

SPECIALE **Truccare la storia: la colorizzazione digitale delle foto d'archivio del Colorized History Movement**

Noi non possiamo che mostrarvi la scorza, il colore...

Notte e nebbia, Alain Resnais, 1955

Nelle immagini fisse o in movimento di documentazione storica il regime cromatico (bianco e nero/ colore) è una qualità estetica che di solito non viene interrogata. A causa di limitazioni tecnologiche e di convenzioni culturali fortemente radicate, il b/n è stato a lungo la marca stilistica dei documenti fotografici e cinematografici, soprattutto di quelli *pubblici* e *ufficiali* (cinegiornali e fotoreportage). Negli ultimi anni, tuttavia, sono comparsi alcuni prodotti che hanno rimesso a tema la qualità cromatica delle immagini storiche. Ci si riferisce qui in particolare alla proliferazione online di filmati e album di fotografie storiche a colori o colorizzate risalenti a un passato che si è soliti ricondurre a una produzione iconica in b/n. Mentre però nel primo caso – filmati e foto *a colori* – si tratta di documenti d'archivio originali, riscoperti e valorizzati proprio in virtù dell'eccezionale presenza di un colore reale “che riaffiora”¹, nel caso delle immagini – soprattutto fotografiche – *colorizzate* ci si trova invece di fronte a un colore “posticcio”, aggiunto a posteriori come un cosmetico su immagini originariamente acromatiche².



Fig. 1

Questo saggio intende analizzare uno di questi casi di postproduzione cromatica, di colorizzazione – o *colour conversion* – di foto storiche d'archivio: si tratta delle immagini realizzate dal cosiddetto Colorized History Movement, collettivo di grafici e appassionati, autodefinitisi “amateur historians”, che sottopongono a una certissima colorizzazione digitale scatti fotografici provenienti da alcuni archivi, principalmente dalla Library of Congress: può un gesto postproduttivo apparentemente marginale, legato a meccanismi di condivisione, testimoniare un mutamento del regime percettivo?³

SPECIALE



Fig. 2

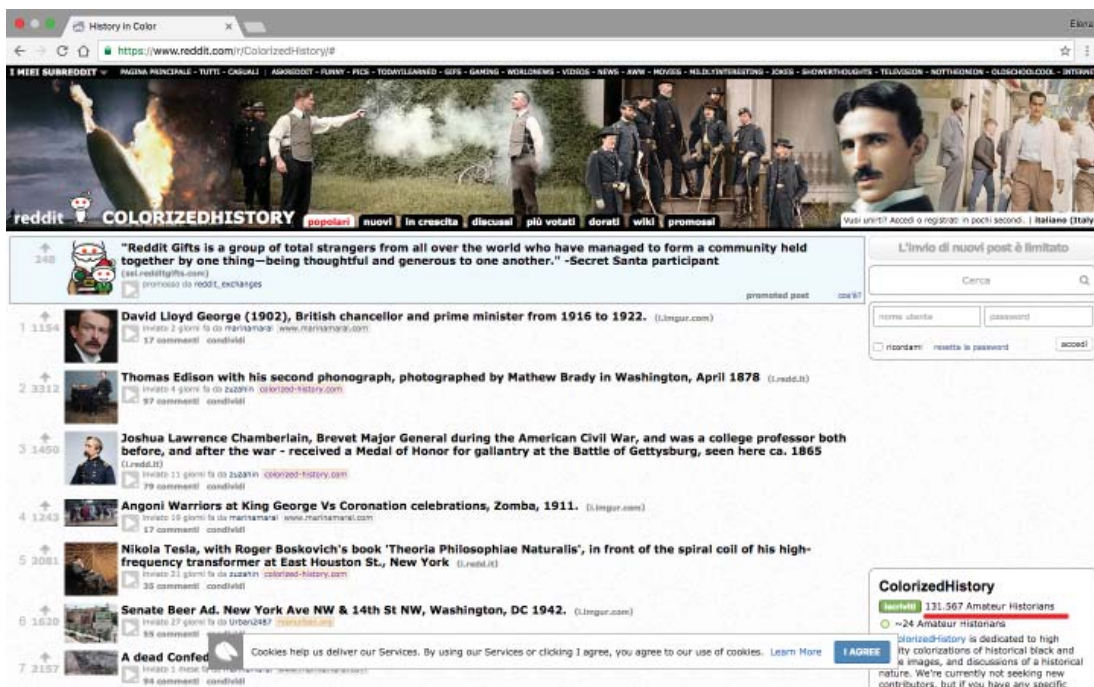


Fig. 3

Per rispondere, verranno richiamati altri due momenti della storia del colore nelle tecnologie di produzione/riproduzione visiva che si legano a diverso titolo al nostro caso di studio: da un lato, la patente *amatoriale* che questi grafici appassionati di storia si auto-attribuiscono evoca l'*amatorialità* dei cine-amatori che

