

Il cromosoma B. Per una biografia culturale della definizione "B movie"

GIACOMO MANZOLI

Iniziamo a seguire alcune tracce. Per fare una prova, secondo una vecchia massima popolare, ce ne vogliono almeno tre.

1) Siamo a Pistoia, durante la seconda edizione di un giovane festival, *Presente Italiano*, che coinvolge enti locali e un gruppo entusiasta di giovani operatori culturali. Come previsto dal format della manifestazione, alla panoramica sul cinema contemporaneo si affianca una retrospettiva dedicata al cinema del passato, chiamata semplicemente *Omaggio al cinema italiano*, nella quale vengono celebrate pellicole che vanno da *Il merlo maschio* (1971) di Pasquale Festa Campanile a *La patata bollente* (1978) di Steno, fino a *L'Esorciccio* (1975) di Ciccio Ingrassia. Gli interpreti di questi film sono figure note alla cultura popolare italiana, maschere e star di un circuito di ampia diffusione, decisamente *lowbrow*, della mass culture nazionale: Lando Buzzanca, Renato Pozzetto, Lino Banfi.

La presenza di questi film a una manifestazione istituzionale dedicata alla cultura cinematografica sarebbe stata impensabile solo qualche decennio fa, allorché uno dei critici più prestigiosi, nonché a lungo Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, il grande Lino Micciché affermava che «il prodotto sexy era soltanto il corrispettivo incialtronito e privo di veli pseudocolti della commedia all'italiana che andava contemporaneamente prendendo piede come succedaneo della commedia vernacola che era stata il prodotto medio del decennio precedente» (Micciché, 1975, p. 111).

Oggi, invece, queste proiezioni all'interno di un festival non producono alcuno scandalo. Né potrebbe essere altrimenti. L'esempio pistoiese lo abbiamo chiamato in causa come testimonianza della naturalizzazione di un processo che si è andato affermando da almeno una decina d'anni a questa parte. Dal 2004, infatti, La Mostra Internazionale del Cinema di

Venezia, fondata da Mussolini medesimo nel 1932¹, iniziò un ciclo protrattosi per diversi anni, promosso da figure di primo piano della Hollywood contemporanea – da Quentin Tarantino a Joe Dante – e da storici cultori del cinema di genere (Marco Giusti e il suo team), intitolato *Italian Kings of the Bs.*



Fig. 1 *L'esorciccio*, 1975

Per l'allora direttore, Marco Muller, non si trattava di una rassegna ma di un «un cantiere per il recupero sistematico di opere cinematografiche che hanno fatto la storia segreta del cinema italiano²». Storia “segreta”, sebbene si tratti di film (Di Leo, Lenzi, Sollima, Martino, Bava...) visti all'epoca da milioni di persone ed entrati nell'immaginario collettivo di alme-

¹ Ancora oggi, il premio per la migliore interpretazione maschile e femminile è intitolato Coppa Volpi, in omaggio a Giuseppe Volpi di Misurata, figura emblematica dell'Italia di inizio Novecento: imprenditore, promotore dell'introduzione dell'elettricità nel Paese, fondatore di Porto Marghera, Ministro delle Finanze del periodo fascista, Presidente della Biennale di Venezia, gerarca corrotto e corruttore, Presidente di Confindustria dal '34 al '43, criminale di Guerra come Governatore della Tripolitania (sostenne con forza le feroci repressioni di Graziani).

² Dichiarazioni di Marco Muller raccolte in un redazionale da «Cinematografo.it» il 25 luglio 2004 (<http://www.cinematografo.it/news/notti-di-tarantino/>).

