

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

The French Dispatch di Wes Anderson

Relatore: prof. Alessandro Faccioli

Laureanda: Giorgia Simeoni

Matricola n.1230181

Anno accademico

2022/2023

Indice

<i>Introduzione</i>	3
<i>Capitolo 1</i>	5
<i>The French Dispatch: analisi dell'ultimo film di Wes Anderson</i>	5
1.1 <i>Dalla super 8 a The French Dispatch: tecnica e contesti</i>	5
1.2 <i>Simmetria e composizione</i>	12
1.3 <i>Contenuti e ispirazioni</i>	17
<i>Capitolo 2</i>	22
<i>Un confronto con lo spettrometro</i>	22
2.1 <i>The French Dispatch: la cultura postmoderna e l'evoluzione cromatica</i>	22
2.2 <i>L'apoteosi del giallo sul bianco e nero</i>	28
<i>Conclusioni</i>	34
<i>Bibliografia</i>	35
<i>Sitografia</i>	36
<i>Filmografia</i>	37

Introduzione

Questa tesi si propone di analizzare l'elaborazione delle modalità espressive e scenografiche nella filmografia del regista Wes Anderson, dedicando particolare attenzione all'impiego del colore.

Ci si concentrerà, soprattutto, su un lungometraggio del regista per porre maggiormente in luce le dinamiche delle scelte tematiche e come vengano poste in risalto attraverso l'uso della fotografia e della scenografia.

La pellicola presa in considerazione è *The French Dispatch*, che si pone come fenomeno interessante nella cinematografia di questo regista, in quanto apparentemente si presenta come un'eccezione al suo *modus operandi* usuale, per poi diventare, invece, una *vera e propria summa* delle scelte stilistiche e tematiche di Anderson, un apice sperimentale che conferma delle modalità che marcano e segnano distintamente l'opera del cineasta.

Le altre particolarità che inducono all'analisi di questo film, tuttavia, sono quelle che lo distinguono in modo significativo dalle altre produzioni del regista. Tra queste, la forma antologica in cui è diviso, all'interno, comunque, di una cornice ben inquadrata, e l'ispirazione tematica che mette in luce il rapporto dialettico tra *verosimile* ed *inverosimile* mettendolo drasticamente in discussione.

Nonostante questo approccio, apparentemente deviante dal tipico formulario andersoniano, ma che successivamente verrà a riaffermarlo in maniera ancora più incisiva, Anderson, quasi involontariamente, inserisce comunque la "tonalità nostalgica" attesa nel cinema contemporaneo, venendo involontariamente incontro ad alcune necessità che si sono prospettate e si prospettano ancora ineludibili.

Proprio per questo, *The French Dispatch* si presta come una pellicola fondamentale per esporre ed analizzare il lavoro di tale regista, poiché sia si discosta, sia riafferma delle caratteristiche imprescindibili e marcatamente distintive del suo lavoro.

Nell'analisi del lavoro e delle opere di Anderson, dunque, la scelta posta su questo film è tutt'altro che casuale, quanto, invece, indicativa per tracciare il percorso elaborato da Wes Anderson nella sua carriera, e le modalità con cui abbia sistematicamente cercato di discostarsene per affermarlo con maggior forza.

Wes Anderson è, al giorno d'oggi, uno dei registi più acclamati degli ultimi anni, sia per le sue scelte stilistiche, sia per quelle scenografiche, sia per il suo approcciarsi in modo originale senza venire a patti con le "aspettative" commerciali e sia, infine, per il suo marchio, il suo tratto distintivo riconosciuto ed essenziale, l'iconicità del suo *colore*. Proprio per questo,

un'analisi che prenda in considerazione anche la sua *retorica del colore* in un film *exemplum* come *The French Dispatch* potrà mettere in luce anche punti d'ombra e chiaroscuri che si pongono come necessari nella sua filmografia.

Capitolo 1

The French Dispatch: analisi dell'ultimo film di Wes Anderson

1.1 Dalla super 8 a The French Dispatch: tecnica e contesti

L'ultima pellicola di Wes Anderson, *The French Dispatch*, è il risultato di un percorso caratteristico della sua poetica cinematografica, divenuta nota grazie ai suoi lavori più rappresentativi come *Moonrise Kingdom* e *Grand Budapest Hotel*. Il suo stile, realizzato sapientemente dopo anni di studio e pratica¹, in continua riformulazione e apice del cinema contemporaneo, come suggerisce Donna Kornhaber nel libro dedicato al regista², si presenta come un'immensa opera di sistematizzazione tra tutti gli elementi filmici necessari, al fine di poterlo rendere riconoscibile e inimitabile.

Wes Anderson, nato nel 1969, sviluppa la sua passione cinematografica già da bambino, quando il padre gli regala una cinepresa Super 8, accantonando tuttavia il suo sogno di diventare scrittore, che lascerà comunque in lui una profonda traccia che verrà ripresa in questa pellicola³. Il regista compie i suoi primi passi nel campo filmico mentre studia Filosofia, all'Università del Texas, sua terra natale, facoltà dove fa amicizia con quelli che saranno i suoi futuri collaboratori, Owen Wilson, Luke Wilson e Andrew Wilson; tutti e tre, infatti, lavoreranno nei suoi film come attori⁴.



I film di Anderson narrano le vicende in maniera fiabesca, sono storie concentrate per lo più sulla rottura e recupero di un equilibrio importante: i protagonisti di solito sono personaggi mossi dal desiderio di conquistare qualcosa, l'indipendenza, la rivincita, la libertà o la ricerca di un elemento fondamentale per tornare a un riequilibrio personale.

¹ Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois Press, Champaign, pp.2-4.

² Ibidem pp-1.

³ Antonio Monda, *Wes Anderson: "Film italiani e Super 8, così si diventa registi"*, in https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2022/06/30/news/wes_anderson_cinema_in_piazza_moonrise_kingdom-356027109/, 30 giugno 2022, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

⁴ Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois Press, Champaign, pp.52.

La ricerca della perfetta armonia si avvale anche di elementi scenici e di stili attoriali molto particolari creati *ad hoc* al fine di risaltare all'interno della trama, quali la ricerca della simmetria, il sapiente e significativo uso di una palette di colori molto caratterizzante e d'aiuto a intreccio e fabula, e, infine scenografie numerose e curate al minimo dettaglio (figure 1,2,3), elementi che sono tipicità e caratteristiche del regista: i set delle miniature, utilizzate spesso, sono infatti rinomati per essere affascinanti e minuziosi fino al minimo particolare⁵.



Figura 1



Figura 3



Figura 2

La forma principale che assume ogni sua pellicola si avvale di situazioni inverosimili, ma non impossibili, che coinvolgono il pubblico con un distacco ironico dalla realtà che permette di entrare subito in empatia con i protagonisti delle vicende, rese molto più avvincenti dalla loro verosimiglianza nella loro unicità, ma incredibili nell'insieme.

Dieci sono i film che Anderson ha finora realizzato – *Asteroid City*, di cui ha da poco terminato le riprese⁶, sarà il suo undicesimo - e che raggruppati per tematiche e peculiarità formali fanno rientrare il regista nella categoria di autore, che è in grado di raggiungere una 'vera indipendenza economica' per poter ottenere la tanto ambita libertà espressiva, caratteristica chiave del cinema di cui stiamo parlando⁷. Anderson stesso afferma che il proprio stile è una

⁵ Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson collection*, 2013, Abrams.

⁶ Antonio Monda, *Wes Anderson: "Film italiani e Super 8, così si diventa registi"*, in https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2022/06/30/news/wes_anderson_cinema_in_piazza_moonrise_kingdom-356027109/, 30 giugno 2022, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

⁷ Gianni Rondolino e Dario Tommasi, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, 2018, UTET Università, Torino, pp.346

sintesi di svariati altri registi stilistici, quali per esempio quelli di Orson Welles, François Truffaut, Roman Polanski, Stanley Kubrick e Francis Ford Coppola⁸.

Il regista, con il passare del tempo, grazie ai suoi film, acquisisce una considerazione che plasma attorno alle sue opere, una specie di ideale estetico, diventato riconoscibile; arriva addirittura in campo pubblicitario visto la sua esclusività⁹, come per gli spot di American Express, *American Express: My Life. My Card.* del 2006, di SoftBank Commercial nel 2008¹⁰, di Prada, con il cortometraggio *Prada Candy L'Eau* e *Castello Cavalcanti* nel 2013 e per H&M con *Come Together* nel 2016¹¹, per citare le più conosciute.



Castello Cavalcanti



Prada Candy

Ma Anderson anche nella realtà, che circonda i fan del suo stile, viene riconosciuto, anche se quell'opera non gli appartiene; nascono così, oltre che l'aggettivo 'andersoniano', anche l'hashtag successivamente divenuto sito web *Accidentally Wes Anderson*¹², portale social dove persone da ogni dove condividono posti e luoghi con la stessa tipologia estetica delle pellicole di Wes; questo dimostra, inoltre, come l'esplosione dei *social network* sia attualmente fondamentale per la diffusione della corrente d'autore e per un progressivo allargarsi dei sostenitori di questo stile. Essi manifestano la propria approvazione partecipando a loro volta nel ricreare quelle che sono le emozioni emanate dai set originali, cercando di immedesimarsi nei protagonisti e immortalando quei momenti, regalando, allo stesso tempo, una volta condivisi

⁸Jordan Raup, *32 Films That Inspired Wes Anderson's The French Dispatch*, in <https://thefilmstage.com/32-films-that-inspired-wes-andersons-the-french-dispatch/>, 12 ottobre 2021, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

⁹Ian Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work*, Quarto Publishing Group, USA, 2020, pp.144.

