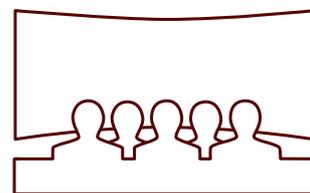


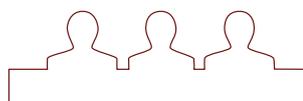
I MEDIA INDUSTRY STUDIES IN ITALIA: NUOVE PROSPETTIVE SUL PASSATO E SUL PRESENTE DELL'INDUSTRIA CINE-TELEVISIVA ITALIANA

**A CURA DI
MARCO CUCCO
E FRANCESCO DI CHIARA**

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA III
NUMERO 5
gennaio
giugno 2019



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

LA PRODUZIONE MODULARE: VAMPIRI, CINEMOBILI E WHAMMO CHARTS

Simone Venturini

Starting from a case study (“I vampiri”) the contribution aims to revise the framework and identity of the modes of production of the period. The progenitor of Italian horror is read as an embodiment of relationships, processes and practices reflecting the transformations taking place in other economic-industrial fields. The investigation into the production practices of the different versions of the film leads to different historical-economic phenomena and processes, pointed to in Freda and Bava’s film both through microscopic details and marginal clues, and its belonging to a context intent on rewriting production chains and processes on a transnational scale.

KEYWORDS

Italian horror cinema; package-unit system; modular production; assemblage; transnational

DOI

10.13130/2532-2486/11578

PREMESSA

Il 19 novembre 1956 l’Athena Cinematografica di Ermanno Donati e Luigi Carpentieri avvia la lavorazione del film destinato a essere considerato il capostipite dell’horror italiano: *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda. Il film è proiettato per la prima volta in pubblico il 5 aprile 1957 con un divieto di visione ai minori di sedici anni per la «presenza nel film di numerose scene a carattere particolarmente impressionante»¹. La critica dei quotidiani lo accoglie come un’epifania tanto evidente quanto inattesa: «se la memoria non ci inganna *I vampiri* è il primo film nero del cinema italiano sonoro»². Più articoli si dimostrano scettici di fronte alle possibilità di successo di un’impresa definita “archeologica”, eppure *I vampiri* fissa le regole essenziali del gotico e del giallo all’italiana³. Inoltre, l’intreccio giallo, il ritorno del passato e dell’amore impossibile, riconducibili al melodramma,

sono ciò che permette con più facilità di legare il film al contesto italiano degli anni Cinquanta: la struttura della *detection* ad esempio è visibile in molte derive del neorealismo [...] il melodramma era invece il genere di maggior

¹ Visto di censura n. 23894 del 3 aprile 1957; revisione del 2 aprile 1957.

² s.n., 1957.

³ Per un inquadramento del “gotico all’italiana” si veda Curti, 2011.

successo in tutta la prima metà del decennio, ed era il cavallo di battaglia proprio del produttore Titanus.⁴

Da un lato *I vampiri* enuncia il suo radicamento nel periodo sia sul piano nazionale (il complesso degli intrecci storici, narrativi e formali propri del tessuto melodrammatico) sia sul terreno dei rapporti con altri mercati europei (come quello francese e tedesco, cui guarda fin da subito); dall'altro è una "scommessa" produttiva a basso rischio ed *export-oriented*⁵, un tentativo sperimentale di aprire nuove strade nel cinema di genere italiano in chiave transnazionale, in particolare nel momento in cui si registrano alcuni primi movimenti sotterranei di ripresa nel campo del cinema fanta-orrifico e si delineano nuovi pubblici non generalisti. *I vampiri* può essere altresì inquadrato come una specifica manifestazione di una più generale trasformazione dei sistemi gestionali e operativi della produzione industriale.

Nel 1965 Martin K. Starr, sulla scorta di uno studio iniziato qualche anno addietro e basato su una rivisitazione di alcuni principi del taylorismo, articola in un contributo pionieristico e di grande impatto sull'organizzazione della produzione il concetto di "produzione modulare"⁶. Con "produzione modulare" Starr intende una nuova abilità a concepire e fabbricare elementi da combinare nei più diversi modi. Tale intuizione ha aperto la via alla customizzazione di massa, alla flessibilità produttiva ed è servita come agente e forza di disintegrazione verticale delle catene di produzione. Collocato in questa cornice, il *package-unit system* (modo di produzione de *I vampiri* e per esteso di un'ampia fetta del cinema italiano del periodo) può essere letto non solo come un modo produttivo, ma anche come una rete di relazioni e una serie di processi e pratiche in dialogo e in armonia con le trasformazioni in atto in altri ambiti. *I vampiri* è quindi assunto come studio di caso di un settore (quello cinematografico) colto in un momento di transizione (tra la crisi del 1955-56 e il cinema della ricostruzione e il successivo cinema del boom), un settore considerato anomalo nei suoi processi e modi produttivi, e tuttavia (sia in termini di immaginario sia in chiave di apporti professionali e tecnologici) repentinamente divenuto non solo un luogo di messa in valore ma una delle espressioni stesse del *made in Italy*. *I vampiri* attrae per la sua natura prototipica, per le sue evidenti imperfezioni, per le sue anomalie e per la sua predisposizione a modularsi e prestarsi a differenti pratiche di assemblaggio.

L'obiettivo del presente contributo è quindi indagare il terreno delle pratiche produttive che hanno interessato le differenti attestazioni de *I vampiri* e le reti di relazioni che il film ha costruito con differenti entità produttive, professionali e tecnologiche, per infine procedere oltre e seguire tracce che lo correlano a fenomeni e processi storico-economici più generali, cui il film di Freda e Bava rimanda sia attraverso microscopiche spie e marginali indizi, sia per l'appartenenza a un contesto intento a riscrivere le catene e i processi produttivi su scala transnazionale.

⁴ Di Chiara, 2013: 72.

⁵ Guarneri, 2017. Per un riferimento generale all'horror italiano del periodo, al quadro economico-finanziario e per un'analisi del film si vedano in particolare Di Chiara, 2009 e Venturini, 2014.

⁶ Starr, 1965.

Pur chiamando in causa studi sul management della produzione, l'intervento adotta un quadro metodologico eminentemente storico. Innanzitutto, indossa e utilizza una serie di lenti e strumenti propri dell'indagine microstorica. Il contributo colloca così uno studio di caso "microscopico" e "anomalo" nel contesto più ampio delle trasformazioni industriali e produttive del periodo; inoltre, sposta l'attenzione dagli "oggetti" alle "procedure" e alle "relazioni". Se queste sono prospettive e posture al fondo dell'indagine microstorica, il contributo è debitore in particolare del magistero di Giovanni Levi, sia per l'attenzione ai quadri storico-economici e alle reti sociali, sia per l'accento posto sulle analogie e sulle «similitudini "indirette"»⁷ lungo un intreccio di relazioni tra il locale (la produzione cinematografica italiana di genere) e il globale (la sua circuitazione e innesto transnazionale su altre pratiche e operatività produttive). In secondo piano, una tale prospettiva relazionale apre a una *entangled history* o *histoire croisée* che pone al centro il carattere transnazionale e transmediale del nostro oggetto di partenza (*I vampiri*) per mettere a fuoco le interdipendenze, le interazioni, la complessità, e finanche la dinamicità e relatività delle attestazioni, a seconda del luogo in cui il nostro oggetto è intercettato e osservato⁸.