no un paio di generazioni. E infatti, da lì a breve, cade la “B” dal titolo della rassegna che viene denominata con il riferimento diretto al genere che di anno in anno decide di omaggiare. Nel 2007, per esempio, questa sezione della Mostra (sponsorizzata da Miuccia Prada) viene riservata al “Western all'italiana” e il Direttore Muller è nuovamente intervistato, questa volta da Boris Sollazzo su “Il Sole 24 Ore”. L'intervistatore parte dal presupposto che «si è compiuta la riscoperta di un cinema erroneamente considerato di serie B», e il Direttore gli fa immediatamente eco, sostenendo che «Era un'idea di cinema artistico-commerciale che rimanendo in bilico tra popolare e cinema in prima persona diceva molto di più, anche politicamente. Un cinema inventivo, sovversivo, più libero». Appena il tempo di provare a fare un parallelo fra la programmazione di Venezia 2007, dove a rappresentare l'Italia in concorso sono chiamate tre produzioni che rappresentano altrettanti fulgidi esempi di “cinema artistico-commerciale”, capaci di trovare un equilibrio “fra popolare e cinema in prima persona”: *Nessuna qualità agli eroi* di Paolo Franchi, *L'Ora di punta* di Vincenzo Marra e *Il dolce e l'amaro* di Andrea Porporati. Senza scomodare i campioni di incassi della stagione entrante (il “cinapanettone di De Laurentiis”, Pieraccioni e il *Gomorra* di Garrone, premiato a Cannes), nessuno dei film che cercavano il fatidico equilibrio acclamato da Muller aveva naturalmente trovato spazio nella kermesse veneziana, a testimonianza del fatto che certi principi valgono solo se riferiti al passato, perché nel presente esistono pratiche consolidate e interessi che evidentemente rendono ineffettiva la validità di certi assunti.

Del resto, l'intervistatore si spinge ancora più in là, chiosando con una certa indignazione: «La puzza sotto il naso che infieriva sulla commedia all'italiana non risparmiò neanche Leone e compagni, per l'incapacità miope di comprendere che erano questi mattoni commerciali e di genere a rendere solida e unica la casa del grande cinema italiano» (Sollazzo, 2007). E viene da chiedersi quale sia stata la “puzza sotto il naso” che ha impedito ai selezionatori reclutati da Muller di cogliere l'intelligenza di alcuni film che in quella stagione avrebbero realizzato incassi incoraggianti (uno fra tutti: *Come tu mi vuoi* del giovanissimo Volfango Di Biasi) o di quelli dei festival degli anni successivi, che mai avrebbero accettato di includere nella rassegna qualcuna delle prime commedie di Checco Zalone, oggi acclamato come il salvatore dell'intera industria cinematografica.

fica italiana³. Ma ciò che più ci preme sottolineare e su cui torneremo è il principio di un cinema “erroneamente considerato di serie B”. Perché riteniamo che la storia di questo “errore” meriterebbe di essere chiarita una volta per tutte.



Fig. 2 *La patata bollente*, 1978

2) Siamo a Fano, pregevole cittadina delle Marche, dove da tempo esiste un sistema bibliotecario comunale ben organizzato, del quale fa parte anche una moderna mediateca, la Mediateca Montanari (acronimo, Me-Mo). Qui, come è prassi, c'è una sezione dedicata al cinema, nella quale fanno bella mostra testi divulgativi e testi canonici di storia e teoria del

3 Dopo il successo di *Sole a Catinelle* (2013) e *Quo vado?* (2016) che hanno polverizzato ogni record di incasso del cinema italiano con, rispettivamente, 53 e 65 milioni di euro al box office, registrando da soli una percentuale di incassi per il cinema italiano che varia fra il 20 e il 35%.

cinema, con alcuni volumi rari e sfiziosi, dedicati per esempio a figure pressoché sconosciute ma che hanno lasciato una piccola impronta nel cosiddetto cinema di impegno civile, di alta ambizione e sperimentazione linguistica ed estetica. Saremmo curiosi di sapere quante volte è stato letto, negli ultimi anni, un voluminoso testo dedicato a Stavros Tornes (Germani-Kanellis-Kaplanidis, 2004), il raffinato autore di film misteriosi come *Coatti* (1977) o *Eksopragmatiko* (1980), ma siamo ben contenti che sia disponibile anche in una sede periferica un testo che potrebbe far nascere in qualcuno la curiosità per un regista la cui memoria è ormai quasi sopita.