SPECIALE per primi, tra gli anni '30 e '40 del '900, impiegarono il colore riprodotto per i loro film privati e di famiglia; dall'altro lato, il gesto stesso dell'aggiunta di colore chiama in causa una delle stagioni "d'oro" della colorizzazione delle immagini in b/n, vale a dire gli anni '80, quando interi classici della cinematografia in b/n furono colorizzati in vista della loro messa in onda televisiva.

Per prima cosa, presentiamo più dettagliatamente il caso in esame.

Who. Da una prima rassegna sugli account social e sulle pagine "about" dei vari siti e blog personali degli autori delle colorizzazioni – ecco i più celebri e attivi, non tutti americani: Jordan J. Lloyd alias Dynamichrome, Mads Madsen alias Zuzahin, Dana R. Keller, Sanna Dullaway, Marina Amaral – emerge con chiarezza la motivazione comune che li anima, riassumibile nel progetto condiviso di "dare colore per far rivivere il passato"⁴.

What. Le foto colorizzate privilegiano una rosa di "generi" ricorrenti: un generico "early 1900s", la guerra civile americana, attori e altre celebrità, momenti di vita quotidiana, campioni sportivi, qualcuno predilige foto che contengano automobili, oppure prodotti di consumo e merci (indicativi, ad esempio, i "generi" elencati da Dynamichrome: "Cherry Blossoms, Americana, St Patricks Day, Hamburger, Louisiana, 1880s"⁵). In generale, tra i soggetti rappresentati figurano sia personaggi pubblici ed eventi ufficiali, pietre miliari e luoghi riconoscibili della grande Storia, sia, al contrario, le storie di gente qualunque, soggetti anonimi, momenti quotidiani e luoghi non meglio identificati. Solo in qualche caso viene riportato il nome degli autori degli scatti "originali", mentre nella maggior parte dei casi questa informazione è taciuta, perché ignota o perché ignorata, ma anche perché, più in generale, non si presta particolare attenzione agli aspetti tecnici ed estetici della messinscena, quali il taglio dell'inquadratura, la sua composizione, l'esposizione, la luminosità della foto... Talvolta gli utenti si soffermano a disquisire sui casi più eclatanti di foto *staged*, in cui la messinscena, di nuovo, non riguarda tanto gli aspetti fotografici quanto, molto concretamente, la manipolazione del reale prima dello scatto, la falsificazione ormai acclarata, come nel caso della foto del Dead Confederate Soldier, il cui cadavere, come noto, fu spostato e "messo in posa". Le foto sembrano essere considerate dai coloristi principalmente – se non unicamente – per il loro contenuto informativo, per il loro valore referenziale, invece che per il loro carattere di *rappresentazione*⁶.



Fig. 4

SPECIALE *When*. Le foto colorizzate risalgono perlopiù a un passato remoto di cui sia i produttori sia i fruitori non hanno avuto esperienza. Indicativamente, le immagini coprono un arco temporale che va dagli albori della fotografia – con una forte presenza della guerra di secessione (1861-1865) – fino alla fine della seconda guerra mondiale. Il secondo conflitto mondiale costituisce un discrimine evidente, il termine ultimo, la soglia oltre la quale la pratica della colorizzazione parrebbe perdere senso, dato che è proprio a partire dall'immediato dopoguerra che il colore comincia a sostituire il b/n nelle immagini fotografiche e cinematografiche: dalla seconda metà degli anni '40 e soprattutto nel corso degli anni '50 giunge a compimento il processo di assorbimento della novità tecnologica delle pellicole a colori, in realtà lanciate a metà anni '30 per il mercato dei foto e cine-amatori (Kodachrome, Agfacolor, e a seguire tutte le varianti nazionali, dal Ferraniacolor al Fujicolor). Il colore riprodotto diventerà perciò rapidamente la nuova norma percettiva ed estetica nello scenario mediale prima americano e poi europeo⁷. Di nuovo, tra le foto analizzate sono certo ravvisabili eccezioni che risalgono a periodi più recenti, e che sembrano scelte, ancora una volta, per via di un soggetto "irresistibile" (ad esempio Steve Jobs, o Audrey Hepburn che percorre il corridoio di un supermercato affiancata da un cerbiatto).