In terzo luogo, al fine di bilanciare lo spostamento sulle relazioni, sui processi e sulle pratiche, prestiamo attenzione alle *agencies* (umane, tecnologiche, mercantili, ecc.) che contribuiscono alla modulazione e all'assemblaggio del film e quindi a qualificarlo come prodotto culturale costruito socialmente. Includendo all'interno delle *agencies* (ovvero degli agenti e in seconda battuta, degli attori) soggetti non-umani quali la tecnologia (come vedremo, il CinemaScope, la stereofonia, i Cinemobile, e le pratiche stesse di montaggio e scrittura di stampo strutturalista), le funzioni produttive e le catene di distribuzione e *release*, l'accezione di *agency* che utilizziamo proviene essenzialmente dagli studi di Latour, pur assumendo (si veda l'impianto microstorico) una connotazione umanistica marcata e attenta alle individualità e alle anomalie. In questa prospettiva, le differenti attestazioni del prodotto cinematografico *I vampiri* assumono lo statuto di *agency*, capaci di influenzare a loro volta il pensiero e le pratiche degli attori coinvolti lungo la catena di trasformazione in cui *I vampiri* è inserito in quanto "oggetto epistemico" (il riferimento va in particolare all'edizione americana del film e a Fouad Said, come avremo modo di argomentare più avanti). Infine, sempre in quest'ottica di compensazione, il contributo interpreta e inquadra *I vampiri* come un "archivio" di tracce che necessita strumenti di ordine storico-filologico (si pensi allo studio delle versioni, del piano performativo e materiale, delle pratiche di trasmissione e ricostruzione della tradizione), tali da spiegare in altro modo la natura provvisoria e ibrida di prodotti culturali disseminati in un "insieme di pratiche" e identificabili come «un set di componenti piuttosto come un singolo, coerente, 'autentico' testo»⁹. Sullo sfondo di un tale intreccio metodologico si intende quindi seguire e prestare attenzione ad alcune particolari *tracce* e *spie* che emergono dalle pratiche alla base del sistema di produzione adottato (sostanzialmente il *packa-*

⁷ Levi, 1993: 128.

⁸ Come riferimento per l'applicazione dell'*entangled history* nell'ambito dei *film studies* si rimanda a Hagener, 2014.

⁹ Hediger, 2005: 147. Si veda a questo riguardo l'eterodosso "albero genealogico" riprodotto in *fig. 1*.

ge-unit system), dalla moltiplicazione delle funzioni produttive e dalla pluralità delle versioni derivate dal suo immediato ripensamento e dalla sua circolazione transazionale (e transmediale)¹⁰. Preliminarmente il contributo descrive alcune pratiche di “assemblaggio” in cui i processi produttivi, le transizioni e ibridazioni tecnologiche e le circuitazioni transnazionali evidenziano la provvisorietà e instabilità dell’identità autoriale, della configurazione formale e performativa e dell’origine (e quindi del principio di nazionalità) del film stesso. Un tale percorso arriverà a unire la produzione di genere italiana *export-oriented* (*I vampiri*) alle pratiche di adattamento nei mercati esteri (*The Devil’s Commandment*) e infine a porre in relazione tali procedure a un’altra genealogia storica puntuale, e quindi a dare conto di una specifica perlustrazione microstorica del management della produzione negli Stati Uniti, colto nel momento di transizione tecnologica, produttiva e sintattica nella serialità cinetelevisiva e negli albori della New Hollywood (la storia di Ahmed Fouad Said, dei suoi Cinemobili e di una certa costruzione modulare della narrazione).

I. LE PRATICHE DELL’ASSEMBLAGGIO I: UN “CINEMA SENZA AUTORI”

Nei titoli di testa dell’edizione italiana de *I vampiri*, Riccardo Freda è accreditato regista mentre Mario Bava compare in qualità di direttore della fotografia. Nei fatti, testimoniati dai ricordi dei protagonisti e rintracciabili nel fascicolo di produzione del film¹¹, Bava è incaricato di portare a termine le riprese, il montaggio e concludere il film nel momento in cui Freda lascia il set per dissidi con Donati e Carpentieri (probabilmente intimoriti dalla tensione e dagli eccessi macabri della sua versione). La sceneggiatura di Piero Regnoli e Freda collocava infatti l’intreccio nel cuore gotico della vicenda affiancando un intreccio morboso a un registro visivo a tratti inquietante, che includeva shock visivi in anticipo sui tempi e di cui restano tracce nella versione finale uscita nelle sale, così come nel trailer realizzato per la vendita estera. L’incipit con la decapitazione a vista¹² e il distacco della testa dal corpo all’interno del commissariato (descritti nel trattamento e presenti nel girato di Freda) erano indicativi di una disposizione della violenza e del macabro all’interno del campo dell’inquadratura e sono stati narrati da Freda in più occasioni¹³. Il trailer tedesco conserva parte della sequenza della ghigliottina (*fig. 2*), il cui esito resta impresso nelle suture “alla Frankenstein” sul collo dell’assistente “tossicomane” evidenti nella versione finale. Al suo subentro, Bava rimette mano con Regnoli alla sceneggiatura: l’intreccio giallo e il personaggio del giornalista Lantin sono posti in primo piano, mentre Signoret, il personaggio interpretato da Paul Müller, diviene quello di un assistente al servizio dei “vam-

¹⁰ Il riferimento è al cineromanzo italiano pubblicato nel 1958 (*Quella che voleva amare*, «I Vostri Film», a. III, 5 agosto 1958, 31) e alla successiva versione francese (*Les Vampires*, «Star Ciné Cosmos», a. III, 26 gennaio 1963, 35). Tali adattamenti avrebbero meritato una trattazione a parte in termini di pratiche transmediali di assemblaggio, si vedano i paragrafi successivi.

¹¹ Fascicolo del film, in ACS (Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, Fascicoli e copioni - CF 2548).

¹² «Il Duca Julien du Grand è ghigliottinato per aver ucciso e violentato una bambina»: Presidenza del Consiglio, DGS, Revisione cinematografica preventiva, Sinossi della revisione cinematografica preventiva, 16 novembre 1956, in ACS (CF 2548).

¹³ Poindron, 1994; Bruschini; Morrocchi; Piselli, 1996.

Fig. 1 - "Albero genealogico" de "I vampiri".