¹⁰Giulia Guido, *I commercial diretti da Wes Anderson*, in <https://www.collater.al/wes-anderson-commercial-sdvertising/>, 2021, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

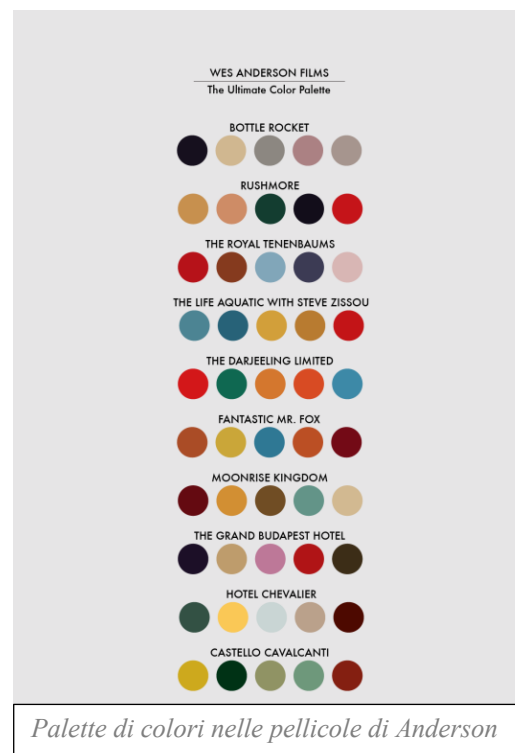
¹²<https://accidentallywesanderson.com>

i contenuti, altro materiale con cui il pubblico possa continuare a immaginare e sognare una vita nello stile di Anderson.

Man mano che nell'immaginario collettivo si comincia a conoscere e riconoscere le particolarità del regista, i suoi film sono diventati sempre più esclusivi, il suo stile riconoscibile e i suoi cast sempre più numerosi, corali e articolati, ma con "attori feticcio".

Anderson, come già accennato in precedenza, si avvale dei numerosi contatti che possiede in ambito cinematografico per rendere al meglio le sue pellicole, dai fratelli Wilson, ad Adrien Brody, continuando con Tilda Swinton, Edward Norton, William Dafoe, Bill Murray e molti altri; attori che presenziano spesso se non quasi sempre nelle sue diverse opere¹³. Questo uso di "attori feticcio" incrementa l'esclusività del cinema andersoniano, rendendolo ancora più caratteristico e fuori dall'ordinario, nonostante questa tipologia attoriale sia un elemento firma anche di artisti del calibro di Woody Allen, Tim Burton e Quentin Tarantino¹⁴.

La costruzione minuziosa di questa originalità rende Wes Anderson uno dei registi d'autore più specifici nel contemporaneo, con una tecnica ed evoluzione stilistica con pochi precedenti e una passione tangibile che si può vedere espressa nell'amore che mette nel proprio lavoro; questo viene dimostrato dall'assidua presenza sui set, il diretto interessarsi al cast¹⁵, l'estetica ben definita legata alla simmetria delle inquadrature e, soprattutto, dalla sua puntigliosità nell'uso del colore, con le palette di tinte ben definite (figura) e fortemente rispecchianti una significanza legata alla trama¹⁶.



Allo stile andersoniano è valso più volte l'appellativo di *hipster*: dal punto di vista della messa in scena, infatti, realizza mondi idealizzati e distanti da quella che per il pubblico è realtà.

¹³ Ian Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work*, Quarto Publishing Group, USA, 2020, pp.54-55.

¹⁴ Ibidem pp.103.

¹⁵ Valentina Ravizza, *Ero un ragazzo del Queens*, in *Style Magazine*, numero 9, settembre 2022, pp.54.

¹⁶ Paolo Castelli, *Analysis of Wes Anderson use of symmetry and colors*, in <https://www.slideshare.net/GiovanniMancassola1/analysis-of-wes-anderson-use-of-symmetry-and-colors>, 5 aprile 2018, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

La tecnica fotografica di Anderson è realizzata a partire dall'uso di zoom per evidenziare i particolari, partendo dal campo largo per poi stringere sul dettaglio, in un movimento di durata molto veloce. È molto apprezzato l'utilizzo anche il grandangolo con rapporti d'aspetto larghi (1,85:1 fino al 2,35:1).



Figura 4: Moonrise kingdom – una fuga d'amore (2012)



Figura 5: Moonrise kingdom – una fuga d'amore (2012)

È inoltre, molto frequentemente presente l'uso dello *slow motion*, con ritmi sviluppati scanditi da una colonna sonora azzeccata e originale creata *ad hoc* per ogni opera.

Ogni inquadratura è studiata alla perfezione insieme alla composizione cinematografica, servendo a creare l'atmosfera giusta per una specifica scena, elemento che rende le vicende molto più conformi all'ambiente scenico¹⁷.

La scena tipica andersoniana è ricca di molti elementi, sempre affidati a un ordine di idee molto chiaro e specifico, mai lasciati al caso e minuziosamente distribuiti con un'ottica ben precisa. In queste pellicole dilaga l'impiego di panoramiche dei paesaggi, per cui si ricorre a due tipologie di inquadrature, quella dall'alto, che risulta non convenzionale ma con buona resa grafica e dall'altra parte parallele al suolo, con un punto di vista molto più basso dello standard. Per rendere al meglio questi principi tecnici sono spesso usate inquadrature per contestualizzare l'ambiente con elementi in primo piano che orientano lo sguardo degli spettatori, realizzate per avere tutta la scena a fuoco, attraverso l'uso di un diaframma molto chiuso.

La varietà di vicissitudini e situazioni crea la necessità di numerosi scenari; infatti, i set usati per questo film sono all'incirca 130, con il numero maggiore di inquadrature di tutti i suoi

¹⁷In https://www.imdb.com/title/tt8847712/trivia/?ref=tt_trv_trv, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

film¹⁸. Nelle tre storie raccontate Wes Anderson spazia dal bianco e nero all'animazione, utilizzando i colori per definire il tempo¹⁹.

Ciononostante, ogni opera di Anderson è differente a modo suo, perché in ognuna sono prevalenti alcune tecniche rispetto ad altre. Osservare dagli esordi con *Bottle Rocket* del 1996, troviamo uno stile andersoniano arcaico e quasi irriconoscibile se non per i contenuti; sarà comunque il suo trampolino di lancio nel campo cinematografico e da quel momento in poi il suo stile non smetterà più migliorarsi, definirsi ed evolversi²⁰.

Nel 1998 con *Rushmore*, sceneggiato insieme ad Owen Wilson, si apre definitivamente il suo percorso in ambito stilistico e comincia a delinearsi quello che diventerà marchio distintivo del cinema di Anderson, comprensivo della leggerezza d'animo che contraddistingue i suoi personaggi²¹.

Avviene decisamente nel 2001 il salto di qualità con *The Royal Tenenbaum*; ad oggi sono passati più di vent'anni, ma già all'epoca la composizione fotografica era scrupolosa, senza tuttavia l'animato uso delle simmetrie e i numerosi dettagli che rendono le scene più semplici. Tre anni dopo realizza *The Life Aquatic with Steve Zissou*, parodia e omaggio alla memoria di Jacques-Yves Cousteau, oceanografo e regista francese, film ovviamente incentrato sulla vita acquatica, con numerose *location* italiane, che si adattano perfettamente allo stile andersoniano. Successivamente abbiamo il trionfo del suo colore principe, il giallo, in *The darjeeling limited*, del 2007, e con l'affermazione degli attori feticcio Owen Wilson e Adrien Brody: qui troviamo uno stile lievemente più azzardato, con scene caotiche per rispettare l'ambientazione che indiana; in questo caso, il regista sceglie di utilizzare di meno il grandangolo a favore di obbiettivi medio-tele, con piani piatti e una più stretta profondità di campo. Si arriva così al film che riassume quasi nella sua interezza tutti gli aspetti più peculiari della sua filmografia, ormai matura: *Moonrise Kingdom*. Fondamentale in questa pellicola è la simmetria animata da una palette limitata di colori che diventano essenzialmente protagonisti nella composizione



¹⁸ Cathy Whitlock, *In Wes Anderson's 'The French Dispatch' Set Design Is "All About the Feeling of the Places"*, in <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/the-french-dispatch-wes-anderson-set-design-1235035849/>, 23 ottobre 2021, [ultima consultazione: 16 gennaio 2023].

¹⁹ Mauro Donzelli, *The French Dispatch: parti in animazione e bianco e nero nel nuovo film di Wes Anderson*, in <https://www.comingsoon.it/cinema/news/the-french-dispatch-parti-in-animazione-e-bianco-e-nero-nel-nuovo-film-di/n96234/>, 29 ottobre 2019, [ultima consultazione: 16 gennaio 2023].

²⁰ Ian Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work*, Quarto Publishing Group, USA, 2020, pp.11.

²¹ Ibidem pp.30.

filmica²². L'opera che fino ad oggi, però, detiene il maggior successo è *Grand Budapest Hotel*, dove i colori diventano vivi nelle scene e dialogano con i personaggi e le emozioni, grazie all'uso di tinte complementari e contrasti di tono. La particolarità è inoltre l'uso di rapporti d'aspetto variabili che fino a questo momento non avevano precedenti, per veicolare la scena in modo diverso a seconda del messaggio comunicativo²³.

In questo contesto d'avanguardia stilistica si arriva a *The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*, che denota profondo amore del regista verso il giornalismo, in particolare verso il periodico «New Yorker», cui si ispirano i fatti raccontati nella pellicola²⁴. Proprio in questo contesto riprende la passione mai sopita per la scrittura. Sin da ragazzo il regista è stato un assiduo suo lettore e col tempo inizia pure a interessarsi al dietro le quinte di questo colosso editoriale, delle persone che ci lavorano e ciò instillò in lui la voglia di poter raccontare tale realtà²⁵. Come il regista stesso ha affermato: «Rubo sempre qua e là per migliorare i miei film, e stavolta l'ho fatto dal New Yorker e i suoi giornalisti²⁶».

Anderson come afferma appunto prende assidua ispirazione dalla realtà plasmandola poi secondo il messaggio che vuole far arrivare, il tema che più ricorre nei suoi lavori è la famiglia (o in questo film, redazione di un giornale) che è disfunzionale, ma unita.

Il film assume una forma diversa dal solito esporre gli eventi del regista, le tre storie principali narrate hanno la particolarità di essere indipendenti l'una dall'altra mantenendo solo il legame con la cornice. Si può affermare, in effetti, che si tratta di un connubio tra commedie dalle differenti tipologie, che andranno poi a raccontare delle vicende come se fossero degli aneddoti, in onore del giornalismo che assume il ruolo di cantastorie di una realtà non sempre veritiera, come verrà analizzato successivamente andando a toccare anche il tema delle *fake news*.

²² Ian Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work*, Quarto Publishing Group, USA, 2020, pp.112-127.

²³Ibidem pp.128.143.

²⁴Susan Morrison, *How Wes Anderson Turned The New Yorker Into "The French Dispatch*, in <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>, 5 settembre 2021, [ultima consultazione: 20 gennaio 2023].