Fig. 5

Where. Le foto colorizzate, provenienti da alcuni archivi che le hanno rese accessibili e disponibili in versione digitale, vengono pubblicate sui siti, blog e pagine dei *social network* dei grafici che le hanno colorizzate. La pagina di reddit – il *subreddit* – Colorized History (<<https://www.reddit.com/r/ColorizedHistory/>>), in particolare, è il punto di riferimento della community⁸: in questo nuovo contesto di fruizione le immagini colorizzate, previa approvazione dei gestori, vengono caricate e sottoposte ai giudizi e ai commenti degli utenti. L'ordine di visualizzazione combina popolarità e novità delle foto,

SPECIALE e sotto ogni foto rimane traccia dei feedback e della rete di interazioni e discussioni tra “produttori” e “consumatori”. Proprio questi commenti meritano qualche attenzione, poiché consentono di leggere con chiarezza sia le logiche della produzione di queste immagini, sia – e soprattutto – le pratiche del loro consumo, gli usi a cui si prestano.

How. Dal versante della produzione l'operazione mostra un evidente grado di ibridazione tra l'analogico e il digitale, non solo perché attraverso software e hardware digitali (Photoshop e tavolette grafiche) si interviene su una base fotografica analogica (per quanto a sua volta già codificata in linguaggio numerico), ma, soprattutto, poiché la stessa operazione di colorizzazione digitale si configura in realtà come un gesto manuale, pittorico, quasi artigianale nella sua accuratezza e lentezza (molto spesso gli autori delle colorizzazioni sottolineano l'elevato numero di ore impiegate per ottenere un dato risultato)⁹. Di frequente, tra l'altro, tra i commenti compare il Colorizebot, ovvero il robot della colorizzazione, che propone una propria versione, una propria colorizzazione del medesimo scatto: si tratta di un software, ancora in fase di sviluppo progettuale, che punterebbe a colorizzare *automaticamente* (in base a un complesso algoritmo) le immagini¹⁰. Il robot, tuttavia, puntualmente fallisce e l'esito non regge il confronto con la maestria manuale dei colorizzatori in carne e ossa, a ulteriore dimostrazione dell'insostituibilità dell'intervento umano, pur in un ambiente digitale, e della *continuità* che sussiste tra questi interventi e le antiche pratiche di fotoritocco analogico (a dispetto delle tesi apocalittiche e discontinuiste)¹¹.

Why. In gioco, evidentemente, è la riattivazione del passato per mezzo della forte sollecitazione percettiva/sensoriale prodotta dal colore. A sua volta, questa percezione si lega a doppio filo con i significati sociali e le connotazioni culturali cristallizzatisi attorno al colore – o meglio al binomio colore-b/n – nel mondo occidentale. Nelle immagini analogiche la coppia colore-b/n è infatti stata spesso impiegata al fine di opporre due mondi (ad esempio il reale e il fantastico), o due tempi (ad esempio, appunto, il passato e il presente). I significati culturali di “reale/fantastico”, a loro volta intrecciati con le connotazioni di “passato/presente”, non sono però da intendersi come opzioni nettamente separate, ma anche e soprattutto come tensioni attive in seno alla stessa opera. Anche a proposito della Colorized History, l'articolazione del binomio colore-b/n non è solo un espediente per demarcare passato e presente, né per conferire realismo. Il colore, al contrario, è qui usato anche come forma di eccesso spettacolare all'interno di un passato monocromo già di per sé presentato come fantastico e mitico. Di fatto il colore, aggiunto a fini “realistici”, finisce con l'attivare una partecipazione affettiva/emotiva che sposta la ricezione di queste fotografie verso i territori della narrazione finzionale, come sembra dimostrare l'incessante flusso di riferimenti cinematografici richiamati nei commenti (ad esempio, per sottolineare la somiglianza del tal personaggio storico con attori della Hollywood contemporanea, o per auspicare una trasposizione filmica degli episodi fissati nelle foto).