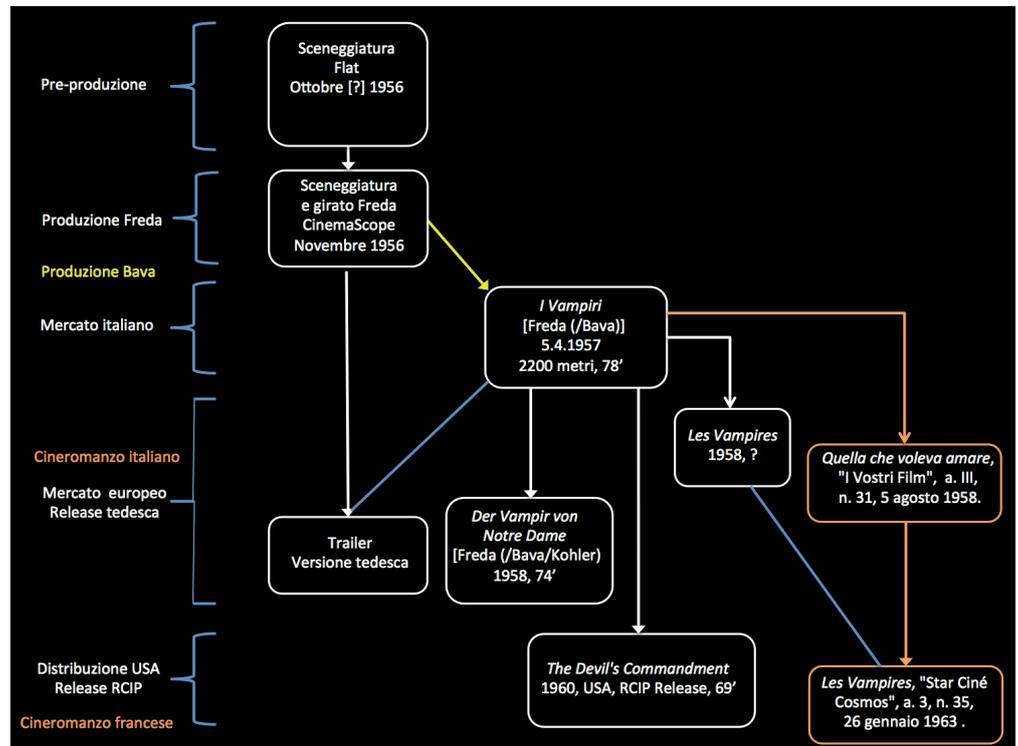


Fig. 2 - Fotogramma tratto dalla sequenza della ghigliottina (versione Freda) de "I vampiri" (1957).



piri" e il dottore assume il ruolo del cugino della duchessa. Bava colloca così in disparte la trama secondaria frankensteiniana, gira nuove sequenze in base alle presenze sul set e dettagli per ripristinare la coerenza narrativa, opta infine per gli inserti dei quotidiani e delle rotative. *I vampiri* esce in Francia tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958 (*Les Vampires*) ed è sul mercato tedesco nell'autunno 1958 (*Der Vampir von Notre Dame*).

Una tale stratificazione degli apporti ha agito come leva sia per un'interpretazione autoriale (la relazione laocoontica e mitopoietica tra Freda e Bava) sia per un'implicita collocazione entro un'"arte del risparmio" propria di certo cinema

italiano¹⁴. All'inverso, l'insistenza attorno a certe "cicatrici" e "afasie" dell'oggetto di studio, procede semmai in direzione di una "storia senza autori" e "senza nomi"¹⁵ e persegue la «convinzione che le forze più significative si manifestano in ciò che è piccolo e insignificante»¹⁶. Ci rivolgiamo innanzitutto ai particolari che marciano *I vampiri* fin dal principio. Il corpo e il tessuto del film sono segnati fin dall'inizio da più differenti trasformazioni produttive, enunciano incertezze identitarie (produttive e tecnologiche, di genere e di consumo, ecc.) e rivelano indizi di un prodotto instabile, aperto alla ridefinizione della rete di relazioni socio-economiche e dello statuto di soggetti e funzioni produttive e creative coinvolte. Aniché come un incidente, la rivisitazione immediata de *I vampiri* potrebbe essere letta come prevista dalla funzione produttiva? Come una predisposizione a garantire sia lo *short-term* del *package-unit system* e dei produttori indipendenti sia il suo adattamento rispetto a nuovi mercati o filoni a venire? Potrebbe essere il suo carattere anticipatorio e prototipico la spia di una più ampia trasformazione e innovazione che stava in quel periodo investendo non solo il comparto cinematografico ma anche altri settori industriali in Italia e altrove? L'ipotesi, sulla scorta delle teorie del management della produzione e delle teorie sociali impegnate nel descrivere i processi di interazione e di produzione della conoscenza, è che fin dalla sua prima ideazione la *trasformazione* (che segna la semantica e la sintattica del film anche in chiave di allegorie visuali e narrative: i processi laboratoriali, gli effetti di invecchiamento, il *discovery plot*) non sia un'eccezione e una soluzione forzata ma una predisposizione intrinseca del prodotto-film, che a partire dalle pratiche di "assemblaggio" del gruppo produttore proprie del *package-unit system* investe e contraddistingue l'intera filiera produttiva e rete di elaborazione creativa, e quindi la collocazione pragmatica e performativa su differenti mercati.

II. LE PRATICHE DELL'ASSEMBLAGGIO II: CINEMASCOPE E STEREOFONIA

I vampiri prevede inizialmente venti giorni di riprese. Freda ne ricorda dodici, mentre Bava attesta a due i giorni che gli furono concessi per terminare le riprese¹⁷. Athena e Titanus investono 32 milioni di lire su un preventivo iniziale complessivo pari a 97 milioni. Il restante investimento è garantito dalla richiesta di finanziamento indirizzata alla Sezione Autonoma di Credito Cinematografico della BNL che, in data 29 novembre, attribuisce un primo finanziamento di 50 milioni. Di lì a breve il preventivo è rivisto, attestandosi a 142 milioni spese di edizione e "lanciamiento" comprese (20 milioni). L'incremento dei costi di produzione (pari a 23 milioni) è indicativo dell'introduzione di un'*agency* tecnologica che riorienta gli assetti produttivi e performativi.

Alla ristrettezza dei tempi di ripresa la produzione risponde con un'espansione del formato: *I vampiri* indossa le camere Mitchell, le lenti Bausch & Lomb e passa al formato anamorfico (il Cinemascope)¹⁸ e alla predisposizione al sonoro ste-

¹⁴ Manzoli; Pescatore, 2005 e Guarneri, 2017.

¹⁵ Arnoldy, 2018 e in particolare Kracauer, 1960 e 1969. Si veda inoltre Quaresima, 2016.

¹⁶ Ginzburg, 2006.

¹⁷ Freda, 1981: 90.

¹⁸ Athena Cinematografica, *Aggiunte al preventivo del film "I VAMPIRI" per modifica riprese da bianco/nero normale a "Cinemascope"*, in ACS (CF 2548).

reofonico su magnetico quattro tracce. La scelta del formato panoramico a fine 1956 (già sperimentato da Freda in *Beatrice Cenci*, 1956) segnala la volontà di superare la crisi di sistema del 1955-1956 facendo leva sull'elemento centrale (assieme al colore) di riconfigurazione del sistema della rappresentazione cinematografica, integrandolo in un tentativo sperimentale nel campo dei generi. A ben guardare, la proposta di un prodotto fanta-orrifico, al cui interno si sarebbero collocati e disposti specifici momenti "attrattivi", ben si presta a essere coniugata con la nuova tecnologia, volta anch'essa all'esibizione attrazionale¹⁹. L'adozione del Cinemascope, tra i vari sistemi, si deve con ogni probabilità alla Titanus, e va segnalato come *I vampiri* sia tra le prime produzioni capaci di ottenere la licenza senza dovere virare sul colore²⁰. L'opzione assicura inoltre una competitività commerciale transnazionale. Fin dal 1954 infatti,

i periodici economici non sbagliano a mettere in guardia i produttori dal pericolo che i locali equipaggiati per la proiezione panoramica vengano destinati esclusivamente all'esibizione di film americani. I nuovi formati stanno cambiando in modo radicale le strategie di distribuzione delle grandi case d'oltreoceano: se il controllo dei mercati stranieri da parte dell'industria hollywoodiana si fonda tradizionalmente su una supremazia di ordine quantitativo, ora [...] il film panoramico da un lato ottimizza pratiche consolidate come il noleggio a pacchetti, dall'altro [...] anche se viene noleggiato a percentuali molto alte, gli esercenti hanno tutto l'interesse ad assecondarne la programmazione per cercare di ammortizzare le spese contratte per il rinnovo degli impianti.²¹

