Quaderni d'altri tempi



NELLA TELA DI *SPIDER-NOIR*: IL B/N CONTRO I COLORI BRUTTI

di ***Valerio Pellegrini***

Spider-Noir porta il canone superomistico a compiere una temeraria incursione tra le radici del linguaggio hollywoodiano. Nonostante il conformismo del pubblico odierno, ormai drogato dai colori ipersaturi e diffidente verso tutto ciò che viene da prima degli anni Ottanta.



Sembra un errore del televisore, ma non lo è. *Spider-Noir* è l'ultima incarnazione di un amichevole Uomo Ragno di quartiere ed è, incredibilmente, una serie tv tutta in bianco e nero proposta dalla piattaforma Prime Video. Ideata da Oren Uziel e Steve Lightfoot, questa serie è un fiero *spin-off* dello straordinario lungometraggio animato *Spider-Man – Un nuovo universo*. Con quel film del 2018 e con il sequel del 2023, parte la saga dello *Spider-Verse Sony*, che presenta al mondo un folto esercito di Spider-Man alternativi, tra cui quello in B/N datato 1933. Con questi otto episodi di *Spider-Noir* possiamo finalmente visitare in *live-action* il bizzarro universo parallelo da cui proveniva quello speciale investigatore privato dotato dei tipici superpoteri ragneschi. Qui tutto è in bianco e nero, con gente che percepisce, pensa e sogna in bianco e nero. Nella serie tv targata Sony e Amazon MGM Studios, un arrampicamuri *hard boiled* ci guida in una New York anni Trenta segnata dalla Grande Depressione economica. L'interpretazione del super-*detective* è affidata a Nicholas Cage, che già prestava la voce al personaggio nei due lungometraggi animati. L'idea di raccontare le avventure di un Sam Spade (dalla penna di Dashiell Hammett) o di un Philip Marlowe (dalla penna di Raymond Chandler) in versione supereroica proviene da un fumetto Marvel del 2009 (cfr. Hine, Sapolsky, Di Giandomenico, 2026). La serie tv *Spider-Noir* riprende l'idea ma cerca di smarcarsi dal *Sony's Spider-Man Universe* (SSU). Gli ideatori Oren Uziel e Steve Lightfoot sono riusciti infatti a evitare la zavorra dei riferimenti allo *Spider-Verse* o a qualunque altro multiverso, preferendo saggiamente un progetto estetico più compatto, pensato per il bianco e nero e coerentemente cinefilo.

Ma la signora non è di Shanghai

In *Spider-Noir* Nicholas Cage interpreta dunque Ben Reilly, investigatore privato che sbarca il lunario con piccoli casi. Il suo *alter ego* superomistico è "The Spider", temutissimo vigilante mascherato. La serie tv parte con Ben in disarmo: la maschera appesa al chiodo e il fantasma di un pesante lutto. La sua frase preferita è "da zero poteri derivano zero responsabilità". Due comprimari interessanti riverberano la straordinaria ricchezza di quell'esercito di caratteristi che ha fatto grande Hollywood: la segretaria Janet Ruiz e il giornalista Robbie Robertson. La prima, interpretata da Karen Rodriguez, appartiene alla lunga genealogia delle segretarie del *detective* privato. Ricorda molto Effie Perine, la collaboratrice di Sam Spade ne *Il mistero del falco* (1941). Janet assicura la continuità materiale dell'ufficio rispetto ai vuoti del protagonista. Riesce a stare al passo (notevole la scena in cui circuisce i poliziotti con dei panini per avere informazioni) in un mondo di corrotti e corruttori. Robbie Robertson, interpretato da Lamorne Morris, è invece il

prevedibile e necessario contraltare al cinismo di Ben, perché mantiene viva la fiducia nella possibilità di raccontare la verità e, così, provare a modificare la realtà sociale.
Ben torna nel fango della lotta al crimine a causa di Cat Hardy, *femme fatale* legata al potente malavitoso Silvermane. *Spider-Noir* si lega affettuosamente al film *La signora di Shanghai*, diretto da Orson Welles nel 1947: classico *noir* diventato un culto nonostante una scrittura a dir poco semplicistica, a detta dello stesso Welles.



