928. Lo Universal Cartoon Department capeggiato da Lantz diventò operativo nel marzo del 1929.
6. Per maggiori dettagli, compreso l'aneddoto secondo cui Carl Laemmle riteneva che Lantz fosse il suo "portafortuna" visto che vinceva di più a poker quando lui era nei paraggi, si veda Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 58-73.
7. Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 72. Lantz attribuiva la sua sopravvivenza come produttore alle sue precedenti esperienze registiche presso Bray, dove il budget per un film era di soli 1900 dollari.
8. Manuel Moreno intervistato da Milton Gray, Santa Ana, California, 14 e 29 gennaio 1978; le revisioni di Moreno alla trascrizione, spedite a Michael Barrier il 16 ottobre 1982, sono ora conservate in copia fra i materiali che riguardano i rapporti fra americani e messicani presso la Stanford University Libraries, Department of Special Collections.
9. Un quadro esauriente dell'avvento dei cartoni animati sonori di Disney è tracciato da Michael Barrier in *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*, Oxford University Press, New York, 1999, p. 51-60; per il punto di vista della principale vittima di Mickey, si veda John Canemaker, *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat*, Pantheon Books, New York, 1991, p. 121-130.

many respects. He was recruiting talented new directors, his animators were proficient, the new character designs were appealing, and the cartoons were funny again. The budgets were healthy enough that the cartoons were finally produced in full color and his staff received good wages.

Brimming with confidence, Lantz was on the threshold of the breakthrough that had eluded him. Like Disney before him, it occurred on the heels of breaking free of Oswald. The circumstances were completely opposite, though. Mintz had wanted to retain Disney, but the contract he offered was intolerable; Disney refused it. When Universal told Lantz that studio finances were in such bad shape that they could no longer give him the advances he needed to make the cartoons, they were, in short order, terminating his contract. Refusing this, Lantz implored them: he would accept a contract even *without* receiving the weekly advance.²⁴

What he did next was just as courageous as what Disney had done in 1928. He risked everything arranging a deal that would allow Universal to extend him a contract. He mortgaged his own home, solicited investments from his Hollywood friends, took out loans, and generally did everything possible to finance the working capital for his studio. Of course, the risk could be made worthwhile if the terms of the deal would give him real independence; that is, ownership. Fortunately, this time it was the studio that acquiesced when "he was able to wrangle one major concession from Universal: On January 31, 1940, they surrendered all film and merchandising rights to the characters in his cartoons of the previous four years."²⁵ Walter Lantz Productions entered a contractual agreement to continue delivering films. Lantz fronted all the production costs and the two parties shared in the profits.

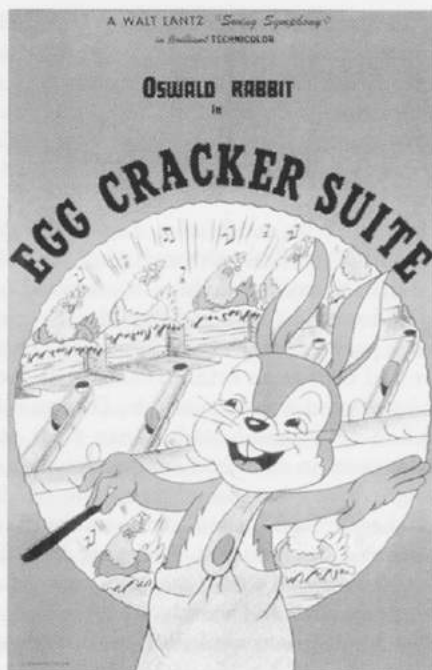
Just as Disney found that independence brought a sudden and overwhelming change in fortune, so too did Lantz. Only three films into his new contract, he introduced Woody Woodpecker. Lantz reflected in 1981, in an interview with Joe Adamson: "When I sent them [Universal] the first picture, the head of the shorts cartoons said, 'Walter, you're out of your cotton-picking mind; this is the wrongest, wildest, craziest character. He's ugly and everything. Don't make him, it'll never go.' I said, 'I'm independent now. It's my nickel and I'm taking the chance.' If they were paying me a salary at the time, there would never have been any Woody Woodpecker."