²⁵ Antonio Monda, *Wes Anderson: "Film italiani e Super 8, così si diventa registi"*, in https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2022/06/30/news/wes_anderson_cinema_in_piazza_moonrise_kingdom-356027109/, 30 giugno 2022, [ultima consultazione: 12 gennaio 2023].

²⁶ Bruno Santini, Cit. *Wes Anderson in The French Dispatch: dal bianco e nero al New Yorker, le grandi ispirazioni di Wes Anderson*, <https://www.supergacinema.it/cinema-news/the-french-dispatch-new-yorker-ispirazioni-wes-anderson.html>, 9 novembre 2021, [ultima consultazione: 15 gennaio 2023].

1.2 Simmetria e composizione

In questo film diverso ma costante agli altri suoi per molti aspetti, Wes Anderson, si cimenta nel provare nuove composizioni di scena e di montaggio. La geometria e la pittura rimangono capisaldi delle sue scene con la loro preponderanza visiva ma si lasciando andare in maniera più blanda, come si stesse davvero leggendo un giornale; tutto ciò però non riguarda solo la componente scenografica ma anche quella intrinseca dei personaggi che sono disposti e realizzati con criterio.



La redazione di *The French Dispatch* assomiglia a una famiglia, come spesso vediamo nei film di Anderson, è presente infatti un fulcro, quasi un nido, intorno al quale si sviluppano le vicende. Il direttore, Arthur Howitzer, Jr. - interpretato da Bill Murray, personaggio freddo basato sull'editore e fondatore del *New Yorker*, Harold Ross²⁷- all'inizio del film muore, è come un padre per tutto il gruppo che fa parte del giornale, i collaboratori, che in questo caso si possono definire come figli del padrone, che dato con la sua morte e relativa chiusura del giornale – voluta dal defunto - sono rimasti disoccupati e 'orfani'.

Le relazioni interpersonali, quindi, vengono trattate in modo gerarchico partendo dalla descrizione del capo e poi diramandosi in modo organizzato includendo a mano a mano i vari giornalisti narrando – di tre - il loro migliore articolo; raccontata e spiegata la vicenda si passa

²⁷Susan Morrison, *How Wes Anderson Turned The New Yorker Into "The French Dispatch"*, in <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch> , 5 settembre 2021, [ultima consultazione: 20 gennaio 2023].

a parlare dell'argomento successivo e così fino alla fine con l'epilogo, chiudendo in modo ordinato e tirando le fila degli eventi accaduti.

Il narrare episodicamente gli eventi, come una serie antologica con una cornice come collante, affascina e seduce Anderson a partire dalla sua devozione a film come *L'oro di Napoli*, di Vittorio de Sica del 1954²⁸, opera che ha fortemente influito nella realizzazione di tutte le sue pellicole. Oltre però a questa pellicola egli prende ispirazione da *Il Piacere*, film antologico del 1952 diretto da Max Ophüls²⁹. Nel film di Ophüls i tre episodi narrati non hanno però la stessa lunghezza e importanza, al contrario di quanto accade in *The French Dispatch*, dove gli episodi sono equilibrati e hanno la stessa valenza ai fini di trama, non hanno diverso peso, dipendono tutti dalla cornice³⁰. Di fatto però i tre racconti nel *Il piacere*, sono basati sulle novelle di Guy de Maupassant e la loro unione – come nel film di Anderson – crea un legame sottile che spesse volte spunta all'interno delle vicende rappresentate. Di fatto in questo film Anderson però si scosta infatti dal suo classico narrare eventi, la narrazione viene destrutturata, il racconto si sfalda, i capitoli diventano indipendenti e anche se fossero privi di cornice, funzionerebbero. Sempre Alonge suggerisce però un confronto con *Roma* del 1972 di Federico Fellini³¹, secondo lui più coerente rapportata al narrare in questa opera; infatti, entrambi possiedono uno 'sfilacciamento narrativo' e dell'affermazione della scenografia sulla sceneggiatura.

L'opera non possiede una temporalità precisa, l'unico elemento che ci aiuta a capire un po' sono gli eventi ispirati al maggio francese del 1968, nel racconto ispirato alla *reporter* Mavis Gallant, che nel film viene interpretata da Frances McDormand; lei nell'articolo, dopo essere vissuta a contatto con gli studenti artefici delle rivoluzioni, afferma: «Stiamo vivendo nel futuro, dentro qualcosa che non è ancora accaduto»³².

La dimensione spaziale è la città di Ennui-sur-Blasé, immaginaria e ironica parodia di Angoulême, tipica cittadina francese, dove viene anche girata la maggior parte del

²⁸ Giaime Alonge, *Il fascino della miniaturizzazione del mondo*, L'Indice dei libri del mese, pp. 12, 2021.

²⁹ Zach Sharf, *Wes Anderson Made His 'French Dispatch' Cast Watch These 5 Movies Before Filming*, in <https://www.indiewire.com/2020/03/wes-anderson-french-dispatch-cast-watch-films-filming-1202219814/>, 23 marzo 2020, [ultima consultazione: 20 gennaio 2023].

³⁰ Bernardo Bertolucci, *Le plaisir Max Ophüls*, in <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/le-plaisir/>, [ultima consultazione: 20 gennaio 2023].

³¹ Giaime Alonge, *Il fascino della miniaturizzazione del mondo*, L'Indice dei libri del mese, pp. 12, 2021.

³² Will DiGravio, *The Real Stories Behind Wes Anderson's 'The French Dispatch'*, in <https://filmschoolrejects.com/the-french-dispatch-true-stories/>, 22 luglio 2021, [ultima consultazione: 27 gennaio 2023]

lungometraggio³³, infatti come spiega lo stesso Anderson, si è trattato di un luogo di riprese perfetto, perché gli fu consentito di lavorare come si faceva un tempo, ovvero usando parti della città come dei veri e propri studi cinematografici, stenografando le strade e convertendo capannoni in teatri di prosa costruendo set *ad hoc*.

La scelta di usare una redazione americana per scrivere degli articoli su una realtà francese prende ispirazione da quanto realizzato dal fondatore Ross con il suo giornale; egli si avvaleva di giornalisti da fuori città, affermando che venendo dall'esterno si possiede una percezione diversa, più reale e obbiettiva.

La preferenza intrinseca di utilizzare un 'bilinguismo non accomodante', come spiegato da Anderson nell'articolo del New York per l'uscita della pellicola³⁴, è azzeccato ed effettivo. Vediamo spesso come nella realtà spesso le persone che conoscono due lingue parlano tra di loro rispondendo spesso utilizzandole tutte e due, di solito parlando la lingua che si predilige anche se la domanda è posta nell'altra, ad esempio come accade al minuto 19:14 del film, dove Mose Rosenthaler, protagonista dell'articolo, mostra alla guardia carceraria il suo permesso per attività extra, lui le si rivolge in inglese, mentre lei risponde in francese; i due comprendono benissimo entrambe le lingue ma scelgono di utilizzare quella da loro prediletta. Possiamo osservare questa scelta stilistica in molteplici altre scene nel corso della pellicola, per esempio anche nel secolo 'capitolo' quando Zeffirelli B. e Juliette parlano, lui inglese e lei francese.

Il film si avvale, di un cast corale, composto da molte talentuose star di Hollywood: come Benicio del Toro, Adrien Brody, Tilda Swinton, Owen Wilson, Timothée Chalamet, Saoirse Ronan e Frances McDormand; inoltre, di numerose persone che fungono da comparse: sono i veri abitanti di Angoulême, quasi mille, che sono stati poi invitati a una proiezione a loro dedicata, riempiendo due sale cinematografiche³⁵.



³³ Maÿlice Lavorel, *The French Dispatch, de la fierté d'Angoulême d'être Ennui-sur-Blasé*, in <https://www.lefigaro.fr/cinema/the-french-dispatch-de-la-fierte-d-angouleme-d-etre-ennui-sur-blase-20211030>, 3° ottobre 2021, [ultima consultazione: 25 gennaio 2023].

³⁴ Susan Morrison, *How Wes Anderson Turned The New Yorker Into "The French Dispatch"*, in <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>, 5 settembre 2021, [ultima consultazione: 20 gennaio 2023].

³⁵ Antonio Monda, *Wes Anderson: "Film italiani e Super 8, così si diventa registi"*, in https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2022/06/30/news/wes_anderson_cinema_in_piazza_moonrise_kingdom-356027109/, 30 giugno 2022, [ultima consultazione: 25 gennaio 2023].

Nella composizione troviamo molte soggettive realizzate con camera a mano, rese imperfette, che vengono inserite in relazione ai momenti di rabbia e passione, o a sentimenti che sono forti rispetto agli altri, di solito resi flebili nella psicologia dei personaggi di Anderson, come se le emozioni non venissero prese in maniera seria e reale. David Bordwell descrive la cinematografia di Anderson come 'planimetrica'³⁶, tecnicamente si posiziona la macchina da presa su piani perpendicolari e paralleli in relazione alle caratteristiche fisiche dell'ambiente circostante; di solito le riprese di questo tipo comportano l'inquadratura del soggetto su uno sfondo perpendicolare, di solito di fronte alla telecamera per poi ruotarla a seconda delle esigenze, anche arrivando a darci le 'spalle'. La stessa cosa vale per i gruppi, ovvero sono organizzati in modo da creare una certa profondità per una esposizione alla camera perpendicolare, rendendo ogni campo più o meno parallelo, il tutto condizionato dalla esigente simmetria che pretende il regista. L'uso, ripreso più volte, degli scacchi durante l'episodio della contestazione studentesca del Sessantotto, è utilizzato per contestualizzare il capitolo sulla sfida, sul contrapporsi di fazioni, da una parte il bianco, dall'altra il nero, interrotta e dirottata con l'inserirsi della cromaticità a più riprese per enfatizzare alcuni significati, come vedremo. Il prendere le parti in modo ordinato e privo di dubbi come negli scacchi rende, il personaggio di Zeffirelli B. (*Timothée Chalamet*), una personalità dritta, fissa e composta, mai infatti si discosterà dai suoi valori.

Come afferma Kornhaber nel suo libro 'Wes Anderson'³⁷, i mondi cinematografici creati da lui, sono creati con il fine di essere messi in mostra, di essere ammirati e osservati, come se fossero delle realtà da collezionare; anche Susan Stewart³⁸ infatti suggerisce che la logica di una composizione si manifesta seguendo la logica spaziale e insieme la disposizione fisica e come esse visivamente nell'insieme impattano; quella di Anderson seguendo quest'analisi, risulta ossessivamente geometrica e controllata.

