

## Colore e/è narrazione. Il ruolo narrativo del colore nelle immagini filmiche di Wes Anderson. Greta Attademo<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Università degli Studi di Napoli Federico II – Dipartimento di architettura  
Greta Attademo, [greta.attademo@unina.it](mailto:greta.attademo@unina.it)

### Abstract

Le pellicole del regista statunitense Wes Anderson costituiscono un interessante caso studio sull'uso della rappresentazione e del linguaggio visuale come elementi in grado di implementare la narrazione sottesa alla trama cinematografica. I suoi film, infatti, sono costruiti secondo una logica simile a quella delle rappresentazioni architettoniche, in cui la combinazione di geometrie, prospettive, pattern e colori, genera un codice di segni, sintetico e universale, in grado di mediare tra intellegibile e sensibile, idea e immagine. In particolare, l'estetica cromatica costituisce una componente attentamente curata nelle sequenze di immagini: sebbene le sue composizioni di colori equilibrate e perfette possano sembrare un capriccio decorativo, esse rappresentano un abile espediente narrativo che, progettato secondo schemi logici, è in grado di incarnare valori simbolici e comunicativi. La presente ricerca, pertanto, si propone di indagare il linguaggio del colore nei film di Anderson, con l'obiettivo di analizzarne le potenzialità narrative.

**Keywords:** Colore, narrazione, Wes Anderson, film, percezione.

### Introduzione

La rappresentazione visiva, in quanto strumento di trascrizione della realtà visibile, costituisce un mezzo comunicativo che accompagna la storia dell'uomo fin dalla sua nascita, come ben dimostrano gli esempi di pittura parietale ritrovati nella Grotte di Lascaux, risalenti al Paleolitico. Il linguaggio delle immagini, infatti, per i suoi caratteri di sinteticità, immediatezza e universalità, permette all'osservatore di recepire i messaggi sottesi solo attraverso l'uso della vista, senso da lui più sviluppato e di cui ha più esperienza; come sostiene anche Scott McCloud, il codice visivo ha la capacità di essere compreso da un individuo generico senza che egli abbia sviluppato una precisa educazione formale per poterlo interpretare, diversamente da quanto accade con la scrittura che, per poter essere recepita, gli impone di avvalersi di un vocabolario speciale al fine di decodificare i simboli del suo linguaggio (McCloud, 1994). Il ruolo delle narrazioni visive - connaturato già nella stessa radice „idein/vedere“ delle parole „eidōs/idea“ ed „eidolon/immagine“ – costituisce un tema di grande interesse, soprattutto nella società odierna, in cui il concetto di cultura dell'informazione è parallelo a quello di cultura visiva (Manovich, 2005). Negli ultimi anni, infatti, i media visuali hanno sperimentato e indagato il potenziale narrativo delle immagini, siano esse statiche, come accade nella pittura e nella fotografia, o dinamiche, come avviene nei videogiochi e nel cinema. In quest'ultimo, in particolare, la relazione tra rappresentazione e narrazione è da considerarsi fondamentale: l'esperienza visiva, infatti, è il mezzo di comunicazione dominante, tanto da potersi dotare di perfetta autonomia narrativa, come dimostrato dai primi film muti; il racconto, poi, è elemento imprescindibile, in quanto ad ogni sequenza filmica ne corrisponde uno che, montato agli altri, va a configurare la storia complessiva. Tra gli elementi formali del linguaggio visivo utilizzati nel cinema, il colore costituisce certamente uno degli strumenti più efficaci, poiché, oltre a contribuire alla determinazione dei toni, delle atmosfere e dei ritmi della narrazione, è dotato di un grande potere psicologico, in grado di veicolare messaggi facendo leva su fattori emotivi e percettivi del pubblico. Avendo l'obiettivo di analizzare le potenzialità narrative del colore nel cinema, la ricerca si concentra sulle pellicole del regista statunitense Wes Anderson; all'interno dei suoi film, infatti, il colore viene utilizzato sia come contenuto che come contenitore narrativo, rispondendo all'idea kandinskyana secondo cui «il colore è un tasto, l'occhio il martelletto che lo colpisce, l'anima il pianoforte dalle molte corde» (Kandinsky, 1996, 46).