Ma il punto è che, comprensibilmente, la vetrina della sezione cinematografica della mediateca è dedicata – con tanto di brochure esplicativa – a un fondo speciale, la cui donazione costituisce giustamente un orgoglio che i responsabili della struttura vogliono rendere visibile. Si tratta del fondo dedicato a Peppe Nigra, collezionista fanese prematuramente scomparso. La famiglia, infatti, ha deciso di mettere a disposizione le centinaia di film e libri che Nigra aveva raccolto nel corso degli anni, implementando il fondo, di anno in anno, con apposite risorse destinate allo scopo. Il testo che illustra la collezione del Fondo non è affatto diverso, in nulla e per nulla, dalle omologhe pubblicazioni che si possono trovare presso i fondi personali donati alle più prestigiose cineteche italiane (la Cineteca Nazionale, la Cineteca Italiana, la Cineteca di Bologna, il Museo del Cinema di Torino e così via): un saluto dell'Assessore comunale alle biblioteche, un ricordo dei familiari, il racconto della nascita del Fondo, con la citazione di una bellissima frase di Nigra, «non sono un collezionista, ho una passione», da cui si possono comprendere molte cose. Infine, un paio di foto del donatore, una delle quali lo ritrae ad una mostra dedicata ad Andy Warhol, in mezzo alle celebri serigrafie della zuppa Campbell, e il catalogo dei film che compongono la donazione. E qui si capisce la particolarità della situazione, perché si tratta di una serie che include quasi esclusivamente film che rientrano in tutte quelle categorie che comportano l'esclusione immediata dal cinema mainstream, commercialmente o esteticamente parlando. Si tratta di film italiani o stranieri, realizzati durante un arco temporale di parecchi decenni, film popolari, di profondità, di genere, di *exploitation*, *film cult*, *trash*, *camp*, *bizarre*, *weird*, o come li si vuole definire, ma tutti caratterizzati da questo "cromosoma B", da questo fattore particolare e specifico, capace di far scattare contemporaneamente lo stigma di un sistema di framing basato sul giudizio di valore estetico e la passione di colui che li ha raccolti con

tanto affetto nel corso di una intera vita. Nel catalogo non c'è *Alien* (1979) di Riley Scott ma *Atom, il mostro della Galassia* (1971) di Ishiro Honda, dove un raggio alieno trasforma una comune seppia in una minaccia globale. Non c'è *Ultimo Tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, ma *Ultimo Tango a Zagarol* (1973) di Nando Cicero, dove il povero Franco Franchi sogna il fatidico burro ma, a differenza di Marlon Brando, quando lo ottiene lo spalma su una fetta di pane per tentare di appagare la sua atavica fame. Ancora, la paura non è affidata ai classici di Hitchcock o di Friedkin, ma a opere che si intitolano *Rats: notte di terrore* (1984) di Bruno Mattei e Claudio Fragrasso o *Woodoo Academy* (2000) di David DeCoteau, dove un collegio docenti davvero problematico cerca di ridurre a zombie i giovani studenti, con lo scopo finale di resuscitare Satana.

D'altra parte, la naturalezza con cui questo tipo di collezione viene integrata in un archivio pubblico e istituzionale rispecchia perfettamente il panorama della pubblicistica internazionale relativa al cinema. Visto che abbiamo parlato di zombies, ci limitiamo ad osservare che nel solo prestigioso repertorio di Film & Television Studies dell'editore McFarland, compaiono almeno cinque testi dedicati agli zombie e pubblicati in ambiente accademico negli ultimi cinque anni (Bishop, 2010; Boluk-Lenz, 2011; Keetley, 2014; Bishop, 2015; Pressley-Sanon, 2016), ai quali se ne affiancano molti altri di altrettanto prestigiose university presses internazionali (Fahy, 2015; Lauro, 2015; Fischer-Hornung e Mueller, 2016), a testimonianza del fatto che un sotto-genere particolarmente negletto di un genere intrinsecamente votato alla B come l'horror, si è ormai insediato fra i temi più caldi della ricerca accademica di serie A.

3) Sulle pagine culturali del quotidiano "la Repubblica", il giorno 31 gennaio 2016, è stata pubblicata una lunga intervista del caporedattore del settore, Antonio Gnoli, al regista Umberto Lenzi. L'autore di raffinati libri intervista (per lo più "conversazioni") con alcune delle figure più influenti del panorama letterario e culturale europeo – da Bruce Chatwin a Edoardo Sanguineti, da Ernst Junger a Albert Hoffman – si relaziona con il regista di film come *Agente 008 operazione Sterminio* (1965), *Spasmo* (1974), *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (1975), *Il trucidato e lo sbirro* (1976), *Cannibal Ferox* (1981), e così lo presenta: "Regista cult dei B movie italiani, sceneggiatore, scrittore. Dalla provincia toscana a Hollywood, l'autore italiano più amato da Tarantino si confessa". Il titolo e l'intervista presentano un formidabile spaccato relativo alla sopravvivenza di una serie di categorie ancora circolanti nel campo culturale e al loro esplodere nel