Robert Yeoman, direttore della fotografia, assiduo collaboratore di Anderson, spiega³⁹ quanto sia stato faticoso trovare inoltre la luce giusta, soprattutto per il primo racconto, che oltre all'uso della pellicola in bianco e nero, doveva trovare, per una serie di scene girate dentro uno spazio molto ampio con soffitto alto, una combinazione di illuminazione adeguata, in modo da rendere

³⁶ Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois Press, Champaign, pp.29-30.

³⁷ Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois Press, Champaign, pp.28-29.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Robert Yeoman in 'The Cinematography of The French Dispatch', in <https://www.youtube.com/watch?v=VwY85HW7vko>, 27 gennaio 2022.

correttamente una volta in pellicola. Possiamo osservare a partire dal minuto 10.46 come la luce, sebbene il luogo della scena sia vasto ed esteso, sia uniforme in ogni cambio di inquadratura; quando il fotogramma comprende anche il soffitto troviamo il lucernario che giustifica la luce così diffusa.

La tecnica andersoniana è definita e controllata fino al minimo particolare, questo la rende esclusiva e riconoscibile ma soprattutto oggetto di molte osservazioni e analisi, per comprendere il perché questa combinazione di aspetti diventi ineguagliabile e particolarmente amata.

1.3 Contenuti e ispirazioni

Umberto Eco in una delle sue interviste Rai⁴⁰ afferma: «Il cinema è un alto artificio che mira a costruire realtà alternative alla vita vera, che gli provvede solo il materiale grezzo.»

Nella stessa, insieme a Enrico Ghezzi, discute e argomenta ciò che per lui significa e vuole rappresentare la Settima arte. Con il sostegno di queste parole si può affermare quindi come Wes Anderson colga alla lettera il pensiero di Eco e lo dimostri nelle sue pellicole dove, le realtà alternative sono tema narrativo frequente.

Anderson dunque gioca con il ‘materiale grezzo’ che la vita fornisce, per poi elaborare delle storie dal significato molteplice che si intrecciano, per creare delle peripezie volte alla costruzione di un quadro organico di situazioni e personaggi inverosimili; tratta queste come se fossero plastilina da modellare – cosa che farà realmente in due delle sue pellicole realizzate in *stop motion*⁴¹ - realizzando *ad hoc* e a tavolino incastri di circostanze volte a far riflettere lo spettatore su qualcosa che nella realtà non sarebbe mai stato argomento di considerazione.

Anderson racconta, infatti, nella conferenza stampa del Festival di Cannes che l’uscita del film ha dovuto subire vari posticipi causa della pandemia da Covid-19; il nucleo di affetti che si era creato grazie all’enorme cast corale di cui si serve il film, tuttavia, ha reso la presentazione del film allo stesso festival come se fosse fresca da fine riprese. Abbiamo esposto precedentemente⁴², una caratteristica del regista è appunto il cast corale e parimenti il legame forte e importante che si realizza attraverso la creazione delle sue pellicole. Il personale, del comparto attoriale come tecnico, collabora con lui per periodi molto lunghi.

Tra questi, Robert Yeoman, in uno dei video realizzati per mostrare i *behind the scenes* del lungometraggio, afferma di sentirsi onorato di essere parte di quella famiglia talentuosa, cosa che lo stimola a dare il proprio meglio e a usare maggiormente la propria inventiva⁴³.

Alexandre Desplat, compositore di fiducia delle colonne sonore del film andersoniani, afferma⁴⁴ inoltre come il regista sia in grado di far emergere immediatamente anche negli attori

⁴⁰ Enrico Ghezzi, *Una conversazione sospesa: Cinema, Cinéma e Cinéma: è sempre la stessa cosa?*, in <https://www.televideteca.it/cinema/una-conversazione-sospesa-cinema-cinema-cinema-e-sempre-la-stessa-cosa-711154> , giugno 2004.

⁴¹ *Fantastic Mr. Fox* del 2009 e *L’isola dei cani* del 2018.

⁴² Pp.12.

⁴³ Making Of The French Dispatch with Wes Anderson | Behind the Scenes, in https://www.youtube.com/watch?v=hVnQ20HSy_o , 22 ottobre 2021.

⁴⁴ *Ibidem*.

meno legati ai suoi film, quel *'something else'* che rende ogni attore di Anderson giusto e calzato alla perfezione nell'immaginario di quel film.

Il consolidamento dei legami personali sul set utili alla creazione di una precisa atmosfera anche nelle pellicole, tuttavia, non esclude una puntigliosità e una precisione molto radicali, come raccontano gli stessi attori; lavorare con Anderson, spiegano, è come giocare, il divertimento è all'ordine del giorno e si lavora come una vera e propria famiglia, sebbene egli sia molto esigente, soprattutto riguardo i periodi di riprese; capita agli attori, come racconta Timothée Chalamet in un'intervista⁴⁵, di rifare la stessa scena anche cinquanta/sessanta volte, finché il regista non è completamente soddisfatto del lavoro svolto, in modo che in fase di montaggio si possa scegliere la sequenza che meglio si adatta alle esigenze di trama e filmiche.

Come possiamo dedurre è un'operazione minuziosa e meticolosa, che non lascia spazio al caso, i dettagli curati allo stremo fanno del tanto acclamato stile andersoniano quel qualcosa che si differenzia dal resto del panorama cinematografico, lo rendono unico.

The French Dispatch, rispecchia fortemente tutte le premesse fatte e lo sviluppo rispetto ai film precedenti del regista è in grado di far emergere particolari che dimostrano un'evoluzione nello stile e nella ricerca della perfezione desiderata. Inoltre, la storia non è frutto solo della mente di Anderson ma anche di Roman Coppola, Hugo Guinness e Jason Schwartzman, già ampiamente noti all'industria cinematografica e amici e collaboratori del regista da tempo⁴⁶.

Come dice anche Giaime Alonge⁴⁷, Anderson in questo ultimo film non viene meno alla sua scelta stilistica e non dimentica di realizzare dei personaggi che faticano a trovare il loro posto all'interno della società, proprio come nelle sue opere precedenti. Nei racconti in cui è suddiviso il film, egli ci mostra una versione estrema, che ci dimostra la difficoltà dello 'stare alle regole': i protagonisti sono infatti tutti americani espatriati in Francia, in questa cittadina palesemente inventata. Il tutto viene contestualizzato anche storicamente, nella realtà a cavallo tra la metà del XIX e del XX secolo quando molti letterati tornavano all'antica culla delle arti, l'Europa, per confrontare e ampliare i propri studi e Francia era tra le mete preferite.

Anderson reinventa questa classe di personaggi utilizzando una modalità a metà tra l'animazione – inserita anche pura nel terzo episodio – e la plasticità dei trenini elettrici.

⁴⁵ Melena Ryzik, *In the Company of Wes Anderson*, in <https://www.nytimes.com/2021/10/22/movies/the-french-dispatch-wes-anderson.html>, 22 ottobre 2021, [ultima consultazione: 27 gennaio 2023].

⁴⁶ Ian Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and His Work*, Quarto Publishing Group, USA, 2020, pp.167.

⁴⁷ Giaime Alonge, *Il fascino della miniaturizzazione del mondo*, *The French Dispatch* di Wes Anderson, in «L'Indice, libri del mese», n°12, 2021.

I personaggi, che rispettano una certa gerarchia nella composizione filmica, diventano narratori interni degli eventi accaduti. Il narratore esterno, in ogni caso, è fortemente presente e molto importante, diventando il legante che serve alla cornice per sussistere e inquadrando tutto quello che accade all'interno della redazione e nella città di Ennui. Nonostante ciò, non tutto quello che viene mostrato viene raccontato da questo narratore: i tre singoli personaggi, i *reporters*, narrano gli avvenimenti poi trascritti da loro negli articoli. Sebbene ognuno di essi debba limitarsi a narrare oggettivamente l'episodio, si nota che non è mai totalmente estraneo ed esterno ai fatti: rimane sempre una componente personale che entra in gioco; poiché una parte di ciascuno di loro, infatti, ha partecipato a e ha influenzato il corso degli eventi.

Nel primo capitolo il protagonista dell'articolo è Mose Rosenthaler (Benicio del Toro), un carcerato che si scopre artista, il quale nel corso della sua prigionia realizza varie opere degne di nota e addirittura una mostra, che diventerà l'apice drammatico del racconto. Questi fatti vengono riportati dalla *reporter*, J. K. L. Berensen (Tilda Swilton), che proprio nel riferimento al coinvolgimento negli eventi, confessa di aver passato una notte con l'artista, quando il redattore era ancora vivo.

Il ruolo dei giornalisti diventa fulcro di svariate riflessioni e possiamo osservare come in questa maniera Anderson abbia scelto di rappresentare proprio qui un tema così in voga e attuale come la creazione e la rielaborazione delle *fake news*. Egli lo fa in maniera molto sottile usando tre racconti apparentemente inverosimili come espedienti di una realtà molto distante da quella a cui si è abituati e nascondendo l'argomento dietro un velo di improbabilità, il suo potenziale rimane subdolo e allo stesso tempo significativo.

Proprio il regista parlando della pellicola afferma: "C'è una lunga tradizione di direttori di testate che manipolano le notizie per vendere di più. Qui invece cerco di mettere in scena la necessità di scrivere nel modo giusto, seguendo la verità. È molto importante il gioco di squadra. Oggi sappiamo che le informazioni vengono presentate senza mediazione, e quindi si rischia spesso di sbagliare⁴⁸."

Con queste parole di un regista che è anche un grande amante della scrittura e del giornalismo, si può dedurre che questa passione lo spinga a mettere in discussione il tema della veridicità, mentre crea *reportage* delle situazioni più ambigue che si possano immaginare, ma, allo stesso

⁴⁸"The French dispatch", arriva il nuovo film di Wes Anderson: "Ispirato dal New Yorker e da De Sica", in <https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/wes-anderson-french-dispatch-ispinato-dal-new-yorker-e-da-de-sica-1d48c2a1-740d-49b9-994d-ae28ae53fa67.html>, 07 novembre 2022.

tempo, con una scientifica verità a sostegno delle notizie che le rende valide e credibili, per quanto non lo sembrino. Anderson spiega come egli voglia trasmettere nella pellicola il senso della veridicità degli eventi e in questo modo racconta tre brevi episodi che si ispirano a storie vere cercando di rendere evidente quanto sia fondamentale la collaborazione tra le fonti e i giornalisti.