### **La narrazione visiva nel cinema di Wes Anderson. Una metodologia di indagine**

Wes Anderson è un regista, sceneggiatore e produttore cinematografico statunitense, divenuto famoso per la grande attenzione riposta, in ogni sua pellicola, alla definizione di una precisa e strutturata „linea guida estetica“ (Vaughn Vreeland, 2015), capace di rendersi immediatamente riconoscibile agli occhi dello spettatore. La logica attraverso cui Anderson costruisce le immagini filmiche è, per molti aspetti, vicina a quella delle rappresentazioni architettoniche: la combinazione di geometrie e di prospettive, nonché la cura e l’attenzione nella composizione di pattern e di colori, infatti, generano un codice di segni in grado di mediare tra il mondo intellegibile e quello sensibile, trasformando ogni idea in immagine e ogni immagine in racconto. Pur essendo le scene in movimento, le caratteristiche compositive adottate dal regista infondono nello spettatore la sensazione di trovarsi di fronte ad un quadro: la macchina da presa, infatti, collocata perfettamente centrale e perpendicolare alla scena, sembra spostarsi lentamente lungo un’immaginaria griglia di linee verticali e orizzontali, costruendo così il racconto attraverso prolungati piani sequenza; quando gli stacchi di montaggio si rendono necessari, la camera, pur cambiando punto di posizionamento, mantiene comunque la perpendicolarità rispetto al quadro, concedendo all’osservatore un punto di vista sempre ideale, simmetrico e perfetto. In particolar modo, lo stile di Anderson si contraddistingue per il ruolo dato alla composizione cromatica che, curata nei minimi dettagli, conferisce alle composizioni visive di ogni film una logica estetizzante. Sebbene le sue combinazioni equilibrate e perfette di colori possano sembrare un capriccio decorativo, esse rappresentano, in realtà, un abile espediente comunicativo: l’attenzione alle luci, agli accostamenti cromatici e alla calibrazione dei toni diventa per il regista un elemento di supporto nella determinazione dell’atmosfera narrativa complessiva; i colori, inoltre, vengono utilizzati nella loro componente emotiva e simbolica, con l’obiettivo di stimolare la mente del pubblico, creando specifici impulsi e sensazioni necessari all’interpretazione dei contenuti del racconto. Lo stesso Wassily Kandinsky, teorizzando il colore nell’opera “Lo spirituale nell’arte”, afferma che esso agisce contemporaneamente su due livelli: il primo è quello fisico, basato sulla concreta sensazione visiva ottenuta dall’osservazione del fenomeno cromatico; il secondo è quello psichico, in cui il colore, una volta elaborato dal cervello, definisce il suo ruolo sul piano allegorico e percettivo (Kandinsky, 1996). Partendo da queste considerazioni, risulta interessante indagare il colore delle pellicole andersoniane attraverso tale doppio registro di analisi: da un lato esso verrà indagato come strumento a supporto della narrazione entro cui si inserisce; dall’altro, ci si soffermerà sulla sua capacità di innescare una serie di relazioni emozionali e simboliche nello spettatore.

### **Colore e Narrazione. La costruzione dell’atmosfera filmica**

Nelle pellicole di Wes Anderson il colore costituisce uno degli elementi principali nell’implementazione della narrazione; esso, come racconta lo stesso scenografo Adam Stockhausen, viene dapprima studiato per determinare un’atmosfera generale, comune a tutti i suoi film, per poi essere modellato sulle singole sequenze narrative, arrivando così a definire una palette specifica per ciascuno di essi (Grobar, 2015; Vaughn Vreeland, 2015). La narrazione filmica di Anderson è sempre composta da trame particolari, indefinite ed enigmatiche: i personaggi non appartengono specificatamente alle categorie di protagonisti/antagonisti, poiché ne vengono mostrati sia gli aspetti oscuri che quelli delicati; il genere cinematografico non è mai ben definito, presentando le commedie dei toni nostalgici e i drammi dei finali agrodolci. Tale condizione di indeterminatezza viene comunicata dal regista anche attraverso il colore: le scelte cromatiche, la brillantezza e la calibrazione delle tonalità in un sistema unitario e coerente, infatti, contribuiscono alla costruzione di un’estetica stilizzata (Zettl, 2011), volta a comunicare un mondo narrativo esplicitamente fittizio e volutamente artificiale. All’inizio, infatti, la palette di colori è ridotta a poche tinte essenziali, generalmente dalle tonalità pastello, capaci di introdurre l’atmosfera irrealistica e fiabesca. Al susseguirsi delle scene, poi, corrisponde una trasformazione cromatica sempre più sintetica: dalle tinte pastello, tenui e polverose, si passa a colori definiti e saturi che, rendendo ogni fotogramma più artificiale del precedente, enfatizzano il racconto di universo teatrale