Questo desiderio di prossimità, di vicinanza, di *presenza* e di *presente*, sarebbe quindi a prima vista l'esatto contrario del vintage (o forse meglio del *faux vintage*, del falso vintage, visto che in entrambi i casi si tratta di operazioni di falsificazione)¹². Se infatti il (falso) vintage consiste nel far sembrare vecchio qualcosa di nuovo, nell'applicare la patina del tempo a un oggetto contemporaneo, apparentemente ci troviamo qui di fronte al caso opposto: far sembrare nuovo, o almeno più nuovo, più vicino a noi, qualcosa di vecchio. Eppure anche sulle foto colorizzate è stata stesa una *patina*, sottoforma di svariate mani di colore. Ed è proprio questa aggiunta, questa scorza superficiale, questo gesto puramente formale ad attirare su di sé l'attenzione e a inibire l'affondo storico, a bloccare un'apprensione profonda delle vicende storiche nella loro complessità. In questo senso, perciò, l'esito della pratica della colorizzazione non si discosta di molto dalle operazioni vintage e nostalgiche, o meglio ancora “tecnostalgiche”: se le forme della memoria dipendono sempre più dal tipo di mediazione tecnologica impiegata, nelle pratiche memoriali contemporanee il vero oggetto di memoria/nostalgia paiono ormai essere le stesse tecnologie mediali¹³. Analogamente, le foto colorizzate più che mediare il racconto storico o ricostruire una memoria collettiva, si offrono in realtà come artefatti tecnici che bloccano la rimemorazione. È l'operazione tecnologica a imporsi, è la performance tecnologica prodigiosa ad attirare su di sé l'attenzione, come

SPECIALE testimoniano i numerosi commenti sul carattere *trompe l'oeil* di queste foto: “Non mi ero accorto che fosse colorizzata!”, è il commento sbalordito onnipresente. Attirati dal colore steso sulla superficie delle foto, molti utenti si limitano a fare commenti e considerazioni superficiali, si fermano letteralmente alla *superficie* delle cose rappresentate, spesso ai dettagli più futili e triviali, quali baffi, barbe e capelli dei soggetti ritratti, oppure abiti e accessori; qualcuno commenta sarcasticamente la disposizione caotica delle automobili nel parcheggio, mentre c'è chi si spende persino per un'iper-filologia, proponendo di risalire all'identità dei proprietari delle automobili a partire dalle targhe, data la nitidezza dell'immagine che ne consente una chiara leggibilità. Di nuovo, “it is not colour that attracts audiences but the very fact of colourization, “the spectacle of the re-finished product, a creation of technological wizardry”¹⁴.



Fig. 6

È proprio quest'ultima citazione, tuttavia, tratta da un saggio di Charles Acland, a consentire un ulteriore livello di analisi. Le parole di Acland, a loro volta citate da Paul Grainge, si riferiscono in realtà a un altro caso di colorizzazione di immagini acromatiche, e cioè, come anticipato in apertura di questo saggio, alla controversa colorizzazione digitale di alcuni film classici hollywoodiani, verificatasi negli anni '80 in seguito all'acquisto da parte di Ted Turner di un nutrito catalogo di titoli della MGM per la messa in onda sui propri canali televisivi. Turner, interessato a massimizzare l'audience e i profitti, e invocando la proprietà ormai acquisita delle pellicole, procede alla colorizzazione di 24 titoli, tra cui film del calibro di *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) e *Casablanca* (Id., Michael Curtiz, 1942). Questa operazione scatena ben presto un acceso dibattito, in cui il magnate interpreta – non senza astuzia – il ruolo del *villain* (un numero di *American Film* gli dedica perfino una copertina, in cui compare vestito da Indiana Jones. Il titolo recita: “Raider of the Last Archive”). Nei primi anni '80 la controversia

SPECIALE tra favorevoli (con in testa la Motion Picture Association) e contrari (con in testa la Directors Guild of America) alla colorizzazione rimane interna all'industria, mentre dalla seconda metà del decennio si allarga e arriva a interessare settori più vasti dell'opinione pubblica: la colorizzazione diviene il soggetto di audizioni al Senato, ottiene una copertura giornalistica molto ampia, vi vengono dedicati editoriali, talk show, perfino monologhi televisivi e un convegno¹⁵. L'oggetto della contesa è la presunta *autenticità* dell'opera d'arte, lesa dal processo di colorizzazione e dalla privatizzazione e volgare monetizzazione del patrimonio artistico e culturale¹⁶.