In ogni *pièce* troviamo il giornalista che diventa parte fondamentale della vicenda, dialogando e collaborando con le persone protagoniste della storia per cercare di capire fino in fondo la realtà dei fatti in modo da poterla trascrivere senza fronzoli e senza falsità che possono mettere a repentaglio il nome del giornale e la sostanzialità di quello che si racconta.

L'importanza del giornalismo che, come afferma Anderson in un'intervista riportata dalla Rai⁴⁹, sta svanendo, è anche dovuto a questo fattore, ovvero la facilità con cui la gente crede a qualsiasi notizia venga esposta con linguaggio giornalistico senza, però, delle adeguate fonti di riferimento.

Con questo film sembra si voglia spingere le persone a riflettere di fronte ad un articolo di giornale e a prendere in considerazione tutte le fonti per mettere in primo piano il confronto della veridicità degli eventi.

Il secondo episodio del film supporta questo procedimento di riflessione e di messa in discussione sulla realtà dei fatti riportati, poiché riguarda i moti del '68. Questo lo rende l'episodio con maggiore correlazione a base storica effettiva all'interno della trama.

La vicenda si ispira al maggio rivoluzionario parigino del 1968 quando Parigi fu teatro di numerose rivolte studentesche indirizzate contro la sistematizzazione capitalistica, l'imperialismo ed il potere politico e sociale egemonici dominanti. Proprio questo l'ha reso il più importante movimento sociale francese del Ventesimo secolo, ed Anderson decide quindi di riproporlo proiettandolo sulla città immaginaria di Ennui nel mese di marzo (marzo rivoluzionario, non maggio) imponendo una distanza "oggettiva" caratteristica peculiare alla reporter Lucinda Clementz. Lei sarà il personaggio che renderà ancora più chiaro il concetto di Anderson secondo cui gli eventi vanno narrati realisticamente in maniera partecipata per diventare un articolo. Secondo lui, infatti, osservare e raccontare significa intromettersi, diventare "osservatori partecipanti" e sostituirsi ai protagonisti delle vicende⁵⁰. La reporter avrà

⁴⁹"The French dispatch", arriva il nuovo film di Wes Anderson: "Ispirato dal New Yorker e da De Sica", in <https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/wes-anderson-french-dispatch-ispinato-dal-new-yorker-e-da-de-sica-1d48c2a1-740d-49b9-994d-ae28ae53fa67.html>, 07 novembre 2022.

⁵⁰ Roberto Manassero, *THE FRENCH DISPATCH DI WES ANDERSON*, in <https://www.cineforum.it/focus/Cannes-74/The-French-Dispatch-di-Wes-Anderson>, 13 luglio 2021.

un ruolo ancora più incisivo all'interno dei fatti influenzando di gran lunga la fine di queste lotte rivoluzionarie.

Nel terzo episodio si racconta una vicenda sulla quale il giornalista Roebuck Wright (*Jeffrey Wright*) ha già scritto un articolo facendo ricorso alla sua “memoria tipografica”.

L'intervistatore televisivo (*Liev Schreiber*) la definisce “memoria fotografica”, ma lui lo corregge si tratta infatti di memoria delle parole, sono ricordi parola per parola di qualcosa di cui è stato spettatore ma di cui non poteva essere protagonista.

La storia raccontata doveva essere su un famoso chef ma si altera e diventa uno scenario carico di tensione e frenetico con addirittura un rapimento. Per questo, Anderson si è appoggiato alla cultura del fumetto di Angoulême incorporando una scena animata fatta

interamente da illustratori locali, questo perché la città è dal 1974, sede di un festival annuale internazionale del fumetto⁵¹. L'animazione si trova al minuto 1.34.26 e corrisponde alla parte dell'inseguimento della polizia ai danni dell'autista dei rapitori con a bordo della macchina anche il rapito.



L'epilogo del film suggerisce quindi la fine di un'epoca, *The French Dispatch* chiude e quello sarà il suo ultimo numero, con l'ultima sezione intitolata 'Declini e decessi' vediamo la redazione riunita al capezzale di Arthur Howitzer, Jr., che preparano il necrologio da inserire nel numero. Nei titoli di coda troviamo anche i ringraziamenti ai giornalisti⁵² le cui storie sono parte fondamentale di partenza per la realizzazione della pellicola, ma oltre a loro vengono citate tutte le persone che hanno reso il *The New Yorker* il periodico che è oggi⁵³, giornale che ha reso Anderson il brillante regista di oggi, grazie ai suoi articoli e storie che hanno dato materiale al regista per elaborare e pensare quelle che poi sarebbero diventate le sue opere di successo.

⁵¹F.G., *Angouleme, la Francia del fumetto*, in <https://www.lastampa.it/viaggi/mondo/2016/01/19/news/angouleme-la-francia-del-fumetto-1.36552013/>, 19 gennaio 2016, [ultima consultazione: 1 febbraio 2023].

⁵² Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois Press, Champaign, pp.23.

⁵³ Ibidem.

Capitolo 2

Un confronto con lo spettrometro

2.1 The French Dispatch: la cultura postmoderna e l'evoluzione cromatica

Il tema della nostalgia nell'industria cinematografica è di grande tendenza, ed è spesso usato come esca per trarre profitti facili. Al giorno d'oggi i film si pongono quasi esclusivamente come merce, è materiale di intrattenimento per consumatori, ma l'arte e le opere autentiche, ideate per essere tali e non solo numeri, fioriscono di originalità. Sopravvivere in questo campo risulta difficile seguendo le proprie idee e il proprio stile, ma Anderson coglie appieno i temi necessari per poter arrivare agli spettatori mantenendo la propria identità senza vendersi.

L'involontario incontrare la necessità di una nostalgia cinematografica anche nella formulazione di scelte stilistiche che ritornano al passato, si può quasi dire siano veicolate da una memoria involontaria, in contrasto ad una struttura contemporanea del tempo recisa a tempi sincopati. Questi si pongono in contraddizione con una necessità di una continuità coerente del passato che l'io vuole imporre, per renderlo disponibile secondo un senso riconosciuto.

La memoria involontaria che si introduce nell'uso specifico di scene temporali debitamente costruite vuole avere un ruolo costruttivo, che si ammantava di valore conoscitivo dei meccanismi di rievocazione del passato⁵⁴.

Esempio lampante è come inserisce il tema sopracitato all'interno della pellicola in esame, usando come pretesto la presenza di un mercante d'arte e di un artista incarcerato che ha come sola possibilità di farsi conoscere, il fidarsi di lui. La prima storia si vota a questo tema, la trappola del mercato dell'arte, come viene anche annunciato esplicitamente da Adrien Brody, il mercante, quando afferma: ““all art is for



Julien Cadazio interpretato da Adrien Brody in un fotogramma del film, dove illustra l'opera di Rosenthaler.

⁵⁴ Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Donzelli Editore, Roma, 2009, pp. 26-27.

sale, you wouldn't make it if it wasn't." ovvero se l'arte non fosse in vendita non la si produrrebbe.

Mark Fisher, teorico culturale, accoppia il cinismo della mercificazione dell'arte alla società contemporanea, il concetto di arte che cerca di creare spunti diventa oggetto di scherno⁵⁵. L'idea di mercificare quello che si è realizzato è controversa sociologicamente parlando; il farsi pagare per qualcosa che piace fare è percepito e visto come qualcosa di oggettivamente immorale, per questo una volta che i registi o gli artisti vengono finanziati per realizzare un progetto, vanno tendenzialmente incontro alla moda dell'epoca o inseriscono dei temi per andare incontro alle esigenze della società, e a quel punto, il progetto e l'idea d'origine si plasmano sui desideri degli investitori provocando l'abbandono dell'idea originaria del progetto.

Anderson grazie a questo espediente riesce a raccontare la sua visione di mercificazione dell'arte parlando di questo articolo del New Yorker giocando moltissimo con la cromaticità, da cui, analizzando, si ricavano i significati sottintesi che egli inserisce all'interno della pellicola facendo percepire all'occhio dello spettatore la diversità tramite l'uso e non uso dei colori. Si osservi come questo sia il primo film di Anderson ad avere un'assenza di colori particolarmente significativa, poiché, come già ripetuto, Anderson gioca facile nel proprio stile utilizzando i colori; tuttavia, questo dimostra come egli anche in assenza di questi possa realizzare e far arrivare dei concetti importanti e rilevanti ai fini della trama.

Ogni storia di *The French Dispatch* vede come protagonisti rivoluzionari e artisti, che riflettono attraverso la loro personalità con autoironia, cinismo e vuotezza d'animo, e per dare rilievo e interesse al film si usa una tavolozza cromatica per andare a simboleggiare qualcosa che si vuole fare arrivare allo spettatore, non passando direttamente per le personalità dei personaggi: queste, infatti, sono improntate per prendere in giro le cose che rappresentano, in un riassunto della cultura postmoderna.

Il connubio fra cinismo e nostalgia traccia quello che è il percorso ed evoluzione artistica della cultura tematica presente in Anderson; sempre secondo Fisher, il momento apice del fenomeno in questione si raggiunge nel 2000, con l'arte che viene guidata dal sentimento nostalgico di qualcosa mai vissuto.

⁵⁵ Sebastian Tow, *The French Dispatch: A critical Analysis*, <http://www.cinemablography.org/blog/the-french-dispatch-a-critical-analysis>, 18 marzo 2022, [ultima consultazione: 21 febbraio 2023].

I primi film da lui girati tra gli anni Novanta e i primi anni duemila sono contestualizzati temporalmente nel periodo di girato, sono ambientati al tempo presente dell'epoca. Lo sviluppo dell'estetica nostalgica avviene poco dopo, quando le opere iniziano a perdere del tutto una contestualità temporale, fino ad arrivare a entrare in contrasto stilistico con i primi lungometraggi. *Moonrise Kingdom*, ricco di paesaggi dai colori memorabili e della ricerca di qualcosa per cui valga la pena battersi, e *The Darjeeling Limited*, che rappresenta l'imprevedibilità della vita, la quale riserba sempre cose inaspettate, hanno l'estetica del 20° secolo, ma nessun critico li appella come film d'epoca.

