



LA TWENTIETH CENTURY FOX

presenta

In associazione con la INDIAN PAINTBRUSH

e

la REGENCY ENTERPRISES

UN FILM DELLA AMERICAN EMPIRICAL PICTURES

FANTASTIC MR. FOX

REGIA WES ANDERSON
ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO ... WES ANDERSON
..... NOAH BAUMBACH
TRATTO DAL LIBRO DI..... ROALD DAHL
PRODUTTORI ALLISON ABBATE
..... SCOTT RUDIN
..... WES ANDERSON
..... JEREMY DAWSON
PRODUTTORI ESECUTIVI..... STEVEN RALES
..... ARNON MILCHAN
DIRETTORE DELL'ANIMAZIONE MARK GUSTAFSON
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA TRISTAN OLIVER
SCENOGRAFIE NELSON LOWRY
MUSICHE COMPOSTE E DIRETTE DA ALEXANDRE DESPLAT
SUPERVISIONE MONTAGGIO ANDREW WEISBLUM
SUPERVISIONE MUSICHE..... RANDALL POSTER
PUPAZZI REALIZZATI DA MacKINNON & SAUNDERS

Durata: 88 minuti

FANTASTIC MR. FOX

FANTASTIC MR. FOX è il primo film d'animazione del regista visionario Wes Anderson, che si avvale della tradizionale tecnica manuale della stop motion per narrare la storia tratta dal bestseller per l'infanzia di Roald Dahl (autore de La fabbrica di cioccolato - *Charlie and the Chocolate Factory* e di James e la pesca gigante - *James and the Giant Peach*). Gli attori che danno voce ai personaggi del film sono George Clooney, Meryl Streep, Jason Schwartzman, Bill Murray, Wally Wolodarsky, Eric Anderson, Michael Gambon, Willem Dafoe, Owen Wilson e Jarvis Cocker.

Il Signore e la Signora Fox (Clooney e la Streep) conducono un'idilliaca vita familiare insieme al figliolo Ash (Schwartzman) e al giovane nipote Kristofferson (Eric Anderson), che è loro ospite. Ma, dopo tanti anni, questa esistenza bucolica si dimostra eccessiva per l'istinto selvaggio del Signor Fox, che torna alle vecchie abitudini di spregiudicato ladro di galline. Così facendo, però, mette a rischio non solo la sua amata famiglia, ma l'intera comunità animale. Intrappolati sotto terra senza sufficienti scorte di cibo, gli animali si uniscono per combattere contro i contadini cattivi – Boggis, Bunce e Bean – che sono determinati a catturare l'audace e fantastico Signor Fox a qualunque costo. Alla fine, grazie al suo istinto, il protagonista riesce a salvare la famiglia e gli amici.

La Twentieth Century Fox presenta, in associazione con la Indian Paintbrush e la Regency Enterprises, il film della American Empirical Pictures *FANTASTIC MR. FOX*. Diretto da Wes Anderson e adattato per lo schermo da Wes Anderson e Noah Baumbach, il film è tratto dall'omonimo libro di Roald Dahl. I produttori sono Allison Abbate, Scott Rudin, Wes Anderson e Jeremy Dawson, mentre Steven Rales e Arnon Milchan hanno partecipato come produttori esecutivi.

Il team della produzione comprende il direttore dell'animazione Mark Gustafson, il direttore della fotografia Tristan Oliver, lo scenografo Nelson Lowry, oltre ad Alexandre Desplat che ha composto e diretto le musiche, Andrew Weisblum nel ruolo di supervisore

al montaggio, Randall Poster come supervisore delle musiche, MacKinnon & Saunders che hanno realizzato i pupazzi.

ORIGINI

Publicato nel 1970 da Alfred Knopf negli Stati Uniti e da George Allen & Unwin nel Regno Unito, con illustrazioni di Donald Chaffin, l'amato libro di Roald Dahl Fantastic Mr. Fox. Furbo, il signor Volpe incanta e rallegra generazioni di bambini e genitori da quasi quarant'anni. Ora, grazie alla visione dolce-amara, ironica e divertente dell'acclamato regista Wes Anderson ("**Rushmore**", "**I Tenenbaum**" - *The Royal Tenenbaums*, "**Un treno per il Darjeeling**" - *The Darjeeling Limited*) e alla magia dell'animazione stop motion, la storia cupamente umoristica del nobile, affascinante e fantastico Signor Fox è destinata a incantare e divertire un pubblico perfino più ampio.

Anderson ha letto per la prima volta l'avvincente libro di Dahl quando era bambino e viveva a Houston, in Texas. "È stato non solo il primo libro di Roald Dahl che ho letto, ma anche il primo libro che ho posseduto", dichiara il regista. "Mi piaceva tanto il Signor Fox, un personaggio per certi versi eroico e un po' vanitoso. E mi piaceva scavare. I miei fratelli e io eravamo fissati con i tunnel e i fortini sotterranei. Dahl è un autore straordinario, con una personalità che emerge in modo prorompente dai suoi scritti".

Nonostante la morte di Roald Dahl, avvenuta nel 1990, la sua opera continua ad essere molto diffusa e popolare, e numerosi tra i suoi celebri libri per bambini sono stati adattati per il grande schermo: La fabbrica di cioccolato (*Charlie And The Chocolate Factory*), che ha dato origine sia al film del 1972, "**Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato**" (*Willy Wonka and The Chocolate Factory*), sia a quello del 2005, "**La fabbrica di cioccolato**" (*Charlie and The Chocolate Factory*), interpretato da Johnny Depp; James e la pesca gigante (*James And The Giant Peach*); Matilde (*Matilda*); Le streghe (*The Witches*). Altri suoi libri si trovano in fasi diverse di sviluppo cinematografico.

Anderson ha acquistato i diritti cinematografici di Fantastic Mr. Fox. Furbo, il signor Volpe dalla vedova di Dahl, Felicity "Liccy" Dahl, che gestisce ora il patrimonio del defunto marito. "Il mio agente a Los Angeles mi ha contattata, dicendomi di essere stato interpellato

da un certo Wes Anderson, che voleva trarre un film da Fantastic Mr. Fox. Furbo, il signor Volpe", ricorda la Signora Dahl. "Nella mia ignoranza, allora non conoscevo Wes Anderson, che aveva appena realizzato '**Rushmore**' e '**Un colpo da dilettanti**' (*Bottle Rocket*). Ho ricevuto i video dei suoi film e, dopo averli guardati, ho pensato che avesse talento. All'epoca Anderson era molto giovane e con lui mi sono incontrata soltanto tre anni più tardi a New York. Mi ha invitata a pranzo in un locale elegante e alla moda. Era lì seduto ad aspettarmi e, quando sono entrata, si è alzato. Mi è sembrato subito simile al Signor Fox, vestito magnificamente, immacolato, e, quando gli ho chiesto: 'Wes, che cosa ci facciamo qui?', lui mi ha risposto che il soufflé al formaggio di quel ristorante era fantastico. A quel tempo stava ultimando '**I Tenenbaum**' (*The Royal Tenenbaums*). Durante il pranzo abbiamo chiacchierato molto e ho pensato che, sì, Wes era il ragazzo giusto per realizzare il film".

Prima di iniziare a dedicarsi alla sceneggiatura, Anderson ha visitato Gipsy House, la dimora della famiglia Dahl a Great Missenden nel Buckinghamshire, in Inghilterra, dove il celebre autore lavorava in un capanno rustico in giardino.

"Quando è venuto a Gipsy House, era una giornata molto umida e il fango era ovunque; abbiamo ugualmente passeggiato tra le colline, nei boschi, nelle valli, e ci siamo divertiti", aggiunge Felicity Dahl.

"Sono andato a Gipsy House nel mese di marzo e tutto era zuppo di fango", ricorda Anderson. "Licky mi ha dato un paio di stivali di gomma e un vecchio cappello da pescatore del marito e siamo andati in giro nella proprietà. Alla fine di un sentiero c'è un faggio enorme che ho riconosciuto immediatamente, perché è descritto nel libro. Sotto un albero è stato dipinto un carrozzone di zingari, che avevo visto in alcune fotografie polverose. In cima a un viale c'è un masso semi-sepolto su cui è stata incisa la parola 'gipsy'".

"Licky mi ha condotto nel capanno in cui il marito scriveva", aggiunge Anderson. "Sul tavolo c'è parte di un osso del bacino, accanto alla prima protesi dell'anca di Dahl. C'è una palla di quattro chili e mezzo fatta con gli involucri di alluminio della cioccolata Cadbury raccolti nel corso degli anni. C'è una piccola valvola chirurgica inventata da Dahl,

che ha salvato il figlio affetto da idrocefalo. Quella sera Liccy mi ha lasciato esaminare i manoscritti del marito. Un archivista mi ha fatto lavare le mani due volte con un sapone speciale e mi ha pregato di accostare tutte le tende e chiudere la porta a chiave quando avessi finito. Ero solo con dozzine di bozze scritte a mano con schizzi a margine, e ho avuto davanti agli occhi una visione d'insieme del suo modo di lavorare. In quel momento ho sentito più forte che mai la sua presenza".

Durante la visita Anderson ha chiesto alla Signora Dahl se lui e il suo socio sceneggiatore Noah Baumbach ("**Le avventure acquatiche di Steve Zissou**" - *The Life Aquatic With Steve Zissou*, "**Il calamaro e la balena**" - *The Squid and The Whale*) sarebbero potuti andare a stare a Gipsy House per scrivere il soggetto. "Mi ha detto: 'Penso che sentirei l'atmosfera e tutto il resto molto più intensamente'", ricorda Felicity Dahl. "Gli ho risposto che ne sarei stata felice. E così alcuni mesi più tardi lui e Noah si sono trasferiti nella dépendance e sono rimasti lì per due settimane a scrivere la sceneggiatura in una delle stanze al piano superiore, mentre noi abbiamo dato un regale contributo enogastronomico. È stato divertentissimo, abbiamo trascorso un periodo indimenticabile. Quando hanno ultimato la sceneggiatura sono partiti e, qualche tempo dopo, me ne hanno inviato una copia. L'ho letta la notte stessa, poi l'ho passata a mio nipote Luke che, finita la lettura, mi ha detto: 'È fantastica, devono assolutamente fare il film'. E così è andata".

"Credo che il soggiorno sul posto sia stato fonte d'ispirazione", è l'opinione della produttrice Allison Abbate ("**Il gigante di ferro**" - *Iron Giant*, "**La sposa cadavere**" - *Corpse Bride*) riguardo alla permanenza di Anderson a Gipsy House, "come lo sarebbe per chiunque andasse lì. La presenza di Roald Dahl è palpabile ovunque, nel capanno in cui scriveva, nella campagna circostante... tutto ha contribuito a delineare la visione di Wes. Nel film ci sono molti momenti divertenti in cui la casa e l'area circostante hanno un ruolo centrale".

"Gipsy House lo ha influenzato moltissimo", concorda Felicity Dahl. "Credo che Wes si sia sentito vicino a Roald. Qui abbiamo l'archivio di tutti i libri che ha scritto. Le bozze di ogni libro sono negli archivi del museo e Wes ha potuto esaminarle, insieme a un prezioso taccuino con le illustrazioni di Roald che ritraggono le volpi mentre spingono il

carrello del supermercato. Credo che tutte queste testimonianze lo abbiano commosso ed emozionato”.

“Dahl era un uomo molto interessante e poliedrico”, osserva Anderson. “Abbiamo trascorso un po’ di tempo a Gipsy House mentre scrivevamo e molti dettagli della sua vita hanno trovato posto nella storia e nel personaggio del Signor Fox. Probabilmente Dahl ha immaginato il personaggio come una versione animale di se stesso; perciò, pur senza parlarne apertamente, l’intuito ci ha portati a scrivere la vicenda basandoci su questo presupposto”.

“Penso che a Roald sarebbe piaciuto immaginarsi nei panni del fantastico Signor Fox”, medita Felicity Dahl. “Gli piaceva aiutare la gente, specialmente i più bisognosi, forse anche a causa dei numerosi gravi problemi di salute che avevano colpito la nostra famiglia. Roald odiava le ingiustizie. Credo che gli sarebbe piaciuto essere il Signor Fox e, in un certo senso, lo era”.

Inevitabilmente, per trasformare la storia per bambini di Dahl in un film, erano necessari alcuni cambiamenti. “Nel libro non ci sono eventi a sufficienza per realizzare un lungometraggio”, spiega Anderson, “perciò sapevamo di dover lasciare molto spazio all’immaginazione. Ciò premesso, volevamo scrivere qualcosa che speravamo Roald Dahl avrebbe trovato appropriato e consono alla storia che lui aveva scritto in prima istanza. Il proposito era di scrivere un film di Roald Dahl. È ovvio che le nostre trovate non possono essere uguali a quelle che avrebbe immaginato lui e che la sceneggiatura rispecchia le nostre personalità, ma l’obiettivo ultimo era di ideare per lo schermo una storia di Roald Dahl”.

Pur mantenendo la struttura originaria della storia, Anderson e Baumbach hanno ampliato la vicenda non solo con nuove scene, ma anche con nuovi personaggi. “L’adattamento è coerente con la storia”, sottolinea la Abbate, che trova tutte le nuove parti aderenti al tono e allo spirito del materiale originale di Dahl. “Anche i nuovi personaggi sono funzionali alla storia”.