Tale condotta non si limita al mercato italiano. Il 9 maggio del 1956 il rappresentante dell'ANICA presso la Repubblica Argentina trasmette a Roma le statistiche mensili su numero, nazionalità e incassi dei singoli film, segnalando in particolare quanto segue:

Noterete una netta ripresa del cinema americano [...] le attuali disposizioni consentono ai cinema di "estreno" (prima visione) per films in cinemascope, superscope e vistavisione che si elevi il costo del biglietto d'ingresso a \$9,40 (nove e quaranta) invece di 5,40 (cinque e quaranta). Quindi gli americani, come vi segnalai fin dal novembre, hanno sempre introdotto una aliquota di tali films stanno aumentandoli. Questo praticamente finisce per monopolizzare i migliori cinema di "estreno", e le altre pellicole a colori e in bianco nero, anche se ottime, non interessano più all'esibitore il quale logicamente preferisce quelle pellicole che anche se non perfette gli raddoppiano l'incasso.²²

L'ingresso dell'*agency* panoramica connota *I vampiri* come un prodotto a basso costo (lontano dalla fascia produttiva accostabile al panoramico e al colore) eppure capace di adattare in corsa il proprio assetto produttivo e formale, coniugare innovazione e transnazionalità e collocarsi in quel 30% di lungometraggi realizzati in formato panoramico tra il 1956 e il 1957 in Italia²³.

¹⁹ Per uno studio di sistema sui formati panoramici nel contesto italiano si veda Vitella, 2018.

²⁰ Vitella, 2018: 112-113.

²¹ Vitella, 2018: 103.

²² Comunicazione del rappresentante ANICA di Buenos Aires, 9 maggio 1956, in Fondo ANICA.

²³ Vitella, 2018: 104-110.

III. LE PRATICHE DELL'ASSEMBLAGGIO III: IL *PACKAGE-UNIT SYSTEM* E L'ESPORTAZIONE

I vampiri è un testimone parziale di una trasformazione più ampia del sistema produttivo (il *package-unit system*), tecnologico (il Cinemascope/la stereofonia) ed economico-finanziario del periodo. *I vampiri* è un micro-archivio di alcuni e specifici tentativi dell'industria cinematografica italiana di rispondere alla crisi del biennio 1955-1956 ricercando modi produttivi capaci di incarnare il *package-unit system* da un lato e di rispondere dall'altro alla progressiva formazione di pubblici di nicchia e non generalisti in ambito internazionale²⁴. La centralità della distribuzione e vendita in un sistema transnazionale nel campo del cinema popolare e di genere rimette in discussione non solo l'*agency* creativa ma anche l'origine produttiva. La "natura" cangiante, l'assetto dinamico e variante de *I vampiri*, induce a porre attenzione alle istanze pragmatiche della produzione e del mercato transazionale.

Il sistema di finanziamento alla produzione cinematografica in Italia, tra anni Cinquanta e Sessanta, si basa sull'intervento incrociato e interdipendente di case di produzione, agenzie di distribuzione, crediti e contributi statali alla produzione. Inoltre, Stato e privati sostengono l'internazionalizzazione della produzione. Nel 1958 Bizzarri e Solaroli riconoscevano nella «peculiare attività finanziaria (e non economico-industriale)»²⁵ uno dei caratteri generali della produzione cinematografica italiana ed evidenziavano come i «produttori che dispongono di stabilimenti e mezzi di produzione» fossero «soltanto due o tre»²⁶. Nel sistema cinematografico italiano il possesso delle strutture nell'esercizio dell'attività produttiva assume una rilevanza marginale. La prima ondata degli studi sui modi di produzione in Italia durante gli anni Ottanta aveva così colto fin da subito la volontà da parte di questo sistema di «simulare il producer indipendente americano»²⁷.

Il *package-unit system* prevede che i componenti base (materiali, tecnologie, risorse umane) possano essere attinti non da una singola compagnia produttiva ma dall'intero bacino e comparto industriale ai fini di un loro "impacchettamento" su basi combinatorie e transitorie, un assemblaggio film-per-film che non esclude la possibilità di mantenere e ripetere specifiche combinazioni di manodopera specializzata, location e tecnologie sotto la supervisione di un'unica casa di produzione. Il *package-unit system* fuoriesce dalla produzione tayloristica e dipende sempre più dalla parcellizzazione e specializzazione dei pubblici e dei

²⁴ Pur investendo il piano della pragmatica e della ricezione, non ci occupiamo qui dell'analisi quanti-qualitativa delle nicchie di pubblico. L'obiettivo principale è lo studio dei processi e delle pratiche produttive e delle relazioni con il quadro storico, economico e culturale più generale. Tuttavia, proprio perché fin da *I vampiri* l'horror italiano si qualifica come un genere *export-oriented* appare necessario e decisivo confrontarsi in futuro con i dati relativi agli incassi esteri, ai luoghi e alle fasce di consumo, specie in nazioni e mercati apparentemente minori e periferici. A tale riguardo, crediamo che lo studio di nuove e in gran parte inedite fonti della storia del cinema italiano con cui solo di recente iniziamo a confrontarci, si veda ad esempio il Fondo ANICA depositato presso la Cineteca Lucana (al cui interno sono conservati dati capillari sugli incassi esteri del cinema italiano, almeno per la prima metà degli anni Cinquanta), sarà di grande aiuto per comprendere gli orientamenti e i riscontri che tali mercati offrivano agli attori dell'industria cinematografica nazionale e permetterà di avanzare degli affondi più meditati e attenti in tali direzioni.

²⁵ Bizzarri; Solaroli, 1958: 43.

²⁶ Bizzarri; Solaroli, 1958: 103.

²⁷ Contaldo; Fanelli, 1986: 21.

mercati in via di trasformazione: «l'obiettivo di puntare con un film a un pubblico eterogeneo non era più uno standard»²⁸.

I vampiri coniuga l'innovazione tecnica e il primato di genere a livello transnazionale ma non esaurisce la sua *ars combinatoria* una volta confezionato. La transitorietà e provvisorietà non coinvolgono solo l'ambito produttivo *tout court*: gli "assemblati" si presentano infatti predisposti per essere ricombinati nel momento in cui entrano in contatto con altre *agencies* (come nel caso del Cinemascope o di un differente mercato). Con il *package-unit system* si assiste alla progressiva disarticolazione delle catene e delle gerarchie produttive e alla moltiplicazione dei soggetti incaricati della funzione "produttiva": «l'assemblaggio dei componenti del progetto veniva solitamente svolto dai principali studi e dai singoli produttori, ma anche le *talent agencies* svolgevano comunemente questa funzione di produttore»²⁹. Le occorrenze (attestate) de *I vampiri* tra il 1956 e il 1963 restituiscono una significativa pluralità da considerare nelle sue specifiche e puntuali manifestazioni, anche laddove non eccezionali. L'edizione tedesca presenta una propria post-produzione sonora, niente di più ovvio, tuttavia i titoli di testa la evidenziano assegnando un «deutsche Bearbeitung» (editing tedesco) all'Aventin Filmstudio, e a Manfred R. Köhler (incaricato della sincronizzazione) la "regia" dell'edizione tedesca, stratificando ulteriormente i soggetti produttivi. In altre parole, la post-produzione sonora è un'*agency* tecnologica sufficiente a riconfigurare l'identità autoriale e nazionale de *I vampiri*. *I vampiri* persegue lucidamente l'obiettivo di «trovare un mercato di sfruttamento abbastanza grande da coprire i costi di produzione»³⁰: combina melodrammatico, giallo e Cinemascope per assicurarsi una quota del mercato interno; l'ambientazione francese, la presenza di Antoine Balpêtré (esperto caratterista, già alla Continental erede delle versioni multiple negli anni di Vichy e attivo in coproduzioni italo-francesi), di Müller (altro caratterista, di origini svizzere, cresciuto nel cinema italiano e in grado di collocarsi naturalmente anche in produzioni francesi e tedesche) e la soggiacente rete di relazioni corporative con i mercati europei (per tramite soprattutto dell'ANICA) lo colloca in una dimensione implicita di coproduzione; infine si predispone (ancora il formato panoramico, la stereofonia, gli iati e le aperture nella scrittura) per essere ceduto a prezzo fisso e come "semilavorato" (almeno in senso lato del termine, ovvero come prodotto non finito) destinato a essere trasformato (finalizzato) o inserito in un composto differente (montato) per meglio adattarsi ai diversi bisogni e alle differenti fluttuazioni dei mercati di profondità esteri, in particolare quello statunitense.

IV. «AN RCIP RELEASE»: *THE DEVIL'S COMMANDMENT* (1960)

The Devil's Commandment (1960) è un'edizione ridotta e riveduta (meno di settanta minuti) rispetto alla versione italiana. Presenta varianti testuali aggiuntive e destitutive che denotano l'adattamento ai repentini mutamenti avvenuti nell'horror nelle sue forme più popolari al momento dell'esplosione del genere in ambito internazionale. La versione americana da un lato riduce si-

²⁸ Bordwell; Staiger; Thompson, 1985: 332-333.

²⁹ Bordwell; Staiger; Thompson, 1985: 333.

³⁰ Wagstaff, 1999: 853-858.

gnificativamente l'impianto melodrammatico, dall'altro introduce tre sequenze di aggressione a sfondo erotico e brevi inquadrature alla ricerca dello shock e del sensazionale, adattandosi ai circuiti di exploitation e agli *horror shows* cine-telesivi del periodo.

I vampiri è ceduto sul mercato americano alla RCIP di Jonathan Daniels e Victor Purcell a prezzo fisso. La RCIP era attiva nell'adattamento e realizzazione di versioni americane di prodotti esteri (*The Violent Patriot*, 1960, da *Giovanni dalle bande nere*, 1956, di Sergio Grieco). La RCIP distribuiva in particolare nei circuiti di profondità e dei drive-in. La cessione forfetaria dei diritti di sfruttamento poteva incidere in profondità sull'integrità testuale e sull'origine. Il film è sottoposto a una profonda revisione editoriale e diviene a tutti gli effetti «an RCIP release». Daniels e Purcell assumono il ruolo di produttori esecutivi (fig. 3) e la vendita forfetaria equivale così a una sorta di *legal release*. In altre parole, non solo la liberatoria mette al riparo da possibili azioni legali da parte del soggetto rilasciante (la RCIP ha il copyright sulla versione 1960), ma assegna al prodotto lo statuto di "semi-lavorato". In un sistema industriale fondato più sulla pragmatica e la moltiplicazione delle intermediazioni utili a comporre (o ricomporre) il prodotto finale, le domande particolari di specifici mercati auspicano quindi prodotti instabili, transitori e aperti alla loro rimodulazione.

Le teorie del sociale e dell'epistemologia della produzione della conoscenza scientifica (si pensi all'applicazione dell'*actor-network theory* ai *production studies*)³¹ aiutano a comprendere lo statuto del film, progressivamente rimodulato e costruito a livello produttivo-economico e socio-culturale. Differenti *agencies* partecipano alla ridefinizione de *I vampiri*: che si tratti della revisione della sceneggiatura, dell'introduzione di un formato di ripresa differente, dell'abbandono di una componente creativa in fase di produzione o di una differente sincronizzazione in fase di post-produzione o, infine, del caso di *The Devil's Commandment*, l'origine incerta e i molteplici stati di esistenza e trasformazione avvicinano il film a un "oggetto" o "cosa" epistemica³² e quindi ai processi sperimentali di produzione della conoscenza. Durante la sua "produzione" (intesa qui in senso allargato) il prodotto-film è tanto manifesto quanto ancora da concretizzarsi:

Allo stesso modo delle cose epistemiche che sono prodotte nei sistemi sperimentali, degli assetti fatti di attori umani interconnessi, pratiche, oggetti tecnici, forme di conoscenza, agency e altre entità non umane [...] il film è [...] soggetto a ridefinizioni costanti, proprio come un oggetto scientifico di ricerca che è soggetto a una serie di prove durante il processo della sua osservazione e descrizione scientifica.³³

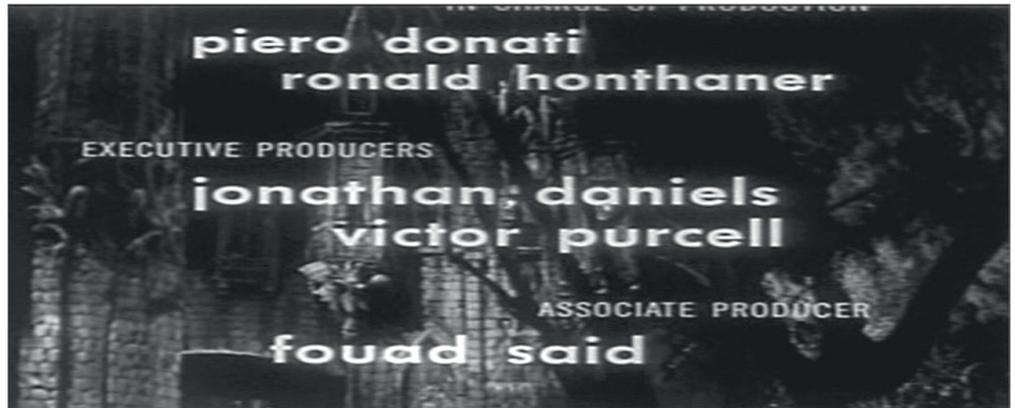
Spöhrer ha in mente la fase di produzione in senso stretto, mentre qui estendiamo una tale processualità a una catena di produzione e distribuzione ben più ampia. Proviamo quindi a individuare in *The Devil's Commandment* tracce delle *agencies* e delle operatività cui si deve il ri-assemblaggio de *I vampiri* e a cogliere relazioni indirette con una trasformazione più profonda dei modi di produzione a

³¹ Spöhrer; Ochsner, 2016.