momento in cui entrano in contraddizione fra loro. Lenzi è al contempo provinciale e globale, provenendo dalla Toscana più remota ma essendo "apprezzato a Hollywood". È regista ma anche scrittore. È "di culto", ma in quanto di "serie B", e tuttavia è riscattato dall'essere stato alla radice del cinema "di serie A+" di Quentin Tarantino. E si potrebbe continuare a lungo. Ma il meglio si ha nel testo dell'intervista, dove – forse incalzato da Gnoli – l'anziano Lenzi cerca di far risaltare al massimo la sua amicizia e collaborazione con figure di intellettuali prestigiosi, da Moravia a Bianciardi, dal fratello di Elsa Morante a Pasolini, per poi far cascare l'asino nel momento in cui gli viene chiesto, a bruciapelo, «Chi sono i registi che ama?». La risposta è inequivocabile: «I miei maestri sono Raoul Walsh, Michael Curtiz, Samuel Fuller e naturalmente l'inarrivabile John Ford. Tra gli italiani ero amico di Carlo Lizzani e di Blasetti. Ho amato Rossellini e De Sica». Vale a dire, i grandi registi della Hollywood nell'epoca della sua golden age, già celebrati dalla *politique des auteurs*, e il Neorealismo. Semplicemente, i classici. Il regista di B-movies di culto, amato da Quentin Tarantino, ha come riferimento culturale e passionale nientemeno che il canone cinematografico, quei registi e quel cinema che da sempre si studia nelle accademie e si periodizza nelle storie – per nulla segrete – della settima arte.

A questo punto è necessario fare un passo indietro e recuperare alcune fondamenta storiche sulle quali si è andato costruendo e quindi modificando, nei diversi contesti, il concetto di B movie.

Parliamo degli Stati Uniti, capaci di affermare un'egemonia cinematografica su scala globale già alla fine degli anni Dieci, grazie ad una serie di fattori che sarebbe troppo lungo riportare in questa sede. Resta il fatto che negli Stati Uniti si afferma nella seconda metà degli anni Venti (La Polla, 2003; Read, 2015) e poi per i decenni a venire l'abitudine di presentare agli spettatori un palinsesto composto da un doppio programma. Al fine di offrire un intrattenimento sufficientemente lungo da coprire un'intera serata, le sale americane erano solite offrire un doppio spettacolo, composto da un film di richiamo e da uno "sconosciuto". Era un principio interessante, che rispondeva anche a una esigenza strutturale della Hollywood classica e che avrebbe presto comportato la nascita di pratiche produttive appositamente studiate. Proviamo schematicamente a riassumere questi punti, così come emergono dalla vasta pubblicistica che si è andata accumulando nel corso degli anni (Sarris, 1975; Schaefer, 1999). Hollywood si è sempre basata su un meccanismo produttivo in

grado di assicurare un equilibrio fra i forti investimenti necessari a battere la concorrenza (anche assorbendo gli eventuali fallimenti) e l'ottimizzazione dei costi. Al contempo, in quanto industria culturale, ha sempre dovuto assicurare al proprio fruitore di essere in grado di provvedere alle sue esigenze simboliche attraverso un processo, solo apparentemente paradossale, di standardizzazione e innovazione. In altre parole, saper offrire ciò che lo spettatore si aspetta di trovare in un film e sorprenderlo con qualcosa di inedito.



Fig. 3 *Atom Il mostro della galassia*, 1971

Per fare questo, niente di meglio che associare due titoli, uno dei quali ad alto budget, realizzato dai più stimati professionisti del momento, con gli attori più popolari, le tecnologie più avanzate, accompagnato da un sostegno pubblicitario in grande stile. A questo film, che doveva necessariamente avere "successo", incontrare cioè il gusto prevalente in quel dato momento, si affiancava un secondo spettacolo, costituito da film più brevi, a basso budget, realizzato in un tempo ridotto, con professionisti emergenti o a fine carriera, interpretato da attori ancora poco noti, dove sperimentare (quasi che il pubblico diventasse un gigantesco "focus group"), le future tendenze, le forme, i volti, i generi, le modalità narrative e quant'altro, capaci di incontrare il gusto delle masse in proiezione futura. Ed ecco, allora, un campo sterminato di produzione tecnicamente di serie B, nel quale non di rado si sono cimentati autentici giganti della regia cinematografica – da Edgar Ulmer allo stesso Orson Welles – e nel quale si sono alternate bizzarrie di ogni tipo, sperimentazioni spesso improbabili e semiprofessionali, talvolta però capaci di tracciare linee di straordinaria forza e longevità e di rivelare talenti insospettati.