The boldness that independence allowed them

gave Disney and Lantz the wherewithal to succeed. Disney's quick, contentious break from Oswald and subsequent rapid innovations, which he pursued at any cost, defined his visionary zeal. Lantz's gradual break from Oswald, accomplished with the consent of Universal, defined his genial and conservative approach to producing cartoons. Walt Disney remembered that "when Walter got it [the contract to produce the Oswald series starting in 1929], we all met together and had a drink in New York, and Walter's been a good friend ever since."²⁶ As if with a clinking of glasses, Oswald passed from one Walt to the other.

1. Using two objective measures of individual success, personal earnings and career longevity, Disney and Lantz are the two producers from the Golden Age of American animation whose enduring ownership of their studios and star characters eventually brought them a success that, by these measures, was certainly unrivaled.
2. Disney probably did draw Mickey on this train ride, but the issue of whether this was the first Mickey Mouse ever drawn can be argued. At the very least, it was a highly derivative design, since similar-looking mice and other animals appear in other cartoons which pre-date *Plane Crazy* and *Steamboat Willie*. He even looks strikingly similar to Oswald. For a detailed account of the events surrounding the creation of Mickey, consult Russell Merritt and J.B. Kaufman, *Ne paese delle meraviglie: I cartoni animati muti di Walt Disney/Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney* (Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Italy, 1992).
3. Denis Gifford, *American Animated Films: The Silent Era 1897-1929* (McFarland & Company: Jefferson, North Carolina, 1990), p. 158.
4. Joe Adamson, *The Walter Lantz Story* (G.P. Putnam's Sons: New York, 1985), p. 72.
5. The author estimates that this occurred in late 1928. Lantz had the Universal Cartoon Department operational by March 1929.
6. For a detailed account, including the anecdote that Carl Laemmle presumed Lantz to be his "lucky charm" because he won more money at poker when Lantz was around, read pp. 58-73 of *The Walter Lantz Story*.
7. Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 72. Lantz attributed his survival as a producer to his earliest experiences directing films at Bray, where his budget per film was only \$1900.
8. Manuel Moreno, interviewed by Milton Gray, Santa Ana, California, January 14 and 29, 1978; Moreno's revisions to the transcription were then sent to Michael Barrier on October 16, 1982, a copy of which currently resides in a research collection on the Mexican-American experience, Stanford University Libraries, Department of Special Collections.

10. Barrier, *Hollywood Cartoons*, p. 48-49.
11. Secondo Michael Barrier, Disney offrì a Nolan 150 dollari la settimana (*Hollywood Cartoons*, p. 48), mentre secondo Joe Adamson Lantz gliene offrì 175 (*Walter Lantz Story*, p. 76 e 85).
12. Gli "Oswald" del 1930 non sono dei musical al cento per cento, ma hanno abbastanza sequenze musicali per essere considerati tali.
13. Barrier, *Hollywood Cartoons*, p. 175.
14. È molto probabile che le manovre interne alla Universal fossero fonte di crescente irritazione per Bill Nolan e che, giunto al 1935, egli vedesse ridotta la sua "utilità" anche a causa del clima di lavoro, oltre che per via della sua antiquata tecnica di animazione. Si sa che Nolan perse la voglia di dirigere gli "Oswald" negli ultimi anni da lui passati alla Universal.
15. Moreno intervistato da Gray.
16. Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 85.
17. I cartoni animati di Disney sonorizzati e ridistribuiti da Lantz sono *Ocean Hop*, *The Mechanical Cow*, *All Wet*, *Trolley Troubles*, *Great Guns* e *Oh Teacher*.
18. Virgil Ross intervistato da Tom Klein, *Hollywood, California*, 21 maggio 1995.
19. Tom Klein, "Apprenticing the Master: Tex Avery at Universal (1929-1935)," *Animation Journal*, autunno 1997, p. 4-20.
20. Leonard Maltin, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, McGraw-Hill, New York, 1980, p. 165.
21. Barrier, *Hollywood Cartoons*, p. 176.
22. Memorandum di William Scully e A.J. Sharick datato agosto 1938 e attualmente parte dell'UCLA Walter Lantz Collection, UCLA Arts-Special Collections Library.
23. Dopo gli anni Trenta, Oswald compare in un cartoon di Lantz una sola volta, nella "Swing Symphony" *Egg Cracker Suite*, che avendo come tema la Pasqua aveva bisogno di un coniglio pasquale. È sicuramente questa la