“Non si tratta di un adattamento pedissequo, dato che nasce dalla mente di un autore diverso”, afferma il produttore Jeremy Dawson. “Ciò premesso, quasi ogni riga del

libro, ogni frase di qualunque personaggio, è presente nella nostra storia. Abbiamo perfino usato i titoli dei capitoli del libro, come ad esempio: 'Il Signor Fox ha un piano'".

"Sono stati fatti molti cambiamenti perché il libro è piccino ed era quindi necessario arricchire di fronzoli la storia", osserva Felicity Dahl. "Penso che Roald avrebbe sostanzialmente approvato ciò che Wes e Noah hanno scritto per avere una storia adatta a un lungometraggio. Mi dispiace che Wes non abbia conosciuto Roald, perché credo che si sarebbero piaciuti molto. Ma forse è meglio così, dal momento che Wes lo ha conosciuto attraverso il libro e la sua passione per il libro".

Nel film *FANTASTIC MR. FOX*, il Signor Fox, al quale dà voce George Clooney ("Michael Clayton", "Ocean's 11 – Fate il vostro gioco"), è un ex ladro di galline, ora giornalista di un quotidiano, che, contro il parere del suo avvocato Badger (Bill Murray), si trasferisce con la famiglia in un costoso faggio in prossimità di tre fattorie appartenenti agli agricoltori Boggis, Bunce e Bean. "L'albero in cui sceglie di vivere rappresenta un colpo di testa, una decisione pretenziosa dovuta alla crisi della mezza età", spiega la Abbate. "La scelta è pericolosa e la casa è al di sopra dei suoi mezzi".

Inutile dire che vivere così vicino alle fattorie è una tentazione irresistibile per il Signor Fox, che presto torna alle vecchie abitudini. Insieme all'amico opossum Kylie e al nipote Kristofferson, il Signor Fox inizia a intrufolarsi nelle fattorie in cerca di galline, oche, tacchini e sidro, mettendosi in rotta di collisione con gli agricoltori che hanno giurato di liberarsi di questa minaccia in pelliccia a qualunque costo e con qualunque mezzo.

Nella storia di Dahl, il Signor Fox ha quattro cuccioli senza nome. "Vengono essenzialmente citati", spiega Anderson che, insieme a Baumbach, ha deciso di ridurre il numero a uno, ma di caratterizzarlo con una storia e un ruolo di primo piano. E così il Signor Fox ha un figlio di nome Ash, che è introverso, piuttosto impopolare, ossessionato dai libri a fumetti, con poco in comune con il padre.

"Ash è insicuro e desidera l'amore e l'approvazione del padre", dichiara Jason Schwartzman, amico e collaboratore di vecchia data di Anderson ("**Rushmore**", "**Funny People**"), che dà voce ad Ash. "Vuole essere un grande atleta come lui, vuole essere in gamba come lui e vuole il suo riconoscimento. Ash deve misurarsi con il carattere e il

temperamento del padre. Secondo me, questo è il succo della storia: essere contenti di ciò che si è. Perché ciò che ci rende differenti è ciò che ci fa essere speciali. Alla fine Ash, grazie al fisico minuto e alle sue peculiarità, riesce a salvare alcune vite”.

“Wes voleva arricchire la storia con un’altra generazione di volpi”, spiega Dawson introducendo i personaggi di Ash e del cugino Kristofferson, “creando così nuove dinamiche nella famiglia”.

“Le dinamiche famigliari, anzi le disfunzioni che le caratterizzano, sono un tratto che possiamo osservare anche nei film precedenti di Anderson. Nello svolgimento della storia, nel modo in cui sono composte le inquadrature e nel ritmo delle sequenze troviamo i tratti distintivi di Wes Anderson”, osserva la Abbate.

“Ciò che mi piace nel film è che Wes non ha cambiato il suo stile di regia e di narrazione per adattarlo al genere d’animazione”, concorda Schwartzman. “Ha avvicinato a sé il genere e ha realizzato un film di Wes Anderson”.

Un altro elemento importante introdotto da Anderson è un nuovo sport, un miscuglio di cricket e baseball, nel quale si cimentano Ash e il cugino. “Alla gente piacciono i personaggi adolescenti”, rivela Dawson parlando della genesi di questo nuovo sport, “così abbiamo pensato di ampliarli, aggiungendo alcune scene in cui i giovani non sono insieme alla famiglia, e Wes ha avuto questa idea. Dopo che ha scritto la scena, abbiamo deciso il tipo di gioco e le sue regole”.

Le regole del gioco sono illustrate in una sequenza esilarante da Skip, l’allenatore di Ash, un furetto a cui dà voce Owen Wilson (“**Io & Marley**” - *Marley & Me*), amico e collaboratore di vecchia data di Anderson. “Ha un’infinità di regole complicate e ridicole ed è caratterizzato da un’attività fisica faticosa ma divertente”, spiega ridendo la Abbate. “Simbolicamente, rappresenta il tentativo di Ash di richiamare l’attenzione del padre. Il Signor Fox da giovane è stato un atleta e un campione di questo sport, vincendo tutti i trofei possibili, quindi per Ash il successo o il fallimento in questa disciplina significa veramente molto.

STOP MOTION

Vista per la prima volta nel 1898 nel film di Albert E. Smith e J. Stuart Blackton **“Humpty Dumpty Circus”**, l’animazione stop motion è una delle forme più antiche di effetti speciali e il meticoloso processo ad alta intensità di manodopera non è cambiato molto dalla sua introduzione più di un secolo fa. La tecnica prevede la manipolazione fotogramma per fotogramma di un oggetto tridimensionale – un pupazzo, un modello o perfino un attore – per portarlo in vita e farlo apparire in movimento. Generalmente vi sono 24 fotogrammi di pellicola per secondo di proiezione, quindi il corpo dell’oggetto, la testa, le braccia, le gambe, le mani, le dita, gli occhi, le orecchie e la bocca devono essere mossi con incrementi infinitesimali tra un fotogramma e l’altro e ciò crea l’illusione del movimento quando il film viene proiettato.

“Mi è sempre piaciuta la stop motion”, dichiara Anderson, che in passato ha incluso numerose sequenze realizzate con questa tecnica nel film del 2004 **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** (*The Life Aquatic With Steve Zissou*), sequenze dirette dal mago della stop motion Henry Selick (**“Coraline e la porta magica”**). “Ma la cosa che mi fa letteralmente impazzire sono i pupazzi pelosi”.

“Una delle cose che Wes apprezza nella stop motion è il senso di magia che sprigiona”, afferma Dawson. “Il fatto che il processo sia manuale e quindi richieda una notevole abilità rappresenta un’attrattiva. Wes non è un fan delle immagini realizzate con il computer. L’estetica della stop motion permette di usare moltissime texture e piccoli oggetti manufatti, e tutti i suoi film sono ideati e prodotti in questo modo, con ogni dettaglio pensato e valutato. Per lavorare così, la stop motion è il mezzo perfetto”.

Dall’originale **“King Kong”** del 1933 fino a **“Guerre stellari”** (*Star Wars*) di George Lucas, questa minuziosa tecnica ha prodotto molti momenti classici del cinema, grazie in misura tutt’altro che marginale al lavoro dei primi artisti che vi si sono dedicati: Willis O’Brien (**“King Kong”**, **“Il re dell’Africa”** - *Mighty Joe Young*) e il suo giovane protégé Ray Harryhausen (**“Gli argonauti”** - *Jason And The Argonauts*, **“Il 7° viaggio di Sinbad”** - *The Seventh Voyage Of Sinbad*), i cui nomi sono diventati sinonimo di stop motion.

La tecnica dell'animazione stop motion (o passo uno) è stata utilizzata a Hollywood per realizzare gli effetti visivi fino ai primi anni '90, dopodiché l'avvento delle immagini generate al computer ne ha sostanzialmente limitato l'utilizzo ai programmi televisivi, agli spot pubblicitari, ai cortometraggi e ai video musicali. Poi, nel 1993, **"Nightmare Before Christmas"** di Tim Burton ha mostrato al pubblico e a Hollywood l'animazione stop motion sotto una luce diversa, aprendo le porte a una nuova serie di film, quali l'adattamento del libro di Roald Dahl **"James e la pesca gigante"** (*James and the Giant Peach*) realizzato da Selick, **"Galline in fuga"** (*Chicken Run*) e **"Wallace & Gromit - La maledizione del coniglio mannaro"** (*Wallace & Gromit In The Curse Of The Were-Rabbit*) di Nick Park, **"La sposa cadavere"** (*Corpse Bride*) di Burton e il recente **"Coraline e la porta magica"** di Selick.

Mentre la tecnica di base della stop motion è la stessa da oltre un secolo, l'animazione è migliorata diventando più fluida grazie alle nuove tecnologie applicate ai pupazzi, all'uso delle macchine da presa digitali al posto della pellicola, all'introduzione del computer e del video assist, e alla possibilità di eliminare strutture e sostegni che mantenevano in posizione i pupazzi quando in passato non era possibile effettuare riprese durante la post-produzione. Per **FANTASTIC MR. FOX**, invece, Anderson era interessato a una forma di stop motion meno scorrevole e raffinata, meno somigliante alla CGI, che desse la sensazione di un prodotto vecchio stile realizzato a mano.

"Adoro l'aspetto di King Kong, il vecchio King Kong, con la pelliccia. E secondo me tutta la magia della stop motion è dovuta al fatto che si vede il trucco. Ad esempio, nel film di Cocteau **'La bella e la bestia'** (*La belle et la bête*), si capisce che gli effetti visivi sono realizzati con una persona dietro la parete che sporge il braccio tenendo una torcia, e poi il film scorre all'indietro, facendo così apparire la luce. Quegli effetti, dove vedi come sono creati, sono sempre stati magici e ipnotici per me. Con la stop motion, tutto il film mantiene questa impronta suggestiva", afferma Anderson.

La maggiore fonte d'ispirazione per il regista è stato il pioniere russo della stop motion Ladislav Starevich con il suo film del 1941 **"Una volpe a corte"** (*Le roman de renard*), in cui i pupazzi erano fatti con pellicce vere, con la qualità dei prodotti fatti a mano, e lo stile di animazione appariva grezzo e non uniforme. "Decisamente, Wes non voleva un

prodotto super raffinato”, osserva il direttore dell’animazione Mark Gustafson. “Gli piace che i materiali vengano percepiti e che il pubblico capisca come è stato realizzato il film. Non c’è nulla di levigato e nessuno lo confonderà con la CGI”.

CAST DI VOCI

Sebbene la sceneggiatura di *FANTASTIC MR. FOX* scritta da Anderson e Baumbach abbia mantenuto l’ambientazione nella campagna inglese e i tratti tipicamente inglesi dei contadini, così come delineati nel libro, tutti i personaggi animali sono americani e le loro voci sono state affidate ad attori americani. “Gli animali hanno l’accento americano, mentre gli umani sono britannici”, spiega la Abbate. “Nessuno sa che accento avrebbero gli animali se parlassero, se avessero una nazionalità. Abbiamo iniziato con George Clooney nel ruolo del Signor Fox e da lì in poi ci siamo attenuti a questa regola per mantenere i personaggi coerenti”.

Per interpretare l’astuto e scaltro antieroe Signor Fox, Anderson ha sempre avuto in mente George Clooney. “George è sembrato una scelta naturale”, dice del produttore, autore, regista e attore vincitore di un Oscar, “perché, nel corso della vicenda, il protagonista diventa un eroe e penso che George sia così automaticamente. Era da molto tempo che volevo lavorare con lui, così gli abbiamo fatto avere la sceneggiatura e lui ha accettato di partecipare al film”.

“George è nato per interpretare questo ruolo. È il giusto mix tra Cary Grant e Clark Gable. Ha l’atteggiamento da gentiluomo disinvolto di Grant, ma con un lato sexy e selvaggio. Sono certa che potrebbe veramente rubare delle galline”, aggiunge la Abbate.

Per interpretare la pragmatica e risolutamente fedele moglie del Signor Fox, Anderson ha scelto la pluricandidata agli Academy Award e due volte vincitrice di un Oscar Meryl Streep (*“Il dubbio” - Doubt*). “Quando mai avrò un’altra opportunità di essere la Signora Clooney?”, è il commento divertito della Streep.

“Non c’è attrice migliore di lei, è stata bravissima a dare vita al personaggio”, afferma Anderson.

“È stata una scelta ottima”, dichiara la Abbate. “Lei è il nucleo morale del film sotto diversi aspetti. È forte, divertente e femminile. Resta al fianco del marito e lo aiuta a togliersi dai guai. Ha con lui un rapporto molto forte e riesce a farlo rimanere onesto”.

“Lei è l’unica alla quale il Signor Fox non possa mentire”, medita Bill Murray, che dà voce a Badger, l’avvocato del Signor Fox, e che, in passato, ha interpretato il gatto Garfield in **“Garfield – Il film”** (*Garfield*) e **“Garfield 2”** (*Garfield: A Tail Of Two Kitties*). “Lui può anche provare a ingannarla, ma lei lo conosce bene ed è una sorta di creatura magica”.

Murray, che ha già collaborato con Anderson in **“Rushmore”**, **“I Tenenbaum”** (*The Royal Tenenbaums*) e **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** (*The Life Aquatic With Steve Zissou*), aveva inizialmente pensato di connotare il suo personaggio con la cadenza tipica del Wisconsin. “Il tasso è la mascotte dell’università del Wisconsin e il Wisconsin è il paese dei tassi”, spiega l’attore. “Mi sono esercitato a lungo con la cadenza, poi l’ho usata nelle prime scene con grande piacere”. Purtroppo Anderson non è stato altrettanto entusiasta. “Mi ha detto che per lui il personaggio era un avvocato elegante e alla moda, quindi ho cambiato modo di recitare — e ha funzionato alla grande”.