Tale impostazione del tema "serie A o serie B", risentiva evidentemente di una concezione prettamente industriale della pratica cinematografica e prescindeva – almeno in partenza – da qualsivoglia giudizio di valore, sebbene (pragmaticamente) lo desse per implicito. Un attore di serie B, un film di serie B, difficilmente godevano dei privilegi e del rispetto – anche in sede critica – riservato alla serie A.

Ebbene, con la dissoluzione della Hollywood classica, a mano a mano che negli Stati Uniti e in Inghilterra nascevano case di produzione specializzate in questo tipo di film, dalla Factory di Roger Corman alla Hammer, fino alla più recente Troma, quella del B movie iniziò ad essere considerata una vera e propria estetica, fortemente connessa tanto con le pratiche dell'avanguardia quanto con quella riflessione nostalgica e metacinetografica che caratterizzerà la cosiddetta New Hollywood.

In Europa in generale e in Italia in particolare, l'habitus di un campo culturale che in America si sarebbe affermato solo più avanti (Di Maggio, 2009), con l'avvento di aristocrazie urbane di vario tipo, la questione era destinata a iscriversi nel quadro delle gerarchie tra le arti e tra i prodotti artistici all'interno di ciascun settore. Mentre Frank Capra o Preston Sturges potevano ironizzare, in film come *Matinee Idol* (1928) o *I dimenticati* (1941) sulle diverse aspettative di pubblici di campagna poco scolari e pubblici urbani sofisticati, o sul regista di commedie che ha bisogno di sentirsi legittimato grazie al grande dramma sociale, in Italia il

problema sembrava essere la natura ancillare del cinema nei confronti del teatro o della letteratura. Era dal romanzo e dal teatro che si sperava potessero venire gli impulsi necessari a una legittimazione culturale, campi nobili ma residuali dello scenario mediale, i cui esponenti erano disposti a compromettersi con la nuova arte solo dietro compensi generosissimi e senza mai lontanamente intuire le potenzialità autentiche del nuovo mezzo (Brunetta, 2004). Ovvero, all'interno del mondo del cinema, si costruirono presto altrettante gerarchie fra artisti "seri", capaci di realizzare film di pregevole valore culturale ed estetico, e semplici mestieranti, destinato poi ad articolarsi nella infinita querelle relativa all'auto-rialità (Boschi e Manzoli, 1996; Pescatore, 2006).



Fig. 4 Agente 008: Operazione sterminio, 1965

E, se qualcuno cercava di inquadrare le differenze “qualitative” fra i vari film all'interno di meccanismi produttivi capaci di definire un sistema più meno integrato, in funzione delle differenze fra pubblici e diverse abitudini di consumo (Spinazzola, 1985), la maggior parte dei critici e degli studiosi ha per lunghi anni preferito far discendere tutto dal giudizio di valore – basato su presupposti estetici e ideologici più o meno normativi – e dunque attenersi ad un sistema gerarchico a due o tre fasce. Film d'autore e film commerciali, dove i primi afferirebbero a questa supposta serie A e i secondi alla B; oppure film pregevoli (sperimentali, d'arte, d'essai, dei venerabili maestri...), cinema medio (nel quale far rientrare i registi che non raggiungono la statura da festival ma presentano comunque un notevole standard produttivo e una certa “educazione”, sul piano del buon gusto culturale) e film popolari, che a questo punto vengono retrocessi in serie C e tacciati di essere scarsamente professionali, ripetitivi, elementari, sensazionalistici, cioè di far appello ai bassi istinti di un pubblico ignorante e volgare.