Eppure il film contiene trovate visive talmente geniali da incantare per decenni diverse generazioni di cinefili. Sfondi interessanti e distraenti come le sagome ingigantite e deformate dei pesci nella scena dell'acquario, a celebrare l'elemento animale e predatorio che qualifica le ragnatele degli intrecci *noir*. La trovata migliore è la celebre scena del confronto finale tra la *femme* Elsa Bannister (Rita Hayworth) e il suo marito-padrone. Il labirinto di specchi diventa co-protagonista. Lo stesso avviene in *Spider-Noir*, nel finale al club Alcove, con il confronto tra Cat e Silvermane che corre parallelo a quello dei coniugi Bannister. Da notare che in *Spider-Noir* la cantante Cat (Li Jun Li, attrice sino-americana nata a Shanghai), svolge il ruolo di *femme fatale* ricalcando i passi di Elsa, la misteriosa bionda che sa parlare cinese nel film di Welles. Curioso anche che Cat sia una bella donna asiatica: qualcosa a che fare con le preferenze di Nicholas Cage in fatto di matrimoni? Anche Welles era ossessionato dalla bellezza dalla sua musa Hayworth, con cui al tempo era spostato. Tanto da mettere la moglie al centro delle strategie di promozione del film: quando iniziarono le riprese, Welles orchestrò un bel po' di clamore facendo tagliare e tingere di biondo platino, davanti alla stampa, quella folta chioma rossa che aveva reso Hayworth l'amatissima Gilda. Da quel taglio sorse la *femme* glaciale e calcolatrice che segnò l'inizio di un lento declino per la sua carriera. Declino che, almeno sul piano economico, già caratterizzava l'avventura artistica anche di Welles che, proprio dopo *La signora di Shanghai* (1948) e i numerosi debiti accumulati, cominciò la sua fuga da Hollywood. Oggi la carriera di Cage ricorda un po' quel vagabondare di Welles e il suo cronico bisogno di soldi.

Il senso del mainstream per il colore

Il fuoco creativo al centro di *Spider-Noir* viene dai *cartoon* dello *Spider-Verse*, sotto l'impulso del duo di sceneggiatori e produttori Phil Lord e Christopher Miller. Ma se i film con Miles Morales inseguivano la resa grafica e la scansione delle tavole a fumetti con piglio

allucinogeno, *Spider-Noir* guarda invece al cinema e in particolare alla tipica messa in scena hollywoodiana degli anni Trenta e Quaranta. Provando a omaggiare i grandi cineasti statunitensi del tempo, *Spider-Noir* è un coraggioso *blitz* del canone cine-fumettistico nelle forme estetiche novecentesche, come non si vedeva dai tempi di *Sin City*, fumetto in bianco e nero di Frank Miller adattato per il cinema nel 2005. Bisogna però andarci piano: ora siamo nel 2026 e, per non sbagliare, *Spider-Noir* arriva in due versioni: *Authentic Black & White* e *True-Hue Full Color*. L'opzione a colori puzza di zolfo già dal nome, promettendo l'inferno di una palette ipersatura.
Attenzione, però: se al momento della scelta si decide di non scegliere o si tergiversa, Prime lascia partire in automatico lo *streaming* a colori. Sarebbe stato molto più onesto impostare la versione b/n (è "autentica" no?) di *default*. Il danno al pubblico è comunque fatto perché anche con la scelta libera uno spettatore che normalmente accetterebbe il b/n, passerebbe al colore lasciandosi vincere dalla *routine*, dalla pigrizia, dal conformismo o da tutt'e tre queste cose insieme. In ogni caso nessuno avrà mai la possibilità di verificare, dati alla mano, l'esito di queste scelte distributive. Strano che Prime offra un prodotto irriverente come *The Boys* per poi farsi tanti problemi nel lanciare una serie in b/n.