La produttrice Abbate concorda: “Bill Murray ha ottenuto un ruolo inizialmente marginale e lo ha fatto diventare molto divertente”, afferma. “Ha una personalità forte che lascia un’impronta sul film fin dall’inizio”.

A coprire gli altri ruoli del cast troviamo una compagnia di artisti che hanno già lavorato con Anderson in passato: Jason Schwartzman è Ash, Owen Wilson (**“I Tenenbaum”** - *The Royal Tenenbaums*) è l’allenatore Skip, Willem Dafoe (**“Spiderman”**, **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** - *The Life Aquatic With Steve Zissou*) è il cattivo Rat, Brian Cox (**“Rushmore”**) è un reporter televisivo, il vincitore di un Academy Award Adrien Brody (**“Il pianista”** - *The Pianist*, **“Un treno per il Darjeeling”** - *The Darjeeling Limited*) ha il ruolo cameo di Rickety il topo, e Wally Wolodarsky, che interpreta l’assistente in **“Un treno per il Darjeeling”**, è Kylie l’opossum. Anche il produttore esecutivo Dawson è stato coinvolto nel processo. “A Wes piace molto usare parenti e amici”, rivela la Abbate. “Jeremy dà voce al figlio di Beaver, mentre l’attrezzista live action interpreta Mole”. Il fratello minore di Anderson, Eric, che ha collaborato al film come illustratore, è stato scelto

per il ruolo di Kristofferson, il cugino di Ash. “Direi che è stato una vera rivelazione”, afferma Murray di Eric Anderson.

Per il ruolo di Franklin Bean, il più meschino e spietato dei tre contadini, Anderson ha scelto l’acclamato attore britannico Michael Gambon (“**Harry Potter e il principe mezzosangue**” - *Harry Potter And The Half-Blood Prince*). “Penso che Michael sia la scelta perfetta per interpretare il Signor Bean”, dichiara Murray, che ha recitato al suo fianco in “**Le avventure acquatiche di Steve Zissou**” (*The Life Aquatic With Steve Zissou*). “Il lato oscuro di Michael non è apertamente evidente, ma risulta molto incisivo”.

Quando si è trattato di scegliere un attore per dare voce a Rabbit, Anderson ha interpellato il celebre chef internazionale Mario Batali. “È un ruolo minore, ma è un grande cuoco”, spiega la Abbate, “e così Wes ha pensato di rivolgersi al suo chef americano preferito”. Dal canto suo, il musicista pop Jarvis Cocker, ex cantante dei Pulp, non solo dà voce al bracciante e suonatore di banjo Petey (che somiglia molto a Jarvis), ma canta anche una canzone, intitolata *Petey’s Song*, da lui scritta insieme a Wes Anderson e Noah Baumbach.

Anderson stesso interpreta il personaggio di Weasel, l’agente immobiliare che vende al Signor Fox il faggio all’inizio della vicenda. “È veramente divertente”, commenta la Abbate.

Generalmente, il dialogo nei film d’animazione viene registrato in uno studio in anticipo. Anderson ha adottato un approccio molto più organico per le tracce vocali di *FANTASTIC MR. FOX*, trascorrendo alcuni giorni in una fattoria nel Connecticut con Clooney, Murray, Schwartzman e Wolodarsky per registrare i dialoghi “dal vivo”, con gli artisti che hanno interpretato le scene come avrebbero fatto in una commedia radiofonica. Nelle scene ambientate nei campi, ad esempio, il cast correva in un campo all’aperto con il microfonista al seguito. Le scene nella cantina del sidro sono state registrate in un seminterrato e quelle nel granaio in un vero granaio.

“Abbiamo registrato le voci in un modo poco convenzionale”, ricorda Anderson. “George è stato contento della novità e questo mi ha fatto piacere. Ho pensato che sarebbe stata una buona idea e un’esperienza divertente riunire il cast per registrare le voci. Poi, per

rendere reali i suoni, ho pensato che sarebbe stato divertente registrarli nel loro contesto, ad esempio stando veramente all'aperto nelle scene che si svolgevano all'aperto, in prossimità di un fiume se la scena aveva luogo vicino a un fiume, in uno scantinato se la scena si svolgeva in un tunnel sotterraneo. È così che abbiamo registrato i suoni, è stato molto divertente”.

“L’idea era di avere un cast dinamico”, ricorda Schwartzman. “Gli attori dovevano correre per rimanere senza fiato, sovrapporre le voci, il genere di cose che accadono nei veri film, ma non in quelli d’animazione, dove le varie attività sono nettamente separate tra loro. Così, se le volpi dovevano scavare una buca, Wes ci faceva sedere e ci faceva veramente scavare nel terreno”.

ALLESTIMENTO SCENOGRAFICO:

SET E COSTUMI

Quando si tratta di stabilire il look dei suoi film, Wes Anderson ha un approccio molto pratico alla direzione artistica e al design; il risultato è la realizzazione meticolosa, sorprendente e inimitabile di arredamenti complessi dal look nostalgico. *FANTASTIC MR. FOX* non fa eccezione alla regola.

“Wes è un visionario, con un’idea molto chiara di ciò che vuole”, afferma la Abbate. “È attento ai dettagli, ha un’opinione sul disegno di qualunque personaggio e accessorio di scena. Tutto ciò che è nel film porta il suo marchio”.

Sembra che l’ispirazione possa cogliere Anderson ovunque, in qualsiasi momento. L’aspetto di uno dei contadini sullo sfondo si basa su un dipinto a olio del XVII secolo che il regista ha visto in un ristorante in Germania. “Eravamo diretti a Praga quando Wes ha visto questo quadro”, ricorda Dawson. “Abbiamo scattato alcune foto e quella è stata la fonte d’ispirazione per il disegno di Earl Malloy”.

“A Wes piace trarre spunto dalla sua esperienza e sa farlo molto bene”, aggiunge Dawson, che spiega come il design della cucina della Signora Bean si sia ispirato a un forno

vicino casa di Wes a Parigi e alla sala del ristorante St. John a Smithfield, a Londra. “Ripropone qualunque cosa che abbia catturato il suo occhio”.

“Wes è molto attento ai riferimenti”, osserva lo scenografo Nelson Lowry, la cui filmografia nella stop motion comprende **“La sposa cadavere”** (*Corpse Bride*), che ha trovato i ritmi di Anderson un corroborante cambio di marcia. “A Wes piace attingere dalla realtà e questa è una novità perché con l’animazione stop motion si può fare qualunque cosa, quindi raramente ci si ispira alla vita reale e si preferisce inventare. Tutti noi traiamo spunto dal nostro mondo, è solo che Wes, quando lo fa, è più consapevole e incisivo. Fa una scansione del suo mondo e sceglie dei modelli all’apparenza casuali, ma che poi, messi insieme, producono il look tipico di Wes Anderson”.

Mentre per alcuni scenografi la collaborazione con un regista con una visione così specifica avrebbe potuto essere snervante, Lowry l’ha invece trovata piuttosto liberatoria. “È l’opposto di ciò che solitamente devi affrontare, vale a dire un regista che non sa bene cosa vuole. Wes sa perfettamente ciò che ha in mente, sa quale cucchiaio vuole oppure, se non lo sa, sa quale cucchiaio non vuole”.

Lowry ha iniziato a collaborare a **FANTASTIC MR. FOX** studiando tutti i film precedenti di Anderson, cercando di individuare le analogie dal punto di vista del design. “Il codice di Wes è abbastanza difficile da decifrare”, rivela lo scenografo. “Ho esaminato ogni suo film, ho tappezzato le pareti del mio ufficio con centinaia di foto e ho iniziato a cercare gli elementi in comune, al di là delle inquadrature che sono ovviamente molto importanti. Ho iniziato a notare le combinazioni di colori, le texture e i modelli che, nell’inquadratura, avevano una collocazione analoga. Partendo da questo punto, ho potuto ricercare oggetti o riferimenti simili. Ci sono voluti tre-quattro mesi interi prima di veder emergere un modello. Ma è stato divertente, come un puzzle da comporre”.

Con un team di circa dodici illustratori, alcuni impegnati esclusivamente sul disegno dei personaggi, altri sui set, Lowry ha iniziato a costruire il mondo di **FANTASTIC MR. FOX** iniziando dal protagonista, il Signor Fox. “Gli ambienti dovevano adattarsi all’aspetto dei personaggi e fondersi completamente con essi”, spiega Lowry, “quindi non

abbiamo fatto granché fino a quando non abbiamo avuto un'idea dell'aspetto del Signor Fox e dei contadini".

Anderson voleva che i suoi personaggi animali apparissero più umani. Voleva che camminassero eretti, indossando abiti confezionati, e che le loro proporzioni fossero simili a quelle umane.

"In sostanza, aveva in mente degli attori in carne e ossa", dichiara Lowry. "Si capiva che tendeva costantemente a spingere il design verso un aspetto più umano, ed ecco che gli animali hanno un look antropomorfo. Il Signor Fox ha le spalle larghe e le sue proporzioni sono simili a quelle di un uomo".

"Inizialmente, quando è stato immaginato e disegnato, somigliava a un animale", afferma il supervisore dell'animazione Mark Waring, parlando del personaggio del Signor Fox. "Aveva le zampe posteriori piegate e una posa leggermente curva, poi gradualmente si è disteso diventando sempre più umano".

"Una volpe a corte" (*Le roman de renard*) di Starevich ha influenzato fortemente il look dei personaggi animali. "Wes è stato ispirato dall'aspetto grezzo, un po' pazzo, dei personaggi in quel film", spiega Lowry. "Avevano un realismo sorprendente, che abbiamo cercato di infondere anche nei nostri personaggi. Ecco dunque che gli animali hanno un aspetto naturale ma stilizzato, diverso dalle versioni aggraziate che si vedrebbero tipicamente in un film".

Lo scenografo si è anche ispirato alle immagini di animali abbigliati tipiche dell'epoca vittoriana. "Micetti che prendono il tè e cose del genere. È così sbagliato e, al tempo stesso, così avvincente", egli afferma. "C'è anche un po' di questo nei personaggi".

Per definire il look del Signor Fox e dei suoi compagni, Lowry si è avvalso del contributo di Felicie Haymoz, una giovane illustratrice belga. "Ha poco più di vent'anni soltanto, ma è stata fondamentale per mettere a punto l'aspetto dei personaggi", è la sua riflessione. "Aveva un modo molto specifico e dettagliato di disegnare, l'ideale per Wes, e continuava a modificare i suoi disegni finché non otteneva esattamente ciò che Wes voleva, realizzando per ciascuno quattro o cinque varianti. Come regista e come scenografo, perché

io penso che sia entrambe le cose, Wes ama avere un menu e poter scegliere, quindi noi realizzavamo molte versioni di uno stesso disegno, fra cui lui sceglieva quella che più gli piaceva”.

Lowry si è anche messo sulle tracce di Donald Chaffin, che aveva illustrato la prima edizione di Fantastic Mr. Fox. Furbo, il signor Volpe, e lo ha coinvolto nella produzione. “Dal mio punto di vista, il libro illustrato da Chaffin che Wes aveva da bambino è stato un’importante fonte d’ispirazione, perché quei disegni sono rimasti molto vividi nella sua memoria”, afferma Lowry.

Una volta definito l’aspetto dei personaggi, Lowry si è dedicato ai vari ambienti del film. Insieme alla Abbate e a Gustafson, ha visitato diverse fattorie e allevamenti di galline, tacchini e altri volatili nel Regno Unito. “Wes non voleva che apparissero come le graziose e pittoresche fattorie delle fiabe”, dichiara la Abbate, parlando del look che Anderson aveva in mente per le fattorie di Boggis, Bunce e Bean. “Voleva che apparissero reali, con metallo arrugginito, pezzi di macchinari e attrezzi da lavoro autentici”.

La maggiore influenza sul look del film, tuttavia, è venuta dallo stesso autore del libro, dalla sua proprietà a Great Missenden e dai paesaggi circostanti. Non solo Bean somiglia fisicamente a Roald Dahl, ma la sua abitazione ha la facciata uguale a Gipsy House, con la grande porta gialla e le pareti di mattoni intonacate, mentre la cucina è stata lo spunto per realizzare quella della famiglia Fox. Lo studio del Signor Fox, poi, è una perfetta riproduzione in miniatura del celebre capanno in giardino dove Dahl scriveva, inclusa la sedia tappezzata, la tazza e la palla fatta appallottolando l’alluminio delle confezioni di Kit Kat, che lo scrittore teneva sulla scrivania.

“È davvero un bel tributo a Roald Dahl”, afferma lo scenografo, “portare questi particolari del suo mondo nel film”.

“L’agricoltore Bean ha in sé qualcosa dell’autore del libro”, aggiunge il produttore Dawson. “E anche la sua abitazione somiglia molto a Gipsy House. In parte è un omaggio, in parte era tutto molto adatto. Comunque, è stato divertente”.

Anche il faggio del Signor Fox prende spunto da un albero vero, ora morto, che si trovava in cima alla strada di Gipsy House ed era chiamato l'albero delle streghe. "Sulla copertina del libro c'era un albero, si trattava del grande faggio lungo la strada di Gipsy House. Quando Wes è venuto qui, la prima cosa che ha voluto vedere è stata il faggio. Purtroppo, circa un anno dopo, l'albero, che aveva ormai 150 anni, è morto. È semplicemente caduto e ora si trova in posizione orizzontale anziché verticale ed è coperto di rovi. La morte dell'albero è stata un vero peccato, ma nel film il faggio ha un posto importante, proprio come nel libro".