In realtà, i presupposti per capire l'inconsistenza di questi schematismi erano già ampiamente a disposizione già nel periodo di massimo fulgore del cinema italiano, con gli stessi produttori, sceneggiatori e registi capaci di slittare da un'area all'altra con estrema disinvoltura, con figure popolari la cui carica espressiva antropologicamente dirompente era evidente in se stessa e non di rado sfruttata da registi di “serie A”⁴. Ma si pensi anche agli strumenti concettuali offerti dalla critica dei Cahiers, allorché si sperticava in lodi e includeva nel novero del grande cinema d'autore figure come quella di Vittorio Cottafavi o a casi eclatanti di camaleontismo intragerarchico come quello di Sergio Leone. Niente, né le critiche del gusto (Della Volpe, 1960), né le prime timide proposte di studi culturali (Hall e Whannel, 1970), né la critica prettamente ideologica (Fofi, 1971, Angelini, 1974) sono riusciti per lungo tempo a cambiare questo approccio dominante alla relazione fra cinema di serie A e cinema di serie B.

In tutto questo, negli ultimi anni la pressione dei Cultural Studies ha certamente modificato l'approccio degli studiosi, anche italiani (O'Leary e O'Rawe, 2011), sempre meno preoccupati di esercitare una funzione poliziesca su gusti ed estetiche e sempre più attenti a un modello relazionale, che analizzi i meccanismi di significazione, il rapporto fra modi di pro-

⁴ Si pensi all'uso che spesso e volentieri, registi di alto profilo come Pasolini o Rossellini, Fellini, Ferreri, Antonioni, Vancini e molti altri hanno fatto di maschere popolari come Totò, Fabrizi, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Sordi, Vitti, Tognazzi, Milian e molti altri.

duzione e forme simboliche, le pratiche e gli usi che del cinema vengono fatti dalle differenti audience con gli strumenti messi a loro disposizione dall'industria culturale. Tuttavia, la critica e i discorsi sociali sembrano fare moltissima fatica a registrare il cambiamento, forse perché restii a rinunciare all'effetto distintivo che queste producono, forse per dissonanze cognitive che rendono faticosa la sostituzione di schemi mentali consolidati.

Ma si tratta di una questione che – nell'ambito ristretto del cinema – sembra ormai scavalcata dagli eventi. A mano a mano che lo spazio per il cinema propriamente detto, quello che ruotava attorno al circuito delle sale e delle modalità di produzione e fruizione tradizionali, si riduce, il fenomeno distintivo tende a rarefarsi e questo consente il verificarsi delle situazioni paradossali che abbiamo provato a descrivere con i tre esempi iniziali. La sostanza del discorso è che il cinema, una volta promosso a media tradizionale, canonico, perde vitalità⁵ e si monumentalizza, si istituzionalizza, entrando in una logica museale, dove è più importante ciò che è stato (il che spiega il periodo d'oro delle istituzioni cinetecarie) di ciò che è oggi e sarà domani. In quest'ottica, si può dire che praticamente tutto il cinema tende ad abbandonare il "cromosoma B", o almeno a renderlo recessivo, perché viene promosso automaticamente alla serie A del campo culturale complessivo. D'altra parte, se è vera la celebre sentenza di McLuhan, secondo la quale il contenuto di ogni nuovo media sono i media che lo hanno preceduto (Bolter e Grusin, 2002), possiamo tranquillamente affermare che la vitalità del cinema come mezzo di rappresentazione e riflessione centrale nella definizione di negoziazioni identitarie di massa si è da molto tempo spostata nelle serie televisive.

E non è un caso che proprio in quel settore si sia trasferita la dialettica fra serie A e serie B, con l'elaborazione del concetto di "quality Tv" (McCabe e Akass, 2007), che viene usato con riferimento a fattori produttivi e di definizione del target, come era avvenuto a Hollywood e diventa rapidamente un fattore distintivo, un principio critico, un elemento este-

⁵ Usiamo il termine "vitalità" nell'accezione con cui viene usato da Erwin Panofsky negli anni Trenta (Panofsky, 1996) e ripreso da Henry Jenkins più di recente (Jenkins, 2007), ovvero come elemento di distinzione fondamentale fra arti al centro della produzione creativa contemporanea (arti vive) e arti che ormai vivono soprattutto in funzione di una nobile tradizione culturale, come testimonianze (pur preziose) del passato. La stessa distinzione che esiste fra la purezza delle lingue morte e la continua contaminazione cui sono sottoposte le lingue quotidianamente usate e trasformate da comunità di parlanti.

tico capace di catalizzare in maniera fortissimamente polarizzata l'attenzione degli studiosi⁶. In altri termini, si potrebbe avanzare l'ipotesi biologica, che l'esistenza di quello che abbiamo definito "cromosoma B" sia essenziale perché l'organismo nel suo insieme goda di buona salute e conseguente vitalità.