e surreale (Bartolomei and Ippolito, 2016). In “Grand Budapest Hotel”, ad esempio, le tinte eteree con dominanti del grigio delle scene iniziali si trasformano, col proseguire della narrazione, in aranci e marroni, forti e distinti, fino all’inserimento, nelle scene finali, di tonalità del blu e del viola (Fig.1). La sensazione di un mondo onirico e senza tempo è inoltre rafforzata dalla relazione tra le scelte cromatiche della fotografia filmica e quelle dei costumi e delle scenografie che, combinandosi, generano delle atmosfere retrò caratterizzate simultaneamente da tenerezza nostalgica e divertimento gioivale. Si pensi alla patina giallo/azzurra che permea cieli, edifici e abiti in “Moonrise Kingdom”, capace di ricordare vecchie fotografie di famiglia, così come la lente arancio/marrone de “Il treno per il Darjeeling”, in grado di creare atmosfere orientali abitate da personaggi dal carattere vintage. La composizione sincronica di tutti i colori della rappresentazione, cioè, unifica i personaggi ai loro mondi, quasi come se essi potessero vivere solo in quel determinato contesto. Inoltre, anche quando accadono eventi più cupi e oscuri, i colori si mantengono luminosi e brillanti, facendo sì che lo spettatore abbia sempre a mente che quella osservata è la rappresentazione di una fantasia, in cui la dolcezza infantile prevale sulla durezza degli avvenimenti (Austerlitz, 2010). La percezione di irrealtà è comunicata anche attraverso l’illuminazione: la luce, sempre calda e morbida, infatti, fa risaltare i particolari contrasti cromatici; la posizione delle sorgenti luminose, spesso frontale alla scena, non crea ombre forti nemmeno negli interni, dove le luci sono diffuse, determinando un ulteriore appiattimento delle immagini. Il colore, dunque, serve a supportare il messaggio che il regista vuole dare al pubblico: rendendo chiaro l’artificio, infatti, Anderson rende consapevole lo spettatore, fin dal primo fotogramma, che ciò che sta osservando non è una riproduzione fedele della realtà, ma una storia fittizia, ambientata in un mondo differente da quello da lui conosciuto.



Fig. 1 – La trasformazione del colore nelle sequenze narrative di “The Grand Budapest Hotel”

Nonostante la definizione generale dei caratteri cromatici sia simile in tutte le opere di Anderson, il colore riesce a diversificare ciascuna sua pellicola cinematografica. Secondo il regista, infatti, ogni

film necessita di un colore dominante che, combinato ad una specifica palette, permette di identificare ogni storia come diversa dalle altre (Fig.2). È per questo motivo che solo uno o pochi colori vengono utilizzati in maniera schiacciante, monopolizzando così il „primo piano proiettivo“ dello spettatore (Yumibe, 2012, 116). Dal beige di “Isle of Dogs” al giallo di “Moonrise Kingdom”, dall’azzurro di “The Life Aquatic” all’arancio di “Fantastic Mr. Fox”, ciascun film si presenta come un vivido ricordo ridotto ad un unico colore, emblematico del microcosmo che si vuole narrare. La rivelazione del processo di enfattizzazione di un'unica tinta viene ancora una volta rivelata da Stockhausen: parlando del rosa, colore predominante in “The Grand Budapest Hotel”, egli afferma che se fossero state utilizzate esclusivamente le sue tonalità, la sua presenza si sarebbe annullata agli occhi dell’osservatore, il quale, abituandosi all’unicità dello stimolo cromatico, avrebbe smesso di vederlo (Vaughn Vreeland, 2015); per tale motivo, l’aggiunta di tonalità come il giallo e l’azzurro si è resa necessaria, così da „tagliare“ il colore dominante, facendolo risaltare con maggiore chiarezza (Grobar, 2015). Molti studi, inoltre, dimostrano che il pubblico ha scarsa memoria del colore quando riflette sui media digitali (Block, 2008): Anderson pertanto, decide di aumentare l’intensità e la saturazione del colore principale rispetto a quelle dei secondari, in modo tale che lo spettatore possa creare un’immediata associazione tra esso e il film, trasformando, così, il segnale cromatico in un fattore di differenziazione delle narrazioni (Fig.3).

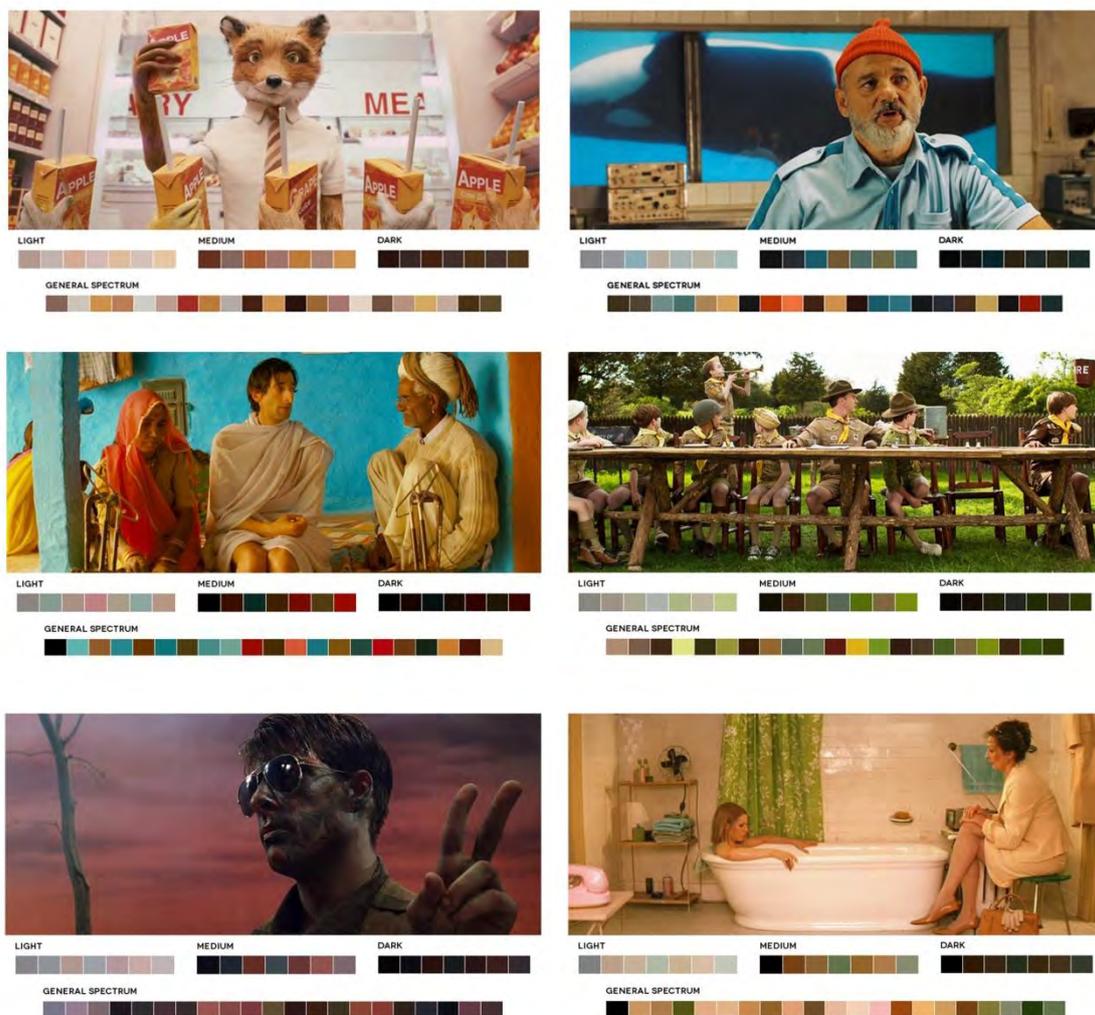


Fig. 2 – Lo spettro di colori nelle pellicole di Anderson (a sinistra, dall’alto verso il basso: Fantastic Mr. Fox, The Darjeeling Limited, Rushmore; a destra, dall’alto verso il basso: The Life Aquatic, Moonrise Kingdom, The Royal Tenenbaums)



Fig. 3 – Palette di colori dominanti nei film di Wes Anderson

### **Colore è Narrazione. Le associazioni cromatiche tra emozioni e simbolismo**

Gli studi sulla percezione del colore, le neuroscienze e la biologia sono concordi nel considerare che il colore possa influenzare determinati stati d'animo o innescare specifiche reazioni psicologiche negli individui (Vaughn Vreeland, 2015); tali percezioni che il colore è in grado di costituire vengono assimilate dalla mente umana a seconda delle immagini costituite nel corso del tempo nella memoria e nella cultura collettiva. Secondo Yumibe, infatti, «attraverso il suo fascino sensuale, il colore può muovere la mente e le emozioni di uno spettatore. Questa comprensione, largamente interpretata, dell'interconnessione dei sensi, dell'intelletto e delle emozioni è anche di natura sinestetica» (Yumibe, 2012, 32). L'esposizione prolungata ad un preciso colore, dunque, crea nello spettatore delle risposte, capaci di connettersi a simboli e ad emozioni specifiche (Gegenfurtner and Sharpe, 2000); combinando e mescolando le tonalità, inoltre, è possibile diversificare le sensazioni prodotte. Il potenziale psicologico del colore può risultare fondamentale all'interno delle narrazioni filmiche, in quanto la cromaticità delle immagini può divenire essa stessa un racconto. Nelle opere di Wes Anderson, in effetti, il colore è divenuto un vero e proprio linguaggio attraverso cui interpretare temi e sentimenti dei personaggi e dello spazio da essi abitato: la saturazione e la miscelazione di tinte creano differenti percezioni ambientali e impatti psicologici, l'illuminazione e la temperatura stabiliscono invece le relazioni esistenti tra personaggi e contesti spaziali (Vaughn Vreeland, 2015). Anderson equilibra il peso cromatico in maniera diversa con il fine di generare un senso di stabilità o instabilità ambientale (Hurbis-Cherrier, 2012). In questo modo, egli determina due tipologie di scene, quelle armoniche e quelle stranianti: quando i colori utilizzati in una scena sono simili o vicini nella ruota del colore, e le tinte dei costumi e degli accessori dei personaggi si mimetizzano con quelle dell'arredamento e dell'architettura, il risultato visivo sarà gradevole, comunicando sicurezza, calma e pace all'osservatore; al contrario, quando vengono usati colori complementari tra personaggi e ambienti, il contrasto tra le tinte, facendosi stridente e disturbato, provoca sensazioni di tensione e di disagio (Fig.4). In "The Grand Budapest

Hotel”, ad esempio, i colori della scena ambientata nell’ascensore mostrano una situazione chiaramente caricaturale: il rosso saturo dell’ascensore sembra infatti inglobare i personaggi al suo interno, rimandando ad una sensazione di tensione. Tale sentimento è riscontrabile sul volto di Madame D. che, non a caso, indossa cappello, guanti, abito e rossetto anch’essi di un rosso intenso. In contrapposizione vi sono gli altri personaggi; il concierge e i lobby boys, infatti, rappresentati con abiti viola, creano un contrasto stridente con il rosso, enfatizzando il loro sentimento di disagio e di rassegnazione nei confronti della ricca e sfrontata donna. Al contrario, la scena delle scatole di dolci Mendl’s, è sostanzialmente monocromatica; i toni pastello del rosa e del celeste rendono il contrasto meno accentuato, esplicitando una situazione armonica di intimità e di amore ritrovato, in cui anche il caos delle scatole è percepito come positivo e leggero.



Fig. 4 – Comparazione tra contrasto e armonia cromatica in “The Grand Budapest Hotel”

Nei film di Anderson, inoltre, il colore diventa un simbolo per introdurre al pubblico un determinato tema o un’emozione. La scelta di specifiche tinte e la variazione delle scale di saturazione dei toni, infatti, diventano emblematiche nella costruzione di significati sottesi: i toni caldi, dal giallo al rosso-viola, simboleggiano umanità e vita, contrapponendosi ai toni freddi, dal viola al verde, metafora di brutalità e disumanizzazione. In “The Royal Tenenbaums”, quando Richie decide di suicidarsi, il regista non mostra l’azione compiuta dal personaggio, ma utilizza il colore per narrare l’evento: la contrapposizione tematica tra morte e vita è infatti resa attraverso il contrasto tra il tenue colore blu che occupa l’intera scena visiva, e il rosso vivo e brillante del sangue che scorre tra le braccia del protagonista. Al contrario, quando lo stesso Richie scopre che il suo tormentato amore per Margot è ricambiato, la scena si colora di caldi gialli, aranci e marroni (Fig.5).