I film Andersoniani sembrano essere confezionati nel nuovo-vecchio, dando una falsa rappresentazione della cultura modernista mentre in realtà la loro forma rimane postmoderna. I protagonisti di *The French Dispatch*, oltretutto, sono immersi nella perfezione dei loro abiti e nella loro posizione nella società, semplici e argomentati allo stesso tempo, ma monotoni e prevedibili, adornati dalle scenografie che narrano l'identità che manca loro. Il film è il connubio tra classicità del regista e nuovi orizzonti che attraverso l'uso di una differente e più audace scelta cromatica dimostrano come egli sappia orientarsi anche in 'mondi' e modi molto più poliedrici e fuori dall'usuale, pur mantenendo la significatività del suo schema cromatico.

La questione che sorge è, qui, se il regista sia consapevole delle scelte fatte o se sia semplicemente un riflesso della sua evoluzione in campo stilistico e cinematografico; in parte sicuramente c'è la coscienza di aver realizzato qualcosa di concettualmente significativamente diverso e alternativo. La pellicola va a enfatizzare tutti quei particolari tipici delle persone di cultura che portate all'estremo si convertono, in chiave autoironica, in un'ottica di smascheramento di quella che effettivamente è la realtà di questi ambienti.

Con l'obiettivo di rappresentare quello che lo spettatore forse non riuscirà mai a vivere in prima persona, Anderson crea l'inverosimile per affrontare le conseguenze di qualcosa di astratto che solo in questi possibili contesti di finzione può realizzarsi.

Dal punto di vista tematico, si può equiparare la sua contenutistica a quella dei film di fantascienza; analisi e osservazioni di situazioni e fenomeni che nella realtà – quella a noi sensibile almeno – non si verificherebbero mai e su cui non si potrebbe far altro che fantasticare. Questo problema grazie alla finzione cinematografica può essere evitato, sin dai tempi di Georges Méliès con il primo cortometraggio con 'effetti speciali', *Viaggio sulla*

*Luna*⁵⁶, quando nasce l'ottica del fantascientifico e fantastico: attraverso l'evoluzione della settima arte, poi, questi esordi vengono superati di gran lunga tecnicamente parlando, ma con Anderson si osserva una diversa modalità nel rappresentare delle realtà alternative, nell'utilizzo di espedienti e accorgimenti che rendono quasi oniriche le sue pellicole, con riferimenti e citazioni a film che ci arrivano per merito sia della sceneggiatura sia del comparto scenografico; non serve per forza usare effetti speciali per creare delle vicissitudini inverosimili.

La scenografia dialoga con i personaggi in modo evocativo, i colori che vengono utilizzati simboleggiano e si riferiscono sempre a qualcosa o qualcuno, non è nulla lasciato al caso. Tutto ciò fa sì che per lo spettatore sia più facile nel corso della pellicola seguire il filo conduttore. Wes Anderson usa i colori per narrare, come già visto: gli antagonisti in colori cupi e scuri, il governo e gli addetti alla giustizia portano abiti grigiastri mentre i protagonisti delle vicende toni vivaci, a rappresentare dinamicità.

I colori di Anderson sono di solito tinte pastello: con sfumature di beige e gialli intensi; in questa pellicola, interessante notare non cambia le regole del suo gioco, come d'altronde aveva fatto in *Grand Budapest Hotel*, in cui ha manifestato un trionfo di colori, inserendo addirittura, in certi momenti, tonalità pure come bianco e nero, utilizzato in alcuni momenti di storia per alternare passato, presente e futuro. Questo uso del bianco e nero sarà sottolineato in maniera molto più forte all'interno di *The French Dispatch*.

Jill Bogdanowicz, esperta di colore digitale, racconta in un'intervista per lo *Post Magazine*⁵⁷, in cosa consista il suo lavoro, in particolare in questo film, visto che fondamentale era, in questo caso, fare delle scelte cromatiche che enfatizzassero alcuni percorsi narrativi lungo la sceneggiatura.

Sempre lei afferma come la tavolozza dei colori di un film diventi la co-protagonista contribuendo alla narrazione della storia. La ricerca durante la preproduzione di *Grand Budapest hotel* fece imbattere il regista in una raccolta di immagini in Photocrom, in bianco e nero (fornite dalla Biblioteca del Congresso) dell'Europa ad inizio secolo; questa documentazione fornirà molti spunti per il successivo sviluppo delle sue opere, e in particolare

⁵⁶ Antonio Costa, *Viaggio sulla Luna*, 2013, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

⁵⁷ CAREERS: COLORIST JILL BOGDANOWICZ, <https://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2016/September-1-2016/Careers-Colorist-Jill-Bogdanowicz.aspx>, 1 settembre 2016, [ultima consultazione: 21 febbraio 2023].

fornirà sia una base sulla quale sviluppare le palette cromatiche che caratterizzeranno le varie epoche, sia a lui delle ispirazioni per il divario cromatico della pellicola presa in considerazione. Giocare bene con equilibrio e discordanza può anche mettere in condizione di far anticipare le azioni allo spettatore attraverso la scenografia. Una tattica per ottenere questo effetto è, ad esempio, mantenere uno schema preciso di colori all'interno del film e inserire un colore discordante per riuscire a scuotere lo spettatore e fargli intendere l'approssimarsi di un colpo di scena.

Osservando la filmografia andersoniana, ci si trova di fronte a un rapporto tra pittura, teatro e musica che è fondamentale e inscindibile; la parte pittorica è quella che più in particolare ha reso questi film delle vere e proprie tele dipinte. Il cinema brama l'eguagliare la plasticità, i contorni, i contrasti, i valori tonali, le sfumature e il regno del *colore* della pittura: esso, infatti, è schiacciato dalla ardua conduzione dell'universo fotografico, il filmico vuole assorbire il pittorico.

Il binomio che si realizza tra settima arte e pittura è, chiaramente, l'intera filmografia di Wes Anderson, che fornisce un grande spunto per analizzare questo fenomeno. In relazione al suo sviluppo nel corso degli anni, l'evoluzione presente nel corso dei suoi 10 film, con moltissime sfaccettature, sarà quello che si andrà ad analizzare, e in particolare il progresso e lo sviluppo della parte cromatica. Si osserverà questa peculiarità nello specifico, perché nella produzione in esame, è posto subito in evidenza questo punto, poiché il colore è una delle prime cose che salta agli occhi.

Esso diventa *rappresentativo* del trattamento che applica ai film il regista.

Anderson incanta ogni volta sempre alla stessa maniera ma con sfumature, di colori e non, diversi, sempre in evoluzione.

Un punto cruciale, infatti, è come Wes Anderson, che lavora per contrasti molto spesso, nelle scene emotivamente cariche si potrebbe dire usi l'estensione di quella che era l'interpretazione impressionista della legge dei contrasti colorati.

In questo modo crea una dialettica cromatica ben definita fin dall'inizio dei suoi film, che nel corso del tempo svilupperà in modo progressivo ed esponenzialmente conforme alla filosofia del suo operato filmico. Tutta la conoscenza sui colori applicata ai film di Anderson deriva da basi scientifiche antiche e approfonditamente studiate, non solo da artisti prettamente concentrati sull'operato pittorico ma anche da studiosi poliedrici come Leonardo da Vinci, che nel suo *Trattato*, pone come esempio il rafforzamento reciproco dei colori complementari

quando giustapposti⁵⁸: infatti, questi, usati con i giusti rapporti quantitativi, trasmettono effetti di forte staticità, conservando inalterata la loro essenza cromatica senza tralasciare la luminosità.

⁵⁸ Corrado Maltese, *Leonardo e la Teoria dei Colori*, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiL-5iru6z9AhUIbvEDHeL2AnEQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Fjournals.ub.uni-heidelberg.de%2Findex.php%2Frbh%2Farticle%2Fview%2F83111%2F77322&usg=AOvVaw2z8DygLkVpRCFX82rUX6B->, 1983, [ultima consultazione: 21 febbraio 2023], p: 211-216.

2.2 L'apoteosi del giallo sul bianco e nero

Inizialmente *The French Dispatch* avrebbe dovuto essere per la maggior parte a colori; durante la preproduzione, però, il regista e il direttore della fotografia, Robert David Yeoman⁵⁹, sono rimasti sorpresi dal rendimento delle riprese in bianco e nero: non solo mantenevano bene la granulosità, ma anche il contrasto e l'atmosfera generale rendevano il tutto davvero straordinario. Anderson, quindi, decise di utilizzare il bianco e nero più di quanto era stato precedentemente pattuito e questo renderà le storie narrate maggiormente caratterizzate da elementi narranti distintivi e di facile comprensione⁶⁰.

Per essere legati ad un filo di trama, comunque, il regista decide, in questo caso, di aiutare lo spettatore tenendo sempre in scena il *giallo*, inserendo il più possibile elementi che ricordino questo colore, per definire momenti che lo assistano nel fissare mnemonicamente gli eventi di trama più importanti e utili da ricordare.



Il colore è fondamentale, ma il cineasta dimostra che giocando con luci e contesti tutto è replicabile in questa trasposizione, anche non riproponendo ogni volta la medesima cosa, mantenendo, tuttavia, il significato che si vuole trasmettere.

Ad un certo punto della storia incontriamo un completo cambiamento e modifica dei canoni a cui fino a quel momento siamo stati abituati, perché la trama prosegue con l'utilizzo di scene fatte a cartoon/fumetto sempre alternato a scene in pellicola con assenza di colore.

⁵⁹ Robert David Yeoman (Erie, 10 marzo 1951) è un direttore della fotografia e regista statunitense, membro della American Society of Cinematographers e assiduo collaboratore del regista Wes Anderson.

⁶⁰ Alessia Merati, *Tutto su "The French Dispatch", l'ultimo film di Wes Anderson: trama, location e tante curiosità*, in Corriere della Sera, Dove, 13 novembre 2021, <https://viaggi.corriere.it/eventi/cards/the-french-dispatch-trama-cast-curiosita-ultimo-wes-anderson/?img=13>.

I colori tornano all'interno del racconto quasi solamente per dare sostegno alla narrazione del protagonista di ogni capitolo, chiamato a parlarne come, per esempio, nella scena della trasmissione, la conferenza del pittore.

Sin dalle prime immagini il nostro occhio incontra il giallo, seguito da colori freddi quali blu e il verde, che andranno a creare l'atmosfera di *Ennui*, la piccola cittadina francese teatro delle vicende narrate nei tre articoli ri-pubblicati.