⁶ Si tratta di un'affermazione da dimostrare, ma basta dare un'occhiata al programma dei convegni dedicati ai Television Studies e alla pubblicistica del settore, per rendersi immediatamente conto del fatto che non vi è alcuna relazione fra numeri dell'audience e riscontri quantitativi in termini di attenzione da parte degli analisti accademici. In pratica, occuparsi di *quality television* piuttosto che di televisione popolare appare premiante, in questa fase, quanto lo è stato – ai tempi – per gli studiosi di cinema occuparsi di Antonioni o di Fellini piuttosto che di Enzo Balboni o di Lucio Fulci.

Bibliografia

Angelini, P. (1974), *Controfellini*, Ottaviano, Milano.

Bishop, K.W. (2010), *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, McFarland, London.

Bishop, K.W. (2015), *How Zombies Conquered Popular Culture. The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*, McFarland, London.

Bolter, D.J., Grusin R. (2002), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerrini, Milano.

Boluk, S., Lenz W. (2011), *Generation Zombie. Essays on the Living Dead in Modern Culture*, McFarland, London.

Boschi, A., Manzoli G. (1996), *Oltre l'autore*, Numero monografico di «Fotogenia», n. 2, Clueb, Bologna.

Brunetta, G.P. (2004), *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano.

Della Volpe, G. (1960), *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano.

Di Maggio, P. (2009), *Organizzare la cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, il Mulino, Bologna.

Fahy, T. (2015), *The Writing Dead. Talking Terror with Tv's Top Horror Writers*, University Press of Mississippi, Jackson.

Fisher-Hornung, D., Mueller, M. (2016), *Vampires and Zombies. Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*, University Press of Mississippi, Jackson.

Fofi, G. (1971), *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano.

Germani, S.G., Kanellis, E., Kaplanidis, S. (2004), *Stavros Tornes. Cineasta greco e italiano*, Torino Film Festival, Torino.

- Gnoli, A., (2016), *Umberto Lenzi: "Sul set ero solo un animale da fiuto e mi dicevo: vai, falli ridere e piangere"*, « la Repubblica », 31 gennaio.
- Hall, S., Whannel, P. (1970), *Arti per il popolo. I media sono mostri*, Ed. Officina, Milano.
- Jenkins, H. (2007), *The Wow Climax. Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York University Press, New York.
- Keetley, K. (2014) *All Infected. Essays on the AMC's The Walking Dead and the Fate of the Human*, McFarland, London.
- La Polla, F. (2003), *B-movie: i vantaggi del cucù*, in Id. (a cura di), *Stili americani. Autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bononia University Press, Bologna.
- Lauro, S.J. (2015), *The Transatlantic Zombie. Slavery, Rebellion, and Living Dead*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- McCabe, J., Akass, K. (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris, London & New York.
- Micciché, L., (1975), *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia.
- O'Leary, A., O'Rawe, C. (2011), *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, «Journal of Modern Italian Studies», n. 1, vol. 16.
- Panofsky, E. (1996), *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, Electa, Milano.
- Pescatore, G. (2006), *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma.
- Pressley-Sanon, T. (2016), *Zombifying a Nation. Race, Gender and the Haitian Loas on Screen*, McFarland, London.
- Read, J.R. (2015), *The First Double Feature Scare*, SCMS, Montreal.
- Sarris, A. (1975), *Beatitudes of B Pictures*, in McCarthy T., Flynn C., *Kings of the B's. An Anthology of Film History and Criticism*, Dutton, New York.

Schaefer, E. (1999), *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham.

Sollazzo, B. (2007), *A Venezia gli Spaghetti Western, serviti da Quentin Tarantino*, in "Il Sole 24 Ore", 24 agosto.

Spinazzola, V. (1985), *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma.