

## LIBRI BIANCHI

I edizione © 2008 Nuova Iniziativa Editoriale S.p.A.

ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici)

Nuova Iniziativa Editoriale S.p.A.

Iscrizione n. 243 al Registro Nazionale della Stampa del Tribunale di Roma

Sede legale e Redazione: via Francesco Benaglia, 25 - 00153 Roma

Direttore responsabile: Antonio Padellaro

Distribuzione: A&G Marco S.p.A. - via Fortezza, 27 - 20100 Milano

Supplemento al numero odierno de l'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori de l'Unità

Edizione non vendibile separatamente da l'Unità

In vendita con l'Unità a 3,00 euro in più

Salvatore Pecoraro Alessandro Rossetti  
Nino Russo Pasquale Scimeca

# Lo Stato delle cose

*Vizi privati, pubbliche virtù*  
nel cinema italiano

Presentazione di  
Ugo Gregoretti



ANAC/L'UNITÀ

*I dati contenuti nel volume contrassegnati con la dicitura  
«fonte MiBAC» sono stati gentilmente forniti dalla Direzione  
Generale Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

# Indice

7	<b>Presentazione</b> <i>di Ugo Gregoretti</i>
13	<b>Introduzione</b> <i>di Nino Russo</i>
17	<b>1. Il sistema cinematografico</b>
18	1.1. Il film
21	1.2. Fasi di realizzazione e soggetti coinvolti
24	1.3. Filiera cinematografica
29	1.4. Industria e mercati
55	<b>2. Lo Stato e il cinema</b>
57	2.1. I sistemi di sostegno pubblico in Europa
59	2.2. Evoluzione del sistema normativo a sostegno del cinema italiano
66	2.3. Il finanziamento pubblico al cinema in Italia 1995-2004
77	2.4. Il finanziamento indiretto alla produzione dei film di Interesse Culturale Nazionale 1995-2004
81	2.5. Valutazione dell'investimento pubblico: il caso Placido Rizzotto

- 89      **3. Testimonianze /1**  
La televisione e il cinema  
*di Pasquale Scimeca*
- 95      **4. Testimonianze /2**  
Cinema: l'intervento pubblico e le condizioni  
socio-economiche delle categorie artistiche  
*di Otello Angeli*
- 107     **5. Allegato /1**  
Altri aspetti degli effetti economici  
e ricadute occupazionali del sostegno  
pubblico al cinema
- 113     **6. Allegato /2**  
Il dominio di un mercato

# Presentazione

*Abbiamo convenuto, d'accordo con il nostro presidente Ugo Gregoretti, di pubblicare come presentazione di questo lavoro il suo intervento al «Convegno sul Cinema italiano» al Nuovo Olimpia a Roma il 26 settembre 2007 perché – a nostro giudizio – oltre ad essere divertente (e non fa mai male) è esemplarmente rappresentativo della storia ultradecennale della nostra associazione e dell'impegno profuso per la crescita culturale del nostro Paese dai tanti autori che ne hanno fatto e ne fanno parte.*

## **Intervento di Ugo Gregoretti al Nuovo Olimpia**

Credo di essere stato invitato a prendere la parola in questo convegno, nel modulo 3, riservato agli autori cinematografici, intitolato «Il cinema racconta il Paese», non tanto per i miei meriti di autore cinematografico e narratore del Paese ma in virtù del mio ruolo temporaneo e ricorrente di presidente dell'Anac, la storica Associazione che riunisce i cineasti italiani assieme alla più giovane Api e al freschissimo e assai vivace novello gruppo dei Centoautori proteso a rinnovare, rinvigorire, inventare nuovi modi di approccio alle questioni vitali del nostro cinema, quelle per le quali ci battiamo da oltre mezzo secolo.

La storica associazione, torno a dire, che facendo anch'essa parte del Paese, essendo inoltre, uno dei pezzi di Paese che conosco meglio, mi piacerebbe raccontare. Non in un film, che nessuno certo andrebbe a vedere, e noi per primi ce ne guarderemmo bene, ma a voce, qui, adesso: qualche frammento di memoria di un quasi ottuagenario nei suoi rapporti con l'Anac raccontati in brevissimo tempo e senza domandarsi se possa servire a qualcosa. Quando esordii nel cinema nel 1962 con i «Nuovi Angeli» l'Anac era un mito, per noi giovani autori, un'associazione plurigenerazionale molto selettiva alla quale speravamo fortemente di essere ammessi anche al prezzo di numerose anticamere, tale e quale ad oggi!...

La mia fu particolarmente lunga, di anticamera: sebbene il film avesse avuto una buona accoglienza, su di me incombeva l'onta imperdonabile di provenire dalla televisione, che a quei tempi era quasi marchio d'infamia, come il giglio sulla spalla di Milady nei *Tre Moschettieri*. E quando qualche mese dopo il film venne presentato – auspice Roberto Rossellini – al Festival di Cannes, nella prima rassegna della «Semaine de la Critique», l'Anac mi rifiutava ancora.

Accadde però un fatto inaspettato: dal film «Boccaccio '70», che avrebbe inaugurato fuori concorso il Festival, era stato escluso all'ultimo momento l'episodio di Monicelli «Renzo e Luciana» (perché il film durava troppo sostenevano i francesi) e l'Anac protestò immediatamente, definendo quella scelta un grave atto di censura. E inviò un drammatico telegramma a tutti i cineasti italiani presenti al Festival – e quindi a Rossellini e a me – scongiurandoci di boicottare il Festival con la rinuncia ad assistere alle proiezioni dei nostri film e a tutte le iniziative contestuali: presentazioni, conferenze stampa, incontri, festini e così via.

Corsi infuriato da Rossellini, che avrebbe dovuto a sua volta astenersi dal pronunciare la lunga e lusinghiera presentazione che aveva scritto per il film e pur comprendendo il mio dispetto mi suggerì paternamente di accogliere l'intimazione della perfida Anac.



Uscimmo insieme, dall'hotel Negresco, di Nizza, dove Rossellini alloggiava e raggiungemmo l'ufficio postale nella grande Place Garibaldi. E da lì inviammo all'Anac questo dispaccio: «Dalla patria del grande Nizzardo anche noi telegrafiamo OB-BEDISCO!» firmato Rossellini e Gregoretti.

Tornati al Negresco ci venne incontro un giovane omino tutto vestito di nero, pallido, con gli occhiali scuri, la barba mal rasata, e deferentissimo che Rossellini aveva invitato a pranzo. A tavola gli dettò la sua presentazione del mio film traducendola in francese all'impronta. Poi il giovane uomo in nero che si era comportato come un devoto scolaretto andò via, dopo aver assicurato a Rossellini che avrebbe recitato al pubblico il suo scritto col massimo trasporto. Era Jean Luc Godard. Mi potevo anche accontentare.

Tornato a Cannes ebbi un'altra gradita sorpresa: un telegramma urgente appena arrivato da Roma che diceva: «Assemblea Anac in seduta straordinaria ammettete in qualità di socio per acclamazione». Beh, era ora, e a quali pene!

Mi accorgo di aver consumato quasi tutto il tempo disponibile con questo aneddoto del mio ingresso nell'Anac, quarantacinque anni fa. Perciò la storia dell'associazione la racconterò un'altra volta. Ora mi limito a fugacissimi accenni. Per esempio alla contestazione della Mostra del Cinema a Venezia nel '68.

Io allora ero presidente e malgrado la mia indole pacifica mi toccò recitare la parte del leader barricadiero, compiendo atti e gesta insolenti, eccessive, talvolta sopra le righe com'è tipico dei timidi, come per esempio quando chiusi a chiave in una toilette del Palazzo del Cinema il sindaco di Venezia Favaretto Fisca, per convincerlo a firmare un decreto di sospensione della serata inaugurale della Mostra, che ottenemmo. Ma non era per il gusto di fare casino o per imitare i cineasti francesi che volevano bloccare la mostra: il nostro obiettivo era la riforma del cosiddetto Statuto fascista della Biennale, e la trasformazione della Mostra stessa in un laboratorio permanente di ricerca, di incontro, di sperimentazione cinematografica attivo tutto l'anno. Questo cercavamo di far capire anche ai commercianti e ai piccoli albergatori del Lido, che chiamavamo sprezzantemente «i tabaccaï».

Convincemmo una folta delegazione di questi «tabaccai» ad incontrarsi con due esponenti dell'Anac, in una sala del Casinò che nel frattempo avevamo occupato. I due eravamo Pasolini ed io che ci sforzavamo di convincere i diffidentissimi «tabaccai» che le nostre proposte, come quella di far funzionare la Mostra tutto l'anno, avrebbe incrementato il loro commerci anziché danneggiarli. Fiato sprecato. Non capivano, non ci credevano e guardavano con particolare sospetto Pasolini, in verità un po' impacciato nell'improbabile ruolo di incantatore di «tabaccai» fascistoidi. E quei loro sguardi oggi mi tornano in mente quando vedo l'ex sindaco di Treviso Gentilini che parla di immigrati, omosessuali e zingari.

La riforma parziale arrivò qualche anno dopo, insieme a quella della Rai e a quella degli enti cinematografici di Stato, anche per le quali l'Anac si era strenuamente prodigata. Peso notevole per la riforma della Biennale ebbero le Giornate del Cinema italiano che organizzammo per due anni di seguito a Venezia in campo S. Margherita in «concorrenza» con la Mostra del Lido. Eravamo riusciti a creare un fronte che comprendeva trentuno associazioni culturali, le tre confederazioni sindacali, i partiti della sinistra e le componenti più avanzate del mondo cattolico. Ricevammo la visita di Giorgio Napolitano – strenuo sostenitore del nostro cinema di qualità – e di Giorgio Amendola, che avevano disertato la Mostra per venire da noi. C'era un po' di tutto, anche una certa quantità di estremisti, soprattutto cattolici di base.

Ricordo che uno di questi intrattenne vivacemente Amendola con un eloquio ricco di parolacce e imprecazioni. Poi sentì il bisogno di qualificarsi: «Perché sa, io sono un cattolico di base». «Sì certo,» rispose prontamente Amendola, «lo avevo capito dal turpiloquio». Si faceva anche un gran parlare di «cinema militante» e di «collettivi». C'era chi negava, per il «cinema militante», l'individualità e l'unicità del regista, la sua funzione di autore: si era tutti uguali, tutti autori, dal regista a quello dei cestini. E si firmava in ordine alfabetico. Così dettava l'etica del collettivo. Io sostenevo che i nemici degli artisti, forse per invidia, avevano sperimentato attraverso i secoli i diversi modi per

farli fuori: li avevano impiccati come Villon, arsi come Giordano Bruno, imprigionati come Oscar Wilde. Ora l'infilavano nei collettivi, in ordine alfabetico. E un grande suscitatore di iniziative e creatore di poetici progetti come Cesare Zavattini veniva sempre in coda, per via di quella maledetta zeta. E ne soffriva non poco, in silenzio. Un silenzio militante.

Ugo Gregoretti

P.S.

*Da quando sono tornato a rivestire la carica di Presidente dell'Anac mi sono ritrovato a battermi a fianco dei miei colleghi contro l'idolatria del mercato che è a mio giudizio, la peggior minaccia per il cinema d'autore. Quel cinema di qualità che l'Anac ha sempre difeso e continuerà a difendere senza – ovviamente – demonizzare il cinema commerciale. Ma, a differenza di questo che vive (o almeno dovrebbe) col mercato, il cinema d'autore ha bisogno del sostegno pubblico, altrimenti non può vivere. Poi, certo, come abbiamo visto in quest'ultima stagione, un film di qualità si può anche affermare tra il pubblico. Non è la prima volta. Ma esiste un altro cinema, quello che ha fatto la storia della nostra cinematografia, per esempio, che nel circuito commerciale ha avuto – a parte poche parentesi storiche eccezionali – poca fortuna.*

*A quei film si riferiscono le cinematografie di tutto il mondo, indicandole come fonte di ispirazione.*

*Chiediamo alle nostre istituzioni, in fondo, di fare quello che naturalmente, fisiologicamente, dovrebbero fare: adoperarsi con intelligenza e competenza affinché il cinema possa esprimersi nelle sue molteplici forme. Sono convinto che si possano assicurare condizioni favorevoli a che ciò accada e, anche in un contesto storico ed economico radicalmente cambiato, analoghe a quelle che consentirono, negli anni sessanta, alla cinematografia italiana di primeggiare. Di tornare a fare in modo che sia realmente il pubblico a scegliere e che la sua accoglienza sia più eloquente di qualsiasi commento. E rappresenti la migliore smentita al paradosso, un tempo di moda negli ambienti cinematografici, «perché un film possa risultare passivo bisogna proprio che si tratti di un capolavoro».*

# Introduzione

Se vi dicessero che, per ogni 100 Euro che lo Stato italiano spende per il nostro cinema, gliene rientrano, sotto varie forme, a vario titolo e in tempi diversi, circa 200, ci credereste?

È questo il paradosso che viene fuori dal nostro progetto di libro bianco sulla realtà economica del cinema italiano, libro che non a caso abbiamo voluto titolare «*Lo Stato delle cose*».

Lo Stato, con l'Esse maiuscola, in quanto mano pubblica che interviene in un settore della vita del Paese legiferando, regolamentando, indirizzando, incentivando, in una parola svolgendo la sua funzione istituzionale nei confronti non solo del cinema, ma di tutti i settori – economico, industriale, culturale, commerciale – nei quali si articola la vita civile di un Paese.

Ma lo *stato* anche con l'esse minuscola per indicare la situazione, la condizione, il contesto storico nel quale ci troviamo ad operare.

Lo Stato delle cose, dunque, nel quale il sostantivo *cose* significa che vogliamo affidarci, nella dimostrazione del nostro assunto, ai fatti, alla oggettività, alle cose appunto.

E qui è doveroso fare una brevissima digressione.

Noi, e con questo *noi* intendo non solo parlare degli autori in genere, ma dell'ANAC e della sua politica culturale in particolare, abbiamo sempre sostenuto che il *ritorno* derivante da un'opera cinematografica, come da qualunque opera dell'ingegno e della cultura, non si possa e non si debba misurare solo in termini strettamente economici, ma debba essere misurato anche, e forse soprattutto, in termini di ritorno culturale, di con-

tributo che offre alla crescita della consapevolezza, allo stimolo della coscienza critica, alla acquisizione della cognizione del rapporto tra individuo e società.

Restiamo pienamente convinti della giustezza di questa posizione, e il cinema italiano, con i riconoscimenti ottenuti storicamente in ambito mondiale in questa direzione, ci conforta nella nostra tesi.

Tuttavia, facendoci violenza, visto il momento di degrado civile e culturale nel quale viviamo, abbiamo freddamente deciso di non utilizzare questo argomento, che resta, in ogni caso, decisivo e determinante, ma di volare molto più basso per adeguarci ai toni e agli stili delle polemiche nelle quali siamo stati trascinati.

Questo nostro lavoro, questo libro bianco, nasce, infatti, da un moto di indignazione. Ciclicamente assistiamo, ormai da anni, allo scatenarsi di attacchi da parte dei mezzi di comunicazione, stampa e televisione in prima linea (ovviamente parte della stampa e parte della televisione), verso il cinema italiano.

Attacchi che si fondano innanzitutto su un argomento: lo spreco di denaro pubblico di cui sarebbe responsabile il cinema.

A questo argomento spesso, e dipende dalla collocazione politica degli attaccanti, se ne aggiunge un altro di puro stampo maccartista: il cinema italiano è nelle mani dei comunisti i quali lo hanno usato, da sempre, in funzione di apripista per una imminente presa del potere da parte dei «soviet».

Ciclicamente, dicevo. E questi cicli coincidono, quasi sempre, con i periodi di tempo che precedono l'esame di nuove leggi, di nuovi assetti da dare al cinema. Viene da pensare che queste pulsioni moralizzatrici diventino irrefrenabili quando si tenta di mettere in discussione l'esistente ed il suo corollario di privilegi e di posizioni di rendita acquisiti.

Noi vogliamo tentare di rispondere in maniera serena e, soprattutto, metodologicamente corretta.

*Vizi privati, pubbliche virtù.*

Dopo aver parafrasato Wim Wenders nel titolo, ci è sembrato molto appropriato utilizzare Miklos Jancsó per il sottotitolo.

Con questo non vogliamo certamente sostenere che tutto l'in-

tervento pubblico nel cinema abbia connotazioni virtuose e che, al contrario, l'intervento dei privati sia tutto da condannare.

Vogliamo soltanto mettere in discussione l'opposto: una concezione manichea che si è affermata nel nostro Paese, e non solo nel cinema, in base alla quale qualsiasi presenza del *privato* ha, per sua natura, una funzione taumaturgica in grado di sciogliere tutti i mali derivanti dal burocratico, dirigista, statalista, assistenziale e spesso corrotto intervento *pubblico*.

Le cose non stanno proprio così.

La storiografia e gli studi economici di settore dimostrano ampiamente che senza l'intervento pubblico, non potrebbe esistere un'industria privata. Questa affermazione riguarda non solo il cinema ma l'industria culturale in genere e non solo l'Italia ma tutta Europa. Finanche negli Stati Uniti, patria del liberismo, l'intervento pubblico, in forme e modi diversi da quelli europei, diventa fondamentale.

Il problema non riguarda, quindi, l'esistenza dell'intervento pubblico, sulla cui necessità nessuno ha dubbi, ma la sua natura e la «ratio» in base alla quale è stato introdotto nelle legislazioni statuali.

E, in maniera molto laica, noi cerchiamo – in questo lavoro – di ragionare sui dati e sui riferimenti storici per offrire un contributo alla comprensione di un fenomeno complesso e multiforme qual è quello di un'industria che è anche arte e di un' arte che è anche industria.

Avendo rinunciato in partenza, come scelta di metodo, ad ogni tipo di dogma o di pregiudizio.

*Nino Russo*





# 1. Il sistema cinematografico \*

Il 2007 è stato un anno particolarmente prolifico di studi, ricerche, incontri che hanno arricchito il dibattito intorno alle dinamiche di mercato del nostro cinema e al ruolo centrale dello Stato e della televisione in quanto fonti primarie di finanziamento.

L'obiettivo di questo studio è di fornire al lettore, anche non esperto di discipline economiche, una rappresentazione il più possibile veritiera della situazione in cui si trova il sistema cinematografico italiano e dei suoi problemi, prendendo in esame un arco temporale di dieci anni, dal 1995 al 2004.

La mancanza di dati precisi è uno dei maggiori ostacoli per la comprensione di questo fenomeno: in Italia le fonti primarie di informazioni sul cinema sono molteplici e non sempre accessibili.

Ciò ha consentito che soggetti non deputati a questo compito e sulla base di informazioni malcerte abbiano diffuso, non sempre in buona fede, dati poco attendibili e, a partire da questi, abbiano proposto disamine tendenziose del sistema.

Il principale obiettivo dello studio che segue è pertanto far chiarezza sulla base di dati attendibili e proporre metodologie di analisi appropriate per la valutazione del finanziamento pubblico al cinema.

Grazie al sostegno della DG Cinema (Direzione Generale Cinema – Ministero Beni e Attività Culturali) è stato infatti possi-

\* Un ringraziamento per la collaborazione a Benedetta Tobagi e Davide Bondi

bile confrontare i Fondi pubblici deliberati ed erogati e i rispettivi rientri nel periodo compreso tra il 1995 e il 2004, gli anni di applicazione della Legge 153/94, la legge che ha regolato il finanziamento pubblico al cinema fino al 2004.\*

Il sostegno pubblico al cinema non ha bisogno di alcuna difesa, è una necessità comprovata dalla storia dei modelli produttivi di tutti i Paesi europei. Questo non significa che il nostro sia il sistema migliore possibile o che non sia necessaria e urgente una revisione dei criteri e delle modalità fin qui adottati per l'attuazione pratica di questo sostegno.

Siamo altresì convinti che il ruolo dello Stato vada ridefinito anche in relazione ad alcune importanti questioni, in particolare quelle legate ai fallimenti di mercato, come si vedrà più avanti.

La riforma dell'intero settore (al momento sette proposte di legge stanno seguendo l'iter parlamentare) offre l'opportunità di superare vecchie logiche corporativistiche e assistenzialistiche e di imprimere al sistema cinematografico una svolta oramai invocata dalle diverse parti in causa, autori inclusi.

Le informazioni accertate sulle dinamiche del mercato cinematografico degli ultimi dieci anni e sull'impegno dello Stato in quel settore intendono, quindi, offrire la base documentaria necessaria per ogni discussione e valutazione ulteriore.

## **1.1. Il film**

Ogni discorso sul finanziamento pubblico al cinema o sulle dinamiche di mercato non può prescindere da una valutazione della natura del film. Non può prescindere quindi dal riconoscimento della sua costituzione bicefala, d'essere insieme prodotto commerciale e opera d'arte: l'uno, l'altro o entrambi in uno. Una disamina più accurata di questa duplice natura spinge però a mettere in chiaro il fatto che, si diano pure insieme queste due forme, esse rimangono tuttavia in linea di principio separate. È un interesse economico produrre merci remunerative ma il vero problema è se sia rilevante il sostegno all'arte, al di là della sua possibilità di produrre utili.

È nostra opinione che l'arte e il cinema in particolare, in quanto espressione condensata dell'identità valoriale e culturale

di un popolo, debba essere sostenuto anche nei casi in cui non è riconducibile alla crescita economica immediata. Sia chiaro, è frequente il caso che un'opera culturale di alto profilo generi un circolo virtuoso che per vie mediate, attraverso il riconoscimento e l'interesse, produca un ritorno economico. A prescindere da questo – ammesso che si voglia riconoscere il diritto dell'arte a essere sostenuta – è necessario bilanciare con una progettualità oculata il peso da conferire al film in quanto opera capace di produrre utili e al film in quanto opera d'arte.

La questione ha seguito un'evoluzione storica in funzione delle esperienze maturate da tutti i soggetti coinvolti e ha generato modelli produttivi diversi ma riconducibili fondamentalmente a due tipologie: modelli più orientati al mercato (come quello statunitense), e modelli principalmente orientati al prodotto (come quello europeo). Come approfondiremo meglio in seguito, questi due modelli implicano modalità produttive diverse, in cui i soggetti coinvolti assumono ruoli differenti (basti pensare alla funzione dello Stato nei Paesi europei).

Come vedremo meglio nei paragrafi successivi, risulta evidente una grande divaricazione tra il cinema americano che ha un'altissima redditività e l'industria cinematografica europea di cui si lamenta lo stato di cronica crisi. Allo stesso tempo, data la natura duale del film arte/merce, non va trascurata l'eccellenza del cinema d'autore europeo, poiché non sarebbe sufficiente stabilire quale di questi modelli è migliore, focalizzandosi esclusivamente sui risultati al botteghino.

Per inquadrare criticamente i risultati economici generati dall'applicazione di tali modelli è fondamentale procedere all'analisi storica di una costellazione di dati relativi ai vari aspetti dell'industria cinematografica. È questo l'approccio che verrà utilizzato per porre l'attenzione sul modello europeo, e sul caso specifico dell'Italia, allo scopo di determinare le ragioni del declino dei film italiani nel proprio mercato e in quelli esteri, nonché del dominio incontrastato dei film americani.

Che cos'è un film da un punto di vista economico? In che modo le caratteristiche economiche di questo particolarissimo «prodotto» influenzano le strategie delle imprese?

Innanzitutto, in quanto «merce», il film deve confrontarsi con un mercato (o meglio, come vedremo oltre, con *i mercati*), deve dunque rispettare leggi economiche affinché i soggetti coinvolti nella sua realizzazione recuperino le somme investite. Allo stesso tempo, però, la realizzazione di un film in quanto opera di ingegno trascende la pura e semplice logica di mercato, specie se gli obiettivi di chi lo realizza non hanno come priorità la copertura dei costi sostenuti, ma quella di raggiungere un alto valore culturale.

Un'altra caratteristica del film è che si tratta di un *bene immateriale*, ovvero l'oggetto dello scambio economico non è tanto il supporto (pellicola, VHS, DVD, ...) ma il suo contenuto, l'immagine in movimento registrata sul supporto materiale, il film, infatti, è facilmente *riproducibile*.

Questo significa che diventa strategicamente importante per le imprese produttrici il controllo della circolazione del film sui diversi supporti al fine di ripartire i costi sostenuti su ricavi potenziali più numerosi.

Inoltre il costo che l'impresa sostiene per realizzare i diversi prodotti è inferiore alla somma dei costi necessaria perché più imprese producano separatamente gli stessi beni. In considerazione di ciò si determinano quelli che gli economisti definiscono *processi di integrazione* tra le imprese che operano nella stessa fase della produzione (*integrazione orizzontale*) o tra imprese che operano a monte e a valle del processo produttivo del film (*integrazione verticale*).

Un'altra importante caratteristica del prodotto-film è la sua natura di *bene esperienza*. Da ciò discende che le imprese devono convincere lo spettatore potenziale ad investire risorse economiche (l'acquisto del biglietto) e tempo per un bene di cui egli non recepisce la qualità se non a consumo avvenuto.

Questo pone non pochi problemi alle imprese produttrici. Come può l'impresa prevedere la domanda? Quali parametri offrire allo spettatore per scegliere di «acquistare» un film?

La creazione dello *star system* che ha caratterizzato soprattutto la produzione hollywoodiana tra gli anni trenta e gli anni sessanta, la suddivisione in generi, l'impiego di effetti speciali sempre più sofisticati, sono state alcune soluzioni volute dalle imprese proprio per ridurre l'elevato rischio connesso all'attività cinematografica.

Infine il film è assimilabile a un *prototipo*, e l'industria cinematografica è spesso definita come «industria di prototipi». Questo si-

gnifica che ogni film ha caratteristiche peculiari e irripetibili, ad alto contenuto di lavoro specializzato, dove sono in gioco fattori sempre diversi. Non solo: la stessa incidenza della componente creativa e umana rende il processo di produzione di un film non standardizzabile. E ciò pregiudica la possibilità di conseguire, nel caso del prodotto cinematografico, i risultati delle cosiddette economie d'esperienza (vantaggi economici derivanti dall'implementazione dei processi produttivi volti alla realizzazione di merci standardizzabili). Il cinema è insieme industria e artigianato e necessita di un'organizzazione sempre diversa dei fattori produttivi. I costi di un film, peraltro, vanno sostenuti interamente prima della sua circolazione in sala, potrebbero quindi essere non recuperabili.

L'incerta copertura dei costi di produzione, uno dei problemi più rilevanti per l'industria cinematografica, ha favorito in Europa la nascita dei sistemi di sostegno pubblico, negli Stati Uniti lo sviluppo di tecniche di marketing sempre più evolute. Le *major* americane investono ingenti risorse, in alcuni casi superiori al costo di produzione del film, nel lancio promozionale<sup>1</sup> e in una quantità di «sottoprodotti» legati al film, dai gadget, ai parchi tematici, ai videogame, che spesso diventano il prodotto principale, contribuendo in modo consistente alla copertura dei budget di produzione.

## 1.2. Fasi di realizzazione del film e soggetti coinvolti

La realizzazione di un film si articola in una serie di fasi interdipendenti.

Nel diagramma 1.1 sono evidenziati tutti i principali soggetti che, a vario titolo, partecipano alla realizzazione e determinano gli esiti del film, dal momento della sua ideazione fino alla pubblica proiezione. Questi soggetti, portatori di interessi diversi e talvolta contrapposti, operano in momenti differenti e stabiliscono relazioni politiche, economiche, sociali che si è tentato di sintetizzare come segue.

<sup>1</sup> Nel 2006, le *major* spendono in media 65,8 milioni di dollari per la produzione e 34,5 milioni per la stampa delle copie e la pubblicità nel loro mercato interno. Fonte: MPAA (Motion Picture Association of America, l'organizzazione americana dei produttori cinematografici).

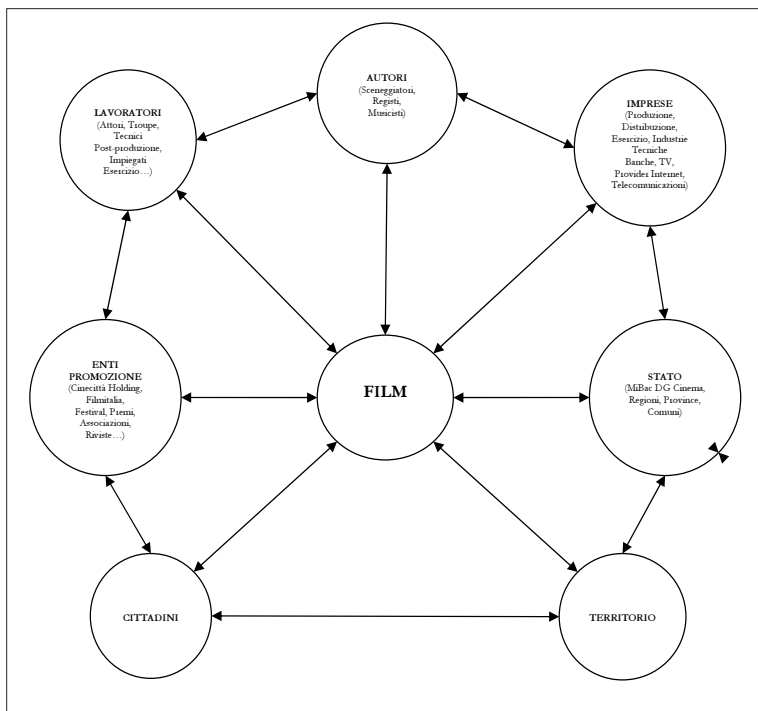


Diagramma 1.1 - Il sistema cinematografico

La realizzazione di un film implica una fase puramente creativa (*Ideazione*), che consiste nell'elaborazione della sceneggiatura alla quale partecipano gli autori e la società di produzione.

La *preparazione* che prevede la predisposizione del piano finanziario e il reperimento delle risorse necessarie alla sua copertura (Banche, Ministero, TV), la redazione del *piano di lavorazione*, il *casting* e la *ricerca delle location*. Ad essere coinvolta è una pluralità di soggetti: il regista e i suoi assistenti, la società di produzione, i finanziatori del progetto, gli addetti al cast e la scenografia.

La terza fase riguarda le *riprese* e coinvolge la troupe cinematografica, composta da vari reparti (Regia, Produzione, Fo-

tografia, Scenografia, Costumi, Trucco, Suono, Macchinisti, Elettrecisti), il cast (attori principali, secondari, figuranti), società di produzione, industrie tecniche (teatri di posa, noleggio di attrezzature e mezzi tecnici di ripresa, automezzi specializzati di servizio alle riprese cinematografiche), le banche, il territorio in cui si effettuano le riprese, i cittadini.

Si passa così alla *post produzione*. Questa fase ne include diverse altre al suo interno, ma in linea generale si tratta di tutte le operazioni che vanno dallo sviluppo e dalla stampa del negativo, passando per il montaggio, fino alla realizzazione della cosiddetta copia campione (missaggio, doppiaggio). Vi collaborano il regista, il montatore, il direttore della fotografia, la società di produzione, le industrie tecniche (stabilimenti di sviluppo e stampa, montaggio, postproduzione ed effetti speciali, sincronizzazione, sonorizzazione e mixage).

La fase successiva riguarda la *promozione*. Si tratta di un momento fondamentale per la distribuzione del film e in generale di tutte quelle attività volte a garantire la massima valorizzazione, non solo economica, del film. Ci riferiamo a Festival, premi, rassegne, pubblicazioni, convegni, attività di formazione che interessano un consistente numero di soggetti: lo Stato a tutti i livelli di governo, le Cineteche, Associazioni, Cineclub e testate specializzate, le scuole di cinema.

La *distribuzione*, infatti, gestisce tutte le operazioni che assicurano la circolazione del film, non soltanto, in sala, sia nel mercato interno che internazionale. La distribuzione coinvolge le società di produzione, distribuzione, esercizio, esportazione.

Il film giunge così in sala. La *pubblica visione* è il momento finale dell'intero processo e come noto, consiste nella fruizione, oggi sempre più diversificata, del film. I soggetti coinvolti sono il pubblico, la critica, gli esercenti (le sale), le televisioni (tutte le diverse tipologie di televisione) e oggi anche i provider internet e le società di telecomunicazione.

Da questa breve sintesi, indicativa della complessità connessa al processo di creazione e fruizione del film, emerge come la dimensione industriale del cinema si riveli fondamentale per garantirne l'esistenza, lo sviluppo, la diffusione.

### 1.3. La filiera cinematografica

Come si presenta oggi l'industria cinematografica? Come funziona?

Uno dei concetti chiave per rispondere a queste domande è quello di *filiera*. (Vedi Diagramma 1.2)

Se nel paragrafo precedente è stata proposta una definizione generale delle fasi di strutturazione del film, con la nozione di filiera è possibile chiarire la funzione reciproca e il posto occupato da ciascuna di quelle fasi nei concreti processi di realizzazione. Nell'ambito degli studi aziendali, infatti, il concetto di filiera è utilizzato per descrivere la sequenza di operazioni che portano le materie prime a diventare prodotto finito, poi distribuito ai consumatori. Il concetto di filiera può essere utilmente applicato anche all'industria cinematografica, nell'ambito della quale possiamo individuare tre diversi livelli: la produzione, la distribuzione e l'esercizio.

Il film attraverso diverse fasi viene dapprima ideato e creato, poi commercializzato e promosso attraverso la distribuzione, infine attraverso l'esercizio, primo momento distributivo all'interno del ciclo di vita del prodotto cinematografico, raggiunge il fruitore, il pubblico in sala.

Le *imprese di produzione* si occupano di tutte le attività di gestione finanziaria, artistica e tecnica del progetto cinematografico, durante la sua realizzazione e, successivamente, della vendita dei diritti di distribuzione. Il produttore cinematografico, essendo responsabile e sostenitore diretto o indiretto dei costi di realizzazione, è proprietario del film, il cui sfruttamento successivo viene gestito dagli altri comparti della filiera dietro acquisizione dei diritti.

Le *imprese di distribuzione* si occupano di tutta la fase necessaria a garantire la programmazione del film, curandone la circolazione attraverso la stampa delle copie e gli accordi con gli esercenti. Oltre a questa fase di gestione materiale della pellicola, alla distribuzione spetta anche la promozione del film, (trailer, manifesti e flani, proiezioni anticipate per la stampa).



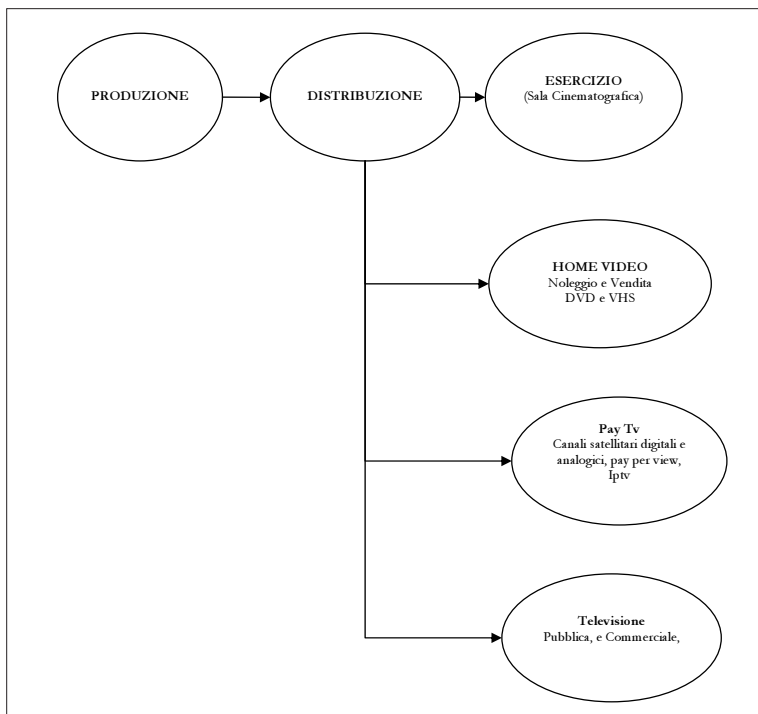


Diagramma 1.2 - La filiera cinematografica

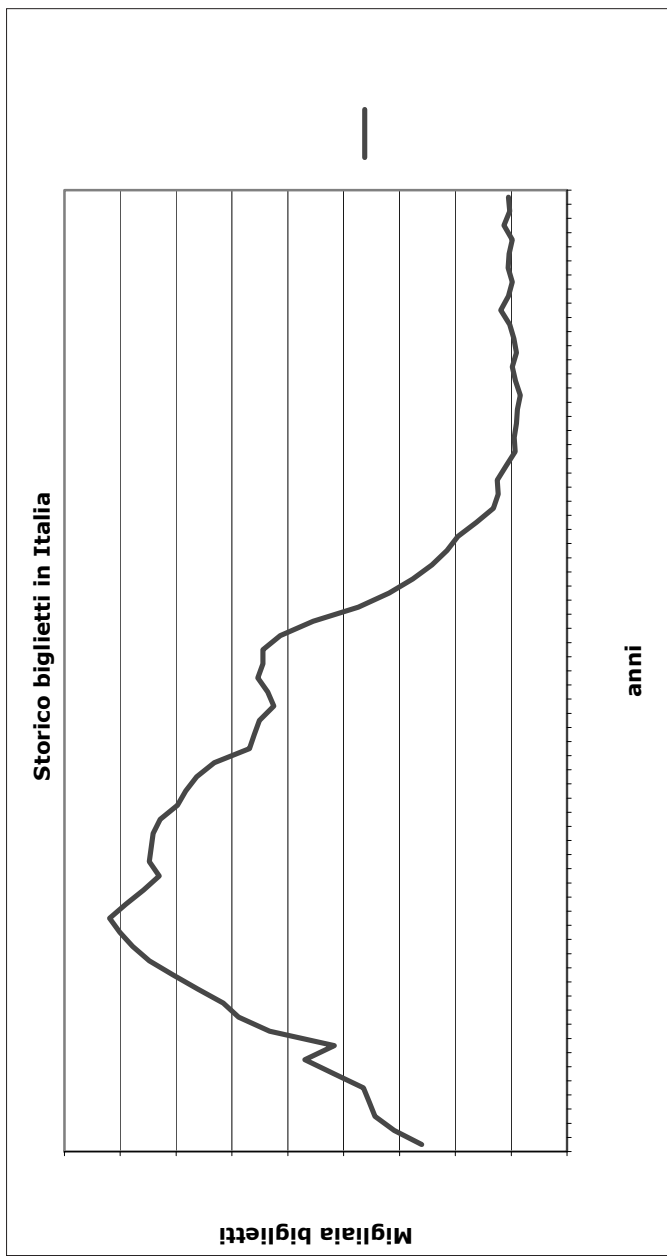
Quando il film distribuito è straniero, alla distribuzione compete anche l'edizione, ovvero il doppiaggio o sottotitolatura.

Attraverso le imprese che operano nell'*esercizio* è possibile la visione del film allo spettatore, che ne fruisce in una sala cinematografica dietro pagamento di un biglietto di ingresso.

Il biglietto di ingresso costituisce, per quanto riguarda la circolazione del film nella sala, l'introito principale per i tre comparti della filiera, cui spettano percentuali dello stesso.

Nel corso del tempo, la struttura della filiera produttiva ha subito importanti variazioni. L'evoluzione tecnologica ha infatti determinato forme alternative di consumo cinematografico oltre quella della proiezione in sala. Nel caso del mercato italiano, fino alla metà degli anni '50 il ciclo di vita di un film si esauriva nella proiezione in sala. La tenuta media (ossia il tempo di pro-

Grafico 1.1 - Biglietti venduti in Italia 1936-2006



Fonte: SIAE

grammazione) era molto più lunga rispetto ai tempi attuali. Inoltre il film veniva programmato in sale di prima, seconda o terza visione che praticavano una politica dei prezzi differenziata. In tal modo il film generava la quasi totalità dei suoi ricavi nella sala cinematografica.

Con l'avvento della televisione pubblica, la trasmissione di film diviene una prassi consolidata.

Nel 1977 inizia la commercializzazione dei primi riproduttori VHS (Video Home System) che diventa lo standard predominante nel mercato dell'Home video, poi gradualmente sostituito dai lettori DVD (in Italia dal 1997). Il settore dell'Home video (sia nella forma del noleggio che della vendita delle videocassette), almeno in Italia, farà sentire la sua presenza solo alla fine degli anni '80.

Prima che il canale dell'Home video producesse appieno i suoi effetti, a fare le spese dell'avvento della televisione fu soprattutto il consumo in sala, che subì, a partire dal 1954, un drastico ridimensionamento.

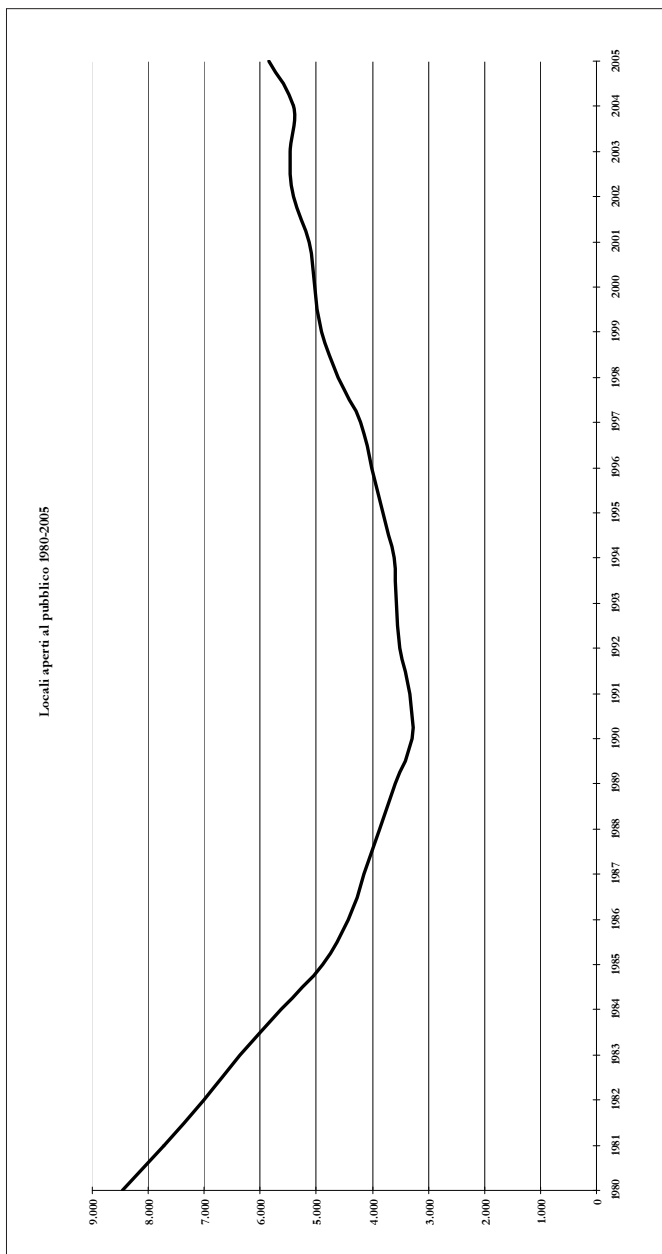
Il numero di biglietti venduti è andato costantemente diminuendo fino al 1992, dopo di che ha subito una debole ripresa, sempre però secondo valori molto inferiori rispetto agli anni '60. La discesa più repentina si è avuta tra il 1974 e il 1988, proprio gli anni della nascita e del consolidamento della TV commerciale in Italia. (Grafico 1.1)

Questa diminuzione, si è accompagnata anche ad un ridimensionamento del parco sale sul territorio nazionale, soprattutto negli anni '80, ed ha interessato in particolar modo le sale di provincia. Dal 1980 al 1990 sono scomparsi il 61% dei locali aperti al pubblico. (Grafico 1.2)

Ciò detto, deve ancora essere precisato che questa riduzione della fruizione delle opere cinematografiche *in sala* corrisponde a un aumento della fruizione dei prodotti cinematografici attraverso gli altri circuiti. Non si va al cinema come prima perché il cinema arriva attraverso più canali.

Le ultime importanti modificazioni della filiera cinematografica riguardano l'ingresso nel mercato televisivo delle Pay Tv (che in Italia fanno la loro comparsa a partire dal 1990 con Tele+ e Stream che si fonderanno nel 2003, dando vita a SKY, attualmente l'unica piattaforma televisiva digitale satellitare operante

Grafico 1.2 - Locali aperti al pubblico in Italia 1980-2005



Fonte: SIAE

in Italia.), delle IPTV (le TV di Fastweb, Alice, Tiscali, Infostrada) e la TV digitale Mobile, attualmente offerta in Italia dalla compagnia telefonica 3.

Recentemente, inoltre, grazie alla connessione Internet qualunque utente riesce ad accedere ad un'offerta consistente di film attraverso il *peer to peer*, ovvero la possibilità di ricevere e trasmettere contenuti audiovisivi con altri utenti gratuitamente.

La conseguenza prevalente della complicazione appena descritta della filiera produttiva ha determinato l'allungamento del *ciclo di vita* di un film, il cui sfruttamento medio oggi è di circa quattro anni; il cambiamento del ruolo della sala cinematografica, che sempre più perde centralità e incassi, rimanendo tuttavia determinante per la formazione del valore commerciale del film e le sue possibilità di diffusione sui successivi canali di sfruttamento.

## **1.4. Industria e Mercati**

Nella seconda metà degli anni '90 l'industria cinematografica italiana ha registrato cambiamenti strutturali significativi. L'ingresso di nuove realtà nei vari comparti della filiera, l'approvazione di nuove leggi a sostegno della cinematografia nazionale, hanno avviato un mutamento importante, ma non del tutto positivo in termini di risultati conseguiti.

Negli anni '80, in seguito all'evoluzione della filiera che abbiamo illustrato, si è reso necessario un cambiamento del modello produttivo, fino ad allora fondato sulla centralità del cinema nel mercato dell'intrattenimento e della sala cinematografica in quanto luogo di formazione della totalità degli introiti del film. L'approvazione della Legge 153/1994 che ha istituito il Fondo di Garanzia e della Legge 122/1998 che ha introdotto obblighi di investimento per le televisioni in produzioni cinematografiche, ha condotto ad un nuovo modello produttivo basato sul finanziamento garantito dallo Stato e sul preacquisto dei diritti di sfruttamento televisivo. La liberalizzazione delle licenze per l'apertura di sale cinematografiche e il crescente impiego di risorse pubbliche a sostegno dell'esercizio hanno inoltre pro-

dotta il rinnovamento e l'estensione del nostro parco sale (soprattutto multisala e multiplex).

Dopo un ventennio caratterizzato da una forte contrazione delle presenze e degli incassi in sala e dalla diminuzione del numero degli schermi, la nostra industria cinematografica, pur essendo ancora oggi in una condizione di assoluta fragilità strutturale, ha prodotto una evidente inversione di tendenza.

Nel 1997 l'Italia produce 87 film, i biglietti venduti tornano dopo dieci anni al di sopra dei cento milioni (102,78 milioni di spettatori secondo i dati SIAE), la quota di mercato italiana è al 32,9%, il numero degli schermi prosegue il trend di crescita iniziato nel 1996 per lo sviluppo di multisala e multiplex, raggiungendo valori paragonabili solo a dieci anni prima.

La struttura industriale, si è profondamente modificata per l'ingresso nel mercato di Medusa nel 1995 e Rai Cinema nel 2000. Queste società sono le uniche realtà ad aver dato luogo ad importanti processi di integrazione verticale e a essere controllate dai due network televisivi italiani, Mediaset e Rai. Medusa opera nei comparti della produzione, distribuzione, home video ed esercizio; Rai Cinema opera nel comparto della produzione e, attraverso 01 Distribution, in quelli della distribuzione e home video. Rai Cinema e Medusa investono nella produzione tra i 50 e i 80 milioni di Euro all'anno, riuscendo a gestire contemporaneamente anche 14 progetti filmici.

Le ingenti risorse finanziarie e i legami diretti con le televisioni creano un divario incolmabile per qualsiasi altro operatore nel mercato italiano.

Altre realtà produttive integrate sono Filmauro (produzione, distribuzione, home video, esercizio), Istituto Luce (produzione, distribuzione, home video), Mikado (produzione, distribuzione, home video), Fandango (produzione, distribuzione).

A fianco di queste società operano alcuni produttori indipendenti che hanno raggiunto importanti risultati in termini di risorse impiegate e stabilità dell'attività produttiva come Cattlea, R & C Produzioni, Rodeo Drive, Alia film, Bianca Film, Veradia e un elevato numero, circa trecento, di altre imprese di piccole e piccolissime dimensioni caratterizzate da una scarsa capitalizzazione e discontinuità produttiva.

Ed è proprio la polverizzazione, il sottodimensionamento, la scarsa internazionalizzazione, unitamente al duopolio di fatto Medusa – Rai Cinema, a rendere fragile la nostra struttura produttiva.

Se si osserva l'andamento della produzione italiana risulta evidente l'incremento tra il 1995 e il 2004 (+79,2%) e il vistoso calo del 2005, anche se il numero di film prodotti non è di per sé indice dello stato di salute del nostro cinema. Non necessariamente, infatti, una produzione più elevata si traduce in un miglioramento qualitativo o in un incremento delle quote di mercato (Tabella 1.1)

Per quanto riguarda gli investimenti, si riscontra una crescita costante nel decennio considerato, ma dovuta, soprattutto tra il 2001 e il 2004, all'afflusso di capitali esteri per l'aumento delle coproduzioni (Tabella 1.2)

Inoltre, se paragonati a quelli di altri Paesi europei<sup>2</sup>, gli investimenti complessivi italiani appaiono modesti. Se il costo medio italiano di produzione è di 2,5 milioni di euro, in Francia, Regno Unito, Germania, si è attualmente prossimi ai 5 milioni. (Senza considerare gli Stati Uniti in cui il costo medio supera i 60 milioni di dollari).

Ma quali film si producono in Italia? E quali sono gli esiti del film italiano in sala?

Un fenomeno di questi anni è il risultato apprezzabile di alcuni titoli italiani, al di là delle commedie natalizie di Aldo Giovanni e Giacomo, di Pieraccioni, di Vanzina o dei film di Benigni.

Si parla di nascita del «cinema medio d'autore», di film che riescono come avveniva negli anni '60 a coniugare l'aspetto culturale e il risultato al botteghino. Ci si riferisce al successo di *Pane e tulipani* di Silvio Soldini, di *I cento passi* e *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana, *La stanza del figlio* e *Il caimano* di Nanni Moretti, *L'ora di religione* e *Il regista di matrimoni* di Marco Bellocchio, di *The dreamers* di Bernardo Bertolucci, di *Io non ho paura* di Gabriele Salvatores, *Le chiavi di casa* di Gianni Amelio, *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi, *Cate-*

<sup>2</sup> Se in Italia la media nel periodo considerato è 276,4 milioni di euro, in Francia è 870,9 milioni di euro, in Inghilterra 596,6 milioni di sterline.

Tabella 1.1 - La produzione cinematografica italiana 1995-2005

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Totale Film prodotti	77	90	87	97	106	103	103	130	117	138	98
di cui Coproduzioni internazionali	14	22	15	9	15	16	32	33	20	41	28
di cui Interamente italiani	63	68	72	88	91	87	71	97	97	97	70

Fonte: MiBac - DG Cinema

Tabella 1.2 - Investimenti complessivi produzione 1995-2005 (M€)

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Totale Investimenti (Italia+Estero)	122,4	182,8	174,6	210,7	274,8	223,0	283,9	378,0	343,9	500,4	345,9

Fonte: MiBac - DG Cinema

Tabella 1.3 - Il mercato cinematografico italiano: la sala 1995-2005

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Giorni di Spettacolo	569.183	585.901	645.555	667.092	727.895	824.802	878.613	976.114	1.063.421	1.130.769	1.195.050
Biglietti Venduti (M€)	90,71	96,51	102,78	118,50	103,48	104,24	113,26	115,59	110,45	116,34	105,55
Incassi Lordi Totali (M€)	411,82	451,95	496,52	589,28	532,88	545,80	600,75	645,01	614,83	660,52	602,01
Prezzo medio del biglietto (€)	4,54	4,68	4,83	4,97	5,15	5,24	5,30	5,58	5,57	5,68	5,70

Fonte: SIAE



*rina va in città* e *Ovosodo* di Paolo Virzì, *Prendimi l'anima* di Roberto Faenza, *Il cuore altrove* di Pupi Avati, *Il più bel giorno della mia vita* di Cristina Comencini, *Luce dei miei occhi* di Giuseppe Piccioni. Tutti titoli che superano abbondantemente il milione di euro di incasso.

Insieme a questi troviamo i lavori di alcuni registi più giovani che hanno ottenuto straordinari successi di pubblico con incassi superiori a 10 milioni di euro, come Gabriele Muccino (*L'ultimo bacio* e *Ricordati di me*), Ferzan Ozpetek (*La finestra di fronte* e *Saturno contro*), Giovanni Veronesi (*Manuale d'amore 1 e 2*), Daniele Luchetti (*Mio fratello è figlio unico*), Sergio Castellitto alla sua seconda regia con *Non ti muovere*.

Sono poi da registrare alcuni risultati importanti del nostro cinema, opere di registi esordienti o quasi che ottengono incassi modesti ma che sono apprezzati dalla critica italiana ed estera: come *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino, *Respiro* e *Nuovomondo*, di Emanuele Crialesi *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone, *Saimir* di Francesco Munzi, *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario, *Cartoni animati* di Franco e Sergio Citti, *La guerra di Mario* di Antonio Capuano, *Nemmeno il destino* di Daniele Gaglianone, *Private* di Saverio Costanzo, *Sotto il sole nero* di Enrico Verra, *Sulla mia pelle* di Valerio Ialongo, *Texas* di Fausto Paravidino, *Tu devi essere il lupo* di Vittorio Moroni, *Vento di terra* di Francesco Marra, *I cinghiali di Portici* di Diego Olivares, *Lievi crepe su un muro di cinta* di Federico Rizzo, *L'estate di mio fratello* di Pietro Reggiani. I successi in termini di incasso e l'alto valore culturale di alcuni di questi film non deve, comunque, indurre a ritenere superata la fragilità del nostro sistema produttivo. Per intendere a pieno ciò crediamo sia opportuno affrontare il problema delle distorsioni evidenti all'interno del mercato della distribuzione e dell'esercizio.

Estrapolando alcuni dati dalla Ricerca sul Mercato Mondiale del 2006 prodotta dall'MPAA<sup>3</sup>, si evince che nel mondo ogni anno si producono circa 3.000 film di cui quasi 600 negli Stati Uniti. Gli incassi totali mondiali, generati in sala, ammontano a

<sup>3</sup> La Motion Picture Association of America è l'organizzazione americana dei produttori cinematografici.

Tabella 1.4 - Film di prima uscita per Paese di origine 1995-2005

	1995	1998	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Prime Uscite Italia	96	95	98	107	112	112	124	111
Prime Uscite USA	158	191	208	178	170	179	153	171
Prime Uscite Altri Paesi	89	110	129	125	111	137	115	148
TOTALE	343	396	435	410	393	428	392	430

Fonte: SIAE

Tabella 1.5 - Andamento quote di mercato (%) per Paese di origine 1995-2005

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Film Italia (incluse coproduzioni)	21,1	24,8	32,9	24,7	26,5	18,9	20,6	23,0	22,9	21,2	25,3
Film USA	63,2	59,7	46,7	63,8	51,1	67,7	57,8	58,6	61,6	60,4	53,0
Film Altri Paesi	15,7	15,5	20,4	11,5	22,4	13,4	21,6	18,4	15,5	18,4	21,7

Fonte: Elaborazione su dati SIAE

circa 26 miliardi di dollari e il 90% di questa cifra è assorbita dai film americani distribuiti in modo capillare in tutto il mondo. I restanti 2400 film si dividono il restante 10% del totale.

Uno dei fenomeni generati da questa situazione è che in ogni Paese gli spettatori si polarizzano o sul prodotto americano o su quello nazionale che nella maggior parte dei casi fa molta fatica ad affermarsi sul suo stesso mercato interno.

In tutti i Paesi del mondo è di fatto molto difficile assicurare la circolazione delle opere nazionali, ancor più quella dei film non americani e non nazionali (in particolare extra UE).

Ogni anno in Italia vengono proiettati al pubblico circa 6.000 titoli (6.535 nel 2005 secondo SIAE) su più di 5.000 schermi (5.838 nel 2005 secondo SIAE). Questi dati includono però i cosiddetti «proseguimenti», programmazioni di film usciti in anni precedenti (lunghe teniture, seconde visioni, rassegne) e la totalità degli schermi, ovvero anche quelli che hanno effettuato una sola giornata di proiezione nell'anno (Tabella 1.3).

Per avere una dimensione più adeguata della reale situazione del mercato è preferibile fare riferimento ai soli nuovi titoli distribuiti ogni anno «Prime uscite» e ai cosiddetti «schermi attivi», ovvero schermi che garantiscono almeno 120 giornate di programmazione.

In media tra il 2000 e il 2005 gli schermi attivi corrispondono al 54% del totale (3.280 nel 2005), i nuovi titoli rappresentano il 7% del totale dei film in sala e assorbono l'85,4% degli incassi (Tabella 1.4).

Osservando il volume dei film distribuiti per Paese di origine e i corrispettivi incassi risulta evidente l'assoluta predominanza delle produzioni statunitensi.

In media il 44% dei nuovi film in sala è di produzione americana, il 30% di tutti gli altri Paesi, e il 26% di produzione italiana. In termini di incassi, i film americani assorbono il 60%, gli italiani il 24%, quelli di tutti gli altri Paesi solo il 16% (Tabella 1.5).

Consideriamo ora esclusivamente i film italiani (che, come si è appena visto, rappresentano una ridotta quota del mercato complessivo): a fronte di 300 mln di euro privati e pubblici investiti nel periodo 1995-2005 sono stati registrati meno di 150 mln di euro di incassi dalle sale. La sala rappresenta però sol-

Tabella 1.6 - Mercato Home Video 2006

	2006		2004		2005		2006	
	Milioni €				Variazioni %			
<b>Noleggio</b>		272,4		16,1		-0,7		-13,5
di cui DVD		260,4		53,4		12,0		-11,8
di cui VHS		12,0		-47,0		-63,0		-39,5
<b>Vendita</b>		438,6		11,2		-5,6		-1,4
di cui DVD		428,3		30,5		2,1		3,9
di cui VHS		9,1		-41,3		-52,5		-71,3
di cui UMD		1,2		n.d.		n.d.		53,5
<b>Totale tradizionale</b>		711,0		13,1		-3,6		-6,4
di cui DVD		688,7		38,7		6,0		-2,6
di cui VHS		21,2		-44,0		-57,2		-59,1
di cui UMD		1,2		n.d.		n.d.		53,5
<b>Edicola</b>		221,5		18,3		20,7		16,9
di cui DVD		220,5		89,1		40,5		20,7
di cui VHS		1,0		-57,8		-74,4		-85,0
<b>Totale spesa</b>		932,6		13,9		0,4		-1,8
di cui Totale DVD		909,2		45,0		11,6		2,2
di cui Totale VHS		22,2		-47,1		-60,3		-62,1
di cui Totale UMD		1,2		n.d.		n.d.		53,5

Fonte: Rapporto UNIVIDEO 2006

tanto una parte degli introiti complessivi di un film, il 25% circa, e mancano dati certi per poter valutare il rendimento dei soli film italiani sugli altri mercati (home video...), in quanto esistono ad esempio dati complessivi sul mercato home video (Tabella 1.6) che non consentono di isolare il risultato dei film italiani.

Questo è un primo problema: occorrerebbero analisi apposite per poter ragionare correttamente sulla redditività degli investimenti italiani nella produzione cinematografica. Ma non solo: un problema ulteriore è il rapporto tra l'esito del film in sala e la performance sugli altri mercati. Si tratta di una dinamica complessa, in quanto il successo o meno del film in sala condiziona pesantemente il risultato negli altri canali di sfruttamento.

Da cosa dipende l'esito al botteghino dei film italiani? Come migliorare questa situazione?

La distribuzione è sicuramente uno dei nodi problematici del cinema italiano.

Il mercato della distribuzione è un oligopolio, nel nostro Paese operano circa quaranta imprese (di cui circa venticinque stabilmente attive), che sono riconducibili a tre tipologie:

Le filiali delle *major*: UIP, Buena Vista, Columbia, Warner Bros, 20th Century Fox, che distribuiscono quasi esclusivamente film di nazionalità statunitense, di loro produzione diretta o acquisiti dai produttori indipendenti di loro proprietà o con i quali detengono contratti di esclusiva; realizzano la quasi totalità dei loro incassi attraverso la distribuzione di film stranieri, in media il 60%.

Le «mini-*major*» italiane, Medusa, Filmauro e 01 Distribution (RAI Cinema) che distribuiscono in numeri assoluti la quantità maggiore di film italiani da loro stesse prodotti o coprodotti, essendo società integrate verticalmente, hanno rispettivamente una quota di mercato di circa il 10%.

Un numero variabile ed eterogeneo di compagnie di distribuzione indipendenti, che faticano a conquistare le esigue quote di mercato disponibili al di fuori delle imprese più grandi. Queste distribuiscono il resto dei film italiani.

Dalla loro posizione di forza, le *major* americane hanno, inoltre, un potere contrattuale notevolissimo nei confronti degli

esercenti, in virtù del potere di attrazione dei blockbuster statunitensi sul pubblico cinematografico.

L'esercente ha l'esigenza di garantirsi un afflusso costante di entrate grazie alla programmazione dei film di maggiore successo. In molti casi le *major* approfittano di questo loro vantaggio attraverso la pratica del *blockbooking*<sup>4</sup>, che consiste nel fornire agli esercenti i film di punta dei loro listini, solo a patto che quelle stesse sale programmino anche film di minore *appeal*, la cui circolazione rimarrebbe altrimenti preclusa.

Il *blockbooking* non è il risultato di contrattazioni ufficiali, ma fa parte degli accordi informali tra distributori ed esercenti, sulla base di intese che è molto difficile portare alla luce in cui potrebbero configurarsi alterazioni della libera concorrenza. La materia è fluida e controversa, sono state intentate varie azioni ma non se ne conoscono gli esiti<sup>5</sup>.

Attraverso il *blockbooking*, le *major* riescono a garantirsi ampi margini di manovra circa il periodo di lancio, il numero di sale in cui il film viene programmato e la tenitura, vale a dire il numero di giorni in cui il film resta in programmazione, le variabili chiave che condizionano il successo dei film nelle sale.

Inoltre, in virtù dell'integrazione verticale, dispongono di propri circuiti di sale che assicurano la proiezione dei loro film.

<sup>4</sup> Altre tipologie di accordo sono il *blind buying*, ovvero il noleggio "a scatola chiusa" di un pacchetto di film; *i first runs*, ovvero il lancio in esclusiva del film nelle sale meglio disposte sul territorio. Con questo sistema il distributore impone all'esercente i giorni di programmazione dei suoi film (*designated play dates*) o lo scambio commerciale solo con partner privilegiati (*reciprocity of dealing*).

<sup>5</sup> L'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato (AGCM) ha emanato numerosi provvedimenti in seguito ad istruttorie che hanno verificato l'esistenza di accordi tra distributori ed esercenti lesivi della concorrenza. Ne segnaliamo in particolare due, il cui testo integrale è consultabile sul sito internet <http://www.agcm.it/>: Provvedimento n. 7597 del 13/10/1999 e n. 9793 del 26/07/2001. Ai soggetti coinvolti nelle istruttorie, ANEC (Ass. Naz. Esercenti Cinematografici), FIDAM (Federazione Italiana Distributori Audiovisivi e Multimediali), UNIDIM (Unione Nazionale Imprese Distribuzione Multimediale) e le società Buena Vista Italia, Columbia Tristar Film Italia, 20th Century Fox Italia, United International Pictures, Warner Bros Italia, Cecchi Gori Distribuzione, Filmauro Distribuzione e Medusa Film, veniva contestata la violazione della Legge 287/90 per aver dato luogo ad accordi per la fissazione dei canoni di noleggio, per la concertazione della politica dei prezzi dei biglietti, per le intese verticali aventi ad oggetto lo sfruttamento in esclusiva delle pellicole di maggior successo. L'Autorità deliberava pertanto l'interruzione di tali pratiche e condannava i responsabili a sanzioni amministrative e pecuniarie.

Le *major* italiane RAI Cinema, Medusa e Filmauro godono di benefici analoghi: realizzano la maggior parte dei loro fatturati proprio con la distribuzione dei film americani che garantiscono valore al loro listino, Medusa e in misura minore Filmauro dispongono anche di un proprio circuito di sale.

I film americani godono di un vantaggio iniziale consistente in un lancio più corposo, sia in termini di sale che di giorni medi di programmazione, mentre i film italiani, escludendo i successi annunciati (commedie natalizie o film di Benigni) faticano a conquistare spazi adeguati oppure ottengono di essere programmati più a lungo o in più copie solo se riscuotono immediatamente successo, in caso contrario scompaiono dalle sale.

In pratica, nessun esercente oggi è disposto a rischiare sul prodotto nazionale.

I successi, per quanto significativi e incoraggianti, che alcuni film italiani riescono a conquistare, soprattutto negli ultimi anni, sono in realtà fenomeni isolati che rischiano di distogliere l'attenzione dalle disfunzioni profonde che permangono nell'industria cinematografica italiana, strutturalmente fragile.

La produzione italiana, che non può vantare la stessa appetibilità (salvo poche eccezioni) dei film americani, per poter realizzare *performance* ottimali ha bisogno di farsi strada in un mercato in cui gli spazi di maggior visibilità e tenuta sono appannaggio delle imprese più potenti in termini di quote di mercato.

Paradossalmente, proprio i film italiani che per avere successo hanno bisogno di teniture medie più lunghe, in modo da attivare il passa parola positivo, hanno un periodo di permanenza in sala molto ridotto.

L'attuale situazione del mercato pone non pochi ostacoli allo sviluppo di un'industria cinematografica realmente<sup>6</sup> competitiva. Nella Tabella 1.7, riportiamo i dati pubblicati dalla Borsa Film – Giornale dello Spettacolo relativi al periodo 1 gennaio –

<sup>6</sup> Buona parte del successo planetario delle *major* si fonda sul controllo dei canali distributivi. Già alla fine degli anni '30, ma con maggiore incisività alla fine dei '60 le *major* americane iniziarono a costituire le proprie società di distribuzione nei Paesi cinematograficamente rilevanti. Questa politica, inizialmente perseguita per la forte contrazione della domanda dovuta all'avvento della televisione e per recuperare quel 30-40% di provvigioni corrisposte ai distributori locali, ha avuto e continua ad avere pesanti conseguenze per i distributori, soprattutto indipendenti, dei vari Paesi.

Tabella 1.7 - Il mercato cinematografico italiano: la distribuzione 2007 (inclusi proseguimenti)

		Società		Film	Spettatori	Incasso	% Incasso Totale
1	Warner Bros Pictures Italia S.p.A			55	13.183.570	78.409.539,68	16,15%
2	Medusa Film S.p.A.			64	12.092.291	71.862.554,96	14,80%
3	20th Century Fox Italia S.p.A.			40	10.487.874	63.134.501,55	13,00%
4	Universal Italia S.r.l.			21	10.170.435	60.590.889,88	12,48%
5	01 Distribution S.r.l.			61	7.587.255	44.235.468,61	9,11%
6	Sony Pictures Italia S.r.l.			43	6.296.788	38.099.733,36	7,85%
7	Filmauro S.r.l.			12	5.126.822	31.343.121,76	6,45%
8	Buena Vista International S.r.l.			40	4.065.702	24.563.993,18	5,06%
9	Eagle Pictures S.p.A.			38	3.133.394	18.931.003,06	3,90%
10	Walt Disney Italia			1	2.349.471	14.082.082,20	2,90%
11	Moviemax S.r.l.			14	1.889.647	11.125.141,82	2,29%
12	Mikado Film S.p.A.			63	1.461.196	8.104.872,45	1,67%
13	Lucky Red S.r.l.			38	768.903	4.114.267,85	0,85%
14	BIM Distribuzione S.r.l.			37	738.602	3.924.095,95	0,81%
15	United International Pictures S.r.l.			22	591.358	3.371.802,74	0,69%
16	Istituto Luce S.p.A			45	373.218	1.933.903,01	0,40%
27	Altri			167	1.515.369	7.738.255,80	1,59%
<b>43</b>	<b>TOTALE</b>			<b>761</b>	<b>81.831.895</b>	<b>485.565.228</b>	<b>100,00%</b>

Fonte: Cinetel (01/01/2007 – 04/11/2007)



4 novembre 2007. Questi dati sono elaborati da Cinetel e si riferiscono non alla totalità delle sale cinematografiche, come nel caso di SIAE, ma ad un campione su cui si potrebbero avanzare dei dubbi di rappresentatività. Come abbiamo visto, gli incassi lordi totali registrati da SIAE negli ultimi sei anni superano i 600 milioni di euro, gli spettatori dal 1997 superano i 100 milioni.

La sottostima del fenomeno nel campione Cinetel (114 milioni in meno di incassi e 23 milioni in meno di spettatori) sembrerebbe peraltro aggravare ulteriormente la situazione qui presentata.

Tuttavia riteniamo opportuno elencarli in quanto forniscono un'indicazione importante sui trend della distribuzione in Italia.

Secondo Cinetel, in pratica, delle 43 imprese operanti nel nostro Paese nel 2007, 16 assorbono il 98,4% dei ricavi complessivi. Nella classifica dei ricavi, le prime 5 coprono già il 66% del mercato, le prime 10 il 92%.

Più del 58% dei ricavi del mercato della sala è incassato dalle 7 società che fanno capo alle major americane, stabilmente operanti sul nostro territorio.

Tre società italiane, Medusa, 01 Distribution e Filmauro (che, come abbiamo visto, sono anche le realtà produttive più significative nel nostro Paese) coprono poco più del 30%. Le restanti 36 società italiane si spartiscono l'esiguo 11% residuo.

Sembra che si sia raggiunto un consenso anche tra le varie categorie circa il peso determinante delle strozzature distributive nel limitare le possibilità di miglioramento della produzione cinematografica italiana.

I film italiani prodotti dalle società indipendenti (intendiamo qui diverse da major e minimajor) costituiscono la maggioranza rispetto al totale dei lungometraggi prodotti ogni anno nel nostro Paese. Le filiali americane distribuiscono solo marginalmente film italiani, RAI Cinema, Medusa, Filmauro distribuiscono per lo più solo film da loro stesse prodotti o coprodotti, essendo società integrate verticalmente.

Nel 2005 sono stati distribuiti 111 nuovi film italiani: sarebbe importante andare a vedere quanti di questi sull'intero territorio nazionale o almeno su tutte le città capozona<sup>7</sup> (le 12 piazze cinematografiche dimensionalmente più importanti).

<sup>7</sup> Roma, Milano, Torino, Genova, Padova, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Catania, Cagliari, Ancona.

Tabella 1.8 – Struttura dell'Esercizio in Italia, 2006

	2006		2005		Variazioni %	
	N. Cinema	N. Schermi	N. Cinema	N. Schermi	N. Cinema	N. Schermi
Monosala	704	704	756	756	-6,88%	-6,88%
Multisala (da 2 a 4 schermi)	335	878	339	870	-1,18%	0,92%
Multisala (da 5 a 7 schermi)	69	408	64	370	7,81%	10,27%
Multiplex (>7 schermi)	101	1060	95	987	6,32%	7,40%
<b>Totale</b>	<b>1.209</b>	<b>3.050</b>	<b>1.254</b>	<b>2.983</b>	<b>-3,59%</b>	<b>2,25%</b>

Fonte: Elaborazione su dati ANEM e Cinetel

Tabella 1.9 – Struttura dell'Esercizio in Italia, 2006

2006	NORD		CENTRO		SUD	
	N. Cinema	N. Schermi	N. Cinema	N. Schermi	N. Cinema	N. Schermi
Monosala	246	246	252	252	206	206
Multisala (da 2 a 4 schermi)	117	304	133	362	85	212
Multisala (da 5 a 7 schermi)	29	169	31	186	9	53
Multiplex (>7 schermi)	45	479	38	395	18	186
<b>Totale</b>	<b>437</b>	<b>1198</b>	<b>454</b>	<b>1195</b>	<b>318</b>	<b>657</b>

Fonte: Elaborazione su dati ANEM e Cinetel

È ragionevole pensare che l'adozione di politiche distributive più attente al prodotto nazionale, comprese quelle attuabili dallo Stato, potrebbe consentire margini di successo più elevati.

La situazione è aggravata dalla crescente diffusione dei multiplex. Mentre il prodotto americano e i film nazionali più commerciali trovano facilmente posto in queste strutture, al resto della produzione nazionale è riservata, salvo rare eccezioni, la sala tradizionale o i multisala da due a quattro schermi. Il rischio di questa situazione, in assenza di efficaci contromisure è che il network delle multisale già controllato direttamente o indirettamente dalle major, danneggi le sale indipendenti, con una dinamica analoga a quella già vista nella distribuzione

In assenza di dati SIAE, proponiamo quelli presentati nel rapporto ANICA 2006, un'elaborazione su dati ANEC e ANEM.

Dalla tabella 1.8 si evince che i multisala con più di 4 schermi, rappresentano il 48% della totalità degli schermi disponibili in Italia nel 2006.

Negli ultimi dieci anni grazie ad alcuni dispositivi di legge si è avviato un processo di riconversione, ammodernamento e nuova apertura di sale cinematografiche.

Lo Stato, molti studiosi e operatori di settore, confortati da studi che confermavano gli effetti benefici dello sviluppo dei multisala e dei multiplex, in termini di biglietti venduti e frequenza media degli spettatori, hanno incoraggiato e favorito questo sviluppo. A distanza di dieci anni è possibile affermare l'inesattezza di quelle valutazioni.

I multiplex, soprattutto, si sono localizzati e continuano a localizzarsi fuori dai centri cittadini delle grandi città, soprattutto nel centro nord (Tabella 1.9)

Se da un lato i multiplex fanno aumentare la frequentazione cinematografica nel bacino di riferimento, dall'altro hanno un impatto negativo sulle sale preesistenti. Uno studio condotto da Alberto Brodesco sul Warner Village di Torri di Quartesolo (9 schermi a sei chilometri da Vicenza), aperto nell'ottobre del 1997, ha dimostrato che nel bacino vicentino l'apertura di questo multiplex, ha determinato in effetti un aumento delle presenze, dal 1997

Tabella 1.10 - Struttura dell'Esercizio in Italia, 2006

	NORD		CENTRO		SUD	
	Incassi	Presenze	Incassi	Presenze	Incassi	Presenze
Monosala	25.107.858	4.682.667	28.344.846	4.905.007	23.715.049	4.338.507
Multisala (da 2 a 4 schermi)	44.738.929	7.887.794	53.900.715	9.284.307	20.660.990	3.879.477
Multisala (da 5 a 7 schermi)	34.815.211	5.836.421	37.597.958	6.269.280	9.547.750	1.690.698
Multiplex (>7 schermi)	124.841.652	19.549.181	103.429.225	16.766.083	40.393.288	7.160.884
<b>Totale</b>	<b>229.503.650</b>	<b>37.956.063</b>	<b>223.272.744</b>	<b>37.224.677</b>	<b>94.317.077</b>	<b>17.069.566</b>

Fonte: Elaborazione su dati ANEM e Cinetel

Tabella 1.12 - Struttura dell'Esercizio in Italia, 2006

	2006		2005		Variazioni %
	Incassi	Presenze	Incassi	Presenze	
Monosala	77.091.488	13.913.488	87.806.200	15.874.517	-12,20%
Multisala (da 2 a 4 schermi)	119.217.165	21.038.112	122.837.341	21.550.115	-2,95%
Multisala (da 5 a 7 schermi)	81.874.422	13.782.845	75.022.600	12.603.894	9,13%
Multiplex (>7 schermi)	268.341.848	43.430.294	251.472.234	40.642.190	6,71%
<b>Totale</b>	<b>546.524.923</b>	<b>92.164.739</b>	<b>537.138.375</b>	<b>90.670.716</b>	<b>1,65%</b>

Fonte: Elaborazione su dati ANEM e Cinetel

al 1998, del 135%, ma che contemporaneamente le sale tradizionali hanno perso il 14% del loro pubblico<sup>8</sup>.

Ma ai fini della nostra analisi il problema più rilevante riguarda appunto la programmazione.

I soggetti istituzionali coinvolti nutrivano aspettative ottimistiche circa il fatto che l'accresciuta disponibilità di schermi si traducesse in una maggiore opportunità per il cinema italiano ed europeo.

La pratica ha dimostrato il contrario. La realtà è che la diffusione dei multiplex è servita ad allungare la vita commerciale dei film di maggior successo, favorendo la programmazione di pochi titoli e che si spostano dalle sale più capienti a quelle di minori dimensioni, man mano che gli incassi diminuiscono.

In assenza di criteri che tutelino la programmazione, la cinematografia nazionale risulta gravemente danneggiata sia per le conseguenze sulle sale tradizionali, sia sulla produzione italiana (Tabella 1.10).

Nel 2001, come riportato nella relazione FUS, le strutture Multiplex presenti sul nostro territorio erano 21 per lo più localizzate al centro e al nord e le società coinvolte 13.

Per avere un'idea delle evoluzioni di questo mercato presentiamo la situazione al 2008.

Oggi le società che gestiscono i multiplex in Italia sono circa 40 e tra queste alcune integrate verticalmente. Questo non stupisce. In assenza di cospicue risorse finanziarie non sarebbe possibile sostenere investimenti come quelli richiesti dai multiplex.

Le società coinvolte sono cresciute di numero e quelle presenti nel 2001 di dimensioni.

Il caso più eclatante è quello del circuito UCI, controllato da un fondo inglese e legato al distributore UIP che è presente nel 2001 con un solo multiplex, 9 schermi e 2400 posti, mentre oggi è presente in 18 città e gestisce 221 sale per più di 46.000 posti (vedi tabella 1.11).

<sup>8</sup> «Un monitoraggio dei film proiettati consente di osservare come le nove sale del Warner Village nulla abbiano aggiunto in termini di *offerta filmica*, rispetto a quello che era il numero dei film dei vecchi cinema cittadini. Il multiplex proietta gli stessi film del circuito cittadino, magari con tempi diversi, anticipandone l'uscita o tenendoli più tempo, ma la quantità di film disponibili sul mercato è rimasta invariata rispetto all'epoca in cui il Warner Village non c'era. Il cinema non presenta un'*offerta cinematografica aggiuntiva*, ma soltanto una comodità aggiuntiva: pur proiettando lo stesso film, la sala del Warner è piena, mentre i vecchi cinema del centro città rimangono semideserti».

Tabella 1.11 – I circuiti Multiplex in Italia, 2008

UCI			Warner		
Città	Schermi	Posti	Città	Schermi	Posti
Milano	51	12.125	Roma	23	4.104
Genova	14	3.103	Milano	16	3.967
Venezia	13	2.425	Cagliari	13	2.971
Bari	12	2.078	Venezia	12	2.472
Napoli	11	2.332	Catania	12	2.470
Como	11	1.954	Pescara	11	2.476
Messina	11	2.080	Perugia	11	2.437
Reggio Emilia	11	1.847	Firenze	11	2.486
Ferrara	10	2.156	Vicenza	9	2.106
Piacenza	10	2.034	Torino	9	2.431
Bergamo	9	1.418	Bari	9	2.010
Andria	9	1.949	Verona	8	1.236
Pordenone	9	2.380	Parma	7	1.445
Bologna	9	2.264	Napoli	7	1.617
Siena	9	1.712	<b>TOTALE</b>	<b>158</b>	<b>34.228</b>
Arezzo	8	1.674			
Roma	7	1.126			
Verona	7	1.446			
<b>TOTALE</b>	<b>221</b>	<b>46.103</b>			

VIS Pathè			UGC		
Città	Schermi	Posti	Città	Schermi	Posti
Firenze	16	3.886	Roma	38	8.406
Roma	12	2.500	Torino	16	4.000
Torino	11	2.381	Forli Cesena	12	2.190
<b>TOTALE</b>	<b>39</b>	<b>8.767</b>	<b>TOTALE</b>	<b>66</b>	<b>14.596</b>

Filmauro		
Città	Schermi	Posti
Roma	20	5.174

### Medusa

Città	Schermi	Posti
Milano	34	7.503
Salerno	11	2.533
Bologna	9	2.202
Livorno	9	2.206
Lecce	9	2.458
Pavia	9	1.988
Torino	8	1.295
Roma	1	768
TOTALE	90	20.953

### Mediaport

Città	Schermi	Posti
Roma	20	3.938
Udine	11	2.122
Padova	10	2.206
Genova	10	1.857
Avellino	9	1.453
Pisa	9	1.758
Ragusa	9	1.197
Torino	5	719
TOTALE	83	15.250

### Cecchi Gori

Città	Schermi	Posti
Roma	10	2.330

Fonte: UCI, Warner, VIS Pathè,  
UGC, Medusa, Mediaport,  
Filmauro, Cecchi Gori

In pratica 8 soggetti possiedono il 50% delle sale multiplex con più di quattro schermi in cui, secondo i dati forniti dall'ANICA (vedi tabella 1.12), si generano il 65% degli incassi italiani.

Come già visto per la distribuzione anche il mercato sala in definitiva è nelle mani di poche imprese integrate con la produzione e la distribuzione e in maggioranza facenti capo a società estere. Se si esclude il circuito gestito da Medusa, le società italiane hanno un peso molto esiguo. La Cecchi Gori, una della realtà industriali più importanti del nostro Paese, ha iniziato il suo rapido declino alla fine degli anni '90.

Cinecittà Holding S.p.A.<sup>9</sup> ha acquisito il circuito Mediaport nel 2003. Pur con molti dubbi sull'opportunità che lo Stato gestisca direttamente un circuito di multiplex, l'operazione ambiva a offrire ai film italiani, in particolare quelli più deboli e finanziati dal Ministero i vantaggi di cui godono i film delle major integrate.

Nell'ottobre 2004 Francesco Gesualdi, allora presidente di Cinecittà Cinema aveva dichiarato ad un convegno della FICE<sup>10</sup>: «Cinecittà Cinema è una società che ha riorganizzato Mediaport in un'ottica di sostegno e difesa del cinema italiano ed europeo di qualità. Non è cinema di Stato, né è un carrozzone pubblico, ma vuole essere un esempio per tutto il cinema italiano. Nostro unico riferimento è il mercato che ci chiede dei risultati e noi li cerchiamo programmando cinema italiano anche nei multiplex, dove ai giovani viene offerto solo cinema americano».

Gli esiti di questa breve esperienza hanno, però, disatteso le aspettative.

Nell'ottobre 2006, Alessandro Battisti, attuale presidente di Cinecittà Holding ha dichiarato:

«Il gruppo Mediaport è gravato da una posizione debitoria di circa 33 milioni di euro. Ogni anno il gruppo perde 6 milioni di euro di denaro pubblico: è una situazione insostenibile».

Il 4 gennaio 2008, rispondendo ad un articolo uscito su «la Padania», intitolato «Conti in rosso, stipendi facili ecco Cine-

<sup>9</sup> la Holding è interamente partecipata dal Ministero dell'Economia e delle Finanze, sotto la vigilanza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che esercita i diritti dell'azionista e possiede al 100% l'Istituto Luce e Filmitalia oltre ad una partecipazione del 25% negli Studios.



città per la Magistratura» Battisti replicava: «L'attuale vertice ha ereditato la pesante situazione debitoria di Mediaport che, al momento dell'insediamento, era di 34,5 milioni di indebitamento con una perdita di bilancio di 9,5 milioni di euro nel 2006. Gli attuali vertici hanno portato l'indebitamento complessivo a 30 milioni con un miglioramento di 4,5 milioni. La perdita di bilancio relativa all'esercizio 2006 era di 9,5 milioni quella per il 2007 di 5,3 milioni.»

Bisognerebbe indagare se le ragioni del fallimento risiedano in un deficit organizzativo o amministrativo, nella programmazione o in altri fattori.

Attualmente il circuito è in vendita ma nessuna proposta di acquisto è stata avanzata visto il livello di indebitamento raggiunto dal gruppo. La situazione è ancora più grave per i dipendenti di Mediaport che non hanno garanzie sul mantenimento dei livelli occupazionali da parte di potenziali acquirenti.

Per converso, di recente, la nascita di alcuni circuiti alternativi e di successo ha dato un segnale forte sulle possibilità di circolazione di opere cinematografiche cui di solito viene riservata minore attenzione dai circuiti più grandi. Ci riferiamo in particolare a Circuito Cinema e Microcinema. Rileviamo per inciso che queste realtà di successo valorizzano strutture preesistenti di piccole dimensioni.

Circuito Cinema, nato da una brillante intuizione di Angelo Guglielmi, è stato realizzato da quattro società di distribuzione: Istituto Luce, BIM, Lucky Red e Mikado, ha dato grande impulso al cinema d'essai, non solo italiano, conseguendo importanti risultati in termini di risposta del pubblico.

Molti spettatori hanno estrema fiducia nella programmazione delle sale del circuito tanto da scegliere la sala più che il film. Oggi è presente in 15 città e dispone di 49 cinema, 117 sale e 25.219 posti.

Il secondo nasce dalla collaborazione tra l'ACEC<sup>11</sup>, alcuni investitori privati (Strategia Italia SGR S.p.A., Piemontech, Club degli Investitori) e il supporto tecnologico del centro studi e ri-

<sup>11</sup> Associazione Cattolica Esercenti Cinema.

Tabella 1.13 - Circuito Cinema

Circuito Cinema		Schermi	Posti
Città			
Roma	44	8.701	
Torino	13	3.278	
Milano	12	2.430	
Bologna	9	1.885	
Palermo	9	3.040	
Genova	8	1.460	
Napoli	5	660	
Cagliari	4	355	
Catania	4	670	
Firenze	4	1.110	
Foggia	1	200	
L'aquila	1	360	
Perugia	1	450	
Siena	1	290	
Viareggio	1	330	
<b>TOTALE</b>	<b>117</b>	<b>25.219</b>	

Tabella 1.14 - Circuito Microcinema

Microcinema		Città	Cinema	Posti
	Milano		7	3.000
	Vicenza		4	1.272
	Padova		4	1.900
	Torino		2	500
	Modena		1	480
	Pordenone		1	350
	Mantova		2	200
	Genova		1	158
	Brescia		1	100
	Verona		1	100
	Cesena		1	186
	Bari		1	44
	Perugia		1	100
	<b>TOTALE</b>		<b>27</b>	<b>8.390</b>

cerche della RAI di Torino. Attualmente si compone di 27 sale, localizzate fundamentalmente al nord, per un totale di circa 8000 posti.

È un circuito di sale ancora piccolo ma tecnologicamente all'avanguardia, che utilizza la trasmissione via satellite. L'anticipazione e sperimentazione delle prassi distributive e di esercizio del futuro è il suo punto di forza. L'applicazione delle tecnologie digitali alla filiera industriale cinematografica consente di abbattere gli alti costi della distribuzione e di aumentare la flessibilità dell'intero sistema. Permette una riduzione dei costi per l'esercente (non si paga più la stampa della copia in pellicola, né il trasporto, né l'assicurazione), la flessibilità di gestire la programmazione in maniera varia e autonoma (l'esercente può scegliere personalmente i film decidendo di avere più titoli anche all'interno della programmazione giornaliera), il superamento dei problemi di trasporto nelle zone geograficamente più «difficili», la possibilità anche per le sale più piccole di avere i titoli di richiamo, la riduzione del numero degli spettatori necessari affinché un singolo schermo risulti economicamente in attivo favorendo in questo modo la circolazione dei prodotti culturali più difficili (Tabella 1.13).

Questa esperienza virtuosa stimola una riflessione sulle potenzialità inespresse di tante realtà italiane. La FICE riunisce 369 cinema d'essai, capillarmente distribuiti su tutto il territorio nazionale. Salvo rare eccezioni, le famiglie Di Sarro e Quilleri in Lombardia, e pochi multiplex, le sale sono di proprietà di piccoli imprenditori o fanno capo al circuito delle sale parrocchiali. Le uniche realtà sopravvissute all'era delle massicce chiusure del cinema negli anni '80 e '90 che caparbiamente continuano ad operare tra mille difficoltà. Anche lo Stato continua a non intuirne l'alto potenziale per la valorizzazione del cinema italiano, e, come vedremo nel capitolo successivo, destina risorse insufficienti a mettere a sistema questa realtà (Tabella 1.14).

Non si vuole sostenere una crociata contro il cinema americano, semplicemente riteniamo necessario e urgente un meccanismo di regole che tutelino una maggiore equità nelle possibilità di accesso al mercato.

In un mercato libero da strozzature e fenomeni di concentrazione anomala, l'offerta è maggiore, il pubblico ha maggiori

Tabella 1.15 - La programmazione dei film italiani in televisione, 2000 - 2005

	Totale film trasmessi	Totale film italiani	% Film italiani su totale film trasmessi	Film italiani in prima visione	% Film italiani in prima visione su totale film italiani
RAI UNO	3.074	1.189	38,68%	49	4,12%
RAI DUE	1.028	164	15,93%	29	17,68%
RAI TRE	3.571	1.365	38,22%	88	6,45%
CANALE 5	2.317	411	17,74%	43	10,46%
ITALIA 1	4.066	1.173	28,85%	40	3,41%
RETE 4	8.237	3.554	43,15%	58	1,63%
LA 7	4.370	1.271	29,08%	24	1,89%

Tabella 1.16 - La programmazione dei film italiani nella Pay Tv, 2000 -2005

	Totale film trasmessi	Totale film italiani	% film italiani su Totale film trasmessi
SKY Cinema 1	3.918	675	17,23%
SKY Cinema 2	3.918	675	17,23%
SKY Cinema 3	3.918	571	14,57%
SKY Cinema 16:9	3.991	647	16,21%
SKY Cinema Classic	3.674	2.113	57,51%
SKY Cinema Autore	3.674	1.013	27,57%
SKY Cinema Max	3.893	272	6,99%
RAISAT Cinema World	3.747	818	21,83%
Studio UNIVERSAL	3.407	70	2,05%
Happy Channel	925	245	26,49%
Cult	1.582	35	2,21%

Fonte: Elaborazione su dati Osservatorio Italiano dell'Audiovisivo, Cinecittà Holding

possibilità di scelta e a quel punto le preferenze di consumo stabiliranno chi continuerà ad operare in quel mercato.

Per rafforzare l'industria cinematografica italiana sarebbero necessari nuovi investimenti ma un mercato asfittico e concentrato come il nostro scoraggia l'ingresso di nuovi soggetti imprenditoriali.

Il cinema italiano necessita di nuove risorse anche perché le due principali fonti di finanziamento attuali, lo Stato e le televisioni, hanno ridotto progressivamente le risorse destinate alla produzione.

Lo scarso peso assegnato al cinema come espressione culturale e come volano di sviluppo economico, si è tradotto in un'assegnazione esigua di finanziamenti per di più non sempre gestiti secondo lo spirito che aveva ispirato il legislatore. Attualmente queste risorse provengono dal FUS, la cui entità viene stabilita di anno in anno dalla finanziaria e dunque risente sia dell'andamento generale dell'economia del Paese sia delle priorità del Governo.

Tra il 1995 e il 2004, infatti, il finanziamento pubblico alla produzione è stato possibile grazie ai fondi residui presenti in BNL, oggi esauriti.

Le televisioni in chiaro, Rai e Mediaset negli ultimi anni investono sempre meno nel cinema dato che il film arriva sugli schermi televisivi dopo un lungo periodo di sfruttamento (sala, home video e pay Tv) che gli ha fatto perdere valore. Inoltre il film italiano viene relegato fundamentalmente alle fasce orarie notturne<sup>12</sup>.

La pay Tv, SKY, grazie a un accordo siglato con i produttori italiani, è obbligata ad acquisire i diritti dei film italiani sulla base dei risultati che hanno avuto nelle sale. L'accordo potrebbe essere utilmente ridefinito in funzione anche del numero di abbonati che negli ultimi anni ha registrato una crescita notevole ed è una variabile determinante per stabilire il valore dei film trasmessi.

Il regime monopolistico di SKY impedisce, però, una ridefinizione degli accordi.

<sup>12</sup> Tra il 2000 e il 2005 soltanto il 7% dei film italiani ottengono il *prime time*, il 21% la seconda serata, il 44% viene messo in onda la notte, il 12% il pomeriggio, il 16% la mattina. Cfr.: F. Casetti e S. Salvemini, "È tutto un altro film", Egea 2007.

Come si può vedere dalla tabella 1.15 Sky acquista un gran numero di film italiani, ma diversamente dal suo predecessore Telepiù non investe più in fase di produzione dei film, con esiti negativi per le produzioni indipendenti (diversamente da quanto succede in altri Paesi: si pensi a Canal Plus in Francia, Channel Four in Inghilterra, HBO in USA).

## 2. Lo Stato e il cinema

Il rapporto tra lo Stato e il settore cinematografico rientra nel problema più generale della delicata relazione Stato/mercato, ossia se, e fino a che punto, lo Stato debba intervenire nell'economia di un Paese.

Storicamente, alla radice delle politiche di sostegno statale al cinema in Europa vi è stata la necessità di contrastare l'aggressiva politica commerciale americana e rafforzare le proprie strutture industriali.

Già alla fine degli anni venti, tutti i Paesi europei si dotarono infatti di un sistema di norme a tutela della propria cinematografia. Di fatto tali sistemi configurano una forma più o meno marcata di protezionismo e sono sempre stati avversati dalle *major* statunitensi in nome della libera concorrenza, con ripercussioni anche sulle relazioni politiche oltre che commerciali tra Paesi europei e Stati Uniti<sup>13</sup>.

Per le imprese di produzione dei Paesi europei il problema principale era ed è rappresentato dal reperimento delle risorse e dal recupero dei costi di produzione, difficoltà accresciuta dalla esigua quota di mercato che i film ottengono sul proprio mercato interno, rispetto alle produzioni americane. Per fronteggiare questa situazione tutti i Paesi europei adottano misure protettive che sono variate nel tempo, dal contingentamento delle importazioni, alla programmazione obbligatoria di film nazionali, al finanziamento pubblico alla produzione nazionale (che ana-

<sup>13</sup> Basterà ricordare la protesta dei rappresentanti americani durante i lavori per la ratifica degli accordi GATT nel 1993, il General Agreement on Tariffs and Trade, una delle prime sessioni di accordi commerciali in seno all'Organizzazione Mondiale del Commercio.

lizzeremo nel dettaglio più avanti) o ancora agli accordi di co-produzione tra Paesi europei, oltre ai tentativi di esportare i propri film nei mercati esteri, soprattutto gli Stati Uniti.

Alla base vi sono due modi diversi di concepire il cinema in Europa e negli Stati Uniti. Nel primo capitolo si è introdotto il concetto di sistemi orientati al mercato e sistemi orientati al prodotto, e s'è scritto della impossibilità di stabilire quale di questi sistemi sia migliore. Essere principalmente orientati al mercato, vuol dire indirizzare le proprie strategie produttive verso i gusti del pubblico. Per questo l'industria americana si è specializzata nella produzione di stereotipi più che di prototipi nel tentativo di standardizzare il più possibile la produzione e ridurre gli altissimi rischi connessi all'attività cinematografica e ha perseguito una politica commerciale tesa alla massima concentrazione. Concentrazione delle imprese (mettendo in atto processi di integrazione orizzontale e verticale), delle risorse investite su un numero ridotto di titoli (blockbuster), degli incassi (attraverso il controllo dell'esercizio). Seguendo la stessa logica di mercato l'industria americana ha anche investito, in alcune fasi, sugli «autori» europei. Negli anni sessanta, si scelse di investire su molti titoli di autori europei ritenuti più convenienti rispetto ai titoli americani del tempo. Una situazione che verrà meno all'inizio degli anni settanta, quando gli Stati Uniti adotteranno a loro volta una legislazione protezionistica per incentivare gli investimenti delle *major* nella produzione televisiva americana (i cui profitti vanno a compensare i rischi di quella cinematografica) e misure di defiscalizzazione degli utili investiti nella produzione per riportare le cosiddette «*runaway productions*» in patria.

Nei Paesi europei, più legati ad un'idea di cinema autoriale, il sostegno pubblico ha avuto e continua ad avere un ruolo determinante ed è stato legittimato dalla difesa del cinema come fatto culturale prima che industriale, come espressione dell'identità nazionale. La Francia è stato il Paese più impegnato su questo fronte; alla base delle battaglie condotte in difesa della

<sup>14</sup> La Dichiarazione Universale dell'UNESCO 2 novembre 2001 definisce all'art.1 la diversità culturale come patrimonio comune dell'umanità e specifica: "La cultura assume forme diverse attraverso il tempo e lo spazio. Questa diversità si incarna nell'unicità e nella pluralità delle identità dei gruppi e delle società che costituiscono l'umanità. Come fonte di scambio, innovazione e creatività, la diversità culturale è necessaria per l'umanità quanto la biodiversità per la natura. In questo senso, è il patrimonio comune dell'umanità e dovrebbe essere riconosciuta e affermata per il bene delle generazioni



«*diversità culturale*»<sup>14</sup> c'è l'idea che non si possono applicare i principi del libero scambio al settore culturale nel suo complesso, in particolare a quello cinematografico. Le imprese che operano in questo settore, infatti, sono strutturalmente incapaci di coprire i propri costi e devono confrontarsi con un mercato non concorrenziale, caratterizzato dalla posizione dominante delle grandi multinazionali americane.

Le politiche di sostegno tuttavia comportano dei rischi, possono generare parassitismo e inefficienza. Si tratta dunque di bilanciare di volta in volta i costi derivanti dall'alterazione prodotta nel mercato dagli aiuti pubblici e i benefici derivanti da una consolidata diversità culturale.

In un articolo apparso sulla rivista *Aedon*, Sergio Foà<sup>15</sup> e Walter Santagata<sup>16</sup> cambiano i termini della questione ponendo la diversità culturale come «prerequisito per la realizzazione della libertà economica, per il libero scambio». «È evidente» – affermano – «che con la scomparsa o l'eliminazione di una cultura si riducono le possibilità derivanti dal fatto che la diversità culturale è source of exchange (fonte di scambio), non solo in senso antropologico. Sul lato della domanda la diversità culturale è all'origine della specializzazione del lavoro, delle conoscenze e delle tecniche; sul lato dell'offerta è altresì all'origine delle opportunità di scambi tra produttori e consumatori con ordinamenti di preferenza diversi.»

## 2.1. I sistemi di sostegno pubblico in Europa

Offriremo ora una breve panoramica delle misure di sostegno statale al cinema adottate nei principali Paesi europei. Vedremo come, purtroppo, spesso vi sia un divario considerevole tra un si-

presenti e future.” All'art. 9 inoltre specifica: “Oltre ad assicurare la libera circolazione delle idee e delle opere, le politiche culturali devono creare condizioni favorevoli alla produzione e alla diffusione di beni e servizi culturali diversificati attraverso industrie culturali che abbiano modo di affermarsi a livello sia locale che globale. Ogni Stato, con il dovuto riguardo ai suoi obblighi internazionali, ha il compito di definire la sua politica culturale e di realizzarla con i mezzi che ritiene opportuni, sia tramite sostegni operativi, sia tramite cornici normative appropriate.”

<sup>15</sup> Professore di diritto amministrativo nell'Università di Torino.

<sup>16</sup> Professore di scienza delle finanze nell'Università di Torino

stema normativo e la sua attuazione. Un altro elemento cruciale su cui ci soffermeremo è la necessità di aggiornare la normativa ed introdurre eventuali correttivi in base ai risultati da essa prodotti.

Il nodo cruciale per ogni sistema di finanziamento al cinema, è in parte riconducibile alla doppia natura del film, ovvero la necessità di raggiungere un compromesso onorevole tra misure che sostengano la struttura industriale nazionale, per renderla più competitiva e sistemi che favoriscano la creatività, la sperimentazione, che aiutino cioè la nascita e l'affermazione di nuovi talenti.

I Paesi europei si sono dotati di sistemi di tre principali forme sostegno pubblico: *automatico*, *selettivo* e *fiscale*.

I *contributi automatici* sono tipicamente volti a consolidare la struttura industriale e vengono *direttamente erogati* sulla base delle *performance* che le imprese ottengono sul mercato. Storicamente sono tra i primi a essere stati introdotti in Italia, ma anche in Inghilterra (li abolì Margareth Thatcher) e in Francia. Solitamente i contributi si calcolano sulla base degli incassi al botteghino. In Francia queste somme sono soggette ad un obbligo di reinvestimento nella produzione nazionale. In Italia non esiste un simile vincolo ma tali contributi vanno destinati prioritariamente al rimborso dei finanziamenti statali ottenuti per la produzione. Questo meccanismo ha un forte limite nel fatto che i destinatari dei premi sugli incassi raramente sono i produttori dei film che hanno richiesto il finanziamento pubblico: costringere questi produttori a reinvestire nel prodotto nazionale potrebbe essere forse più funzionale.

I *finanziamenti selettivi* hanno l'obiettivo di favorire il «cinema culturale» e vengono assegnati sulla base di una *scelta discrezionale* da parte di apposite Commissioni. Sono diffusi in tutti i Paesi europei soprattutto in quelli più piccoli, vista la maggiore difficoltà a coprire i costi della produzione e hanno avuto un ruolo determinante per l'esordio di alcuni degli autori più importanti del cinema europeo. Una parte dei finanziamenti selettivi, come l'*avances sur recettes* in Francia o l'*art. 28* in Italia, sono stati infatti espressamente concepiti per sostenere le opere prime e si configurano, per lo più, come *contributi a fondo perduto* o tenuti al rimborso solo nel caso in cui il film consegua incassi sufficienti. Un'altra parte di finanziamenti selettivi è stata invece dedicata a sostenere opere di particolare valore culturale anche se di registi non esordienti (in

Italia i cosiddetti film di Interesse Culturale Nazionale). In quest'ultimo caso il criterio di finanziamento pubblico prevede percentuali di copertura inferiori dei costi di produzione e vincoli di rimborso più consistenti.

Gli *incentivi fiscali*, comprendono vari tipi di misure (dal credito d'imposta ai *tax shelter*) che mirano a favorire gli investimenti sul proprio territorio sia da parte delle imprese nazionali che estere. Come abbiamo già accennato queste misure hanno avuto un ruolo determinante negli USA negli anni settanta. Nei Paesi europei sono stati introdotti solo più recentemente. In Francia nel 1985, con la creazione dei *Sofica*, in Inghilterra nel 1997 con il *Finance act* (section 48). In Italia, sono state introdotte solo nella finanziaria 2008 che prevede il meccanismo del credito d'imposta esteso a tutte le imprese interne ed esterne al settore cinematografico. Si tratta di un sistema meno evoluto di quello francese o inglese ma rappresenta una novità di assoluto rilievo. Occorreranno, però, alcuni anni per poterne apprezzare i risultati.

Ogni Paese ha graduato in modo diverso queste tre forme d'intervento e le ha distribuite in misura variabile tra la produzione, la distribuzione, l'esercizio, le industrie tecniche; i risultati sono stati molto diversi in funzione delle risorse impiegate e della modalità di applicazione.

I sistemi selettivi hanno attirato le critiche più accese: spesso si è stigmatizzata l'assenza di una reale visione che guidi la politica culturale e l'assenza di una capacità di progettazione a lungo termine cui indirizzare le risorse pubbliche. Più in generale si lamenta l'incapacità di favorire uno sviluppo sano dell'intero settore e di avere come unico obiettivo la «sopravvivenza». E si critica, altresì, l'utilizzazione di criteri incerti di selezione, colpevoli del finanziamento a opere che non trovano poi un effettivo riscontro di pubblico.

## **2.2. Evoluzione del sistema normativo a sostegno del cinema italiano**

In Italia l'attività legislativa è stata limitata. Le prime misure di sostegno pubblico al cinema risalgono al 1927, ma l'unica vera legge di settore è stata la «legge Corona» o «legge madre», la n.

1213 del 1965. Le leggi precedenti, infatti, non avevano lo stesso grado di organicità ed estensione a tutti i soggetti coinvolti nel sistema cinematografico. Tutta la legislazione successiva che regola attualmente i rapporti tra Stato e cinema (le cui tappe principali sono la Legge n. 153 del 1994 e Dlgs n. 28 del 2004), anche se hanno introdotto novità importanti e prodotto in alcuni casi cambiamenti radicali, possono considerarsi modifiche e integrazioni della 1213.

Le politiche adottate nel nostro Paese a sostegno della produzione si sono basate principalmente su due strumenti, il meccanismo dei contributi percentuali calcolati sugli incassi dei film in favore delle società di produzione e l'anticipazione statale in favore dei produttori (sotto forma di mutuo agevolato), calcolata su una percentuale del costo preventivo di produzione.

Nel primo caso si tratta di un sostegno pubblico automatico *ex post*, ovvero concesso successivamente alla distribuzione del film. Nel secondo caso si configura invece un sostegno selettivo *ex ante*, ovvero attivato già al momento della preparazione del film.

Nel 1930, la legge 18 giugno 1931 n. 918, stabiliva la concessione ad ogni film italiano di «un contributo non superiore al 10% degli incassi lordi realizzati mediante la proiezione della pellicola nelle sale del Regno, calcolando come base per l'assegnazione del contributo stesso, la misura degli incassi sui quali viene prelevato il diritto erariale riscosso dalla Siae».

La misura sarà presente anche nella legge Alfieri (R.D.L. 16 giugno 1938, n°1061, convertito il 18-1-1938, legge n°458), che stabilisce «per ogni film nazionale di metraggio non inferiore a 1.500 metri un premio da corrispondere al produttore pari al 12% dell'incasso lordo», insieme ad un premio suppletivo progressivo – qualora siano superati certi limiti d'incasso. Sarà mantenuta anche nelle leggi n°448 del 26 luglio 1949, nella n°958 del 29 dicembre 1949 e nella Legge n° 897 del 31 luglio 1956.

Il meccanismo dell'anticipazione sul costo preventivo del film nasce nel 1934, con la creazione della Direzione Generale della Cinematografia (presso il Sottosegretariato della Stampa e della propaganda e nel 1935 con R.D. n°2504) e della «Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico», presso la Banca Nazionale del Lavoro. La legge finanziava un terzo del preventivo del film.

## La Legge 1213/1965

Il sostegno selettivo sarà applicato in modo più consistente con l'approvazione della Legge 1213 che, con l'art. 28, introduce, per la prima volta, misure per favorire il «cinema culturale», che ha maggiori difficoltà ad affrontare le logiche del mercato, ma che viene riconosciuto di vitale importanza per tutto il sistema.

Film come *I sovversivi*, debutto di Paolo e Vittorio Taviani, *Partner* di Bernardo Bertolucci, *Salomè* di Carmelo Bene, *Il sospetto* di Francesco Maselli, *Irene Irene* di Peter Del Monte, *Forza Italia* di Roberto Faenza, *Ecce Bombo* di Nanni Moretti, *Immacolata e Concetta* di Salvatore Piscicelli, *Maledetti vi amerò* di Marco Tullio Giordana, *Le strelle nel fosso* di Pupi Avati, *Un dramma borghese* di Florestano Vancini, non sarebbero stati realizzati senza il sostegno dell'art. 28.

Sulla gestione dell'art. 28 sono stati avanzati però molti dubbi, soprattutto tra il 1985 e il 1994<sup>17</sup> quando sono state contestate le «rilevanti finalità artistiche e culturali» dei film finanziati.

I due anni che precedono l'approvazione della Legge sono segnati da un dibattito continuo tra le associazioni di categoria e gli organi ministeriali sulle misure da inserire nella nuova legge.

Zanchi (caposegreteria del Ministro Corona) sostiene la creazione di «una struttura amministrativa e commerciale adeguata all'esigenza della massima libertà espressiva», nella convinzione che il cinema di qualità sia una risorsa importante anche dal punto di vista economico (come specificherà l'art.1 del testo definitivo). Tra le proposte, vi sono: la creazione di un circuito di sale specializzate (d'essai) per favorire la circolazione dei film di qualità, la sostituzione del contributo sugli incassi con finanziamenti a tasso agevolato, la concessione di crediti per la ristrutturazione delle sale, l'istituzione di un attestato di qualità da attribuire ai film più interessanti al momento dell'uscita in sala insieme all'abbattimento dell'imposta sullo spettacolo per favo-

<sup>17</sup> Con l'art. 28 sono stati prodotti 483 film, non omogeneamente lungo i trent'anni di applicazione della Legge 1213. Se tra il 1966 e il 1981 raramente si superava il numero di dieci film finanziati, soprattutto tra il 1986 e 1991 si è giunti a superare i cinquanta, con un'incidenza superiore al 40% sul totale di film italiani prodotti nell'anno.

rinne la programmazione, l'innalzamento del numero dei premi di qualità, da 5 a 20 da assegnare alle opere migliori tra quelle assegnatarie dell'attestato.

Emerge, così, il tentativo di sostituire il principio della sovvenzione con quello dell'incentivo per stimolare la produzione e sostenere la circolazione di un cinema italiano di qualità.

Il testo definitivo della legge rappresenterà un vero balzo in avanti rispetto al passato anche se non includerà tutte le misure inizialmente pensate. I punti fondamentali sono:

1) l'*art. 28*, che sostiene film di «rilevanti finalità artistico-culturali, realizzati con la formula della partecipazione ai costi di autori, registi e attori». Per questi finanziamenti viene istituito un Fondo Particolare presso la SACC BNL, per la concessione di mutui a tasso agevolato per un valore non superiore al 30% del costo preventivo;

2) l'attenzione importante data alla promozione del cinema italiano, grazie all'*art. 45* che istituisce presso la SACC BNL il *Fondo Speciale per lo Sviluppo ed il Potenziamento delle Attività Cinematografiche*. Questo fondo sopravviverà fino ai giorni nostri finanziando la realizzazione di festival, mostre, rassegne, convegni, premi cinematografici, attività editoriali, conservazione e restauro del patrimonio filmico, premi agli esercenti di sale qualificate d'essai e sale parrocchiali per la programmazione di film d'essai, l'attività delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica riconosciute (ai sensi dell'*art. 44* della legge) e in parte gli Enti previsti per legge: Cinecittà Holding (ex Ente Autonomo di Gestione per il Cinema), il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Biennale di Venezia.

3) La Legge 1213 conferma il contributo ai produttori calcolato sugli incassi che il film ottiene nei cinque anni successivi alla prima proiezione pubblica, innalzandolo al 13% e introduce un premio calcolato allo stesso modo anche per gli autori del soggetto, sceneggiatura e regia ma nella misura dello 0,4% degli incassi.

4) Altri incentivi automatici vengono assegnati agli esercenti che si impegnano a programmare film nazionali attraverso abbuoni sull'Imposta Spettacolo<sup>18</sup> allora applicata.

<sup>18</sup> L'imposta sarà in vigore fino al 1999 (9% degli incassi netti)

La legge 1213 non ha prodotto i risultati sperati né in termini di rafforzamento dell'industria cinematografica italiana né, salvo rare eccezioni, nel favorire «film d'arte». Gli scarsi risultati sono da addebitarsi ad una discutibile applicazione della normativa più che a dei limiti intrinseci alla legge stessa. La situazione inoltre è stata aggravata dalla mancanza di tempestività nell'aggiornare la normativa a fronte dei profondi cambiamenti intervenuti nell'intero settore negli anni '80 e '90 per l'ingresso nel mercato delle televisioni commerciali e successivamente delle pay tv. Bisognerà attendere trent'anni per vedere approvata una nuova legge di riordino del sistema, la Legge 153 del 1994; mentre la prima legge che regola il rapporto tra cinema e tv è del 1998 (Legge 122).

### *La Legge 153/1994*

La legge 153 mantiene l'impianto strutturale della 1213, ma introduce profonde modifiche nel meccanismo di finanziamento, accrescendo l'impegno pubblico a sostegno della produzione, distribuzione ed esportazione dei film italiani. La novità più rilevante è costituita dal riconoscimento dei film di «Interesse Culturale Nazionale» per i quali si applica il meccanismo della *garanzia* sui prestiti deliberati dalle commissioni ministeriali ed erogati tramite la SACC BNL. Il produttore di un film riconosciuto di Interesse Culturale Nazionale beneficia di un finanziamento pari al 70% del costo preventivo del film ed è obbligato alla restituzione del 30% di questa quota (del 70%). La restituzione della residua parte del finanziamento (il 70% del 70%) ottenuto dipende dal risultato commerciale del film ed è pertanto *assistita* da un apposito fondo, il Fondo di Garanzia appunto, che copre il debito residuo nel caso che il film non consegua ricavi sufficienti a coprire i suoi costi. Questo meccanismo ha l'obiettivo di incentivare e sostenere progetti che soffrono di budget limitati e sarà oggetto di numerose polemiche.

Le altre novità di rilievo riguardano l'art. 8 della legge, che riforma l'art. 28 della 1213. Il sostegno mira ancora a sostenere i registi esordienti, favorendo la produzione di opere prime e seconde ma limita il numero di progetti elegibili ogni anno (20) e

il budget (2,5 miliardi). Contemporaneamente, però, innalza dal 30% al 90% la copertura del finanziamento. Per questo sostegno si utilizza il Fondo Particolare<sup>19</sup> creato per l'art. 28 della 1213. Dal 1999, grazie al DM n. 126 i benefici riconosciuti ai film di cui all'art. 28 si estendono anche ai cortometraggi (che risultino in possesso di «rilevanti finalità culturali ed artistiche»). Si garantisce cioè la copertura dei costi del prodotto, fino ad un massimo del 90% del totale (di cui il 90% assistito dal Fondo di Garanzia), per un importo non superiore ai 100 milioni. Il DM fissa in 20 il numero dei cortometraggi ammissibili al contributo per ciascun anno.

Si introducono importanti modifiche riguardo la composizione e le modalità operative delle commissioni chiamate a esprimere il loro parere sull'ammissione dei progetti presentati ai benefici di legge e sulla congruità dei finanziamenti richiesti.

La legge 153 istituisce due commissioni che sostituiscono il Comitato per il Credito Cinematografico<sup>20</sup> previsto dalla 1213: la Commissione Consultiva per il Cinema, che seleziona le sceneggiature meritevoli di essere finanziate, e la Commissione per il Credito Cinematografico, che si occupa, invece, della determinazione dell'ammontare del finanziamento in base al piano di produzione presentato dal produttore del film. Entrambe le Commissioni deliberano a voto palese e a maggioranza.

La legge 153 introduce, inoltre, il principio del finanziamento ai film di «Produzione Nazionale». Si tratta di un tipo di intervento principalmente «finalizzato al sostegno del cinema in quanto settore industriale, a favore di film che, senza proporsi particolari finalità artistiche, intendono misurarsi con il mercato, ricorrendo al credito statale». Questa categoria di film non è assistita dal Fondo di Garanzia e non passa al vaglio qualitativo della Commissione per la Cinematografia, ma unicamente a quello della Commissione per il Credito Cinematografico, che –

<sup>19</sup> Il fondo particolare è stato bloccato fino al 1997, in attesa di un chiarimento sulla valenza giuridica dei pareri espressi dal vecchio Comitato per il Credito Cinematografico. Lo sblocco dei finanziamenti ha potuto aver luogo grazie ad un decreto ministeriale emanato il 24 maggio.

<sup>20</sup> Il Comitato era composto da 15 membri, tra funzionari del Ministero del Tesoro, del Dipartimento dello Spettacolo e rappresentanti dei produttori, distributori, esercenti, critici, autori e sindacalisti, e che deliberava in merito all'assegnazione dei finanziamenti a maggioranza e con scrutinio segreto.



dopo averne valutato i requisiti di congruità – assegna loro un finanziamento a tasso agevolato<sup>21</sup>.

Anche il sostegno automatico del contributo sugli incassi subisce importanti modifiche. Cambia infatti il periodo di calcolo (limitato all'incasso di due anni successivi alla prima proiezione pubblica) e si vincola l'utilizzo del contributo che deve essere prioritariamente destinato all'ammortamento dei mutui stipulati dalle società di produzione.

Il decreto D.lgs. 492/98 estenderà l'erogazione del contributo sugli incassi ad altri soggetti, quali il regista, gli autori del soggetto e della sceneggiatura, purché cittadini italiani. Sulla base del D.M. del 20/7/2000, il contributo destinato agli autori, è uguale all'1% degli incassi lordi.

Il D.M. 531/99 e il regolamento attuativo del 20 luglio 2000 hanno introdotto alcune modifiche per correggere una normativa che in sostanza riproduceva i risultati del mercato, differenziando per fasce l'erogazione dei contributi ai produttori sugli incassi lordi del film e fissando un ulteriore contributo in favore del regista, degli autori del soggetto e della sceneggiatura.

Semplificazione delle procedure, snellimento delle commissioni, maggiori risorse per il cinema di qualità mantenendo il sostegno a tutti i comparti della filiera, ammodernamento e ampliamento del circuito delle sale cinematografiche, sono in sostanza le misure su cui la legge 153 e le successive modifiche hanno inteso puntare. Il meccanismo della garanzia, prevedendo solo la restituzione obbligatoria del 30% dei finanziamenti, ha configurato nei fatti un contributo quasi a fondo perduto. Se la Legge 1213, in assenza del meccanismo della garanzia aveva consentito il funzionamento rotativo dei fondi BNL grazie ai rientri, ovvero le restituzioni da parte dei produttori delle somme

<sup>21</sup> Occorre ricordare che il D.lgs. 492/98 all'art. 11 ha stabilito che per questa tipologia di film vengano erogati esclusivamente contributi in conto interessi sui mutui contratti con gli istituti bancari. L'art. 11, comma 3, del D.lgs. 492/98 stabilisce, infatti, che la concessione di mutui statali ad imprese cinematografiche vale unicamente per le opere ammesse al Fondo di garanzia, vale a dire per i film "di interesse culturale nazionale" e per quelli ex Art. 28; in tutti gli altri casi vengono erogati esclusivamente contributi in conto interessi, a valere sui mutui contratti con istituti bancari, anche privati. Tale norma avalla implicitamente la liberalizzazione del credito cinematografico, riconoscendo la possibilità di concedere crediti al settore anche ad istituti diversi dalla BNL.

erogate, nel periodo di applicazione della 153 i fondi residui sono andati progressivamente esaurendosi.