Dal bianco e nero al colore, e ritorno
Ma in fondo cos'è il bianco e nero? Come ha fatto questo costume, residuato della tecnologia, a diventare un fenomeno carsico che ogni tanto ritorna? Fino ai primi anni Cinquanta il colore era riservato ai grandi *kolossal*, per esempio *Via col vento* (1939), ai *musical* e ai film d'animazione. Sempre nel 1939 avviene un interessante esperimento metalinguistico: ne *Il mago di Oz* viene proposto un viraggio color seppia per rappresentare solo le sequenze iniziali in Kansas, ovvero il luogo da cui parte l'avventura di Dorothy. Negli anni Cinquanta "non siamo più in Kansas", come direbbe Dorothy: arrivano l'Eastmancolor (il colore costa meno) e la televisione commerciale. Quest'ultima, sebbene ancora in b/n, già comincia a svuotare le sale spingendo Hollywood a distinguersi tra Cinerama, CinemaScope e scelte cromatiche accese e spettacolari. La svolta a fine anni Sessanta, quando le tv statunitensi abbracciano integralmente il colore e il b/n cinematografico diventa una rarità (cfr. Thompson e Bordwell, 2010). Da notare che l'Academy, fino alla cerimonia del 1967, assegnava due Oscar distinti per la fotografia in bianco e nero e quella a colori (cfr. McKittrick, 2019).

Quando i grandi cineasti diventano daltonici
Ma il b/n non scompare del tutto. Dagli anni Settanta in poi, più o meno dal successo di *Manhattan* (1979) di Woody Allen, tutti i cineasti più celebri si misurano con il b/n, forse anche per fare i conti con gli anni in cui si è formata la loro immaginazione consumando classici. Spicca su tutti la furia caravaggesca con cui Martin Scorsese scolpisce la luce nel suo *Toro scatenato* del 1980 (fotografia di Michael Chapman). Woody Allen abbraccia il bianco e nero di ritorno per realizzare il suo compendio iconografico del Novecento. Con la fotografia di Gordon Willis, oltre a *Manhattan* del 1979, c'è anche l'omaggio a Federico Fellini con *Stardust Memories* (del 1980). Poi, i due b/n fotografati da Carlo Di Palma: quella pietra miliare dei *mockumentary* che è *Zelig* (del 1983) e l'omaggio all'espressionismo tedesco intitolato *Ombre e nebbia* (del 1991).



Nel 1977 David Lynch esordisce alla regia con *Eraserhead*, un b/n marcio che sradica le immagini da qualsiasi epoca e inchioda la coscienza della civilizzazione a fare i conti con i propri scarti industriali. Sensazione tattile e provocazione visiva che torna anche nel successivo b/n di Lynch: in *The Elephant Man* del 1980, la fredda e spietata Londra d'epoca vittoriana appare impegnata a codificare la normalizzazione e il controllo biopolitico di matrice occidentale. Nel 2017, con l'episodio 8 di *Twin Peaks: Il ritorno*, Lynch torna ancora al b/n per raccontare i test nucleari novecenteschi e l'origine del male sul nostro pianeta. De-saturare per de-familiarizzare il reale e, così, intensificare la dialettica delle idee e il confronto tra natura e cultura. Nel 1982 il regista Carl Reiner e l'attore Steve Martin si inventano un divertente *patchwork* di scene tratte dai classici del poliziesco in b/n. Titolo italiano: *Il mistero del cadavere scomparso*. Un minuzioso gioco di montaggio che alterna riprese *ex novo* (quasi sempre di impostazione comica) a spezzoni del repertorio hollywoodiano, produce un'esilarante decomposizione dei tropi *noir*. Nel 1983 tocca a Francis Ford Coppola e al suo giovanilistico *Rusty il selvaggio* rinfocolare questa speciale filmografia in b/n. Il direttore della fotografia Stephen H. Burum aiuta a rappresentare il punto di vista disincantato del motociclista daltonico che "vede il mondo in bianco e nero". La desaturazione priva la natura della bellezza trasformandola in un deserto ostile. Nel film c'è un esperimento di colore selettivo: ai pesci combattenti nell'acquario del negozio viene concesso il colore. Ma sono animali in cattività, pronti ad attaccare persino il proprio riflesso, come tutti coloro che si sentono intrappolati nel loro ambiente. L'inserimento improvviso del colore in un contesto b/n sovraespone un unico elemento e accende un'ulteriore dimensione espressiva. Il trucco viene ripreso da Steven Spielberg al suo primo Oscar nel 1993 per *Schindler's List*: quel b/n, fotografato da Janusz Kamiński, cerca la traccia visiva del cinegiornale d'epoca, per poi far deflagrare ogni neutralità usando il colore in quella fugace inquadratura della bambina con il cappotto rosso.