Fig. 5 – Toni caldi e toni freddi come espressione simbolica ed emozionale

La rappresentazione del colore, inoltre, spesso coincide con gli stati emozionali dei personaggi, aggiungendo profondità alla loro caratterizzazione, come accade per il rosa dell'amore giovane tra Zero e Agatha in "The Grand Budapest Hotel" o per l'arancio della comunione ritrovata tra i fratelli Francis, Peter e Jack in "The Darjeeling Limited". Il rosso, ad esempio, sembra essere un colore associato al desiderio e alle problematiche dei personaggi maschili con la figura paterna (Vaughn Vreeland, 2015) (Fig.6): in "Rushmore", il giovane Max indossa un cappello rosso nei momenti in cui sogna l'affetto del padre Herman; in "The Royal Tenenbaums", Chas veste con una tuta rossa per tutta la vita a partire dall'adolescenza, momento da cui si sviluppa il suo rapporto conflittuale con il padre, facendola poi indossare anche ai suoi figli; in "The Darjeeling Limited", l'automobile rossa vintage è l'unico oggetto che collega i tre protagonisti alla figura paterna, con la quale desideravano avere un rapporto, non più possibile a causa della sua morte. Il giallo, invece, è spesso usato da Anderson come colore di ottimismo e di unione (Fig.7): in "The Fantastic Mr.Fox", quando le volpi sono felici, il cielo si tinge sempre di colore giallo; in "The Life Aquatic of Steve Zissou", l'unica fonte di gioia del protagonista è il suo sottomarino giallo; in "Moonrise Kingdom", sono gialli i caratteristici fazzoletti che i boyscout portano al collo quando iniziano un'esplorazione collettiva.



Fig. 6 – Il colore rosso come espressione del rapporto conflittuale con la figura paterna



Fig. 7 – Il colore giallo come metafora di unione e di ottimismo

## Conclusioni

L'analisi delle immagini cinematografiche di Wes Anderson costituisce un interessante punto di partenza per comprendere come il colore, nella sua progettazione e rappresentazione, costituisca parte integrante della narrazione filmica. Il caso specifico delle pellicole del regista statunitense, capace di creare un rapporto simbiotico tra estetica e narrativa, mette in luce le diverse potenzialità comunicative del colore: tinte, saturazioni e tonalità permettono di esplicitare intenzioni e idee del regista, differenziando il tono, il ritmo e la trama di ogni racconto; le differenti relazioni tra i colori, in grado di generare contrasti, armonie e pesi cromatici differenti, stimolano invece le percezioni e le sensazioni dello spettatore nei confronti delle storie narrate. Il doppio registro di analisi utilizzato, indagando il colore sia come contenuto narrativo dell'atmosfera filmica che come contenitore narrativo di emozioni e simbologie, può inoltre divenire traccia di una metodologia di analisi a

carattere generale, applicabile non solo alle opere di altri registi, ma anche ad altre forme di narrazione visiva.

### Riferimenti bibliografici

Austerlitz, S. (2012) *Another fine mess: A history of American film comedy*. Chicago, IL: Chicago Review Press.

Bartolomei, C. and Ippolito, A. (2016) „Il disegno come narrazione: Grand Budapest Hotel“, *Le ragioni del Disegno – The reasons of Drawing. Atti del 38° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione*, pp. 1329-1336.

Gegenfurtner, K., and Sharpe, L. (2000). *Color vision: From genes to perception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grobar, M. (2015). „Minding the details“, *Deadline Online*. Deadline.com. Web.

Hubris-Cherrier, M. (2012). *Voice and vision: A creative approach to narrative film and DV production* (6<sup>th</sup> ed.). Boston, MA: Focal Press.

Kandisky, W (1996). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: Bompiani.

Lee, S. (2016). „Wes Anderson’s Ambivalent Film Style: the relation between mise-en-Scène and Emotion“, *New review of film and television studies*, 14 (4): pp. 409-439. Doi: 10.1080/17400309.2016.1172858

Manovich, L. (2005). *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Edizioni Olivares.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publisher.

Seitz, M. (2013). *The Wes Anderson collection*. New York, NY: Abrams.

Vaughn Vreeland, .A. (2015). „Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson“, *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(2), pp. 35-44.

Yumibe, J. (2012). *Moving color*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Zetl, H. (2011). *Sight, sound, motion; applied media aesthetics* (6th ed.). Belmont, CA: Wadsworth.