Lowry rivela qualcosa a proposito di quell'albero. "Quando mi sono trovato davanti all'albero, ho raccolto un po' di corteccia, che ho usato per fare uno stampo. Parte della corteccia dell'albero del Signor Fox è presente nei set, che conservano quindi traccia dell'albero originale".

Diversamente dai film live action, l'animazione stop motion richiede la presenza davanti alla macchina di tutto ciò che deve essere ripreso. Ogni set, ogni personaggio, ogni accessorio, ogni capo di abbigliamento deve essere creato o confezionato prima di poter effettuare la ripresa anche di una sola immagine. Dalle riviste in miniatura, a un mini iMac, fino a un supermercato pieno di cibo, tutto è stato costruito da zero. "Non esiste un negozio di accessori di scena dove poter comprare qualunque cosa", spiega Lowry, "così abbiamo dovuto accertarci di avere tutto pronto, migliaia di oggetti, centinaia di ambienti diversi, e tutto aveva il marchio distintivo di Wes".

Lowry stima che il suo team abbia realizzato circa 4.000 accessori di scena e quasi 150 set diversi. "È stato un lavoro immane", aggiunge. "Avevamo una cinquantina di persone nel laboratorio - falegnami, pittori, realizzatori di stampi, persone addette alle ricerche, ecc. - e abbiamo usato quasi tutte le cose che abbiamo realizzato, il che è piuttosto raro. Un'altra caratteristica di Wes è che non dimentica nulla. Quindi, se qualcosa non era usato o veniva tagliato dalla pellicola, arrivava invariabilmente il momento in cui lui diceva: 'Ricordi quel tavolo che non abbiamo usato, forse potrebbe andare bene qui ora'".

Le dimensioni dei set hanno raggiunto anche i 9-12 metri, in particolare quando la sceneggiatura richiedeva ampi scorci panoramici sulla campagna. A tale proposito, Lowry

spiega di essersi avvalso di pupazzi di dimensioni diverse, alcuni alti solo un centimetro, e questo gli ha permesso di costruire in scala i set che, altrimenti, avrebbero avuto un costo proibitivo. “In questo modo, adoperando i personaggi di dimensioni minori, abbiamo potuto rappresentare dei paesaggi più grandiosi. Ad esempio, nell’area esterna alla fattoria di Bean, c’è la ripresa di una battuta di caccia. Abbiamo costruito un set piuttosto grande, 7 metri di lunghezza per 4,5 di profondità, di dimensioni ‘half scale’, con personaggi umani in scala e animali microscopici, e immediatamente è sembrato un set di grandi dimensioni. E così abbiamo potuto realizzare dei set ampi ed economici. I panorami e i paesaggi sono stati una sfida incredibile”.

Ciò vale in particolare se si tiene presente che una delle condizioni fissate da Anderson era che nel film fosse totalmente assente il verde. “La tavolozza dei colori è particolare, essendo così limitata”, ricorda Lowry. “È fatta di ocre, giallo, rosso e beige. È stato strano dover lavorare con questo vincolo, perché dovevamo rappresentare un’infinità di cose diverse senza usare la gamma dei verdi, ma alla fine abbiamo trovato una formula piuttosto buona, e le cose che avrebbero dovuto essere verdi sono state rese con il beige e l’ocra. Ciò premesso, il film è ricco di altri colori, con un look complessivo molto autunnale e veramente brillante.

“È un mondo fiabesco, strano e stilizzato”, prosegue Lowry, orgoglioso del lavoro realizzato dal suo team. “Penso che il risultato sia attraente e che il livello di dettaglio renda la visione del film piacevole. C’è così tanto da vedere. È veramente unico. Non mi ricorda nient’altro, tranne forse un film di Wes Anderson. Ha qualcosa di insolito ma accessibile. È questo che rende il film interessante. In un certo senso, è intenso. È una visione singolare e, in quanto tale, è molto potente”.

PUPAZZI

Per trasportare i personaggi ideati in realizzazioni tridimensionali vere e proprie, la produzione si è rivolta ai famosi creatori di pupazzi Ian MacKinnon e Peter Saunders, la cui filmografia comprende “**La sposa cadavere**” (*Corpse Bride*), innumerevoli programmi e spot pubblicitari per la televisione. La società di MacKinnon e Saunders, che si trova a

Manchester, in Inghilterra, ha avuto il compito di creare una serie di pupazzi in quella che viene chiamata la 'hero scale', che è la dimensione standard dei pupazzi usati nell'animazione stop motion, essendo quella che permette la maggiore varietà di movimenti e versatilità di espressioni del volto. Questi pupazzi, la cui dimensione va da 5 cm (nel caso di Rickety il topo) a 45 cm (per Rat), sono stati costruiti su delle strutture in metallo — degli scheletri mobili di acciaio o alluminio con giunti a sfera — che permettevano agli animatori di posizionarli come necessario.

Quando i tecnici della MacKinnon e Saunders hanno ultimato il lavoro, la loro prima serie di pupazzi è diventata il prototipo per apportare cambiamenti o migliorie ai modelli e, in alcuni casi, per ridisegnare *ex novo* un personaggio perché l'aspetto non era quello immaginato o per problemi nei movimenti, secondo il giudizio di Anderson e degli animatori.

"In quella fase, la situazione è in piena evoluzione", dichiara il supervisore della fabbricazione pupazzi Andy Gent, che ha lavorato in "**La sposa cadavere**" (*Corpse Bride*) e "**Coraline e la porta magica**". "Abbiamo dovuto modificare le forme dei pupazzi, le spalle e alcuni profili, e poi confezionare nuovamente i costumi perché quelli preparati non andavano bene. Quindi, abbiamo lavorato tantissimo per ridisegnare i pupazzi e trovare nuovi materiali per i costumi".

Diversamente dalla maggioranza dei pupazzi usati nella stop motion, solitamente realizzati con armature snodate rivestite di silicone o plastilina, un gran numero di personaggi di *FANTASTIC MR. FOX*, essendo animali, hanno dovuto essere rivestiti di pelliccia.

Come per gli accessori di scena, ogni capo di abbigliamento per i pupazzi è stato realizzato a mano secondo precise istruzioni fornite da Anderson. I vestiti di fustagno e tweed indossati dal Signor Fox si ispirano ai vestiti che Anderson stesso indossa. "Ci siamo procurati dei campioni di stoffa dal suo sarto, in modo da avere un'ampia scelta di colori", rivela la Abbate.

Il vestito della Signora Fox ha richiesto un po' più di tempo. "A differenza della maggior parte dei film d'animazione, in cui personaggio e vestito vengono realizzati

contemporaneamente, nel suo film Wes ha disegnato i vestiti come si fa solitamente per un'attrice o una modella", ricorda la Abbate. "Ma il primo vestito che abbiamo realizzato non spiccava sul personaggio. Il disegno era carino, ma il modello non poggiava bene su fianchi, spalle e torso. Così le costumiste dei pupazzi hanno dovuto trasformarsi in ideatrici di costumi e trovare il modo di realizzare dei vestiti adatti. Il pupazzo, dopo tutto, era Meryl Streep e doveva quindi indossare qualcosa di stupendo".

Per Rat Anderson voleva un maglione a righe lavorato con i ferri da lana. Una richiesta piuttosto semplice, potreste immaginare, tranne per il fatto che non solo qualcuno deve lavorarlo a maglia, ma deve anche usare dei ferri sottili come aghi per avere una maglia della giusta dimensione.

"Tanto per iniziare, bisogna realizzare gli aghi da lana, quindi trovare o fabbricare il filo con cui lavorare il maglione", spiega Gent a proposito dell'enorme mole di lavoro necessaria per portare in vita *FANTASTIC MR. FOX*. "Abbiamo creato un piccolo stemma da mettere sul maglione e ne abbiamo realizzate diverse versioni, ma alla fine Wes ha voluto a tutti i costi uno stemma ricamato a mano, le cui lettere erano di 2,5 millimetri di altezza. L'incredibile quantità di dettagli arricchisce di particolari tutto il lavoro. Ma per arrivare a questo livello occorre un impegno veramente notevole".

Quando Anderson e gli animatori hanno messo a punto la linea di pupazzi 'hero scale', il team di Gent si è dedicato alla realizzazione di versioni ridotte di ogni personaggio in una varietà di scale. In particolare, i pupazzi sono stati realizzati in tre dimensioni: 'half scale', 'mini' e 'micro-mini', quest'ultima di appena 12-20 mm di altezza. "I pupazzi più piccoli sono stati una rivelazione", afferma la Abbate, "e ci hanno aperto tutto un mondo nuovo".

"Infatti, ci hanno permesso di realizzare delle scene veramente immense, là dove non avremmo potuto fisicamente costruire un set di grandi dimensioni che, in scala, avrebbe occupato l'intero teatro", spiega Gent. "Abbiamo realizzato delle versioni in scala minuscola, piuttosto realistiche, con gambe e braccia in filo di ferro. Anche se non abbiamo potuto dare a queste versioni la possibilità di movimento, come abbiamo fatto per le altre scale, questi mini-pupazzi avevano un loro fascino, che a Wes è piaciuto molto".

Inizialmente, spiega Gent, i pupazzi in scala 'mini' e 'micro-mini' erano stati pensati per le riprese panoramiche, ma poi Anderson ha voluto usarli di più e sempre più da vicino, perciò abbiamo dovuto ridisegnarli. "Quando abbiamo realizzato il Signor Fox in scala piccola, il corpo era di cartone, la testa spigolosa e la struttura di gambe e braccia fatta con filo di ferro, quindi sembrava un giocattolo. Abbiamo messo alla prova il modello e sembrava fantastico ma, rispetto al personaggio 'hero scale', l'aspetto era alquanto modesto. Abbiamo realizzato due o tre versioni fino ad avere qualcosa che era il Signor Fox, anche se in versione ridotta. Ovviamente, il pupazzo era una scultura priva di pelliccia, non era possibile muovere gli occhi né aprire e chiudere la bocca. L'aspetto era semplice, abbastanza simile a quello di un soldatino di piombo, ma quando lo vedevi nel contesto del set faceva la sua figura".

Con quattro scale di pupazzi, innumerevoli cambi di costume e diciotto look diversi per il solo Signor Fox, Gent stima che il suo team abbia realizzato in totale circa cinquecento pupazzi, di cui centocinquanta 'hero scale'. Il compito in sé è stato un'impresa, ed era solo parte del lavoro.

Durante l'anno delle riprese, il team di Gent che, nei momenti di picco, è arrivato a contare venticinque collaboratori, ha dovuto anche curare la manutenzione e occuparsi delle riparazioni dei pupazzi, lavorando in un laboratorio ribattezzato dalla produzione "l'ospedale dei pupazzi", che era una delle mete preferite delle persone in visita sul set.

Inevitabilmente, sono stati i pupazzi 'micro' e 'micro-mini' ad essere messi più a dura prova. "Alcuni resistevano soltanto per una o due riprese", spiega Gent. "I pupazzi 'hero scale' sono durati per tutta la produzione e abbiamo soltanto dovuto sostituire la pelle quando necessario. In alcuni casi, quando non si potevano più riparare, abbiamo ricostruito le facce, le dita o altro, ma i corpi e i costumi sono durati dall'inizio alla fine".

IL PROCESSO DELL'ANIMAZIONE

Le riprese di *FANTASTIC MR. FOX* sono iniziate il 9 giugno 2008 nei Three Mills Studios di East London, con una settimana di ritardo rispetto a quanto pianificato, a causa

del ritrovamento in un fiume vicino di una bomba inesplosa risalente alla seconda Guerra mondiale, che ha costretto all'evacuazione di tutta l'area per diversi giorni.

Una volta ultimati, i pupazzi sono stati consegnati a una squadra internazionale di trenta animatori, che hanno trascorso l'anno successivo a farli recitare, sotto la guida attenta di Anderson, del direttore dell'animazione Mark Gustafson e del supervisore dell'animazione Mark Waring.

Gli animatori impegnati in *FANTASTIC MR. FOX*, molti dei quali avevano lavorato in *"La sposa cadavere"* (*Corpse Bride*) e *"Coraline e la porta magica"*, hanno sperimentato non pochi problemi con il materiale di rivestimento dei pupazzi. "È una pellicola pelosa", spiega concisamente il direttore della fotografia Tristan Oliver. "Ciò dà luogo a una nuova serie di problemi, perché la pelliccia si muove, ondeggia".

Invece di cercare di eliminare l'effetto, cosa che sarebbe stata difficile e onerosa, ancorché non impossibile, Anderson ha volentieri accettato l'imperfezione. Questo elemento rappresenta un'altra influenza della stop motion nei film d'animazione, ad esempio *"Peter And The Wolf"*, *"Una volpe a corte"* (*Le roman de renard*) e il *"King Kong"* originale. "Mi è sempre piaciuto il film originale di *"King Kong"* e una delle cose che mi hanno colpito di più è il modo in cui si muove la pelliccia", ribadisce Anderson. "È come se vi fossero delle increspature. Sono attratto da questo effetto, non so bene perché".