³² Si vedano in particolare (oltre ai più noti Latour, Law, Serres) gli studi di Rheinberger, 1997 e 2010.

³³ Spöhrer, 2016: 130.

Fig. 3 - Fotogramma tratto dai titoli di coda di "The Devil's Commandment" (1960).



medio termine. Scorrendo i titoli della *release*, a fianco di Daniels e Purcell troviamo J.V. Rheims incaricato dell'adattamento dello «script», Ronald Honthauer come operatore delle scene aggiuntive ed emerge infine un ultimo nome, in qualità di «film editor» e «associate producer», apparentemente il più anonimo ed eccentrico, eppure il più celebre e a suo modo centrale: Fouad Said.

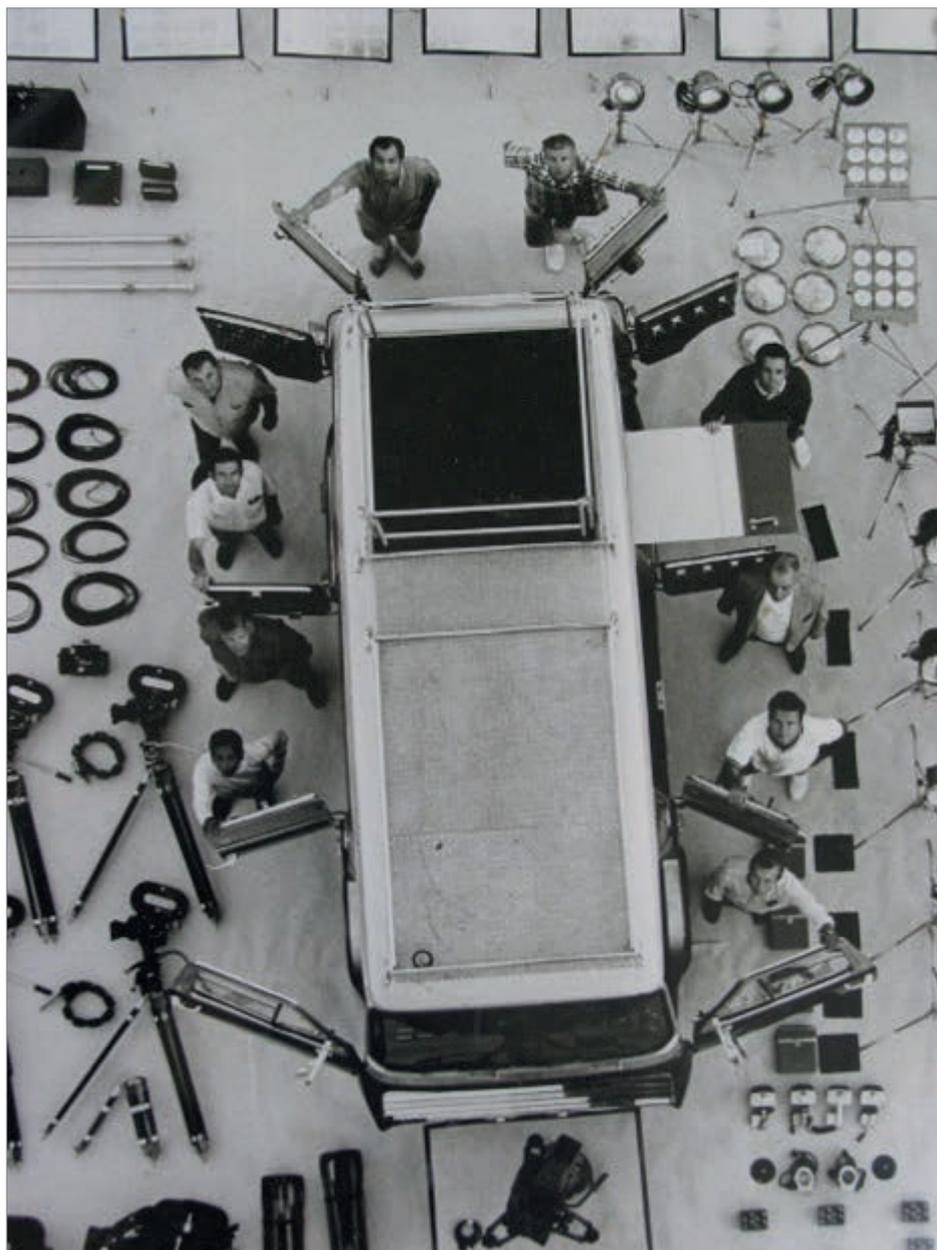
V. CINEMOBILI E WHAMMO CHARTS: AHMED FOUAD SAID

Ahmed Fouad Said, egiziano, nato nel 1933, si forma come assistente operatore e arriva negli Stati Uniti poco più che ventenne, a seguito di una prima esperienza sul set di una *runaway production* (*The Valley of the Kings*, 1954, di Robert Pirosh). Fouad Said sarà studente alla University of Southern California e nel 1973 presenterà la propria tesi di master. Operatore, montatore tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta per la televisione e le compagnie di produzione e *releasing* indipendenti, metterà a frutto una sua intuizione nel 1966 per la serie televisiva *I Spy* che lo condurrà nel 1969 a essere insignito di un Oscar al merito tecnico-scientifico (uno Scientific and Engineering Award di seconda classe al merito tecnico, una Academy Plaque) «for the design and introduction of the Cinemobile series of equipment trucks for location motion picture production»³⁴.

I Cinemobile (*fig. 4*), concepiti fin dal 1964 su principi di assemblaggio e modularità, sono degli studi mobili contenenti equipaggiamenti (e in seguito anche il personale) dei vari comparti produttivi (fotografia, suono, luci, macchine, ecc.) selezionati tra le migliori tecnologie compatte. L'intuizione ingegneristica e produttiva ha come obiettivo l'emancipazione dagli studi tradizionali e da sistemi mobili ad alto costo con risparmio di risorse e tempi. Durante il suo apprendistato, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Fouad Said aveva visitato studi europei e giapponesi e riteneva che attraverso un sistema mobile e compatto per il location management la cinematografia americana avrebbe potuto recuperare terreno e competitività produttiva rispetto a quella europea: «Said percepì per la prima volta ciò che definisce il "gap di progresso" nel cinema americano quando tornò dai suoi studi all'estero. Invece di mostrare interesse per le innovazioni che aveva notato, i suoi mentori a

³⁴ "9701. Scientific or Technical/Class II (Academy Plaque)", in Franks, 2005: 239.

Fig. 4 - Immagine promozionale del sistema Cinemobile.



Hollywood erano indifferenti e persino sprezzanti»³⁵.

Fouad Said rappresenta una soggettività produttiva emergente: distante per formazione e approccio concettuale dagli assetti produttivi delle major hollywoodiane (ritenute, non così sorprendentemente, attardate); prossimo invece agli indipendenti, alle produzioni cine-televisive, a tecnologie e a prodotti esteri. In definitiva la “transnazionalità” biografica e professionale di Said permette di cogliere, dal basso, nel suo vissuto, una puntuale intuizione di una trasformazione complessiva nel campo delle catene di distribuzione e quindi

³⁵ Sheridan, 1971: 21. Seppure in forma di velina romanzata e di parte (gli organi discorsivi della televisione e in particolare di *I Spy*) si veda anche Hobson, 1968, in cui emerge la conflittualità tra i modi e le pratiche incarnate da Said e l'organizzazione tradizionale delle gilde hollywoodiane. Il conferimento dell'Academy Plaque a Said nel 1969 sancisce così un ormai mutato equilibrio nei rapporti di forza.

di gestione della produzione. L'approccio microstorico apre e connette tra loro l'individuale e un contesto più ampio, così come illumina in filigrana una rete di relazioni tra oggetti molto distanti tra loro e non immediatamente accostabili, se non in virtù di un processo interpretativo e di progressiva astrazione di spie e indizi quali quello impresso (il nome di Said) sui titoli di testa della versione americana de *I vampiri*.

La sua collaborazione alla *release* americana invita a osservare esperienze embrionali come quella italiana sotto una nuova lente, o meglio ad allineare tra loro le "scommesse" produttive italiane, gli adattamenti americani e le intuizioni modulari di Said. Cioè a riconsiderare *I vampiri* non come un prodotto a basso costo, artigianale e affaristico (o almeno non solo) ma come un'occorrenza di un processo di aggiornamento e innovazione del modo di produzione italiano alle progressive esigenze di contenimento dei costi, apertura a nuovi "design" e soddisfacimento di una domanda che si stava modulando su esigenze di nicchia e quindi di customizzazione di massa dei prodotti. Quindi anche su un piano di superamento delle barriere tra differenti organizzazioni industriali e nazionali, in altre parole di affidamento all'esterno, ad altri soggetti produttivi, per la fornitura di tecnologie, semilavorati, particolari lavorazioni e finanche di progettazione e design³⁶. Contrariamente al luogo comune (ma non in contrasto con esso) che vuole il *Made in Italy* cinematografico come rappresentato esclusivamente dai "capolavori" del cinema d'autore e dai suoi principali artisti, tecnici e artigiani, anche il cinema "basso", di genere, canonicamente votato al risparmio, all'arte dell'arrangiarsi, si scopre parte di una "catena di distribuzione" (di una *supply chain*) innovativa, sempre più spinta verso l'esternalizzazione e la delocalizzazione delle componenti e delle funzioni produttive.

La microstoria individuale di Said non si conclude con il montaggio e la ricomposizione dei semilavorati (*I vampiri*) e con la definizione di sistemi mobili modulari (Cinemobile) ma si estende, nei principi e nelle pratiche, all'intero management della produzione. A inizio anni Settanta, Said discute infine la sua tesi in cinema, in cui ha modo di formalizzare l'ipotesi di tradurre il modello modulare di *location management* del Cinemobile in un sistema di produzione cinematografica *tout court*. La sua proposta prevede che fin dalla fase di scrittura e pre-produzione, per garantire un'elevata percentuale di successo al botteghino del prodotto finale, occorra inserire un elemento strutturale ripetitivo che Fouad Said denominava *whammo*. Syd Field, in tempi recenti, scrivendo dell'affermazione dei produttori indipendenti durante gli anni Ottanta, ha ricondotto la struttura narrativa di *The Raiders of the Lost Ark* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981) di Steven Spielberg alle frequentazioni delle serie televisive e dei generi popolari da parte di Spielberg, George Lucas e altri della loro generazione:

Quando ho iniziato a lavorare a Cinemobile [...] lavoravo con un uomo che non leggeva mai nulla. Fouad Said, il mio capo, era il cameraman per le location per la serie tv *I Spy* [...] mi diceva sempre che voleva un bel po' di "whammos" nelle sceneggiature che gli sottoponevo. Che cosa è un "whammo", chiesi? [...] non poté spiegarlo [...] ho continuato ad ascoltarlo parlare al riguardo del bisogno essenziale di whammos in una sceneggiatura. Egli diceva sempre: "dieci pagine e un whammo, dieci pagine e un whammo".

³⁶ Starr; Gupta, 2017: 24-26.

Inizialmente pensai che fosse pazzo. Ma dopo un momento iniziai a immaginare che un whammo doveva essere una sorta di scena di azione, qualcosa che catturava gli spettatori e li teneva incollati alle loro poltrone [...] Finché un giorno mi chiese “Fammi un whammo chart”.³⁷

I *whammo charts*, attribuiti a Joel Silver (che li ha ricondotti alla tradizione della AIP e del musical), sono rivendicati da Field che a sua volta li fa risalire a Fouad Said, il quale nella sua tesi li descrive e riporta in dettaglio:

Negli ultimi mesi, un grafico chiamato “whammo chart” è stato concepito come uno strumento per aiutare nella selezione dei progetti futuri [...] Ciò che questo grafico fa è mostrare graficamente il flusso di un film, ponendo un’enfasi speciale sulle scene d’azione (whammo). I Film Guarantors definiscono un “whammo” come una scena d’azione, o qualsiasi cosa che impedisca l’azione [...] Anche una scena di sesso può essere un “whammo”.³⁸

La struttura seriale introdotta dalle varianti della versione americana (gli inserti lugubri, gli omicidi, le parentesi erotiche) può essere inclusa come propedeutica, come *training* a questa cornice e percorso di medio termine. *I vampiri* si predispongono in chiave sperimentale rispetto alla necessità di un modo di produzione capace di rispondere ai mutamenti repentini del mercato e quindi di rimodularsi rapidamente accordandosi anticipatamente a nuovi filoni, contaminazioni tra generi e innovative strutture narrative. Il *package-unit system* da parte sua identifica bene questo processo e al contempo lo perimetra eccessivamente, isolando il segmento industriale cinematografico da una più ampia rivoluzione in corso, di cui le equipe produttive italiane del cinema del boom, composte dai migliori e più esperti artigiani, e i Cinemobile di Fouad Said saranno espressione da lì a poco.

VI. CONCLUSIONI

I concetti di modularità, assemblaggio, molteplicità delle *agencies* e pluralità delle versioni, le interazioni economico-produttive transnazionali e gli strumenti disciplinari provenienti dalla microstoria, dall’*entangled history* e dalle teorie del management della produzione, dell’actor-network e dell’epistemologia della produzione della conoscenza crediamo possano essere utili a ripensare i modi di produzione del cinema italiano popolare del periodo. In particolare appaiono fruttuosi per un possibile scardinamento delle aporie insite nelle dinamiche «anomale»³⁹ di generificazione del cinema italiano e dei filoni popolari che contraddistinguono il periodo 1950-1970, spesso appannaggio dei produttori indipendenti e quindi prossimi alle equipe “assemblate” del *package-unit system*

³⁷ Field, 1989: 81.

³⁸ Said, 1973. Said conseguirà anche un master in studi economici alla Pepperdine University e in seguito si dedicherà con profitto multimilionario agli investimenti finanziari, in particolare alla compravendita di società (*private equity*) e alla gestione di capitali (*hedge funds*), dando particolare attenzione ai mercati emergenti, agli investimenti internazionali e costituendo fortunate società operative a livello globale (Said Family Investment, Unifund Inc.).