La legge 1213 prevedeva un tetto di spesa, da stabilire di anno in anno, per i contributi sugli incassi, fissava il numero e la spesa dei premi di qualità.

La 153 non pone limiti né di spesa né di numero agli ICN finanziabili. Nel 1997 innalza, raddoppiandolo, il costo ammissibile a otto miliardi. Le opere prime finanziate con l'art. 28 non potevano superare il costo massimo ammissibile dei cinquecento milioni di lire, dal 1994 il numero di film finanziabile è fissato a venti, ma il costo ammissibile passa a 1,5 miliardi e dal 1997 a 2,5 miliardi.

La legge ha di fatto impegnato lo Stato per cifre molto superiori rispetto ai versamenti annuali derivanti dalle assegnazioni FUS.

### **2.3. Il finanziamento pubblico al cinema in Italia 1995-2004**

L'impiego delle risorse pubbliche a favore della produzione attraverso i finanziamenti selettivi, pur se consistente, riguarda solo una parte dell'intera spesa sostenuta dallo stato. Le recenti critiche mosse al finanziamento pubblico<sup>22</sup> vanno dunque ridimensionate ed eventualmente estese al sistema nel suo complesso.

In Italia, le risorse pubbliche per il cinema provengono dal *Fondo Unico dello Spettacolo*, istituito nel 1985 con la Legge n. 163 per finanziare enti, istituzioni, associazioni, imprese che operano nei settori delle attività teatrali, cinematografiche, musicali, della danza, circensi e dello spettacolo viaggiante. La stessa legge stabiliva le aliquote di riparto tra i vari settori dello spettacolo e assegnava al cinema il 25% del totale dello stanziamento complessivo annuale. Questa aliquota è stata modificata in seguito all'applicazione del D.M. n. 286 del 28/06/1990 e fissata al 18,87% elevando contestualmente la quota per le attività musicali dal 45 al 61,8%.

<sup>22</sup> Ci si riferisce, oltre che a vari articoli apparsi sulla stampa italiana, al libro *Cinema, profondo rosso* di R. Brunetta e V. Feltri, pubblicato come allegato del quotidiano *Libero* nel maggio 2007, e alle analisi pubblicate sul sito *SherpaTv*.

Il grafico 2.1 mostra l'andamento del rapporto tra la spesa pubblica per lo spettacolo e il Prodotto Interno Lordo, ovvero il rapporto tra l'investimento pubblico nella cultura rispetto alla ricchezza prodotta ogni anno nel nostro Paese. L'andamento indica che nel 2005 il Fondo ha rappresentato 0,00033 euro per ogni milione di P.I.L., una cifra molto esigua se rapportata a quella di altri Paesi europei. Questo rapporto, inoltre ha avuto una contrazione del 61,5% rispetto al 1985.

L'andamento del rapporto, oltre ad essere influenzato dall'andamento generale dell'economia, risente dei tagli costanti che il Fondo ha subito negli anni. Per averne un'idea, nel grafico 2.2 è possibile apprezzare l'andamento del Fondo dal momento della sua istituzione fino al 2005.

Tenendo conto della diminuzione del potere d'acquisto della moneta per effetto dell'inflazione, (linea grigia) le risorse reali assegnate al FUS sono diminuite del 40,1% rispetto al 1985.

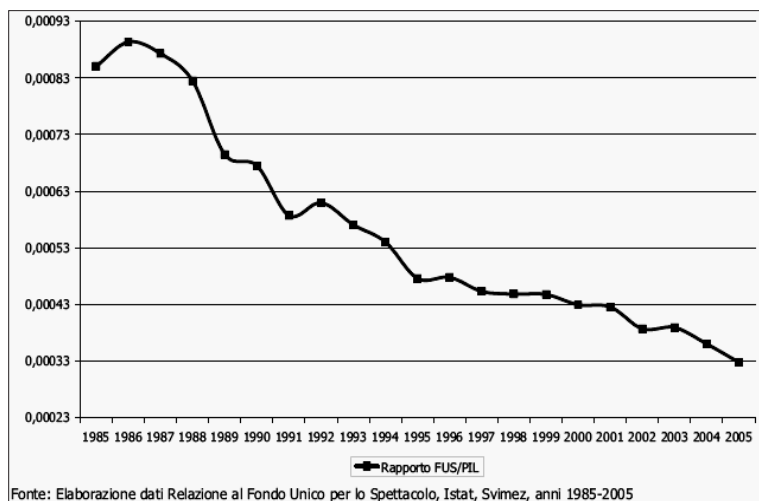
Tra i settori finanziati dal FUS, quello cinematografico ha risentito maggiormente dei tagli, soprattutto per effetto della diminuzione dell'aliquota di sottoriparto<sup>23</sup> nel 1990 ma anche per un storno in favore del teatro di prosa effettuato nel 2002, come risulta evidente nel grafico 2.3. In termini reali la spesa pubblica per il cinema si è ridotta del 57,6% rispetto al 1985.

Valutare la portata del sostegno pubblico al settore cinematografico vuol dire prendere in esame un complesso sistema di incentivi che riguardano tutte le fasi della filiera cinematografica. Come abbiamo visto, gli incentivi si articolano fondamentalmente in finanziamenti agevolati o contributi a fondo perduto, erogati a imprese, enti, istituzioni che operano nei settori della produzione, distribuzione, esportazione, esercizio, promozione, oltre quelli per le industrie tecniche.

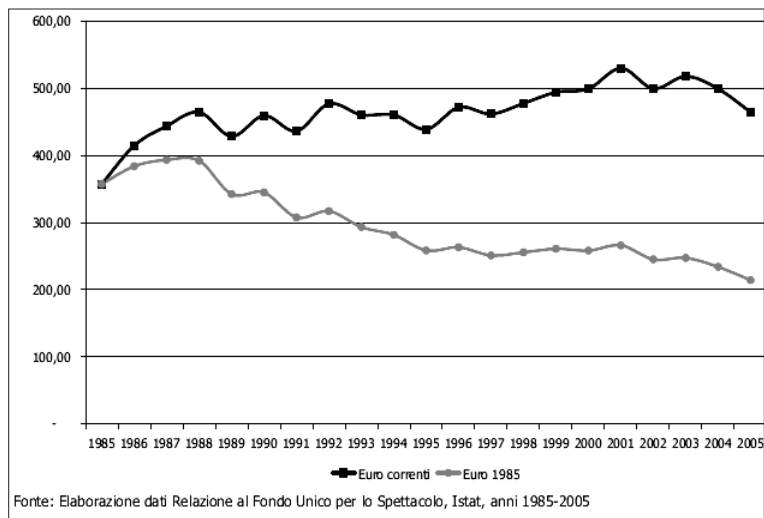
Un'analisi di questo intervento dovrebbe inoltre tener conto di tutti i livelli di governo della Pubblica Amministrazione. Purtroppo non sono disponibili i dati relativi alla spesa di Regioni, Province e Comuni. Questa mancanza incide in modo consistente sull'analisi, visto il ruolo sempre più importante che le Film Commission<sup>24</sup> hanno assunto negli ultimi anni.

<sup>23</sup> Ovvero la percentuale di FUS spettante al settore cinematografico.

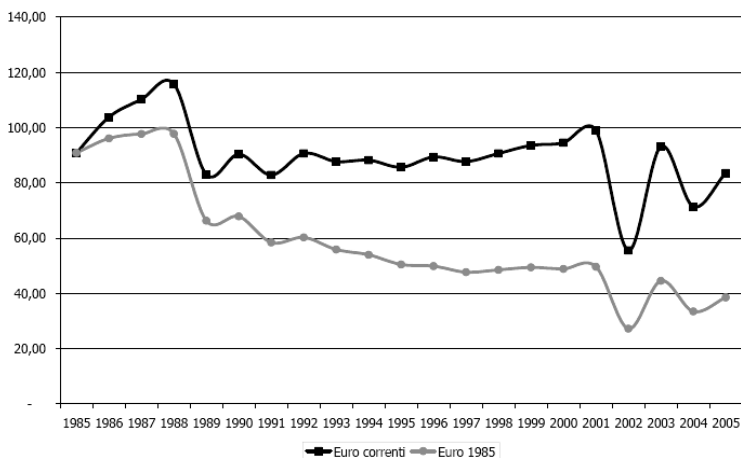
**Grafico 2.1 - Evoluzione del rapporto tra Fondo Unico dello Spettacolo e PIL, 1985-2005**



**Grafico 2.2 - Evoluzione del Fondo Unico dello Spettacolo, 1985-2005**



**Grafico 2.3 - Evoluzione del Fondo Unico dello Spettacolo per il cinema, 1985-2005**



Fonte: Direzione Generale per il Cinema

L'analisi si limiterà pertanto all'intervento finanziario dello Stato a livello centrale, così come previsto dalla Legge 153/1994 che ha regolato i rapporti tra lo Stato e il cinema nel decennio da noi preso in esame.

Con la costituzione della Sezione Autonoma per credito Cinematografico nel 1934, la Bnl assume la gestione delle risorse finanziarie per il cinema. A partire dal 1949, vengono istituiti appositi fondi per il sostegno alle attività cinematografiche sulla base di specifiche disposizioni di legge. Negli anni, questi fondi subiranno modifiche, in termini di destinazione o saranno sop-

<sup>24</sup> Le Film Commission sono organizzazioni sostenute da un Ente Pubblico (Stato, Regione, Provincia o Comune), che hanno lo scopo di attrarre produzioni cinematografiche e audiovisive nel proprio territorio di riferimento, viste le ricadute dirette (investimenti in ospitalità, servizi acquistati e personale impiegato) e indirette per la crescita dei flussi turistici nei luoghi scelti per le riprese. Attualmente in Italia ne esistono ventuno, in quasi tutte le Regioni (sono escluse il Trentino, la Valle D'Aosta, il Molise) e forniscono servizi a titolo gratuito come: contatti con pubbliche amministrazioni e stampa locale; semplificazione procedure burocratiche; assistenza per il disbrigo delle pratiche (permessi, assistenza vigili urbani, occupazione suolo pubblico, ecc); assistenza nella ricerca di location; assistenza per l'accoglienza e la sistemazione logistica; banca dati di professionisti di settore operanti sul territorio.

Tabella 2.1 – I fondi creati per il sostegno alle attività cinematografiche presso la BNL

	Fondamento Normativo	Destinazione	Settore
Fondo Speciale	Art. 3 Legge 26 luglio 1949, n. 448	Concessione di finanziamenti per la produzione di film nazionali. Il fondo era alimentato dai buoni di doppiaggio previsti dal Regio Decreto del 14 novembre 1935. La legge prevedeva che il rubico del nulla osta di proiezione in pubblico per film non nazionali (doppiati in lingua italiana) fosse subordinato al versamento di 2,5 milioni di lire da effettuarsi a favore della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico della BNL, contro rilascio di apposito buono. Il fondo viene riformato dall'art. 32 della Legge 31 luglio 1956, n. 897 e definitivamente sostituito dal Fondo di Intervento con la Legge 14 agosto 1971, n. 819.	Film di Produzione Nazionale
Fondo Speciale	Art. 27 Legge 4 novembre 1965, n. 1213	Contribuzione di contribuenti sugli interessi su mutui concessi per il finanziamento della produzione cinematografica nazionale. Una parte del fondo che non ecceda il 15% può essere destinata a contributi sugli interessi dei mutui concessi per il finanziamento dei lavori concernenti la trasformazione, l'impianamento e l'ammmodernamento di sale cinematografiche in attività da almeno 10 anni e appartenenti alle categorie del medio e piccolo esercizio, o per la costruzione di sale cinematografiche situate in Comuni dove non esistono esercizi cinematografici.	Film di Produzione Nazionale
Fondo particolare art. 28	Art. 28 L. 4 novembre 1965, n. 1213	Concessione di mutui a tasso agevolato per film di rilevanti finalità artistico-culturali, realizzati con la formula della partecipazione ai costi di autori, registi e attori. La relativa disciplina di cui all'art. 28 della legge n. 1213/65, è stata modificata dall'art. 8 della legge n. 153/94. Il DM 126/99, ha ammesso i contometraggi a mutui di cui all'art.28 comma 8, della L. 1213/65, estendendo ai contometraggi che risultino in possesso di "rilevanti finalità culturali ed artistiche" i benefici riconosciuti ai lungometraggi aventi queste stesse caratteristiche.	Produzione Film di rilevanti finalità artistico-culturali; Opere prime e Secondarie Contometraggi
Fondo Speciale Sviluppo e Potenziamento Attività Cinematografiche	Art. 45 Legge 4 novembre 1965, n. 1213	Sostegno finanziato a favore della promozione cinematografica, destinato a realizzazione di festival, mostre, rassegne, convegni, premi cinematografici, attività editoriali, conservazione e restauro del patrimonio filmico, premi agli esercenti di sale qualificate d'essai e sale patto-cinchià per la programmazione di film d'essai, attività delle Associazioni Nazionali di cultura cinematografica riconosciute ai sensi dell'art.44 della stessa legge. Il Decreto 28 novembre 2002 ne ridefinisce criteri e modalità d'intervento.	Promozione
Fondo di Intervento	Art. 2 Legge 14 agosto 1971, n. 819	Una quota del Fondo d'intervento pari all'85% del totale è destinata per il 70% ad operazioni di finanziamento per la produzione, la distribuzione e l'esportazione di film nazionali, e per le industrie tecniche cinematografiche; per il 30% di interventi per il consolidamento della produzione e della distribuzione cinematografica nazionale e delle industrie tecniche cinematografiche, ovvero operazioni di sostegno finanziato a favore di produzioni, distribuzioni o industrie tecniche che versino in stato di ammorbatto per iliquiquidità finanziaria a fronte di situazioni attive e ammorbatte. Il restante 15% è destinato alla concessione di contributi in conto capitale ad esercenti e proprietari delle sale cinematografiche indicate all'art. 27, comma 2, della L. 4.11.65, n. 1213 (ammmodernamento o ampliamento di sale del medio e piccolo esercizio, in attività da almeno 10 anni o costruzione di sale in Comuni dove non esistano esercizi cinematografici) e a finanziamenti innovo impianti negli esercizi cinematografici che svolgono attività saltuarie. Concessione di contributi in conto capitale per l'ammmodernamento di impianti e per il rinnovo delle strutture di sale cinematografiche, ovvero la concessione di mutui a tasso agevolato per operazioni di ristrutturazioni di grandi dimensioni (multisale, etc.), ammmodernamento tecnologico. La legge del 15/3/1994, all'art. 20, ha aggiunto altri tipi di intervento quali i contributi sugli interessi per le stesse operazioni di ammmodernamento di cui si è detto, ma anche finanziamenti per l'acquisto di locali e per la creazione di nuove strutture.	Produzione Distribuzione Esportazione Industrie Tecniche Esercizio
Fondo di Sostegno Sale cinematografiche	Art. 1 Legge 23 luglio 1980, n. 378.		Esercizio

Fondo di garanzia	Att. 16, comma I, D.L. 14.1.1994, n. 26	Testo per garantire gli investimenti promossi dalle imprese cinematografiche nazionali nella produzione, nella distribuzione e nell'esportazione di film di lungometraggio dichiarati di interesse culturale nazionale e di quelli ex art. 28.	Produzione Distribuzione Esportazione ICN-OFS
Fondo per la produzione, la distribuzione l'esercizio e le industrie tecniche	Att. 12 D. Lgs 22 gennaio 2004 n. 28	<p>Al Fondo affluiscono le risorse disponibili sul fondo speciale (Art. 27 legge 4 novembre 1965, n. 1213), sul fondo particolare Art. 28, sul fondo di intervento, sul fondo di sostegno, sul fondo di garanzia. I suddetti fondi vengono così soppressi e il nuovo fondo è destinato:</p> <p>a) al finanziamento degli investimenti promossi dalle imprese cinematografiche per la produzione di opere filmiche, anche con riferimento alla realizzazione di colonne sonore, e per lo sviluppo di sceneggiature originali di particolare rilievo culturale e sociale;</p> <p>b) alla corresponsione di contributi a favore di imprese di distribuzione ed esportazione, anche per la realizzazione di versioni dei film sconosciuti di interesse culturale in lingua diversa da quella della ripresa sonora diretta;</p> <p>c) alla corresponsione di contributi sugli interessi dei mutui ed alla concessione di contributi in conto capitale a favore delle imprese di esercizio e dei proprietari di sale cinematografiche, per la realizzazione di nuove sale o il ripristino di sale inattive, nonché per l'adeguamento delle strutture</p> <p>e per il rinnovo delle apparecchiature, con particolare riguardo all'introduzione di impianti automatizzati o di nuove tecnologie;</p> <p>d) alla concessione di mutui decennali a tasso agevolato o contributi sugli interessi a favore delle industrie tecniche cinematografiche; per la realizzazione, la ristrutturazione, la trasformazione o l'adeguamento strutturale e tecnologico di teatri di posa, di stabilimenti di sviluppo e stampa, di sincronizzazione, di post-produzione;</p> <p>e) alla corresponsione di contributi destinati ad ulteriori esigenze del settore delle attività cinematografiche, salvo diversa determinazione del Ministro con riferimento ad altri settori dello spettacolo.</p>	Produzione Distribuzione Esportazione Industrie Tecniche Esercizio

Tabella 2.3– Assegnazioni Fondi FUS Cinema per attività, 1995-2004

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Assegnazione quota FUS Cinema (M€)	85,0	87,8	88,5	92,7	94,3	94,5	97,5	55,5	91,2	59,4
Fondi extra FUS	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	27,5	31,0
Quota Fondo Integrativo	0,6	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	2,0	0,0
<i>Sub totale Disponibilità effettive</i>	<b>85,7</b>	<b>87,8</b>	<b>88,5</b>	<b>92,7</b>	<b>94,3</b>	<b>94,5</b>	<b>97,5</b>	<b>55,5</b>	<b>120,7</b>	<b>90,3</b>
Fondi Residui BNL	361,5	396,6	364,1	326,9	298,5	249,4	290,2	175,6	82,6	40,3
Totale Disponibilità effettive	447,2	484,4	452,6	419,6	392,8	344,0	387,7	231,1	203,3	130,6

Fonte: MiBac – DG Cinema

pressi convogliando le risorse residue esistenti su fondi di nuova costituzione.

Nella tabella 2.1 sono elencati in base all'anno di approvazione delle leggi che li hanno istituiti, alla destinazione e al settore di intervento.

Con l'entrata in vigore del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n. 28, e la soppressione del fondo speciale (Art. 27 legge 1213/1965), del fondo particolare Art. 28, del fondo di intervento, del fondo di sostegno, del fondo di garanzia, ne restano operativi soltanto due: il *Fondo Speciale per lo Sviluppo e il Potenziamento delle Attività Cinematografiche* e il neo-costituito *Fondo per la produzione, la distribuzione l'esercizio e le industrie tecniche*.

Ogni anno, con l'approvazione della Legge Finanziaria, vengono assegnate le risorse al FUS e all'interno di queste, pro quota al cinema. Le disponibilità effettive annue includono anche i residui dei fondi già in essere presso la BNL. In anni recenti, per compensare i tagli continui della quota FUS cinema, sono state stanziare risorse *extra FUS* derivanti dai *Fondi del Lotto* o dal *Fondo Integrativo* a disposizione del Ministro (Tabella 2.2).

Secondo criteri di sottoriparto stabiliti per legge, il MiBac-DG Cinema assegna successivamente la quota FUS a tre attività:

*Attività cinematografiche*, che comprendono i finanziamenti agevolati alla produzione, distribuzione, esportazione di film di Interesse Culturale Nazionale e Opere prime e seconde e cortometraggi, alla produzione di Film Nazionali, alle Industrie tecniche, all'Esercizio.

*Attività di produzione*, ovvero l'erogazione dei contributi percentuali sugli incassi e dei premi di qualità.