Immediatamente, nell'introduzione e nella breve 'Guida per Viaggi', vengono presentate delle scene in bianco e nero che grazie a una voce narrante si collocheranno nel passato: Anderson usa questo metodo in modo che lo spettatore associ automaticamente il bianco e nero al passato e i colori al presente. Una tecnica già vista nei film precedenti, come *Grand Budapest Hotel*. Queste immagini vengono accostate, marcando appositamente il confronto. Oltre al binomio bianco e nero, notiamo che altri colori significativamente usati sono l'azzurro ed il blu, che trasmettono tristezza e malinconia, come se volesse farci sentire la mancanza di un passato mai vissuto, o che potenzialmente risulti meglio del futuro mostratoci.

In questa pellicola, però, la riproposizione di colori *firma* di Anderson si trova in marcato rapporto dialettico con l'alternanza del bianco e nero. L'assenza di colore viene utilizzata in modo raffinato e magistrale, diventa galeotta della malinconia e dell'ironia di un passato che viene rimpianto e che si cerca di ricordare sino al minimo dettaglio, grazie all'ottima resa della pellicola e al fatto che ogni inquadratura è meticolosamente studiata fino al minimo al particolare.

Quando i colori sono presenti, sono astutamente posizionati e inseriti nel contesto, non senza una combinazione d'intenti: nella scena, per esempio, dove è presente il caporedattore, si può osservare che il suo ufficio è un trionfo di gialli, dai toni più diversi e poliedrici, vibranti, e si percepisce quasi sensorialmente l'ambiente dentro il quale si è stati catapultati, come si fosse entrati dentro a una favola. Anche gli abiti che egli indossa sono gialli: proprio lui è la figura che si dovrebbe commemorare con gli articoli, e non a caso si è scelto di rappresentarlo con il colore andersoniano per eccellenza, a sottolinearne l'importanza. Questo processo ben si innesta anche nella struttura scenica e fotografica che intrinsecamente si fonde con l'importanza che ha assunto il sistema cromatico.

La scena d'apertura sembra chiaramente una scena introduttiva e orientativa, fa presumere a chi guarda di entrare immediatamente a conoscenza dei personaggi protagonisti, quando,

invece, successivamente la trama si snoderà attorno a personalità che saranno presentate nel corso degli articoli del giornale; Anderson tende quasi ad ingannare con questo inizio, ed invece che dare indizi riguardo alla trama attraverso i personaggi, lo fa usando il colore, delineando la palette del film in questi primi attimi.

La prima storia, a questo punto, “Il Capolavoro di Cemento”, si ambienta quasi totalmente in una prigione e si delinea partendo da una scena dove il protagonista della vicenda, il detenuto, Moses Rosenthaler, dipinge un quadro che ha come soggetto una donna nuda, in posa sopra uno sgabello di fronte a lui. Curiosa scelta, poiché si tratta di pittura *ma senza utilizzare i colori*, essendo la vicenda nel passato, e si mantiene il bianco e nero. Per dare rilievo a certi fotogrammi i colori tornano sporadicamente non per casualità, ma con scelte ben definite e astute, fatte per marcare una certa sequenza di azioni e significati.

Dopo questa prima cornice narrativa, ad esempio, Anderson sceglie di mettere in luce i colori per un lasso di tempo molto veloce, come per porre attenzione ai dettagli, regalando una maggior enfasi a quel binomio cromatico, all’interno della stanza, dove viene mostrato il dipinto che fino a quel momento non era stato mai rivelato.

Dopo ciò, la scena si concentra sul presente e troviamo l’autrice dell’articolo presentare la collezione dell’artista, il tutto profusamente illuminato da tinte giallo-aranciate, che donano calore alla scena immersa, tuttavia, in un ambiente teatrale scuro.

La narrazione procede con l’alternanza tra il presente e il passato, e ciò che assiste a catalizzare il racconto proprio *come tale* è la presentazione della mostra, elemento che ritorna sovente a rammentare allo spettatore che quello che è rappresentato è *raccontato*; e, quindi, assume un significato attenuato nei confronti della realtà. Il rapporto ottenuto, grazie anche alla voce narrante, rende ovattata la percezione dello spettatore, una conseguenza anche della luce fioca utilizzata per immergere di più la scena nella teatralità della spettacolarizzazione del momento di presentazione dell’artista e delle sue opere, insieme alle foto peculiari della giornalista/presentatrice.

E, proprio come le parole in un racconto, il colore si insinua a definire la narrazione anche in termini di sensorialità e significati precipui.

Rosenthaler è innamorato della sua musa Simone, ciò è reso in particolar modo attraverso l’uso dei colori in concomitanza con la passione che lui prova; le scene, infatti, sebbene siano accadute nel passato, hanno dei fotogrammi colorati, che segnano l’ardente amore che il carcerato prova per la sua guardia/musa.

I colori caldi, carichi di ardore ed eccitazione sono sempre legati a qualche momento di massima tensione o necessaria allusione a qualcosa di influente. La luce arancione irradia la scena anche quando gli invitati arrivano alla prigione per assistere alla mostra: all'improvviso in tutta la stanza si espande il bagliore; ci troviamo di fronte all'esposizione di un cospicuo numero di tele astratte, dipinte tutte con uno sfondo giallo.

Dopo aver però mostrato le opere, la scena ritorna al solito binomio simbolico del passato, e solo il momento cruciale di svelamento merita di essere evocato e narrato grazie all'uso di differenti tonalità. Lo spettatore attende così tanto di vedere un altro quadro di Moses che, quando finalmente viene fatto vedere, lo si mostra nella sua interezza e con la colorazione. A dimostrazione della rilevanza di questo fatto, Bob Yeoman, il direttore della fotografia, afferma, infatti, che è stato addirittura usato un altro obiettivo anagrafico per dare all'immagine un impatto ancora più forte⁶¹.

Di fatto, però, istruiti dalla pellicola, gli spettatori cercano con l'occhio subito l'elemento ricorrente del giallo, diventa quasi un gioco l'occultamento di un elemento di questa tonalità nel corpo scenico, come se la presenza di questo fattore fosse una peculiarità fondamentale per il riconoscimento del valore scenico che si vuole attribuire.

Anderson attraverso questo meccanismo crea e alimenta un'aspettativa filmica di un certo spessore, che dimostra e sottolinea quanto un tratto distintivo ben architettato faccia fidelizzare il pubblico, il quale, una volta convinto, andrà a selezionare e a ricercare proprio quello anche nelle altre pellicole.

Nel secondo capitolo, "Revisioni a un manifesto" si parte subito con scene bicrome in bianco e nero, ma illuminate con sconfinata maestria capace di far pulsare il colore in ogni modo.

Il capitolo nella sua complessità presenta il bianco e nero in maniera molto contrapposta, con l'uso frequente di scacchiere, aiutato dalla



simmetria dei giochi anderssoniani: il colore, sebbene assente, rimane qualcosa che aleggia nell'aria, lo si sente vibrare attraverso la pellicola.

⁶¹ Jim Hemphill, *The French Dispatch: La Vie Littéraire*, in American Cinematographer, Dicembre 2021, <https://theasc.com/articles/the-french-dispatch>.

Nella scena dove viene mostrato lo *slogan* utilizzato dai ragazzi rivoluzionari di cui si narra nell'articolo, questo è a colori, ed in particolare *enfants* e *grognons* sono scritti in giallo, elemento che salta subito agli occhi. Le parole – tradotte in giovani e infuriati- sono evidenziate facendo di tutto per far corrispondere il giallo con il rivoluzionario, predisponendo un'ideale per tutto quello che si andrà poi a vedere e lo si assocerà proprio malgrado alla tonalità andersoniana.

Tornano i colori con il racconto della rivoluzione studentesca, nonostante si tratti di passato, e precisamente sei mesi prima, e la predominanza è di nuovo del giallo, di cui le pareti del bar sono dipinte e di cui ogni dettaglio si fa richiamo.

In una delle scene finali, invece, l'antenna illegale per trasmettere i messaggi di rivoluzione è resa in bianco e nero, mentre, per contrasto, tutte le persone collegate alla radio sono rese in fotogrammi a colori. Dopo un guasto del dispositivo, Zeffirelli, provando a sistemarla, cade e muore, tutto l'insieme torna a colori, ed il giallo invade nuovamente la scena.

La giornalista torna in bianco e nero a narrare la fine degli eventi; ma, col ritorno di scena alla redazione, si profonde colore sull'ambiente, restando su un tono caldo quale il rosso, espressione per antonomasia della passione. Tutto è un riflesso del giallo in versione più flebile o forte, espansione e prolungamento del concetto in questione, e riesce a far percepire al pubblico l'effettiva continuazione delle vicende narrate, creando un filone logico facilmente perseguibile. Tattica che in modalità diverse si incontra anche in altre pellicole: si veda il caso di *Schindler's list* del 1993 e *Rapacità* del 1924⁶².

Vincitore di 7 premi Oscar, *Schindler's list* è un film di Steven Spielberg, ispirato al romanzo *La lista di Schindler*, che tratta del tema della Shoah; è interamente girato in bianco e nero ad eccezione di alcune scene a colori o con dettagli colorati, chiaramente inserite con molta attenzione a fine significativa per rendere più forte un determinato dettaglio di narrazione, evidenziando ancora di più il rilievo di alcune azioni relative ad un argomento così toccante e incredibile come l'olocausto. Non a caso, infatti, a chiunque si può domandare cosa si ricordi in particolare di questo lungometraggio e la maggior parte risponderà sempre con 'la bambina con il cappotto rosso' che viene inserita nelle scene dove il protagonista, Schindler, raggiunge la consapevolezza di ciò che stava succedendo e di come lui, essendo tedesco, né stesse facendo parte.

⁶² Benjamin Brockbank-Naylor, *10 Great Movies That Use Color to Signify a Change in Narrative or Emotion*, in Taste of cinema, 24 maggio 2016, <http://www.tasteofcinema.com/2016/10-great-movies-that-use-color-to-signify-a-change-in-narrative-or-emotion/>.

Il binomio bianco/nero, inoltre, viene usato spesso per rendere meglio la verosimiglianza di un tempo passato, di qualcosa di antico, lontano da noi; una specie di trucco così per ingannare la mente umana; un film che si presenta senza esistenza di tinte, porta direttamente a pensare a un tempo lontano e vecchio.