Altri esempi illustri di b/n in importanti cineasti internazionali sono *Finalmente domenica!* l'ultimo film diretto da François Truffaut nel 1983 e *Il cavallo di Torino* diretto da Béla Tarr nel 2011, ma in pratica tutta la filmografia del maestro ungherese è nel segno del bianco e nero. In generale, i cineasti del b/n di ritorno propongono una visione netta dell'esistenza, preferendo il contrasto alla commistione, la compattezza del bianco o del nero alla sfumatura dei grigi. *L'odio* diretto dal francese Mathieu Kassovitz nel 1995 riprende l'idea del b/n claustrofobico e cementizio di *Rusty* per enfatizzare la dialettica sociale del bianco contro il nero nonché il degrado urbano che funge da sfondo alla tensione delle *banlieue* parigine: un deserto che non promette alcun futuro per i giovani protagonisti.
Laddove il b/n della Hollywood classica valorizzava il contrasto tra luce/ombra e le linee di fuga (si veda per esempio *Il massacro di Fort Apache* di John Ford), il b/n di ritorno lavora sulla psicologia della percezione, spesso intrappolando protagonisti e spettatori in un universo claustrofobico. A tal proposito va ricordato anche, il b/n del western revisionista *Dead Man*, diretto da Jim Jarmusch e fotografato da Robby Müller nel 1993: la bellezza della frontiera americana viene trasfigurata in un viaggio ultra-terreno verso la morte.
Il bianco e nero come meta-universo sembra una tentazione ancora viva e vegeta per i cineasti contemporanei. A partire da *L'uomo che non c'era*, diretto dai fratelli Coen nel 2001. Poi nel 2011 esce *The Artist* di Michel Hazanavicius; nel 2018, *Roma* di Alfonso Cuaron; nel 2023, *Oppenheimer* di Christopher Nolan: pellicole pluripremiate agli Oscar. In tempi più recenti *Mank* (2020) di David Fincher racconta in b/n la Hollywood degli anni Trenta, rinnovando una certa attenzione per quel periodo ritenuto evidentemente fondativo sul piano massmediologico. La gran varietà di approcci al b/n dice qualcosa su un dispositivo che, più o meno volontariamente, si sgancia dal senso di ciò che mostra e si impegna nella ricerca di un senso inedito. Un cinema, cioè, per cui il vero oggetto di rappresentazione non è più il mondo, ma le condizioni stesse con cui il mondo viene reso visibile.

Il mistero della quarta parete scomparsa

A proposito di fabbrica di sogni e di visioni, il nome Mank (che abbrevia Herman J. Mankiewicz, il geniale sceneggiatore) è in curiosa assonanza con quello del personaggio di Monk (interpretato da Danny Aiello), il marito buzzurro e disoccupato che in *La rosa purpurea del Cairo* spinge la moglie Cecilia (Mia Farrow) a passare le giornate al cinema. L'intreccio tra Depressione anni Trenta e sogno hollywoodiano messo in scena da Woody Allen nel 1985,

sottolinea la dialettica tra pensiero e materia, tanto nei rapporti economici quanto in quelli sentimentali. Cecilia è all'ennesima visione di un film con il suo personaggio preferito, l'elegante esploratore Tom Baxter (Jeff Daniels). Una tale incredibile assiduità finisce con l'attirare l'attenzione di Tom che, nel bel mezzo di una scena, si rivolge alla donna, apre la cosiddetta quarta parete ed esce letteralmente dallo schermo cinematografico. Il suo corpo passa dal b/n del film nel film al colore della sala e dello spazio diegetico progettato da Allen.