Per trovare il miglior modo di far ondeggiare la pelliccia, ma senza esagerare per non causare distrazione, il team ha proceduto per tentativi. "Abbiamo scoperto che, se la pelliccia non si muoveva affatto, appariva come congelata, con uno strano effetto laccato", rivela il supervisore dell'animazione Waring. Alla fine, abbiamo trovato la chiave: cercare di non far muovere la pelliccia. "Facendo attenzione, usando bastoncini da cocktail e altri arnesi del reparto sculture, e limitando il più possibile il contatto con la pelliccia, il movimento del pelo risultava minimo ma sufficiente. In alternativa, bisognava soffiare sulla pelliccia e poi sfiorarla ogni tanto. Il reparto pupazzi ha anche usato prodotti per capelli, come gelatina e fissatore, per cercare di stabilizzare il pelo, in modo da poterlo 'acconciare' come necessario".

Il desiderio di Anderson di avere uno stile di animazione più grezzo e irregolare è stato in un certo senso più semplice da soddisfare. “Puoi animare un personaggio ventiquattro volte per ottenere un secondo di animazione ma, se lo fai dodici volte e riprendi ogni fotogramma due volte, i movimenti saranno solo dodici anziché ventiquattro”, spiega Waring, illustrando il processo adottato in alcune scene. “In questo modo, lo stile è leggermente diverso. Non è che spicchi in modo tanto evidente, ma il risultato è una maggiore increspatura della pelliccia”.

Quanto all’animazione del Signor Fox, Waring afferma che il personaggio e i suoi movimenti sono strettamente legati. “Il Signor Fox è una sorta di antieroe”, spiega Waring. “È piuttosto scaltro. Non è un bravo genitore e non segue molto il figlio. E poi mente alla moglie. Quando è il momento di animare il personaggio, devi ricordare tutto ciò chiaramente e cercare di esprimere le emozioni più intime. Per far pensare al pubblico che è sfuggente, lo facciamo muovere rapidamente. E quando fa colazione, il suo modo di mangiare sfrenato fa capire che ancora racchiude in sé qualcosa di selvatico. A parte questi tratti, il personaggio è animato come se fosse un umano e non un animale. Ciò vale anche per tutti gli altri personaggi”.

Un’altra sfida per gli animatori è stata la decisione di Anderson che i pupazzi non battessero le palpebre, cosa che, sulle prime, ha provocato una certa ansietà. “Per mantenere vivo un pupazzo, gli occhi sono un mezzo fantastico”, spiega Gent. “Puoi avere un pupazzo immobile ma, se batte gli occhi ogni tanto, il pubblico resta incollato all’immagine. Eliminare gli ammiccamenti cambia le dinamiche per ragioni ovvie, ma siamo riusciti a creare alcune serie di occhi speciali per i pupazzi da usare per i primi piani. C’è voluto molto lavoro per dare alle iridi un aspetto più delicato e raffinato, per ottenere la giusta ricchezza di luce e l’aspetto acquoso più realistico possibile”.

La decisione di Anderson che i pupazzi non battessero gli occhi è in parte dovuta al suo approccio estetico a *FANTASTIC MR. FOX*. A differenza dei tradizionali film stop motion, caratterizzati da movimenti veloci della macchina da presa e da molteplici primi piani, l’idea di Anderson era di girare *FANTASTIC MR. FOX* come avrebbe fatto con un film live action. Gli animatori hanno quindi studiato il *modus operandi* del regista guardando

i suoi film precedenti e cercando di cogliere spunti sulla sua propensione alle riprese molto formali, sul gusto per la simmetria nell'inquadratura, con i personaggi centrali che spesso parlano direttamente verso la macchina da presa, sull'uso di carrellate lunghe e lente e sul modo di lavorare con gli attori.

“Molte decisioni si fondano indubbiamente sulla sua esperienza nel live action”, afferma il direttore dell'animazione Mark Gustafson. “Gli piacciono le grandi inquadrature. I primi piani sono poco movimentati, sono ravvicinati e i personaggi non battono le palpebre. Questa è una vera sfida perché con un attore, ad esempio Bill Murray, sul viso si susseguono pensieri, emozioni e stati d'animo anche in assenza di movimento. Con un pupazzo non c'è la stessa espressività, a meno di trovare il modo per rappresentarla. I migliori animatori sono quelli che ci riescono, rendendo credibile il primo piano di un pupazzo, cioè una pelliccia incollata su lattice o silicone, mossa a mano. Le migliori riprese sono quelle che mi fanno dire: ‘Caspita, come ha fatto l'animatore a ottenere tanto da una cosa piccola e inanimata, usando solo pollice, indice e stecchini?’”.

Una particolare carrellata, che sullo schermo dura un minuto e mezzo, è stata così complicata che a Waring sono occorsi, dalla preparazione alla ripresa, più di tre mesi per ultimarla e circa nove settimane di animazione effettiva.

“Era una scena che coinvolgeva quasi tutti i personaggi contemporaneamente”, rivela il supervisore dell'animazione. “Inizia con Mole che suona il pianoforte e continua lungo il tavolo all'interno della miniera di selce su cui si sta allestendo il banchetto, con personaggi che apparecchiano la tavola e altri che parlano, poi prosegue verso la cucina in pieno fermento dove Rabbit dirige i lavori culinari, e da lì raggiunge Badger e Fox che camminano e parlano, fino ad arrivare accanto alla coppa del punch dove, mentre si servono da bere, i due chiacchierano per circa 45 secondi con Ash, Kristofferson e Agnes”.

Waring ha suddiviso la scena in tre sezioni. “È la sequenza più lunga del film e la più complessa in termini di numero e posizione dei personaggi, continuità della ripresa e quantità di dialogo”, egli spiega. “Ho iniziato alla fine di ottobre e ho finito a febbraio, anche se a Natale ci siamo presi una pausa”.

Mentre lavorare con i pupazzi 'hero scale' e 'half scale' ha presentato un livello di difficoltà simile, i pupazzi 'micro mini' sono stati una vera e propria impresa. Per quanto erano piccoli e intricati, gli animatori hanno dovuto usare le pinzette per muoverli e, in generale, hanno dovuto adottare un abito mentale totalmente diverso.

“I pupazzi 'micro mini' erano usati prevalentemente per le riprese panoramiche, dove si tende a rappresentare l'essenza di qualcosa anziché il dettaglio”, spiega Waring. “Li abbiamo usati per le scene d'azione veloci, per le quali erano proprio adatti, perché potevamo collocarli su un supporto o fissarli con spille. Avendo le gambe in filo di ferro, potevamo metterli in pose più estreme, adatte alla corsa o ai balzi. Ma a Wes sono piaciuti veramente, quindi li abbiamo collocati in una posizione più centrale dell'inquadratura e, in alcune sequenze, abbiamo finito con il posizionarli abbastanza vicino alla macchina da presa”.

“Si è trattato di trovare un modo ingegnoso, alla vecchia maniera, per risolvere i problemi, quindi non abbiamo avuto bisogno di molti effetti visivi per correggere o rifinire il lavoro alla fine. Gli effetti sono serviti per qualche ritocco, non per realizzare delle sequenze”, spiega la produttrice Abbate.

E così gli animatori sono tornati a usare i vecchi metodi per rappresentare fiamme, acqua e fumo nelle inquadrature effettive, usando il cellophane per l'acqua, il sapone alla glicerina inciso e scolpito per le fiamme e l'ovatta per il fumo.

“In genere, si riprendono gli elementi live action, come il fumo, e poi si combinano le diverse inquadrature”, spiega il direttore della fotografia Tristan Oliver. “Questa non è CG, è composite, ma Wes era contrario. Abbiamo quindi usato una vecchia tecnica illusionistica, chiamata 'pepper's ghost', basata su un gioco di specchi e luci grazie al quale una fiamma fuori dall'inquadratura viene riflessa nella posizione appropriata”.

REGIA

Nonostante la sua insistenza per l'uso di tecniche tradizionali per le riprese di *FANTASTIC MR. FOX*, Anderson ha potuto dirigere il film 24 ore al giorno da qualunque

luogo grazie alla tecnologia moderna. “Un film come questo è un processo lungo e molto focalizzato sui dettagli”, riflette il regista. “Ci sono migliaia di decisioni da prendere, molte più che in un film live action, perché tutto è da creare. Le decisioni da prendere sono più articolate, non riguardano un singolo momento ma un’inquadratura intera e tutto è più complicato. Metà del processo cinematografico, quindi, ha riguardato il modo in cui realizzare il film, come gestire tutte le informazioni e come assicurare di rappresentare sullo schermo ciò che volevamo, dal momento che avevamo ventinove unità che operavano contemporaneamente. È pazzesco: sono abituato a una sola unità e, generalmente, già una mi fa sentire completamente sopraffatto. Ma i nostri collaboratori sono stati veramente eccezionali e siamo riusciti a cavarcela”.

“Abbiamo messo a punto un sistema di e-mail, di invio delle inquadrature e anche di messaggistica istantanea dai vari teatri a ovunque Wes si trovasse”, spiega la Abbate, “così poteva focalizzarsi su una particolare sequenza senza essere distratto da tutte le altre attività concomitanti. Ci si può sentire smarriti e confusi, avendo 29 o 30 ‘prime unità’ e dovendo filtrare le informazioni per fargli avere qualunque riferimento di cui avesse avuto bisogno. In questo modo, abbiamo potuto focalizzare le decisioni su ogni fase di ogni ripresa”.

“Ricevevo i giornalieri la sera tra le undici e mezzanotte, poi inviavo per e-mail a Londra le mie osservazioni sulle varie riprese”, ricorda Anderson. “La mattina dopo, il team rivedeva i giornalieri con le mie note, dopodiché mi scrivevano o telefonavano per informarmi dei programmi per la giornata. A quel punto ognuno tornava al suo set per mettersi all’opera e, una volta realizzata una nuova ripresa, ricevevo per e-mail le immagini da esaminare e commentare. A questo punto lavoravamo sui filtri, scegliendo le lenti per le riprese. Prima preparavamo tutto, poi progressivamente affinavamo il lavoro. Avevamo anche un software che mi permetteva di guardare attraverso la macchina da presa di qualunque unità, così potevo intervenire dal vivo sul processo. Uno strumento molto efficace”.

Per ogni scena Anderson preparava lo storyboard in collaborazione con un artista specializzato, quindi i disegni venivano trasformati in storyboard mobili, chiamati animatic,

che diventavano la base di ogni sequenza e permettevano ad Anderson, Gustafson e Waring di discutere di filtri, inquadrature e resa con l'animatore responsabile di ciascuna sequenza.

Inoltre, Anderson ha girato dei video di riferimento per ogni sequenza, a partire dai quali, insieme agli animatic, gli animatori hanno lavorato. La produzione aveva ribattezzato questi video LAV (live action video). "Attraverso i LAV, Anderson un po' dirigeva, un po' recitava e interpretava ciò che voleva nella scena", spiega la Abbate. "Spiegava ciò che voleva in ogni ripresa e poi la rappresentava interpretandola un paio di volte, in modo che potessimo montare una versione dell'inquadratura con lui dentro. Se vi erano più personaggi, c'erano altrettante sue inquadrature nei vari ruoli. Ciò dava all'animatore una chiara idea della tempistica, dell'espressione del volto e anche della posizione e del movimento delle mani, in aggiunta ad alcune osservazioni sulla motivazione e sul punto di vista del personaggio. Era uno spunto di lavoro veramente utile".

Per gli animatori i LAV sono stati inestimabili. "Ogni gesto, movimento, posizione degli oggetti e tono della voce era rappresentato da Anderson", dichiara Waring. "A volte si trattava di una sfumatura, con lui rivolto direttamente alla macchina da presa senza quasi muoversi. A volte dovevi guardare con molta attenzione, perché sembrava che non facesse nulla, ma invece c'era un movimento degli occhi o un cenno della testa, e questo era tutto ciò che occorreva per far funzionare la ripresa. La tentazione per un animatore è di aggiungere gesti ed espressioni, ma Wes era molto più misurato, voleva che l'approccio fosse lo stesso dei film live action e la recitazione analoga a quella degli attori in carne e ossa, ed è così infatti che lui interpretava i LAV. È un modo insolito di girare un film d'animazione, che solitamente è molto espressivo, mentre Wes tendeva a smorzare e moderare".

Per agevolare il lavoro, i realizzatori hanno interpellato Matt Kitcat e Rupert "Fish" Fishwick, che hanno messo a punto un sistema chiamato FishKat. "Chiunque poteva accedere al sistema, anche quando si trovava all'estero. Una delle cose importanti per il regista, che non sempre si trovava sul set, era la possibilità di approvare l'inquadratura di una ripresa attraverso il semplice invio dell'immagine via e-mail. In questo modo, Wes

poteva ricevere e vedere l'immagine stando nel suo appartamento di Parigi o in qualunque altro luogo. Se era a Londra impegnato nella post-produzione, gli bastava accedere attraverso un computer alla rete e vedere l'inquadratura", spiega Kitcat. "Per questo film sono state inserite 5.229 riprese e 621.450 inquadrature. In sostanza, producevamo 120 gigabyte di dati al giorno, con una capacità totale di archivio di 18,5 terabyte".

Il risultato è un film stop motion dal gusto unico e particolare ma che, nello stile e nel tema, ha l'impronta di Anderson. "Le tattiche e i trucchi narrativi dei film live action sono gli stessi che usa nell'animazione", afferma la Abbate. "La cosa interessante dell'animazione è che non finisce mai di cambiare ed è questo che la rende così eccitante. È sempre diversa. La maggioranza dei film d'animazione usa i primi piani per leggere le emozioni dei personaggi, ma a Wes piace prendere le cose un po' più alla lontana, quindi usa il linguaggio del corpo e la fotografia per suggerire ciò che devi pensare di quella ripresa. Per un film d'animazione, questa è una novità e, secondo me, è un punto di partenza molto interessante".