In *Rapacità* invece, ci si trova realmente in un contesto lontano temporaneamente da Anderson; il film è ovviamente in bianco e nero, dato l'anno, ma viene realizzata in post-produzione la parte cromatica inserendo le tinte, con un processo molto lungo e minuzioso, dove i singoli fotogrammi vengono pitturati a mano con stampini: il processo a colori Handschiegl⁶³.

La relazione cromatica particolare riguarda anche in questo caso il giallo: come colore dilagante in relazione al denaro. Ogni elemento che ha relazione con la ricchezza - oro e monete - è caratterizzato da un giallo brillante, e man mano che l'avidità del protagonista arriva a intaccare qualsiasi ambito, la pellicola si tinge sempre di più, arrivando a comprendere l'intera inquadratura⁶⁴.

L'inserimento di un colore al fine di significazione chiama il pubblico a riflettere e a rendere un particolare distintivo e originale l'uso di una particolare tinta che per tutta la durata della pellicola e oltre serve e servirà a rendere riconoscibile un concetto e poi successivamente anche il film.

⁶³ Barbara Flueckiger, *Timeline of Historical Film Colors*, in Filmcolors, 2012, <https://filmcolors.org/timeline-entry/1231/>

⁶⁴ Benjamin Brockbank-Naylor, *10 Great Movies That Use Color to Signify a Change in Narrative or Emotion*, in Taste of cinema, 24 maggio 2016, <http://www.tasteofcinema.com/2016/10-great-movies-that-use-color-to-signify-a-change-in-narrative-or-emotion/>.

Conclusioni

Che cos'è, dunque, *The French Dispatch* nell'ottica di una filmografia che si discosta dall'accettazione di una retorica comune?

Si può dire si presenti come un'espressione di malinconia per qualcosa di *inverosimile* da vivere, nella struttura sociale contemporanea. Si presenta come un *film della parola*, un omaggio allo scritto rappresentato, *alla parola per parola*, dove la parola sono anche reminiscenze, tentativi di ricordi mai vissuti. Si potrebbe quasi dire un *Art pour l'Art* di un artista compiaciuto perseguitato da un'opera, da un'espressione del vivere fine a sé stessa, dove l'amore totale per una cultura, per quanto spezzettata, si trasforma in una maschera autoinflitta ma imprescindibile.

Bibliografia

G. Attademo, *Colore e/è narrazione. Il ruolo narrativo del colore nelle immagini filmiche di Wes Anderson.*

W. Crothers Dilley, *Colore e/è narrazione. Il ruolo narrativo del colore nelle immagini filmiche di Wes Anderson.*

- *Wes Anderson: His Position in American Cinema and Culture.*

P. Blanco Ballesteros, *El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson.*

P. Beylot, *Une esthétique postmoderne: l'esprit kitsch dans The Grand Budapest Hotel (Wes Anderson, 2014)*

B. Kredell, *Wes Anderson and the city spaces of indie cinema.*

G. Frasca, *Il rimpianto e la deriva*, in "Cineforum", n°4 maggio 2014, anno 54.

S. Arecco, *Wes lo svitato. Appunti*, in "Cineforum", n°4 maggio 2014, anno 54.

J. Aumont, *L'occhio interminabile*, Vicenza, Saggi Marsiglio, 1991

L. Venzi, *Tinte esposte*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2018

A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002

P.M. De Santi, *Cinema e pittura*, parte di "Art e dossier, 16, n. 16 (set. 1987)

I. Nathan, *Wes Anderson: The Iconic Filmmaker and his Work*, White Lion Publishing, Inghilterra, 2020

Donna Kornhaber, *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*, 2017, University of Illinois

Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson collection*, 2013, Abrams.

Gianni Rondolino e Dario Tommasi, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, 2018, UTET Università, Torino.

Valentina Ravizza, *Ero un ragazzo del Queens*, in Style Magazine, numero 9, settembre 2022.

Giaime Alonge, *Il fascino della miniaturizzazione del mondo*, L'Indice dei libri del mese, 2021.

Antonio Costa, *Viaggio sulla Luna*, 2013, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Donzelli Editore, Roma, 2009.

Sitografia

https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2022/06/30/news/wes_anderson_cinema_in_piazza_moonrise_kingdom-356027109/

<https://thefilmstage.com/32-films-that-inspired-wes-andersons-the-french-dispatch/>

<https://www.collater.al/wes-anderson-commercial-sdvertising/>

<https://accidentallywesanderson.com>

<https://www.slideshare.net/GiovanniMancassola1/analysis-of-wes-anderson-use-of-symmetry-and-colors>

https://www.imdb.com/title/tt8847712/trivia/?ref_=tt_trv_trv

<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/the-french-dispatch-wes-anderson-set-design-1235035849/>

<https://www.comingsoon.it/cinema/news/the-french-dispatch-parti-in-animazione-e-bianco-e-nero-nel-nuovo-film-di/n96234/>

<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>

<https://www.supergacinema.it/cinema-news/the-french-dispatch-new-yorker-ispirazioni-wes-anderson.html>,

<https://www.indiewire.com/2020/03/wes-anderson-french-dispatch-cast-watch-films-filming-1202219814/>

<https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/le-plaisir/>

<https://filmschoolrejects.com/the-french-dispatch-true-stories/>

<https://www.lefigaro.fr/cinema/the-french-dispatch-de-la-fierte-d-angouleme-d-etre-ennui-sur-blase-20211030>

<https://www.youtube.com/watch?v=VwY85HW7vko>,

<https://www.televideoteca.it/cinema/una-conversazione-sospesa-cinema-cinema-cinema-e-sempre-la-stessa-cosa-711154>

https://www.youtube.com/watch?v=hVnQ20HSy_o

<https://www.nytimes.com/2021/10/22/movies/the-french-dispatch-wes-anderson.html>

<https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/wes-anderson-french-dispatch-ispirato-dal-new-yorker-e-da-de-sica-1d48c2a1-740d-49b9-994d-ae28ae53fa67.html>,

<https://www.cineforum.it/focus/Cannes-74/The-French-Dispatch-di-Wes-Anderson>

<https://www.lastampa.it/viaggi/mondo/2016/01/19/news/angouleme-la-francia-del-fumetto-1.36552013/>.

<http://www.cinemablography.org/blog/the-french-dispatch-a-critical-analysis>

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de> › view

<https://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2016/September-1-2016/Careers-Colorist-Jill-Bogdanowicz.aspx>

<https://viaggi.corriere.it/eventi/cards/the-french-dispatch-trama-cast-curiosita-ultimo-wes-anderson/?img=13> .

<https://theasc.com/articles/the-french-dispatch>.

<http://www.tasteofcinema.com/2016/10-great-movies-that-use-color-to-signify-a-change-in-narrative-or-emotion/>.

<https://filmcolors.org/timeline-entry/1231/>

<http://www.tasteofcinema.com/2016/10-great-movies-that-use-color-to-signify-a-change-in-narrative-or-emotion/>.

Filmografia

Bottle Rocket

(1996) USA

Production: Columbia Pictures Corporation, Gracie Films

Distribution: Sony Pictures Releasing

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Owen Wilson

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

91 min

Rushmore

(1998) USA

Production: American Empirical Pictures, Touchstone Pictures

Distribution: Buena Vista Pictures

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Owen Wilson

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

93 min

The Royal Tenenbaums

(2001) USA

Production: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures

Distribution: Buena Vista Pictures

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Owen Wilson

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

110 min

The Life Aquatic with Steve Zissou

(2004) USA

Production: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures, Scott Rudin Productions

Distribution: Buena Vista Pictures

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Noah Baumbach

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

119 min

The Darjeeling Limited

(2007) USA

Production: Fox Searchlight Pictures, Collage Cinemagraphique, American Empirical Pictures

Distribution: Twentieth Century Fox Film Corporation

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

91 min

Fantastic Mr. Fox

(2009) USA

Production: Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush, Regency Enterprises, American Empirical Pictures

Distribution: Twentieth Century Fox Film Corporation

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Noah Baumbach (from the novel by Roald Dahl)

Cinematography: Tristan Oliver

Format: 35mm, color

87 min

Moonrise Kingdom

(2012) USA

Production: Indian Paintbrush, American Empirical Pictures

Distribution: Focus Features

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Roman Coppola

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 16mm, color

94 min

The Grand Budapest Hotel

(2014) USA

Production: Fox Searchlight Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, American Empirical Pictures

Distribution: Fox Searchlight Pictures

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson (from a story by Wes Anderson, Hugo Guinness)

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

99 min

The French Dispatch of Kansas Evening Sun

(2021) USA-France

Production: Searchlight Pictures, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions

Distribution: Searchlight Pictures, Walt Disney Studios Motion Pictures

Director: Wes Anderson

Script: Schindler's Ark by Thomas Keneally

Cinematography: Wes Anderson, Roman Coppola, Hugo Guinness, Jason Schwartzman

103 min

Bottle Rocket

(1994) USA

Producers: Kit Carson, Cynthia Hargrave

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Owen Wilson

Cinematography: Bert Guthrie

Format: 35mm, black and white

13 min

Hotel Chevalier

(2007) USA

Production: Fox Searchlight Pictures

Distribution: Twentieth Century Fox Film Corporation

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson

Cinematography: Robert Yeoman

Format: 35mm, color

13 min

Castello Cavalcanti

(2013)

Production: American Empirical Pictures, Prada, The Directors Bureau Distribution: Prada

Producers: Max Brun, Roman Coppola, Jeremy Dawson, Lisa Margulis, Julie Sawyer

Director: Wes Anderson

Script: Wes Anderson, Roman Coppola

Cinematography: Darius Khondji

Format: 35mm, color

8 min

Prada: Candy

(2013)

Production: The Directors Bureau

Distribution: Prada

Directors: Wes Anderson, Roman Coppola

Cinematography: Darius Khondji

Format: Video, color

3 min

H&M: Come Together

(2016)

Production: H&M, Riff Raff Films, The Directors Bureau Distribution: H&M

Director: Wes Anderson

Cinematography: Bruno Delbonnel

Format: Video, color

4 min

American Express: My Life, My Card

(2006)

Director: Wes Anderson

2 min

SoftBank

(2008)

Director: Wes Anderson

30 sec

Schindler's List

(1993) USA

Production: Universal Pictures, Amblin Entertainment

Director: Steven Spielberg

Script: Schindler's Ark by Thomas Keneally

Cinematography: Janusz Kamiński

195 min