Sullo schermo, intanto, gli altri personaggi restano bloccati ad aspettare il ritorno di Tom per poter proseguire la trama. Il pubblico in sala (a colori) osserva attonito quei personaggi in b/n senza copione che ammazzano il tempo chiacchierando del più e del meno. Cecilia sembra l'unica persona reale in grado di passare liberamente da una parte all'altra dello schermo. Giunti a conoscenza del pasticcio, sono i produttori del film a costringere Gil Shepherd, l'attore che interpreta Tom, ad intervenire per rimettere in riga il suo personaggio. Gil conosce così Cecilia la quale finisce con l'innamorarsi anche dell'attore. A quel punto si pone la melodrammatica scelta tra Gil, in carne e ossa e Tom, l'avventuriero di celluloide. Quest'ultimo sembra inadeguato rispetto alla vita reale: per esempio, dopo aver baciato, aspetta sempre che parta una dissolvenza. Inoltre Tom è di fatto disoccupato e non sarà facile trovargli un lavoro ai tempi della Grande Depressione da questa parte dello schermo. Cecilia fa due conti e sceglie Gil. La donna lascia il marito e si reca all'incontro per partire verso una nuova vita a Hollywood. Ma l'attore è ripartito senza di lei e alla donna non resta che rifugiarsi ancora una volta nella fantasia hollywoodiana. Nello stesso anno de *La rosa purpurea del Cairo*, anche la serialità televisiva sperimenta il ritorno al b/n. Viene trasmesso un episodio di *Moonlighting* parzialmente in bianco e nero e ispirato al cinema *noir*. La proposta sembra così insolita (almeno agli occhi degli *executive*) da far intervenire Orson Welles con un'introduzione (a colori ovviamente) per spiegare agli spettatori la stravaganza. Welles, il gran maestro di illusionismi e *detour* mediali, aveva registrato l'intervento pochi giorni prima di morire, il 10 ottobre 1985.



Più recentemente, nel 2018, il film giapponese *Color Me True* di Hideki Takeuchi riprende l'idea di Allen ma facendo coesistere alterità b/n e colore nella stessa inquadratura: la *star* che valica la soglia tra i due universi entra nel mondo reale a colori ma mantiene il suo aspetto in b/n. Nel 2021 è Marvel Studios a riprendere la sponda simbolica del b/n con *WandaVision*: i primi due episodi della miniserie sono interamente in bianco e nero, a riprodurre l'impatto visivo delle *sitcom* della *golden age* televisiva. Idea perfetta per raccontare le apparenze idilliache della vita suburbana ostentata dalla coppia Wanda/Visione, nascondendo così quello che c'è dietro. Altro che verità oggettiva. Altro che fedeltà della tecnologia rispetto al mondo reale. L'idea di un universo in bianco e nero generato dalla macchina spettacolare viene pienamente elaborata dal recente *Hotel Reverie*, episodio della serie tv *Black Mirror* (2025) caratterizzato da personaggi di finzione che, come l'avventuriero Tom Baxter, si rifiutano di seguire i copioni.

L'infelice incontro tra Wenders e Hammett

Il regista tedesco Wim Wenders è sempre stato un gran cinefilo e ammiratore di registi hollywoodiani di genere come Samuel Fuller e Nicholas Ray. Celebra i classici adottando il b/n in diversi film, tra cui *Lo stato delle cose* del 1982. Wenders fa dire a Fuller (che nel film interpreta un direttore della fotografia): "La vita è a colori ma… il bianco nero è più realistico", svelando la sua sentita riflessione metalinguistica sul nesso tra la narrazione e la tecnologia di ripresa o meglio, più precisamente, sui rapporti tra creatività, potenza dell'immagine e forza dell'intreccio narrativo. Wenders cerca di realizzare il suo *Effetto notte* sul modello di François Truffaut. Sceglie il b/n per raccontare la storia di una troupe rimasta senza pellicola e senza fondi, bloccata in Portogallo in attesa di notizie dal produttore. Qui il bianco e nero è perfetto nel rappresentare la stagnazione e un'ipotesi di fine della vitalità del cinema. Qui c'è anche molta della frustrazione professionale di Wenders che denuncia la difficoltà di lavorare liberamente quando le risorse sono in mano a burocrati o produttori invadenti. È ancora fresca la delusione per il progetto *Hammett*, produzione Zoetrope con cui Francis Ford Coppola avrebbe voluto inserire il tedesco nella propria scuderia. Nel film, il sistema a stelle e strisce è incarnato da Gordon, il produttore in fuga da creditori e misteriosi "poteri forti". Quando il regista lo rintraccia:

> "Mi hai trascinato in un film in bianco e nero. Chi cazzo fa i film in bianco e nero oggi,

> eh? Solo le zebre usano il bianco e nero ormai".