Felicity Dahl pensa che Roald avrebbe certamente dato la sua approvazione. "Quando ho visto il film ultimato, ho immaginato che gli sarebbe piaciuto e che avrebbe sorriso. Io, devo dire, sono rimasta senza parole alla fine della proiezione. Ho scritto subito a Wes: 'È un capolavoro'. È davvero fantastico, e che ritmo, che musica... Non riesco a togliermi dalla testa la vivacità e anche la bellezza del film. Quanto all'aspetto visivo, è semplicemente mozzafiato".

I REALIZZATORI

WES ANDERSON (regista/co-sceneggiatore/produttore) è nato a Houston, in Texas, e ha frequentato il college all'università del Texas ad Austin. È co-autore e regista anche dei film **“Un colpo da dilettanti”** (*Bottle Rocket*), **“Rushmore”**, **“I Tenenbaum”** (*The Royal Tenenbaums*), **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** (*The Life Aquatic With Steve Zissou*), **“Un treno per il Darjeeling”** (*The Darjeeling Limited*) e il cortometraggio **“Hotel Chevalier”**.

NOAH BAUMBACH (co-sceneggiatore) ha scritto e diretto **“Il matrimonio di mia sorella”** (*Margot At The Wedding*), **“Il calamaro e la balena”** (*The Squid and The Whale*) e **“Scalciando e strillando”** (*Kicking And Screaming*) mentre, insieme ad Anderson, ha scritto **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** (*The Life Aquatic With Steve Zissou*). Collabora con la rubrica *Shouts and Murmurs* della rivista *The New Yorker*. Il suo prossimo film, **“Greenberg”**, sarà distribuito nel 2010 dalla Focus Features.

ROALD DAHL (autore) è nato nel 1916 nel Galles da genitori norvegesi. Dopo avere trascorso l'infanzia e l'adolescenza in Inghilterra, a diciotto anni è andato a lavorare in Africa per la Shell Oil. Ha partecipato alla seconda Guerra mondiale come pilota della Royal Air Force. A ventisei anni si è trasferito a Washington, D.C. e lì ha iniziato a scrivere. Il primo racconto, ispirato alle sue avventure di guerra, è stato acquistato dal *Saturday Evening Post*, e così è iniziata la lunga carriera del celebre scrittore.

Dopo essersi affermato come autore per adulti, Roald Dahl ha iniziato a scrivere storie per bambini nel 1960, dopo essersi stabilito con la famiglia in Inghilterra. Ha scritto le prime storie per i suoi figli, ai quali ha dedicato molti libri.

Roald Dahl è uno dei narratori più amati dei nostri tempi. Sebbene sia venuto a mancare nel 1990, la sua popolarità continua a crescere e le sue storie di fantasia, tra cui

James e la pesca gigante (*James and the Giant Peach*), Matilde (*Matilda*), Il GGG (*The BFG*) e La fabbrica di cioccolato (*Charlie and the Chocolate Factory*), continuano a divertire e intrattenere le sempre più numerose legioni di fan.

Per maggiori informazioni sull'autore, visitate il suo sito ufficiale: www.roalddahl.com.

ALLISON ABBATE (produttrice) ha vinto un BAFTA con i film **"Il gigante di ferro"** (*Iron Giant*) e **"La sposa cadavere"** (*Corpse Bride*) di Tim Burton.

La produttrice ha incentrato la sua carriera sui film d'animazione più innovativi dell'industria cinematografica. Originaria di New York, si è trasferita a Hollywood nel 1989 e ha iniziato a lavorare in una serie di film d'animazione della Disney, tra cui **"Bianca e Bernie nella terra dei canguri"** (*The Rescuers Down Under*). In seguito, ha collaborato con Tim Burton come coordinatrice artistica del film cult **"The Nightmare Before Christmas"**.

La Abbate si è quindi trasferita a Parigi per avviare uno studio d'animazione satellite della Walt Disney e seguire la co-produzione del cortometraggio di Topolino candidato a un Academy Award **"Topolino e il cervello in fuga"** (*Runaway Brain*).

Nel 1996 è passata alla Warner Bros. Pictures, per la quale ha co-prodotto il successo internazionale **"Space Jam"**, che mescola personaggi d'animazione classici della Warner Bros. e sequenze live action. Il film, che vede affiancati Bugs Bunny, Michael Jordan e Bill Murray, ha aperto una nuova frontiera nel campo dei film d'animazione.

La produttrice ha vinto un BAFTA nel 1999 per l'acclamato film di Brad Bird **"Il gigante di ferro"**, adattamento del celebre libro per bambini del poeta britannico Ted Hughes The Iron Man.

Al successo de **"Il gigante di ferro"** ha fatto seguito **"Looney Tunes Back In Action"**, un'altra commedia per la famiglia in cui Bugs Bunny e Daffy Duck si uniscono a Brendan Fraser e Steve Martin. Dopo di ciò, la Abbate si è trasferita a Londra nel 2004 per produrre il film di Tim Burton **"La sposa cadavere"** (*Corpse Bride*), con Johnny Depp e Helena Bonham Carter, candidato all'Oscar nel 2005.

Al momento la produttrice è ancora una volta impegnata con Tim Burton nel film **"Frankenweenie"**, un film d'animazione in stop motion basato su un cortometraggio live action risalente ai primi anni della carriera di Burton.

SCOTT RUDIN (produttore) ha curato numerose produzioni cinematografiche: **"È complicato"** (*It's Complicated*), **"Julie & Julia"**, **"Il dubbio"** (*Doubt*), **"Revolutionary Road"**, **"Non è un paese per vecchi"** (*No Country For Old Men*), **"Il petroliere"** (*There Will Be Blood*), **"Un treno per il Darjeeling"** (*The Darjeeling Limited*), **"Reprise"**, **"The Queen – La regina"**, **"Il matrimonio di mia sorella"** (*Margot At The Wedding*), **"Diario di uno scandalo"** (*Notes On A Scandal*), **"Venus"**, **"Closer"**, **"Team America"** (*Team America: World Police*), **"Le strane coincidenze della vita"** (*I ♥ Huckabees*), **"The Village"**, **"School Of Rock"**, **"The Hours"**, **"Iris"**, **"I Tenenbaum"** (*The Royal Tenenbaums*), **"Zoolander"**, **"Il mistero di Sleepy Hollow"** (*Sleepy Hollow*), **"Wonder Boys"**, **"Le ceneri di Angela"** (*Angela's Ashes*), **"Al di là della vita"** (*Bringing Out The Dead*), **"South Park: il film"** (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*), **"A Civil Action"**, **"The Truman Show"**, **"In & Out"**, **"Ransom – Il riscatto"**, **"Mother"**, **"Il club delle prime mogli"** (*The First Wives Club*), **"Ragazze a Beverly Hills"** (*Clueless*), **"La vita a modo mio"** (*Nobody's Fool*), **"Il socio"** (*The Firm*), **"In cerca di Bobby Fischer"** (*Searching For Bobby Fischer*), **"Sister Act – Una svitata in abito da suora"**, **"La famiglia Addams"** (*The Addams Family*).

Per il teatro ha prodotto **"Passion"**, **"Amleto"** (*Hamlet*), **"Seven Guitars"**, **"A Funny Thing Happened on the Way to the Forum"**, **"Skylight"**, **"The Chairs"**, **"The Blue Room"**, **"Closer"**, **"Amy's View"**, **"Copenhagen"**, **"The Designated Mourner"**, **"The Goat"**, **"Medea"**, **"The Caretaker"**, **"Caroline, or Change"**, **"The Normal Heart"**, **"Chi ha paura di Virginia Woolf?"** (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), **"Il dubbio"** (*Doubt*), **"Mark Twain Tonight!"**, **"Faith Healer"**, **"The History Boys"**, **"Shining City"**, **"Stuff Happens"**, **"The Vertical Hour"**, **"L'anno del pensiero magico"** (*The Year of Magical Thinking*), **"Gypsy"**, **"Il re muore"** (*Exit The King*), **"God of Carnage"**.

Tra i film di prossima distribuzione troviamo **“Greenberg”** di Noah Baumbach, **“The Way Back”** di Peter Weir, **“Tamara Drewe”** di Stephen Frears, **“Liars A to E”** di Rick Linklater, **“The Social Network”** di David Fincher e **“True Grit”** di Ethan e Joel Coen.

JEREMY DAWSON (produttore) ha iniziato a lavorare nell'industria cinematografica disegnando la sequenza dei titoli de **“Il teorema del delirio”** (*PI*), debutto alla regia di Darren Aronofsky. Ha ideato gli effetti visivi e l'animazione per molti film, tra cui **“Frida”**, **“Across The Universe”**, **“Requiem For A Dream”** e **“L'albero della vita”** (*The Fountain*). In quest'ultimo è stato anche regista della seconda unità. La collaborazione tra Dawson e Wes Anderson è iniziata con l'incarico di supervisore degli effetti visivi de **“Le avventure acquatiche di Steve Zissou”** (*The Life Aquatic With Steve Zissou*) e, quindi, di co-produttore di **“Un treno per il Darjeeling”** (*The Darjeeling Limited*).

STEVEN RALES (produttore esecutivo) ha fondato nel 2006 la Indian Paintbrush Productions, con sede a Santa Monica, che sviluppa e produce film sia con i maggiori registi sia con i talenti emergenti. Rales ha curato la produzione esecutiva e ha co-finanziato **“Un treno per il Darjeeling”** (*The Darjeeling Limited*) di Anderson con la Fox Searchlight Pictures e **FANTASTIC MR. FOX**.

ARNON MILCHAN (produttore esecutivo) è conosciuto come uno dei produttori cinematografici indipendenti più prolifici e di maggiore successo degli ultimi venticinque anni, con oltre cento pellicole al suo attivo. Nato in Israele, Milchan ha studiato all'università di Ginevra. La sua prima attività imprenditoriale è stata la trasformazione della modesta azienda del padre in uno dei maggiori gruppi agro-alimentari del paese. Questo primo successo è stato solo un anticipo dell'ormai leggendaria reputazione di abile uomo d'affari che Milchan si è guadagnato sulla scena internazionale.

Milchan ha molto presto iniziato a occuparsi di progetti in un'area che aveva sempre suscitato il suo più vivo interesse: il mondo del cinema, della tv e del teatro. Tra i suoi primi

progetti vi sono la produzione teatrale di Roman Polanski di **“Amadeus”**, **“Dizengoff 99”**, **“La Menace”**, **“Il tocco della medusa”** (*The Medusa Touch*) e la mini-serie **“Masada”**. Alla fine degli anni '80, Milchan ha prodotto film del calibro di **“Re per una notte”** (*The King Of Comedy*) di Martin Scorsese, **“C'era una volta in America”** di Sergio Leone e **“Brazil”** di Terry Gilliam.

Dopo l'enorme successo di **“Pretty Woman”** e **“La guerra dei Roses”** (*The War Of The Roses*), Milchan ha fondato la New Regency Productions, con la quale ha inanellato una serie di successi, tra cui **“J.F.K. – Un caso ancora aperto”**, **“Sommersby”**, **“Il momento di uccidere”** (*A Time To Kill*), **“Free Willy”**, **“Il cliente”** (*The Client*), **“Tin Cup”**, **“Trappola in alto mare”** (*Under Siege*), **“L.A. Confidential”**, **“L'avvocato del diavolo”** (*The Devil's Advocate*), **“Il negoziatore”** (*The Negotiator*), **“City Of Angels – La città degli angeli”**, **“Entrapment”**, **“Fight Club”**, **“Big mama”** (*Big Momma's House*), **“Don't Say A Word”**, **“Daredevil”**, **“Man on Fire – Il fuoco della vendetta”**, **“Indovina chi”** (*Guess Who*), **“Mr. and Mrs. Smith”**, **“FBI Operazione tata”** (*Big Momma's House 2*), **“L'albero della vita”** (*The Fountain*), **“Alvin Superstar”** (*Alvin and the Chipmunks*), **“Jumper”**, **“La notte non aspetta”** (*Street Kings*), **“Notte brava a Las Vegas”** (*What Happens in Vegas*), **“Io & Marley”** (*Marley & Me*), e **“Bride Wars – La mia migliore nemica”**.

Nel tempo, Milchan si è alleato con un importante investitore e partner che condivide la sua visione: la Twentieth Century Fox. Oggi la Fox possiede una quota della Regency e ne distribuisce i film a livello internazionale. Milchan ha inoltre diversificato le sue attività nel mondo dello spettacolo: nel settore televisivo attraverso la Regency Television (**“Malcolm”** - *Malcolm in the Middle*, **“The Bernie Mac Show”**, **“Windfall”** e **“Roswell”**) e nel settore dello sport, dove è diventato il maggior azionista della PUMA, società internazionale di abbigliamento e calzature per lo sport con sede in Germania, che si trovava sull'orlo del fallimento e alla quale Milchan ha ridato vigore trasformandola in un gruppo da sette miliardi di dollari. La Regency ha acquistato i diritti televisivi mondiali per i tornei della Women's Tennis Association dal 1999 al 2011 e li ha concessi in licenza alla Pan European Broadcaster Eurosport S.A. Oggi la Regency possiede una quota consistente del Channel 10, una delle due sole reti televisive commerciali esistenti in Israele,

una quota dell'Israeli Network, rete televisiva che trasmette negli Stati Uniti grazie a un accordo di distribuzione via satellite con la Echostar e accessibile in tutto il mondo online, e una partecipazione nella BabyFirst TV, il primo canale televisivo destinato ai bambini da tre mesi a tre anni, distribuito a livello mondiale. La Regency si è anche unita alla Richemont (società di Johann Rupert) e ha investito nella Meridian, una delle maggiori società di audio/video, con sede nel Regno Unito, che realizza i migliori prodotti per l'home entertainment disponibili sul mercato, e nella Kaenon, una società che produce occhiali da sole di fascia alta con le migliori lenti polarizzate del mondo, con sede a Newport Beach, in California.