³⁹ Manzoli; Pescatore, 2005: 13.

e alla loro capacità di affrontare differenti generi, filoni, ibridarli nel corso del tempo e aprire alla diffusione transnazionale e di profondità. In altre parole, la convergenza tra *production studies*, teorie del sociale e indagine storica può forse aiutarci a superare la problematicità dell'applicazione della nozione di genere nel cinema italiano.

Il complesso delle pratiche e delle relazioni qui appena scavate, alla luce di quanto appena riassunto, potrebbe inoltre riorientare le nostre prospettive sulla produzione italiana in termini di network e relazioni transnazionali, trans-settoriali e trans-produttive. L'ipotesi ultima è, quindi, di ripensare l'anomalia dell'industria cinematografica nazionale come una leva per inaugurare un complesso di indagini intersettoriali, volte cioè a indagare l'insieme di relazioni del cinema con altri ambiti produttivi, economici e finanziari. Ad esempio, uno degli "angoli ciechi" nello studio delle relazioni tra cinematografia italiana e altri comparti economico-industriali riguarda l'ambito edilizio (dall'edilizia popolare alle infrastrutture, e prima ancora dalla progettazione architettonica al pensiero ingegneristico e gestionale) che a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta lavorò in osmosi e scambio con quello cinematografico a livello economico-finanziario, nell'impiego di manodopera non qualificata e nell'adozione di soluzioni costruttive⁴⁰. L'ingegneria applicata all'edilizia, così come il design industriale, fu fin dagli anni Cinquanta uno dei luoghi di sperimentazione e applicazione di innovativi modelli industriali e produttivi orientati alla serialità e modularità; contestualmente, l'industria cinematografica italiana perseguì un'analoga ricerca di modernizzazione, capace di tramutarla in uno dei volani e dispositivi del boom e del miracolo economico incipienti e in cui creatività e innovazione sperimentale sono immessi in prodotti "alti" e in prodotti "popolari" altamente competitivi e flessibili, capaci di precorrere la customizzazione di massa e il sistema delle nicchie.

Il poliedrico oggetto storico ed epistemico che conosciamo come *I vampiri*, "prototipo" di un genere *export-oriented* come l'horror italiano, conserva tracce delle trasformazioni in corso nei processi produttivi e spie di un sistema economico sempre più interdipendente tra locale e globale, visibili in particolare attraverso l'identificazione di nuovi agenti, funzioni e principi produttivi, orientati alla trasformazione e finalizzati alla soddisfazione di pubblici sempre più diversificati e alla conseguente gestione dei sistemi produttivi e distributivi.

⁴⁰ Si veda in questa direzione Corsi, 2017-2018.

Tavola delle sigle

AIP: American International Pictures
 ACS: Archivio Centrale dello Stato
 ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali
 BNL: Banca Nazionale del Lavoro
 DGS: Direzione Generale dello Spettacolo
 RCIP: Releasing Corporation of Independent Producers

Riferimenti bibliografici

Arnoldy, Edouard

2018, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Mimesis, Milano.

Bizzarri, Libero; Solaroli, Luigi

1958, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin

1985, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London.

Bruschini, Antonio; Morrocchi, Riccardo; Piselli, Stefano

1996, *Bizarre Sinema. Horror all'italiana (1957-1979)*, Glittering Images, Firenze.

Contaldo, Francesco; Fanelli, Franco

1986, *10.000 km ad est di Hollywood. Sviluppo e sottosviluppo dell'industria del cinema in Italia*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Cinecittà 2 / Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986.

Corsi, Barbara

2017-18 (a.a.), *Un ettaro di cielo, 39 di terreno. Le società di Franco Cristaldi fra produzione cinematografica e affari immobiliari*, tesi di dottorato in Beni culturali e Territorio, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", XXIX ciclo.

Curti, Roberto

2011, *Fantasma d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Lindau, Torino.

Di Chiara, Francesco

2009, *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957-1965)*, Unife Press, Ferrara.

2013, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino.

Field, Syd

1989, *Selling a Screenplay*, Bantam Dell, New York.

Franks, Don

2005, *Entertainment Awards*, McFarland & Co, Jefferson/London.

Freda, Riccardo

1981, *Divoratori di celluloidi*, Il Formichiere, Milano.

Ginzburg, Carlo

2006, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano.

Guarneri, Michael

2017, *The Gothic Bet: Riccardo Freda's "I vampiri" (1957) and the Birth of Italian Horror Cinema from an Industrial Perspective*, «Palgrave Communications», vol. 3, n. 1.

Hagener, Malte (ed.)

2014, *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn, New York/Oxford.

Hediger, Vinzenz

2005, *The Original Is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction*, in Marijke

de Valck, Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

Hobson, Dick

1968, *Little Fou's Big Revolution*, «TV Guide», 23 marzo.

Kracauer, Siegfried

1960, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York; trad. it. *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962.

1969, *History, the Last Things before the Last*, Oxford University Press, New York; trad. fr. *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Stock, Paris 2006.

Levi, Giovanni

1993, *A proposito di microstoria*, in Peter Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Laterza, Roma/Bari 1993.

Manzoli, Giacomo; Pescatore, Guglielmo (a cura di)

2005, *L'arte del risparmio: stile e tecnologia: il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma.

Poindron, Eric (a cura di)

1994, *Riccardo Freda, un pirate à la camera*, Institut Lumière, Lyon.

Quaresima, Leonardo

2016, *Pour une histoire du cinéma sans noms*, «1895», vol. 80.

Rheinberger, Hans-Jörg

1997, *Toward a History of Epistemic Things*, Stanford University Press, Stanford (California).

2010, *An Epistemology of the Concrete. Twentieth-Century Histories of Life*, Duke University Press, London.

[s.n.] [Morando Morandini]

1957, «I vampiri», «La Notte», 16-17 aprile.

Said, Ahmed Fouad

1973, *The Diversification of Cinemobile Systems Inc. into Feature Film Production*,

Thesis presented to the Faculty of the Graduate School, University of Southern California, Degree Master of Arts (Cinema).

Sheridan, Bart

1971, *Fouad Sa'id. The Man Who Showed Hollywood How*, «Aramco World Magazine», vol. 22, n. 5, September/October.

Spöhrer, Markus

2016, *Applying Actor-Network Theory in Production Studies. The Formulation of Film Production Network in Paul Lazaru's "Barbarosa" (1982)*, in Markus Spöhrer, Beate Ochsner (eds.), IGI Global, Hershey (Pennsylvania) 2016.

Spöhrer, Markus; Ochsner, Beate (eds.)

2016, *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies*, IGI Global, Hershey (Pennsylvania).

Starr, Martin K.

1965, *Modular Production: a new concept*, «Harvard Business Review», vol. 43, n. 6.

Starr, Martin K.; Gupta, Sushil K.

2017, *The Routledge Companion to Production and Operations Management*, Routledge, New York.

Venturini, Simone

2014, *Horror italiano*, Donzelli, Roma.

Vitella, Federico

2018, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa.

Wagstaff, Christopher

1999, *Il nuovo mercato del cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, t. II, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1999.