E poi il rapporto con il Coppola produttore:

> "Io ti ho dato un lavoro [...] Potevo scegliere [...] uno tra 25 registi piovuti qui dall'Europa solo per fare il loro primo film americano".

E ancora:

> "Dammi uno straccio di soggetto. Un film senza storia è come una casa senza pareti".

Lo stato delle cose è dunque un film sulla dicotomia pensiero/realtà, più precisamente sul conflitto tra idee creative e produzione cinematografica. Conflitto insanabile tra quelli che all'epoca venivano concepiti come due modi opposti di fare cinema: quello europeo, centrato sull'immagine che travolge la sceneggiatura, e quello hollywoodiano, centrato sulla sceneggiatura che spettacolarizza le immagini. Coppola, incapace di delegare, avrebbe finito col distruggere la Zoetrope (e diversi progetti interessanti) per poi dichiarare bancarotta. Il film *Hammett* pagò il conto con le continue interferenze del produttore e una lavorazione a dir poco tormentata: venne distribuito in pochissime sale e presto dimenticato. Peccato perché manca nel cinema americano un vero omaggio a Dashiell Hammett, scrittore che ha inventato Sam Spade e molti schemi del *noir* ancora oggi profondamente influenti. In *Hammett* il protagonista è una versione immaginaria dello scrittore coinvolto in un'investigazione (Hammett era stato in effetti anche investigatore privato) che ruota intorno alla scomparsa di una donna cinese (ancora una *femme* dai tratti asiatici). Nonostante il suo importante ruolo nell'immaginario, l'ostracismo dell'*establishment* hollywoodiano a causa del colore politico ha minimizzato il ricordo dello scrittore.

A commemorare Hammett in forma cinematografica resta solo il personaggio che si vede in *Giulia* di Fred Zinnemann del 1977. Interpretazione che valse a Jason Robards l'Oscar come Attore Non Protagonista. Più tardi, nel 1987, Wenders porterà più in là la sua riflessione sul rapporto tra sogno metafisico (b/n) e regime del reale (a colori). Nel suo film più celebre, *Il cielo sopra Berlino*, il b/n (fotografato dal veterano francese Henri Alekan) è riservato a tutte le scene con gli angeli: la monocromia rappresenta la percezione degli eterni, creature invisibili agli umani. Quando lo sguardo cade sulla Terra compaiono i colori, e si apre un discorso sulle sensazioni fisiche, forse legato a un limite del cinema nel catturare pienamente l'universo sensoriale. Wenders, cineasta che ha costruito la sua carriera sulla ricerca dell'immagine più che sulla sceneggiatura, si vede qui costretto a dichiarare il fallimento del proprio cinema: solo le due scene musicali riescono a disciogliere le barriere tra i due mondi e a dare un senso al racconto. L'estasi e il sublime sembrano legarsi a un *medium* espressivo distinto dal cinema, sebbene in qualche modo contenuto in esso. Il bianco e il nero sono ai margini del piano di significazione, proprio come angeli dalle ali spezzate.

Le verità nascoste nel bianco e nero

Nella prima metà del secolo scorso i *filmmaker* vivevano l'artificialità del b/n come una sorta di vantaggio da capitalizzare: invece di disperdere l'attenzione sul colore di questo o quel dettaglio, riuscivano a tenere la concentrazione sui punti luce o sulle ombre, attivando così un certo piano espressivo e simbolico. I grandi direttori della fotografia come Gregg Toland stabilivano sodalizi creativi con i maestri hollywoodiani (*in primis* Orson Welles e John Ford) esaltando la dialettica della sceneggiatura tramite il linguaggio dei chiaroscuri. Così i volti dei divi diventavano emblemi e la profondità di campo indimenticabili radiografie morali.