Mettendo a confronto questo dibattito con il nostro caso, è evidente che il contesto è mutato radicalmente e che le differenze sono più delle analogie: nonostante ci siano anche ora alcuni oppositori e detrattori, gli atteggiamenti nei confronti della colorizzazione, della manipolazione dell'immagine e, più in generale, della cultura digitale sono mutati¹⁸; la nozione stessa di diritto d'autore/d'artista ha assunto significati molto più complessi a fronte della progressiva apertura e disseminazione degli archivi: se l'archivio è ormai esploso e diffuso, non c'è più alcun originale da preservare e anzi le operazioni di riuso e manipolazione delle fonti sono più che legittime. Ancora, se il dibattito sulla colorizzazione dei film si giocava perlopiù all'interno dell'industria, il Colorized History Movement trova invece la propria naturale collocazione in rete, dove i confini tra produzione e consumo sono molto più sfumati, e dove i "consumatori", gli *users*, tendono anzi a prendere il sopravvento, sovrapponendosi sempre più ai produttori di professione e svuotando di significato la distinzione tra professionale e amatoriale.

Per concludere è opportuno infatti ricordare che gli esponenti del Colorized History Movement – più che una community virtuale, a dire il vero, più che un movimento – si definiscono *amateur historians*, storici *amatoriali*, mossi da una passione gratuita invece che dal profitto (molti si rendono disponibili per lavori su commissione, ma le foto pubblicate online sono *free*, condivise gratuitamente con l'unico scopo di ricevere feedback dagli utenti). Da questo punto di vista si possono considerare *amatori* sia coloro che producono le foto (espressione di un'amatorialità del *fare*), sia coloro che le votano e le commentano (amatori come *fans*, esponenti di un'amatorialità del *dire*). Ci pare quindi che a incidere sulle forme della rappresentazione della storia e sul regime scopic non siano tanto i prodotti, le singole fotografie truccate (non è nemmeno ravvisabile, ad esempio, una precisa poetica cromatica) quanto piuttosto i modi d'uso di queste fotografie: non più reperto d'archivio e supporto per la veicolazione della memoria pubblica, ma strumento performativo di autorappresentazione, di racconto di sé, di costruzione attiva e *in pubblico* di un'identità individuale e privata, come attestano i numerosi aneddoti personali e i ricordi riattivati dalla visione delle foto colorizzate (ad esempio, capita spesso che tra i commenti compaiano ricordi dolorosi, racconti di perdite e lutti, condivisi a partire dalla visione di foto di guerra e di cadaveri). Per quanto variegato sia il ventaglio dei profili di questi "storici amatoriali" – in merito alla conoscenza della storia si va dall'ignorante al principiante allo specialista che si prodiga in ricerche molto accurate –, è importante sottolineare come, ancora una volta, gli amatori giochino un ruolo fondamentale nella storia dei regimi percettivi: sempre a proposito dell'uso del colore, furono infatti proprio i foto e cine-amatori a realizzare le prime immagini analogiche a colori cosiddette "naturali" tra gli anni '30 e '40 del secolo scorso, a usare per la prima volta le nuove pellicole a colori. La differenza, rispetto al secolo scorso, è però che le pratiche amatoriali non sono più marginali, periferiche rispetto all'istituzione e all'industria, ma, come scrive Patrice Flichy, "occupano la ribalta della scena. (...) Si trovano oggi al centro del sistema dei media"¹⁷, in una posizione *in-between* di negoziazione tra ignoranza e sapere, tra analogico e digitale, tra archivio e performance, tra pubblico e privato, tra passato e presente. Per questo, per quanto mediocri possano sembrare ed essere, le loro (post-)produzioni meritano di essere indagate.

Elena Gipponi

SPECIALE Note

1. Mi riferisco sia a gallery fotografiche (un esempio: <<https://www.dailybest.it/society/rarissime-foto-a-colori-della-russia-dei-primi-del-900/>> [ultimo accesso]), sia e soprattutto alla serie di prodotti audiovisivi destinati alla tv di cui *The Second World War in Colour* della BBC è uno dei “capostipiti”. Su quest’ultimo fenomeno mi permetto di rimandare a Elena Gipponi, “Documenti spettacolari: le immagini a colori di *The Second World War in Colour*”, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 5 (Marzo 2014) (<<http://www.cinergie.it/?p=4124>> [18 Aprile 2017]).
2. Qui di seguito due esempi: <<http://www.wired.it/play/cultura/2013/10/11/100-foto-storiche-ricolorate/>, <<http://www.raistoria.rai.it/gallery-refresh/foto-storiche-riportate-in-vita-col-colore/169/0/default.aspx>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017). Al seguente link si trova un’esauriente panoramica sul fenomeno: <<https://www.pixartprinting.it/content/controversial-art-colourising-past/>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017).
3. Si rimanda qui alla nozione di “regime percettivo” elaborata in Pierre Sorlin, *Les Fils de Nadar: Le ‘siècle’ de l’image analogique*, Nathan, Paris 1997 (trad. it. *I figli di Nadar. Il ‘secolo’ dell’immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001).
4. Dana R. Keller, ad esempio, scrive sul proprio sito: “Color establishes a renewed familiarity with the past. [...] By adding color to these images of history, the viewer is brought a little closer to the reality in which they were taken. [...] make it seem as if the past it portrays wasn’t that long ago after all”, <<http://www.danarkeller.com/about/>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017). O ancora Sanna Dullaway dichiara: “Colorizing *does not intend to replace* the original black & white photo, only offering a new perspective – to help people of today coming closer to the past”, <<http://sannadullaway.com/about/>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017).
5. <<https://medium.com/dynamichrome-viewfinder/all>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017).
6. Sul rapporto tra realtà e rappresentazione nelle fotografie storiche si rimanda a Gabriele D’Autilia, *L’indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Mondadori, Milano 2005.
7. Per una storia della tecnologia foto-cinematografica, cfr. Leo Enticknap, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*, Wallflower Press, London-New York 2005.
8. Fondato nel 2005, Reddit è un fortunatissimo sito americano di *social news*, sorta di sconfinata bacheca in cui gli utenti iscritti possono pubblicare contenuti e link ad altre pagine internet. I *subreddit* sono i sottoinsiemi, le categorie di argomenti in cui si articola il sito (tra i più frequentati figurano *funny*, *technology*, *science* e *worldnews*). Chiunque può creare un *subreddit*. L’utente medio di Reddit è americano, maschio, con un’età compresa tra i 25 e i 34 anni.
9. Già Manovich aveva evidenziato come tutto il cinema digitale si configuri in realtà come cinema d’animazione, riferendosi in particolare proprio all’uso del colore, che, applicato pixel su pixel, riacquisisce uno statuto pittorico, Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge-London 2001 (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, pp. 361-379).
10. <<http://whatimade.today/two-weeks-of-colorizebot-conclusions-and-statistics/#>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017). Mentre però l’algoritmo fornisce ottime prestazioni nella colorizzazione quando lavora su immagini con un’alta qualità (digitale) di partenza, di fronte a vecchie fotografie analogiche deteriorate il software non è in grado di riconoscere le macchie, i graffi e i vari segni del tempo e i risultati sono perciò molto più deludenti. Per migliorare la resa, sarebbe necessario un preliminare restauro digitale degli scatti da colorizzare.
11. Per una ricostruzione delle principali posizioni continuiste e discontinuiste, cfr. Enrico Menduni, “Fotografia prima e dopo. Rotture e continuità intorno alla svolta digitale”, *Comunicazioni sociali*, n. 1 (Gennaio-Aprile 2016), pp. 15-23. Anche Pierotti evidenzia come la fase postproduttiva della *color correction* sia per la maggior parte orientata verso l’ottenimento di un effetto di *continuità* con il look cromatico del cinema analogico. Federico Pierotti, “Lo statuto mimetico del colore nel cinema