MARK GUSTAFSON (direttore dell'animazione) ha lavorato per molti anni per i Will Vinton Studios, ora Latika Studios, inizialmente come artista claymation, poi come supervisore e direttore di numerosi spot pubblicitari, promo e cortometraggi per la televisione. Ha diretto diversi cortometraggi stop motion e un episodio della serie TV **"The PJs"**.

TRISTAN OLIVER (direttore della fotografia) lavora in questo ruolo da vent'anni. Si è laureato all'università di Bristol e ha frequentato la Scuola di cinematografia di Bristol. All'inizio della carriera ha vinto il premio BP Kodak Student Cinematography e, in seguito, ha frequentato per un breve periodo la Scuola di cinematografia di Mosca. Il suo lavoro è stato fortemente influenzato dall'animazione, e dalla lunga collaborazione con il regista Nick Park sono scaturiti i vincitori dell'Academy Award **"I pantaloni sbagliati"** (*Wrong Trousers*), **"A Close Shave"** e **"La maledizione del coniglio mannaro"** (*Curse Of The Wererabbit*).

Ha lavorato anche con altri registi, contribuendo alla realizzazione dei vincitori del BAFTA **"Stage Fright"** e **"The Big Story"**, oltre al celebre film **"Galline in fuga"** (*Chicken Run*).

Nel settore degli spot pubblicitari, Oliver è molto attivo e ha curato la fotografia di alcune importanti campagne che mescolano live action e animazione, quali quelle per Sony, Becks, Tesco e Tennants.

Membro di vecchia data della British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), Oliver ha fatto parte del Film Committee e del Children Committee, attivi nei settori dei film per la famiglia e per bambini. Ha presieduto la giuria dei premi per l'animazione in varie occasioni e anche quella per i costumi, grazie all'esperienza della sua famiglia nella manifattura di costumi teatrali.

Oliver trascorre il (poco) tempo libero con la famiglia. Ama leggere, andare a teatro, discutere di cinema e comprare orologi.

NELSON LOWRY (scenografie) è stato direttore artistico de **"La sposa cadavere"** (*Corpse Bride*) di Tim Burton e di due episodi della serie d'animazione televisiva stop motion **"The PJs"**. Nato negli Stati Uniti, Lowry risiede ora nel Regno Unito. Ha lavorato come artista dei fondali in **"Sunshine"** di Danny Boyle ed è stato direttore artistico degli effetti digitali di **"Fred Claus – Un fratello sotto l'albero"**.

ALEXANDRE DESPLAT (compositore musiche) è stato due volte candidato a un Academy Award per la migliore colonna sonora per **"The Queen – La Regina"** di Stephen Frears e **"Il curioso caso di Benjamin Button"** (*The Curious Case Of Benjamin Button*) di David Fincher. È anche stato candidato a quattro Golden Globe, vincendone uno per **"Il velo dipinto"** (*The Painted Veil*). La colonna sonora per **"La ragazza con l'orecchino di perla"** (*Girl With A Pearl Earring*) di Peter Webber gli ha dato una grande popolarità e gli ha aperto le porte di Hollywood, dove ha contribuito ai film **"Birth – Io sono Sean"** di Jonathan Glazer, **"Lussuria – Seduzione e tradimento"** (*Lust, Caution*) di Ang Lee e **"Syriana"** di Stephen Gaghan (che gli è valso una candidatura a un Golden Globe). La filmografia recente di Desplat comprende **"Chéri"** di Stephen Frears, **"Coco Avant Chanel – L'amore prima del mito"** interpretato da Audrey Tautou, **"Julie & Julia"** di Nora Ephron,

“The Twilight Saga: New Moon” di Chris Weits. Al momento sta lavorando in **“The Tree Of Life”** di Terrence Malick e ne **“L’uomo nell’ombra”** (*The Ghost*) di Roman Polanski.

ANDREW WEISBLUM (supervisione montaggio) ha collaborato per la prima volta con Wes Anderson in **“Un treno per il Darjeeling”** (*The Darjeeling Limited*). Recentemente, ha curato il montaggio di **“The Wrestler”** per Darren Aronofsky. Altri film ai quali ha prestato la sua opera sono **“Broken English”** di Zoe Cassavetes e gli indipendenti **“Undermind – Doppia identità”** e **“Coney Island Baby”**. Inoltre, ha contribuito al montaggio di **“Vita da strega”** (*Bewitched*) di Nora Ephron e di **“A Dirty Shame”** di John Waters. Si è occupato del montaggio degli effetti visivi de **“L’albero della vita”** (*The Fountain*) di Darren Aronofsky e di **“Chicago”** di Rob Marshall (vincitore nel 2003 dell’Academy Award per il miglior montaggio e il miglior film, e dell’American Cinema Editors Award per il miglior montaggio di un musical/commedia). Weisblum è stato assistente al montaggio per oltre dieci anni sia di film indipendenti sia di grandi produzioni, partecipando alla realizzazione di **“Omicidio in diretta”** (*Snake Eyes*) di Brian De Palma e **“School Of Rock”** di Richard Linklater.

RANDALL POSTER (supervisione musiche) ha di recente curato la supervisione delle musiche di **“Una notte da leoni”** (*The Hangover*) di Todd Phillips, di **“Away We Go”** di Sam Mendes e di **“Whip It”** di Drew Barrymore.

La duratura collaborazione con il regista Sam Mendes comprende anche **“Jarhead”** e il premiato **“Revolutionary Road”** del 2008.

MackINNON & SAUNDERS (pupazzi), società del Regno Unito, è specializzata nella progettazione e realizzazione di pupazzi e modelli di alta qualità. Inoltre, produce spot televisivi e programmi d’intrattenimento per bambini (la nuova serie di cartoni animati **“Frankenstein's Cat”** trasmessa sui canali CBBC e BBC1 nel 2008) e offre vari servizi digitali, realizzati anche con il Maya Unlimited 3D.

Il portafoglio clienti (passato e presente) comprende la HOT Animation, la Future Films, la Passion Pictures, la Warner Bros., la Loose Moose, la Cosgrove Hall, la Aardman Animations, la Publicis New York, la Nickelodeon UK, la Disney, la Tiger Aspect, la Barry Purves e la Famous Flying Films.

Line Producer

Simon Quinn

Direttore di produzione

Charlotte Owen

Supervisione produzione

Fred De Bradeny

Primo aiuto regista

Kev Harwood

Co-produttore

Molly Cooper

Supervisione produzione pupazzi

Andy Gent

Supervisione effetti visivi

Tim Ledbury

Consulente design

Alex McDowell, RDI

CAST AGGIUNTIVO (VOCI)

(IN ORDINE DI APPARIZIONE)

Weasel	Wes Anderson
Linda Otter	Karen Duffy
Walter Boggis	Robin Hurlstone
Nathan Bunce	Hugo Guinness
Signora Bean	Helen McCrory
Scoiattolo	Roman Coppola
Agnes	Juman Malouf
Figlio di Beaver	Jeremy Dawson

Figlio di Bean	Garth Jennings
Reporter Action 12	Brian Cox
Addetto agli esplosivi	Tristan Oliver
Mole	James Hamilton
Beaver	Steven Rales
Pilota	Rob Hersov
Dott.ssa Badger	Jennifer Furches
Ex fidanzata di Rabbit	Allison Abbate
Rabbit Girl	Molly Cooper
Topo nel campo	Adrien Brody
Rabbit	Mario Batali
Com. vigili del fuoco	Martin Ballard

REPARTO ANIMAZIONE

Supervisione animazione

Mark Waring

Responsabili animatori

Jason Stalman
Kim Keukeleire
Dan Alderson
Brian Hansen
Brad Schiff
Anthony Farquhar-Smith
Andy Biddle
Will Hodge
Chuck Duke
Jens Gulliksen
Tobias Fouracre
Payton Curtis
Malcolm Lamont
Jeff Riley
Pete Dodd
Chris Tichbourne
Trey Thomas

Animatori

Tim Allen
Elie Chapuis
Timon Dowdeswell
Caroline Maure
Jody Meredith
Leo Nicholson
Andrew Spilsted
Kevin Walton

Assistenti animatori

Daniel Gill
Michael Hughes
Patricia Sourdes

REPARTO STORIA

Responsabile artisti storyboard

Christian De Vita

Artisti storyboard

Tony Cervone
Padraig Collins
Nikolay Moustakov
Richard Nye
Colin White

REPARTO ARTISTICO

Direttore artistico

Francesca Maxwell

Assistente direttore artistico

Alice Bird

Supervisione reparto artistico

Roddy Macdonald

Coordinamento reparto artistico

Mark Woollard

Responsabile disegnatori personaggi

Felicie Haymoz

Designatori personaggi

Victor Georgiev

Huy Vu

Disegnatori ambiente

Chris Appelhans
Alan Case
Turlo Griffin
Todd Van Hulzen
Andy Roper

Disegnatori

Poppy Luard
Hannah Moseley
Alexandra Walker

Disegnatore junior

Gavin Dean

Turnaround Artist

Jill Brooks
Teddy Hall

Animatore 2D

Ray Lewis

Modellatori reparto artistico

Colin Armitage
Jim Barr
Roy Bell
Holly Blenkins
Lorna Cashmore
Mick Chippington
Georgina Everard
Darren Fitzsimons
Charles Fletcher
Celia Garrard
Mark Gunning
Maggie Haden
Amy Horwell
Grant Humberstone
Barry Jones
Christine Jones

Clare Kinross
Angela Kyriacou
Sam Leake
John Lee
Thecla Mallinson
Paul Marsh
Andre Masters
Marie Parsons
Emma Pickard
Elizabeth Quinton
Gavin Richards
Cathy Stewart
William Sumpter
Tony Travis
Laura Treen
Joe Vassalo
Joe Vetesse
Karl Wardle
Sarah Wells
Terry Whitehouse
Thomas Wignall

Assistenti modellatori

Robin Crowley
Collette Pidgeon
Yossel Simpson Little

Assistenti reparto artistico

Tom Aizlewood
Lucy Begent

Artista grafico junior

Gala Jover

Fattorino reparto artistico

Catrina Rings

Assistenti di scena

Christian Passerotti
Tim Ross

Artista digitale (Signora Fox)

Turlo Griffin

Veicoli

Jeff Cliff Model Effects Ltd

John Wright Modelmaking

REPARTO PUPAZZI

Modellatori pupazzi

Vicky Ball
Fiona Barty
Amy Burnand
Steve Carey
Lisa Carracedo
Carrie Clarke
Deborah Cook
Josie Corben
Nigel Cornford
Michele Gelormini
Valma Hiblen
Sam Holland
Angela Kiely
Janet Knechtel
Thalia Lane
Cormac McKee
Angela Pang
Matt Sanders
Cathy Snelling
Vicky Stockwell
Aine Woods
Kevin Wright

Modellatore junior

Rebecca Smith

Coordinamento reparto pupazzi e reparto artistico

Melissa Rogers

Assistente reparto pupazzi

Katherine Archer

Fattorino reparto pupazzi

Natasha Harrison

Trasporto pupazzi

Richard Lake

Caporeparto allestitori modelli

Richard Blakey

Allestitori pupazzi

Oliver Jones
Dennis Russo
Ben Weller

Stagisti reparto pupazzi

Anna Des Champs
Anne-Sophie Lecourt

Team pupazzi Mackinnon & Saunders

Ian Mackinnon	Peter Saunders	Sara Mullock
Chris Bowden	Rebecca Hunt	Rosetta Cassini
Simon White	Gareth Richards	Neil Sutcliffe
Noel Estevez-Baker	Joe Holman	Stuart Sutcliffe
Claire Moore	Paolo Goldstein	Nigel Leach
Amy Wilkinson	Caroline Wallace	Graeme Hall
John Turnbull	Kevin Scillitoe	Ruth Curtis
Gemma Slack	Jonny Grimshaw	Nick Smalley-Ramsdale
Richard Pickersgill	Paul Jones	Shannon O'Neill
Barbara Biddulph	Christine Keogh	Cordelia O'Neill
Alex Williams	Laura Clempson	Anne Sutcliffe
Fiona Bunting	Geraldine Walker	Michele Pouncey
Karen Nicholls	Amanda Thomas	Michelle Scattergood
Bridget Smith	Robby Manning	Rebecca Redhead
Rosie Taylor	Tom Pilling	Tom Clempson
Emma Boyson	Bethan Jones	Cherie Taylor
	Richard Jeffers	