Nel b/n di *Spider-Noir*, l'arrampicamuri è una creatura più sospetta che mai perché si intravede entrare e uscire dall'ombra. Ma il contributo alla causa monocromatica della serie fotografata da Darran Tiernan e Peter Deming (nel curriculum di quest'ultimo c'è *Mulholland Drive* e il succitato episodio 8 di *Twin Peaks: Il ritorno* per Lynch), passa soprattutto per un interessante utilizzo dell'effetto *catchlight*, quel riflesso negli occhi che conferisce "anima" agli sguardi, quel luccichio cercato anche dal regista in *Lo stato delle cose*. I puntini di luce bianca al centro delle pupille di Nic Cage mentre è seduto al club Alcove per osservare la situazione, qualificano l'attenzione dell'animale che studia il terreno di caccia. Una scintilla che si vede bene, per esempio, negli occhi di Bela Lugosi e nelle sue storiche interpretazioni vampiresche. Il personaggio verrà poi immortalato dalla *performance* di Martin Landau in quel grande capolavoro in b/n di ritorno che è *Ed Wood*, diretto da Tim Burton nel 1994, omaggio filologico ai classici del perturbante fotografato da Stefan Czapsky. Quel guizzo negli occhi del vecchio divo che un tempo fu Dracula, dice molto di un animale in catene e di tante glorie passate. Un luccichio che verrebbe inevitabilmente sterilizzato dal chiasso dei colori.

Siegfried Kracauer e André Bazin hanno riflettuto a lungo sul senso del reale inseguito dal cinema fornendo interessanti spunti per una storia di quella che oggi chiamiamo immersività narrativa. Per Kracauer il bianco e nero è il formato "cinematografico" per eccellenza, in virtù della sua capacità di astrazione. Questo perché se il colore tende "a distrarre dalla struttura della realtà fisica", il b/n mantiene quella distanza necessaria a rivelare il mondo come materia grezza (Kracauer, 2022). Così luci e ombre possono riflettere più efficacemente e condensare uno stato psicologico individuale o collettivo.



Sono famose le pagine di Kracauer che legano il filone cinematografico dell'espressionismo tedesco alle inquietudini sociali che hanno forgiato il nazi-fascismo (cfr. Kracauer, 2007). Per Bazin, invece, il bianco e nero è un'affascinante forma d'arte del passato all'interno di un'evoluzione che tende a riprodurre la realtà in tutte le sue dimensioni, compreso il colore e la continuità spazio-temporale del piano-sequenza. Quindi "il colore, il suono e la tridimensionalità" non sono venuti a "sfigurare o a corrompere un'arte originale, ma a compiere l'idea stessa di cinema, approssimandosi sempre più alla sua vocazione ontologica: la restituzione del reale" (Bazin, 1999). Evidentemente il rinnovato interesse per il b/n e per altre forme arcaiche evidenzia come le due idee di evoluzione dell'audiovisivo si confrontino in dibattito ancora aperto. La lotta tra le ombre e la luce non è solo espressione di un'estetica ma è anche una parte importante del racconto, dando forma all'insicurezza urbana, all'instabilità psicologica dell'individuo moderno, alla difficoltà nell'effettuare una consapevole scelta di campo. L'audiovisione b/n offerta dalla tradizione *noir* resta dunque ancora oggi uno strumento per spogliare la realtà dalle sue pretese e per catturare quell'anima "sporca" e autentica del mondo (cfr. Gifford, 2026).

Come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare il *color grading*

La fobia odierna per il b/n però non è poi così triste se si pensa che siamo entrati in un'epoca di *color grading* parossistico e *zombificante*. Lasciate ogni speranza o voi che entrate in questo paragrafo perché continuare a leggere presenta un rischio: dopo aver notato per la prima volta lo schema cromatico *Teal & Orange*, risulterà difficile non notarlo ovunque. Questo perché la tendenza si è diffusa talmente tanto da arrivare a deturpare una quantità davvero impressionante di prodotti audiovisivi, mistificando brutalmente le intenzioni originarie degli autori. D'altro canto questa consapevolezza potrebbe aiutare a riconoscere prodotti e canali che utilizzano il ritocco digitale *cum grano salis*. Il *color grading* è un processo di post-produzione in cui si modificano e/o si *migliorano* i colori, il contrasto e il tono delle immagini per riflettere una specifica intenzione narrativa. Comincia a tenere banco dalla fine degli anni Duemila grazie alla semplicità con cui è possibile applicarlo e alla riduzione dei costi di elaborazione. Questo vale non solo per il *cut* finale rilasciato dalla produzione, ma anche per la semplice trasmissione in *broadcast* e in *streaming*.