- SPECIALE** contemporaneo”, *Fata Morgana, Reale*, n. 21 (Settembre-Dicembre 2013), pp. 149-156.
12. Per una ricognizione sulla nostalgia nello scenario mediale contemporaneo, si rimanda a Katharina Niemeyer (a cura di), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave-Macmillan UK, Basingstoke 2014. In particolare, sull’alternanza di colore e bianco e nero come strategia di demarcazione temporale, si rimanda al capitolo di Ute Holl, “Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography: On Otto Preminger’s *Bonjour Tristesse*”.
13. È questa la tesi sostenuta, ad esempio, in Tim van der Heijden, “Technostalgia of the Present: From Technologies of Memory to a Memory of Technologies”, *Necsus. European Journal of Media Studies* (Autumn 2015), <<http://www.necsus-ejms.org/technostalgia-present-technologies-memory-memory-technologies/>> (ultimo accesso 18 Aprile 2017).
14. Charles R. Acland, “Tampering with the Inventory: Colorization and Popular Histories”, *Wide Angle*, n. 2 (April 1990), p. 15, cit. in Paul Grainge, “Reclaiming Heritage: Colourization, Culture Wars and the Politics of Nostalgia”, *Cultural Studies*, n. 4 (1999), p. 625.
15. La storia del dibattito sulla colorizzazione è ricostruita con dovizia di particolari in Gary R. Edgerton, “‘The Germans Wore Gray, You Wore Blue’: Frank Capra, *Casablanca* and the Colorization Controversy of the 1980s”, *Journal of Popular Film and Television*, n. 4 (2000), pp. 24-32. Per un’analisi della versione colorizzata di *Casablanca*, cfr. Jason Gendler, “Are my Eyes Really Brown? The Aesthetics of Colorization in *Casablanca*”, in Simon Brown, Sarah Street, Liz Watkins (a cura di), *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, Routledge, New York-London 2013, pp. 199-208. Una disamina teorica della pratica della colorizzazione si trova invece in Michel Chion, “Colorisations”, in Jacques Aumont (a cura di), *La Couleur en cinéma*, Cinémathèque française/Musée du cinéma/Fondazione Mazzotta, Paris-Milano 1995, pp. 63-69.
16. Come si risolve la controversia? Il Copyright Office della Library of Congress il 19 giugno 1987 dichiara che chiunque aggiunga un minimo di tre colori a una copia in b/n di un film può legalmente registrare la nuova versione come una nuova opera (e infatti l’8 luglio 1988 la Turner Entertainment Company ottiene il copyright per la versione colorizzata di *Casablanca*, reputata così a tutti gli effetti un’opera distinta dall’originale. Il film colorizzato verrà messo in onda il 9 novembre 1988). Nonostante questa vittoria del fronte dei “favorevoli”, tuttavia, la colorizzazione si rivela un fenomeno molto effimero: per un paio d’anni i film e i programmi tv colorizzati registrano un indice medio d’ascolto superiore dell’80% rispetto agli analoghi film e programmi in b/n, e i risultati sono persino migliori nel mercato dell’home video, soprattutto nei paesi del sud e del midwest degli Stati Uniti. Già nel 1989, tuttavia, l’entusiasmo nei confronti di questa pratica sembra essere del tutto sfumato. Nel 1994 lo stesso Turner cavalca un nuovo sentimento popolare inaugurando il canale Turner Classic Movies, che trasmette “fieramente” anche film classici in b/n. Gary R. Edgerton, *op. cit.*
17. Patrice Flichy, *La Sacre de l’amateur. Sociologie des passions ordinaires à l’ère numérique*, Seuil, Paris 2010 (trad. it. *La società degli amatori. Sociologia delle passioni ordinarie nell’era digitale*, Liguori, Napoli 2014, p. 19).
18. Come esempio di una nuova disposizione nei confronti della colorizzazione e, più in generale, della ri-presentazione digitale del passato, Paul Grainge indica il film *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), che si regge proprio sul progressivo colorarsi (“modernizzarsi”) di un mondo in b/n: “Digital imaging/information has become less of a threat and more an intrinsic part of (new) media life. [...] while the colourisation debate of the late 1980s was born, in part, from the shock of technological excess – especially as it was felt to impact on the ‘authenticity’ of the art work and the basis of artistic heritage – *Pleasantville* represents the domestication of colouring technique and the marketable manipulation of ‘techno-textuality’”. Paul Grainge, “*Pleasantville* and the Textuality of Media Memory” in Id. (a cura di), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester 2003, pp. 215-216.