REPARTO PRODUZIONE

Coordinamento produzione

Jules Collings

Sviluppo sistema produzione

Dave Powell

Assistenti di produzione

Beni Hardiman
Faye Robinson

Secondi aiuti regista

Ben Barrowman
Dan Pascall

Terzi aiuti regista

Greg Furber
James Emmott
Alice Dunseath

Assistente esecutivo Wes Anderson

Octavia Peissel

Assistente Wes Anderson

Martin Scali

Assistente di produzione American Empirical Pictures

John Peet

Assistenti Scott Rudin

David Kennedy
Fanny Schwartz
Nick Zayas
Scott Epstein

Assistente Allison Abbate

Melanie Jones

Assistente Steven Rales

Sandra Schilling

Dirigenti Indian Paintbrush

Joseph O. Bunting III

Deborah Wettstein

Jill Rachel Morris

Continuity

Claire Watson

Addetta reception produzione

Polly Kemp

Fattorini produzione

Roxanne Donovan

Ella Harris

Ryan King

Louise Murray

Jannika Oberg

Ana Tiquia

Supporto IT

Murad Ali

Consulente di produzione

Susan Blanchard

AUTORIZZAZIONI E PERMESSI

Ruth Halliday - The Clearing House

SEGRETARIA DI EDIZIONE IN ESTERNI

Jennifer Furches

STAGISTI PRODUZIONE

Francesca Ackerson
Emily Brick
Edward Bursch
Sean Elligers

REPARTO EFFETTI VISIVI

Supervisione composite

Rupert Davies

Produttore effetti visivi

Liz Chan

Supervisione CG

Nic Birmingham

Artista CG

Victor Georgiev

Artista previsualizzazione

Craig Mephram

Composite

Qian Han
Wendy Seddon
Nicolas Hodgkinson
Ben Hicks
Grainne Freeman
Natalie MacDonald
Marc Hutchings
Rachel Wright
Cristina Puente

Artisti Rotoscope

Jonathan Brady
Luke Sikking
Sherin Mahboob
Tom van Dop
Kate Burgess

Montaggio VFX

Daryl Jordan

Assistente montaggio VFX

Lucy Benson

Assistente di produzione VFX

Dorothee Freytag

Effetti visivi supplementari

Lip Sync Post

Supervisione effetti visivi	Tom Collier
Responsabile effetti visivi	Stefan Drury
Coordinamento effetti visivi	Samantha Tracey
Responsabile 2D	Sheila Wickens

Composite digitale

Simon Allen
Naomi Butler
Chris Elson
Matt Foster
Richard Nosworthy
Glen Pratt
Angela Rose
Blake Winder

Stranger FX

Produttore effetti visivi

Sally Spencer

Artisti digitali

Paddy Eason
David Emeny
Hugh Macdonald

REPARTO ILLUMINAZIONE E MACCHINE DA PRESA

Lighting Camera

Toby Howell
Graham Pettit
James Lewis
Jeremy Hogg

Responsabile assistenti oper. macchina

Gunnar Heidar

Assistenti oper. macchina

Laura Howie
Kathrin Woodtli
Sarah Thompson
Christopher Nunn
Jamie Kennerley

Caposquadra elettricisti

Toby Farrar

Elettricisti

James Foreman
Paulo Fernandes

Specialista illuminazione

Gary Welch

Apprendista tecnico illuminazione

Jamie Khosravi

Supervisione Motion Control

Andy Bowman

Responsabile Oper. Motion Control

Bobby Logan

Motion Control

Christophe Leignel

Assistenti Motion Control

Tommy Holman

Mark Swaffield

MONTAGGIO

Responsabili montaggio

Ralph Foster

Stephen Perkins

Primo assistente montaggio

Claire Dodgson

Secondi assistenti montaggio

John Addis

Michael Ho

Coordinamento storia e montaggio

Zoe Radford

Assistente reparto montaggio

Katherine Janes

Track Reader

Anthony Hull

POST PRODUZIONE

Supervisione post-produzione

Jeannine Berger

Supervisione montaggio suono

David Evans
Jacob Ribicoff

Montaggio dialoghi

Tony Currie
Tony Martinez
Gerald Donlan

Montaggio effetti sonori

Andy Kennedy
Stefan Henrix
Steve Browell
Brian Emrich

Assistente montaggio suono

Eric McAllister

Tecnici del missaggio

Sven Taits
Steve Browell

Montaggio rumori

Harry Barnes
Stuart Stanley

Rumoristi

Andi Derrick

Peter Burgis
Jay Peck

Missaggio rumori

Ryan Collison

Fonico rumori

Adam Mendez

Tecnici di sincronizzazione

Paul Jarvis
Mike King
Jeff Dalmaine
Joe Maher

Missaggio ADR

Peter Gleaves

Fonico ADR

Rick Gould

Tecnici missaggio dialoghi

Laurent Bindar
Denis Caribaux
Andrew Feliciano
Michael Miller
Didier Pouydeffeu
Michael Suarez
Adam West

Fonici - Esterni

Noah Timan
Stuart Wilson

Scheduling Manager

Suzanne Facenfield

Assistente fonico - Studio

Nick Del-Molino

Rumori registrati presso la Anvil Post Production (Technicolor Londra)

Digital Intermediate di Technicolor Creative Services – Londra

Project Manager DI

Matthew Bristowe
Begoña Lopez

Colorista

Max Horton

Montaggio online

Richard Etchells

Titoli

LOOK EFFECTS

MUSICHE

Supervisione montaggio musiche

Gerard McCann

Montaggio musiche

Peter Clarke

Coordinamento musiche

Jim Dunbar

Permessi e licenze musicali

Jessica Dolinger

Sara Matarazzo

Traffic Quintet

Dominique Lemonnier
Christophe Morin
Philippe Noharet
Anne Vilette
Estelle Vilotte

Solisti

Mandolino: Alison Stephens
Celesta: Dave Arch
Banjo / Ukulele / Chitarra / Mandolino: John Parricelli
Chitarre: Mitch Dalton
Chitarre / Banjo / Mandolino: Nigel Woodhouse
Scacciapensieri / Cucchiari / Percussioni giocattolo: Paul Clarvis
Tromba, trombino: Maurice Murphy
Flauto, flauto piccolo: Helen Keen
Percussioni a tastiera: Frank Ricotti
Batteria: Ralph Salmins
Timpani: Tristan Fry
Flauti: Piers Adams, Jill Kemp, Annabel Knight
Contrabasso: Chris Laurence

Strumenti a fiato in legno

Helen Keen, Philippa Davies, Anna Noakes, Nina Robertson, Nicholas Bucknall, Richard Addison,
David Fuest

Sassofoni

Phil Todd, Jamie Talbot, Dave Bishop

Ottoni

David Pyatt, Richard Watkins, Richard Berry, Maurice Murphy, Rod Franks, Nigel Gomme, Dudley
Bright, Mike Hext, Darren Smith, Dave Stewart, Richard Edwards, Tracey Edwards, Owen Slade,
Jim Anderson

Percussioni

Frank Ricotti, Paul Clarvis, Stephen Henderson, Gary Kettel, Bill Lockhart, Sam Walton, Glyn
Matthews, Chris Baron

Coro ragazzi

London Oratory School Schola

Maestro del coro

Lee Ward

Voce solista

Felix Wareing

Registrazioni presso Abbey Road Studios (Londra) & Studios Guillaume Tell (Parigi)

Tecnici di registrazione

Andrew Dudman, Peter Cobbin e Sam Ockell
Missaggio di Andrew Dudman presso Abbey Road Studios, Londra

Operatori Protools

John Barrett
Andy Kitchen
Tristan Montrocq

Contratti orchestrali

Isobel Griffiths

Assistente contratti orchestrali

Lucy Whalley

Coordinamento produzione musiche

Xavier Forcioli

Orchestrazioni

Jean-Pascal Beintus, Alexandre Desplat, Marie-Christine Desplat

Preparazione musiche

Norbert Vergonjanne
Claude Romano

PETEY'S BAND

Jean-Yves Lozac'h
Gregoire Garrigues
David Coulter
Jean Toutou

Registrazioni di Gregoire Garrigues e Jean Pierre Sluys presso STUDIO A.P.C., Parigi

CANZONI

“The Ballad Of Davy Crockett”
Eseguita dai Wellingtons
Per gentile concessione di Walt Disney Records

“Heroes And Villains”
Scritta da Brian Wilson e Van Dyke Parks
Eseguita dai Beach Boys
Per gentile concessione di Capitol Records
Su licenza EMI Film & Television Music

“Fooba Wooba John”
Canzone tradizionale
Eseguita da Burl Ives
Per gentile concessione di Columbia Records
In accordo con Sony Music Licensing

“Love”
Scritta da George Bruns e Floyd Huddleston
Eseguita da Nancy Adams
Per gentile concessione di Walt Disney Records

“Buckeye Jim”
Scritta da Burl Ives
Eseguita da Burl Ives
Per gentile concessione di Columbia Records
In accordo con Sony Music Licensing

“Concerto per corno n. 4 in Mi bemolle maggiore”
Scritto da Wolfgang Amadeus Mozart
Eseguito dall'Amadeus Concert Orchestra della radio polacca con Jacek Muzyk,
Corno per gentile concessione di Naxos
In accordo con Source/Q

“The Grey Goose”
Scritta da Burl Ives
Eseguita da Burl Ives

Per gentile concessione di Columbia Records
In accordo con Sony Music Licensing

“Une petite île”
Scritta da Georges Delerue
Eseguita da Georges Delerue
Per gentile concessione di Sidomusic B. Liechti & Cie

“Street Fighting Man”
Scritta da Mick Jagger e Keith Richards
Eseguita dai Rolling Stones
Per gentile concessione di ABKCO Music & Records, Inc.

"Petey's Song"
Scritta da Jarvis Cocker, Wes Anderson e Noah Baumbach
Eseguita da Jarvis Cocker
Per gentile concessione di Rough Trade Records

“Night And Day”
Scritta da Cole Porter
Eseguita da Art Tatum
Per gentile concessione di Storyville Records
In accordo con The Music Sales Group

“Adagio”
Scritta da Georges Delerue
Eseguita da Georges Delerue
Per gentile concessione di Sidomusic B. Liechti & Cie

“Le Grand Choral”
Scritta da Georges Delerue
Eseguita da Georges Delerue
Per gentile concessione di Warner Bros. Entertainment, Inc.

“I Get Around”
Scritta da Brian Wilson e Mike Love
Eseguita dai Beach Boys
Per gentile concessione di Capitol Records
Su licenza EMI Film & Television Music

“Ol' Man River”
Scritta da Oscar Hammerstein II e Jerome Kern
Eseguita dai Beach Boys
Per gentile concessione di Capitol Records
Su licenza EMI Film & Television Music

“Let Her Dance”
Scritta da Bobby Fuller
Eseguita da Bobby Fuller Four
Per gentile concessione di Del-Fi / Rhino Entertainment Company
In accordo con Warner Music Group Film & TV Licensing

Colonna sonora disponibile su **abkco** Records

SISTEMI DIGITALI

Tecnici sistemi digitali

Matt Kitcat
Rupert "Fish" Fishwick

Tecnico di rete

Richard Crocomb

Consulente IT

Adrian Baxter

Tecnico di studio

Jonathan Hearn

AMMINISTRAZIONE

Contabilità

Jeffrey Broom

Assistente contabilità

James Broom

CONSULENTI LEGALI

Wiggin LLP

Finanziamenti erogati da Bank of Ireland

Consulente legale Bank of Ireland

David Quli of Wiggin

RINGRAZIAMENTI

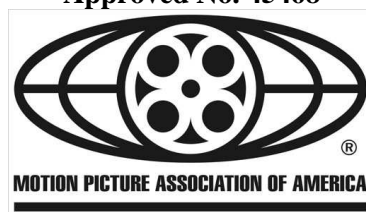
Juman Malouf
Liccy Dahl
La famiglia Lambros
Angel McConnell
Mike Nichols
Cameron Crowe
Steve Kloves
Michael Chabon
Wally Wolodarsky & Maya Forbes
Donald Chaffin
Alice Bamford
Nancy Meyers
Steve Smith
Jody Klein
Iris Keitel



DTS LOGO

SDDS LOGO

Approved No. 45468



MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA

© 2009 Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC e Regency Entertainment (USA), Inc. solo negli Stati Uniti.

© 2009 Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC e Monarchy Enterprises S.a.r.l. in tutti i territori tranne Brasile, Italia, Giappone, Corea e Spagna.

© 2009 TCF Hungary Film Rights Exploitation Limited Liability Company, Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC e Monarchy Enterprises S.a.r.l. in Brasile, Italia, Giappone, Corea e Spagna.

REGENCY e Regency “R” sono marchi registrati della Monarchy Enterprises S.a.r.l.

I personaggi, le aziende e gli eventi narrati nel film sono immaginari. Ogni somiglianza con persone, aziende ed eventi realmente esistenti e accaduti è puramente casuale.

**La proprietà di questo film è protetta dal copyright e dalle altre leggi in vigore.
Ogni duplicazione, distribuzione o proiezione non autorizzata di questo film
sarà punita in sede civile e penale.**

©2009 TWENTIETH CENTURY FOX. TUTTI I DIRITTI RISERVATI. PROPRIETÀ DELLA FOX. QUOTIDIANI E PERIODICI HANNO LA FACOLTÀ DI RIPRODURRE QUESTO TESTO IN ARTICOLI CHE PUBBLICIZZANO LA DISTRIBUZIONE DEL FILM. QUALSIASI ALTRO UTILIZZO È SEVERAMENTE PROIBITO, INCLUDENDO LA VENDITA, LA DUPLICAZIONE O ALTRO TRASFERIMENTO DEL PRESENTE MATERIALE. QUESTE NOTE DI PRODUZIONE PER LA STAMPA NON DEVONO ESSERE NOLEGGIATE, VENDUTE O CEDUTE IN ALCUN MODO, NÉ TOTALMENTE NÉ PARZIALMENTE.