Il *color grading* è però un superpotere da cui derivano grandi responsabilità. Responsabilità

che, evidentemente, Hollywood e gli studios preferiscono delegare agli algoritmi. Tra i vari filtri il più amato dai computer è appunto il cosiddetto *Teal & Orange*: le ombre e gli sfondi assumono tonalità fredde di blu-verde o turchese (*teal*), mentre i toni della pelle e le luci assumono tonalità calde tendenti all'arancione. Così, tramite la complementarità dei due colori, si persegue quella profondità che un tempo veniva ricercata tramite il bianco e il nero. L'uso robotizzato e indiscriminato di questo approccio tende a contagiare qualsiasi tipo di produzione. Il risultato è un panorama visivo devastato dall'omologazione. Tra le vittime illustri ci sono anche importanti serie Apple come il recente *Cape Fear*, tra l'altro un pezzo importante della storia del *noir* americano. Terza messa in scena del romanzo *The Executioners* di John D. MacDonald (da noi noto come *Il promontorio della paura* e di recente prendendo a prestito il titolo del film), la serie propone diverse varianti piuttosto intriganti, anche rispetto alla versione di Martin Scorsese del 1991. Ma l'uso sconsiderato del *Teal & Orange* ne ha imbrattato quasi tutti i *frame* più importanti. Nel suo libro sul genere *noir*, *Non batte il sole su quel volto,* Barry Gifford parla di film novecenteschi in cui ogni inquadratura era la promessa di un viaggio. Il *color grading* scriteriato non è altro che una dannatissima ruota bucata.

Il ragno finito nella tela turchese e arancione

La versione a colori di *Spider-Noir* rientra perfettamente nel novero dei prodotti *zombificati* dal veleno turchese e arancione. Bastino come esempio le scene ambientate al club Alcove. Tutto rovinato da colori che non sono stati scelti con cura o che non sono stati scelti affatto. Questo pessimo *trip* digitale ci ricorda i rischi del mettere tutto improvvidamente in mano alle intelligenze artificiali. Il bianco e nero invece chiede allo spettatore di lavorare col cervello, di accorgersi della fotografia, della densità delle ombre, di quelle luci riflesse al centro delle pupille. Nella versione b/n la fotografia di *Spider-Noir* testimonia una fulgida regola grammaticale ormai dimenticata, un ingrediente segreto che da solo può legare insieme recitazione, scenografia e memoria di un contesto culturale. Il *mainstream* audiovisivo sembra oggi insensibile a quella cura maniacale che veniva messa nel posizionamento della macchina da presa e dei riflettori. Uno spettatore sempre più confuso ricorda l'arrampicamuri *noir* che si gingilla con il cubo di Rubik Nel film *Spider-Man: Across the Spider-Verse*: lui che cerca di imbeccare la giusta concatenazione di tasselli colorati pur essendo un essere in bianco e nero.

letture

- André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999.
- Barry Gifford, *Non batte il sole su quel volto. Avventure nel cinema noir*, Jimenez, Roma, 2026.
- David Hine, Fabrice Sapolsky, Carmine Di Giandomenico, *Spider-Man Noir. Marvel Noir*, Panini Comics, Modena, 2026.
- Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2007.
- Siegfried Kracauer, *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica*, Cue Press, Bologna, 2022.
- Christopher McKittrick, *Academy Award for Best Cinematography: History and Rules*, liveabout.com, 29 novembre 2019.
- Kristin Thompson e David Bordwell, *Storia del cinema. Un'introduzione*, Milano,

McGraw-Hill, 2010.

v i s i o n i

- Woody Allen, *La rosa purpurea del Cairo*, 20th Century Fox – Disney, 2002 (home video).
- Tim Burton, *Ed Wood*, Eagle Pictures, 2025 (home video).
- Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, *Spider-Man – Un nuovo universo*, Eagle Pictures, 2026 (home video).
- Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, Eagle Pictures, 2025 (home video).
- Robert Rodriguez, *Sin City*, Sinister Film, 2020 (home video).
- Martin Scorsese, *Cape Fear*, Universal, 2006 (home video).
- Oren Uziel e Steve Lightfoot, *Spider-Noir*, Prime Video, 2026 (streaming).
- Orson Welles, *La signora di Shanghai*, Eagle Pictures, 2025 (home video).
- Wim Wenders, *Lo stato delle cose*, CG Entertainment (home video).

29 Settembre 2026