Egg Cracker Suite, 1943: poster.
(Bruce Hershenson, *Cartoon Movie Posters*, 1995)

sola ragione della breve rentrée di Oswald, che è peraltro disegnato in maniera completamente diversa rispetto agli ultimi anni Trenta e che sembra essere Oswald solo di nome.

24. Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 110-112.
25. Ibid.
26. Secondo Joe Adamson (*Walter Lantz Story*, p. 73), Walt Disney avrebbe parlato di quest'episodio con Pete Martin nel 1955.

Tr. P.P.

9. A comprehensive look at the advent of Disney's sound cartoons is offered by Michael Barrier in *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age* (Oxford University Press: New York, 1999), pp. 51-60; and from the tragic perspective of Mickey's biggest casualty, read John Canemaker, *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat* (Pantheon Books: New York, 1991), pp. 121-130.
10. Barrier, *Hollywood Cartoons*, pp. 48-49.
11. Michael Barrier places the Disney offer to Nolan at \$150 a week (*Hollywood Cartoons*, p. 48) and Joe Adamson places the Lantz offer at \$175 a week (*Walter Lantz Story*, pp. 76 and 85).
12. The 1930 Oswald cartoons are not, however, fully musical, but contain enough extended musical sequences to qualify as musical cartoons.
13. Barrier, *Hollywood Cartoons*, p. 175.
14. It is highly probable that the studio politics Bill Nolan encountered at Universal were a growing irritant, and that by 1935 this working climate diminished his "usefulness" as much as his old-fashioned method of animating. It is known that Bill Nolan lost his passion and interest in directing Oswald cartoons in his final year at Universal.
15. Moreno, interviewed by Gray.
16. Adamson, *Walter Lantz Story*, p. 85.
17. The Disney cartoons which Lantz re-released with sound were *Ocean Hop*, *The Mechanical Cow*, *All Wet*, *Trolley Troubles*, *Great Guns*, and *Oh Teacher*.
18. Virgil Ross, interviewed by Tom Klein, Hollywood, California, May 21, 1995.
19. Tom Klein, "Apprenticing the Master: Tex Avery at Universal (1929-1935)," *Animation Journal*, fall 1997, pp. 4-20.
20. Leonard Maltin, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons* (McGraw-Hill: New York, 1980), p. 165.
21. Barrier, *Hollywood Cartoons*, p. 176.
22. The memo was from William Scully and A.J. Sharick, dated August 1938. It resides in the UCLA Walter Lantz Collection, UCLA Arts-Special Collections Library.
23. After the 1930s, Oswald's only appearance in a Lantz cartoon was his part in the 1943 *Swing Symphony*, *Egg Cracker Suite*, which was Easter-themed and thus required an Easter rabbit. This convenience is the surely the only reason for Oswald's brief return; in fact, at this point he is unrecognizable from his design of late 1930s and seems to be Oswald in name only.
24. Adamson, *Walter Lantz Story*, pp. 110-112.
25. Ibid.
26. Joe Adamson attributes this quote to Walt Disney, as told to Pete Martin in 1955, on p. 73 of *The Walter Lantz Story*.