*Attività di promozione*, ovvero l'erogazione di contributi agli Enti previsti per legge – Cinecittà Holding, Centro Sperimentale di Cinematografia e Biennale di Venezia, – alle sale d'essai e alla Associazioni di cultura cinematografica, ad altri enti e organizzazioni che operano nel settore della conservazione e restauro del patrimonio filmico nazionale, nell'organizzazione di festival e rassegne etc. (Tabella 2.3).

Per quanto riguarda le modalità di erogazione delle risorse finanziarie, è opportuno precisare che in parte essa è direttamente gestita dal MiBac-DG Cinema (attività di produzione e di promozione) e in parte effettuata per il tramite della Sezione Autonoma



Credito Cinematografico (SACC) della BNL (attività cinematografiche). Questa distinzione corrisponde a quella – cruciale – tra finanziamenti erogati (ovvero finanziamento diretto) e finanziamenti deliberati (ovvero finanziamento indiretto o erogati indirettamente) da parte della DG Cinema. Come vedremo, mentre nel caso del *finanziamento diretto* abbiamo la certezza dell'uguaglianza tra somme deliberate ed erogate, nel caso del *finanziamento indiretto*, possono verificarsi discrepanze rilevanti tra il momento della delibera ministeriale e il momento della effettiva erogazione da parte della SACC. Non essendo la BNL tenuta ad alcun vincolo di pubblicità dei dati non è di fatto possibile confrontare importi deliberati e importi effettivamente erogati.

La tabella 2.4 mostra l'andamento complessivo del finanziamento pubblico al cinema dal 1995 al 2004. Nel caso del finanziamento indiretto, le cifre si riferiscono ad impegni di spesa deliberati dal MiBac-DG Cinema e successivamente erogati dalla SACC BNL, nel caso del sostegno diretto si tratta di effettive erogazioni da parte della DG Cinema.

La produzione cinematografica, finanziata sia in modo indiretto che diretto, è l'attività che complessivamente assorbe la parte più consistente delle risorse: considerando impegni di spesa ed erogazioni dirette la produzione assorbe infatti il 47%, l'esercizio il 22%, la promozione il 19,9%, la distribuzione e le industrie tecniche l'11,1%.

La distribuzione viene di fatto considerata l'attività meno strategica, nonostante la situazione del mercato indichi chiaramente quanto uno dei problemi centrali per la cinematografia italiana sia proprio l'assenza di efficaci politiche distributive fondamentali per l'accesso alla sala. (vedi cap 2)

Del finanziamento indiretto alla produzione si dirà approfonditamente nel prossimo paragrafo. Si possono muovere alcune critiche al sostegno diretto attraverso il contributo sugli incassi ai produttori. Come già accennato, questa misura, pur se riformata con la Legge 153 e i successivi Decreti Ministeriali, finisce per riproporre e aggravare sperequazioni già presenti nel mercato. In parole povere, il denaro del contribuente è impiegato a beneficio dei soggetti già premiati dal mercato. Per fare qualche esempio, dei 12 milioni di euro erogati nel 2001, l'84% è stato destinato a due imprese (8.7 milioni a Cecchi Gori e 1.5

Tabella 2.3– Assegnazioni Fondi FUS Cinema per attività, 1995-2004

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
<b>Assegnazioni Fondi FUS al cinema (M€)</b>	<b>85,7</b>	<b>87,8</b>	<b>88,5</b>	<b>92,6</b>	<b>94,3</b>	<b>94,5</b>	<b>99,0</b>	<b>55,7</b>	<b>91,2</b>	<b>71,7</b>
<i>di cui</i> Attività Cinematografiche (Fondo di Intervento)	21,4	38,9	38,3	35,2	35,3	33,0	35,5	0,0	33,7	11,4
<i>di cui</i> Attività di produzione	<i>n.p.</i>	11,8	11,8	14,9	15,2	15,2	17,4	27,9	29,7	34,1
<i>di cui</i> Attività di Promozione	24,9	37,1	38,4	42,5	43,7	46,3	46,1	27,6	27,6	25,9
<i>di cui</i> Funzionamento commissioni	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	<i>n.p.</i>	0,2	0,2	0,3

Fonte: MiBac – DG Cinema

Tabella 2.4– Finanziamento pubblico al cinema, 1995-2004

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	TOTALE
<b>Finanziamento Indiretto alle attività cinematografiche erogati attraverso SACC-BNL (M€)</b>	<b>37,7</b>	<b>49,8</b>	<b>73,8</b>	<b>57,4</b>	<b>46,1</b>	<b>41,1</b>	<b>92,5</b>	<b>104,2</b>	<b>53,0</b>	<b>68,8</b>	<b>624,4</b>
di cui Film di Interesse Culturale Nazionale	3,0	8,4	8,4	7,1	6,2	11,5	15,3	11,3	14,2	4,2	89,7
di cui Opere Prime e Seconde	20,7	29,1	21,8	17,0	9,8	22,4	7,2	0,4	8,3	0,0	136,6
di cui Industrie Tecniche - Distribuzione - Esportazione	52,9	16,5	28,8	18,4	17,9	26,9	24,2	22,7	38,7	0,0	246,9
<b>TOTALE Attività Cinematografiche</b>	<b>114,3</b>	<b>103,8</b>	<b>132,8</b>	<b>100,0</b>	<b>79,9</b>	<b>101,9</b>	<b>139,2</b>	<b>138,7</b>	<b>114,2</b>	<b>73,0</b>	<b>1.097,7</b>
<b>Finanziamento indiretto all'Esercizio Erogato tramite SACC-BNL (M€)</b>											
di cui in conto capitale	25,6	3,9	17,4	9,1	0,0	12,0	4,3	6,2	6,8	8,7	94,1
di cui in conto interessi	27,1	18,4	39,9	72,1	47,3	82,3	16,0	33,6	43,1	13,5	393,3
<b>TOTALE Esercizio</b>	<b>52,7</b>	<b>22,4</b>	<b>57,3</b>	<b>81,3</b>	<b>47,3</b>	<b>94,3</b>	<b>20,2</b>	<b>39,8</b>	<b>49,9</b>	<b>22,2</b>	<b>487,4</b>

**Finanziamento diretto alla produzione (M€)**
**Erogato MiBac**

Contributi sugli Incassi - Produttori	8,2	4,6	8,5	12,9	24,2	9,6	12,1	20,3	23,0	19,4	142,8
Contributi sugli Incassi - Autori	n.p.	n.p.	n.p.	n.p.	n.p.	n.p.	0,4	0,4	0,8	0,8	2,3
Premi di Qualità	4,0	3,6	2,7	3,0	5,4	3,0	6,6	6,2	6,2	5,0	45,8
<b>TOTALE Produzione</b>	<b>12,2</b>	<b>8,2</b>	<b>11,1</b>	<b>15,9</b>	<b>29,5</b>	<b>12,7</b>	<b>19,1</b>	<b>26,9</b>	<b>30,0</b>	<b>25,1</b>	<b>190,9</b>

**Finanziamento diretto alla promozione (M€)**
**Erogato MiBac**

Cinecittà Holding	13,94	13,40	14,18	14,72	17,94	17,61	19,85	19,37	23,52	25,00	179,55
Centro Sperimentale di Cinematografia	7,75	7,75	7,75	7,75	8,78	10,33	10,85	11,36	11,65	11,50	95,45
Biennale di Venezia	3,10	3,10	3,10	3,36	3,74	4,39	5,16	5,16	5,22	5,20	41,53
Festival, Premi, Rassegne, Conservazione e Restauro, Editoria, Formazione, Progetti Speciali, Attività all'estero.	11,74	9,35	8,23	9,67	7,65	7,98	8,70	6,37	9,77	11,09	90,55
Sale d'essay	1,75	1,55	1,55	1,55	2,07	2,59	2,58	2,58	2,60	3,00	21,82
Associazioni di Cultura Cinematografica	1,03	1,03	1,03	1,14	1,19	1,24	1,29	1,29	1,30	1,50	12,04
<b>TOTALE Promozione</b>	<b>39,32</b>	<b>36,18</b>	<b>35,84</b>	<b>38,18</b>	<b>41,37</b>	<b>44,14</b>	<b>48,43</b>	<b>46,14</b>	<b>54,06</b>	<b>57,29</b>	<b>440,95</b>

Fonte: MiBac – DG Cinema

milioni a Melampo Cinematografica); nel 2002 dei 20.3 milioni di euro, due imprese assorbono il 61% dell'erogato (7 a Filmauro, 5.5 a Medusa); nel 2003 il 58% è erogato a tre imprese (6.7 a Filmauro, 4.8 a Medusa, 1.8 a Cecchi Gori).

Filmauro, Medusa e Cecchi Gori risultano, inoltre, destinatarie di finanziamenti indiretti in quanto produttrici di film di Interesse Culturale Nazionale.

Nel 1999 Medusa riceve, in associazione con Reteitalia, 1.9 milioni di euro per *I giardini dell'Eden* di Alessandro D'Alatri e 1,7 milioni per *Il fantasma dell'opera* di Dario Argento; nel 2001, 2.8 milioni per *Concorrenza Sleale* di Ettore Scola e nel 2003, 3.2 milioni di euro per *Totò Sapore e la magica storia della pizza* di Maurizio Forestieri.

Nel 1995 Filmauro riceve 897.000 euro per *I buchi neri* di Pappi Corsicato, nel 1997 1.4 milioni per *Silenzio si nasce* di Giovanni Veronesi, nel 1998 (in associazione con Duea Film) 620.000 euro per *Festival* di Pupi Avati, nel 1999 (in associazione con Cattleya) 2 milioni per *Matrimoni* di Cristina Comencini, nel 2002, 490.000 euro per *La leggenda di Parva* di Jean Cubaud, e nel 2003 515.000 euro per *Tutto in quella notte* (ex Fankinait) di Franco Bertini.

Cecchi Gori riceve tre finanziamenti per *Marianna Ucrìa* di Roberto Faenza (1.9 milioni di euro nel 1997), per *I piccoli maestri* di Daniele Luchetti (3.5 milioni nel 1998) e per *Così ridevano* di Gianni Amelio (altri 3.5 milioni sempre nel 1998).

A prescindere dalla qualità dei film prodotti desta perplessità il fatto che le uniche realtà industriali italiane che dispongono di ingenti risorse finanziarie (viste le ottime performance di mercato dei loro listini), siano destinatarie di finanziamenti pubblici di entità considerevole, sia contributi sugli incassi, sia *ex ante* per produrre i propri film.

Desto meraviglia constatare che i contributi erogati sugli incassi a queste tre società in soli tre anni siano superiori ai contributi complessivi dati in dieci anni alle Sale d'essai e alle Associazioni di Cultura Cinematografica.

Per quanto riguarda poi il sostegno diretto alla Promozione il dato più evidente è l'alta incidenza dei contributi erogati agli Enti previsti per legge: il 71,8%.

In particolare Cinecittà Holding assorbe da sola il 40,7% del totale erogato alla promozione nei dieci anni considerati, quasi 14 milioni di euro in più rispetto a quanto assegnato nello stesso periodo a tutte le attività di promozione, escluso il Centro Sperimentale.

Purtroppo non sono disponibili dati in grado di specificare cosa giustifichi un simile impegno finanziario in favore di Cinecittà Holding. E da più parti sono stati sollevati dubbi sugli esiti dell'attività del gruppo pubblico vista l'assenza di una chiara e perseguita visione strategica cui orientare le risorse. Uno dei problemi più evidenti è infatti costituito dalla mancanza di continuità gestionale: il management della holding e delle controllate cambia, salvo rare eccezioni, ogni volta che viene nominato il nuovo Ministro per i Beni e le Attività Culturali.

Per quanto riguarda il sostegno all'esercizio, il risultato più evidente è dato dal forte impulso all'apertura di nuove sale, prevalentemente di multisala e multiplex, con le conseguenze analizzate nel capitolo due.

## **2.4. Finanziamento indiretto alla produzione: Interesse Culturale Nazionale 1995-2004**

Da molto tempo, ma con più forza negli ultimi due anni, sono stati pubblicati studi e ricerche<sup>25</sup> che hanno criticato duramente questa particolare forma di sostegno pubblico. L'immagine che viene diffusa è quella di un settore assistito, sprecone e clientelare, che assorbe denaro pubblico senza dare alcun tipo di ritorno, né economico né culturale e monopolizzato dalla sinistra. Per ridimensionare questa polemica, presentiamo i dati relativi alle delibere e alle successive erogazioni dei finanziamenti per la produzione dei Film di Interesse Culturale Nazionale, messi a disposizione dalla Direzione Generale per il Cinema (tabella 2.5).

Tra il 1994 e il 2004 sono stati riconosciuti ammissibili al sostegno pubblico più di 500 titoli, ma ne sono stati ammessi al finanziamento solo 389. In altre parole, la Commissione per la Cinematografia e la Commissione per il Credito Cinematogra-

<sup>25</sup> Vedi Nota 22

Tabella 2.5– Finanziamento pubblico al cinema, 1995-2004: Finanziamenti deliberati ed erogati

	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	Totale
N° Film ammessi al finanziamento MiBac-DG Cinema	43	34	38	45	32	26	22	48	42	22	37	389
N° Film effettivamente finanziati BNL	0	26	27	44	46	37	30	26	39	46	21	342
Finanziamenti deliberati MiBac-DG Cinema (M€)	50,2	37,7	49,8	73,8	57,4	46,1	41,1	92,5	104,2	53,0	68,8	674,6
Finanziamenti erogati BNL (M€)	0,0	29,5	28,2	47,6	72,8	58,4	45,8	43,3	77,7	103,6	46,2	553,1

Fonte: MiBac – DG Cinema

Tabella 2.6– Finanziamento pubblico al cinema, 1995-2004: Finanziamenti erogati, Società finanziate, Rientri Fondo di Garanzia

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	Totale
N° ICN effettivamente finanziati	26	27	44	46	37	30	26	39	46	21	342
N° Società finanziate	32	27	41	45	39	32	26	39	52	24	211
Finanziamenti erogati	29,5	28,2	47,6	72,8	58,4	45,8	43,3	77,7	103,6	46,2	553,1
Rientri Fondo di Garanzia	14,2	11,0	16,2	24,4	18,3	12,6	12,5	11,3	9,4	0,1	130,0

Fonte: MiBac – DG Cinema

fico presso il MiBac hanno accertato le qualità artistiche e la congruità finanziaria dei piani di produzione di circa 500 sceneggiature ma hanno autorizzato l'erogazione di fondi a sole 389 per un corrispettivo di 674,6 milioni di euro nell'intero periodo considerato.

Successivamente, i 389 film ammessi al finanziamento sono stati vagliati dalla SACC BNL, che, in base ad ulteriori valutazioni relative alla affidabilità delle società di produzione, ha proceduto all'accensione di mutui a tasso agevolato, versando gli importi corrispettivi a stati di avanzamento della lavorazione effettiva del film. In alcuni casi la BNL rivede a ribasso gli importi deliberati dal Ministero.

Tra il momento della delibera e quello dell'erogazione può intercorrere un periodo che varia da alcuni mesi sino a tre anni, periodo in cui si possono verificare variazioni: nuove società di produzione possono subentrare a quelle originarie, possono cambiare i registi, al momento dell'uscita in sala, può cambiare persino il titolo del film. Queste variazioni rendono molto difficile l'analisi della situazione reale. La differenza tra il numero di film ammessi al finanziamento e film effettivamente finanziati nel periodo considerato indica che 47 titoli già ammessi non hanno, a tutto il 2004, effettivamente ricevuto alcun importo. Questo giustifica in parte anche la differenza tra importi deliberati ed erogati (che, come detto, dipende anche dal fatto che la BNL può ridimensionare gli originari importi deliberati dal Ministero).

Nel periodo da noi considerato si sono avvicendati otto governi, cinque Ministri per i Beni e le Attività Culturali, e quattro Direttori Generali per il Cinema. Si sono avvicendati alla guida del Paese tanto i partiti di destra quanto quelli di sinistra e risultano privi di alcun fondamento reale gli attacchi politici ad una sola parte. Sarebbe più opportuno riferirsi all'operato della Direzione Generale a prescindere dal colore del governo. Un esempio di gestione poco oculata è quella del periodo 2002-2004 in cui sono stati deliberati finanziamenti per oltre duecento milioni di euro (vedi tab. 2.5) nonostante i tagli consistenti alla quota FUS Cinema (vedi tab. 2.3) e il progressivo esaurirsi dei Fondi residui in BNL (vedi tab. 2.2). Per questo il Governo fu costretto a deliberare uno stanziamento straordinario di 90 mi-

lioni di euro dai fondi del Lotto, di cui 50 per sanare i contenziosi con le società ammesse al finanziamento ancora in attesa degli importi dovuti, 25 in favore di Cinecittà Holding e 15 per le altre attività di spettacolo dal vivo.

Vogliamo sottolineare che i beneficiari dei finanziamenti, come previsto dalla legge, sono le società di produzione, non i registi, i quali sono pagati come gli altri componenti la *troupe* cinematografica.

Nel periodo 1995-2004, sono state finanziate 211 società per la produzione di 342 film di Interesse Culturale Nazionale, con un finanziamento medio di 1,6 milioni di euro.

L'importo complessivo erogato, 553,1 milioni di euro, ha utilizzato solo in parte le risorse provenienti dalle assegnazioni annuali della finanziaria. Per finanziare la produzione, distribuzione ed esportazione dei film di Interesse Culturale Nazionale e delle Opere prime e seconde, come abbiamo visto, vengono assegnate ogni anno le risorse al Fondo d'Intervento che è costituito sia dagli accantonamenti annuali sia dai fondi residui. (cfr. tab. 2.2) Per la sola produzione degli ICN, la DG Cinema ha assegnato ogni anno meno di 20 milioni di euro sul totale della quota FUS cinema, quindi meno di 200 milioni di euro nel decennio considerato. La differenza (353,1 milioni) è stata prelevata dai Fondi residui BNL, che hanno permesso una sorta di autofinanziamento. Autofinanziamento nel senso che nei fondi residui BNL era confluito il denaro proveniente dalle restituzioni dei finanziamenti a tasso agevolato concessi prima del 1994, ossia prima che si introducesse il meccanismo della garanzia che impone la restituzione solo del 30%. In questo modo il funzionamento dei fondi era rotativo e rimetteva in circolazione denaro già stanziato per i finanziamenti senza gravare ulteriormente sui contribuenti. Questo punto va sottolineato perché ci consente di stabilire in che misura questa forma di sostegno abbia realmente gravato sulla spesa pubblica e quindi sui cittadini (tabella 2.6).

Sottolineiamo ancora che, salvo rare eccezioni, le società finanziate sono di piccole dimensioni e possono produrre solo grazie al finanziamento pubblico. Sarebbe interessante poter valutare il tasso di mortalità di queste imprese per capire, come alcuni sostengono, se e in che misura alcuni imprenditori abbiano



dato vita all'impresa al solo scopo di incassare il finanziamento pubblico e poi dichiarare fallimento. Non disponiamo di queste informazioni, ma dai dati disponibili possiamo desumere che su 211 imprese che hanno attinto al finanziamento pubblico (come titolari uniche o in associazione con altre società), 128 società hanno prodotto un solo film, 43 ne hanno prodotti 2, 13 ne hanno prodotti 3, altre 13 hanno prodotto 4 film, 5 hanno prodotto 5 film; le società che hanno prodotto più di 5 film ICN, nei dieci anni considerati, sono nove: Filmauro, A.S.P., Duea Film e Metropolis Film con sei film prodotti; Filmtre sette titoli; Factory otto titoli; Italian International Film 10 titoli; Alia Film 11 titoli; Gam Film 13 titoli.

Come riportato in tabella, inoltre, 130 milioni di euro sono rientrati al Fondo di Garanzia con i rimborsi, effettuati dai produttori, sui mutui erogati dalla BNL. Escludendo i 24 film che al 30/09/05 non hanno ancora superato il periodo obbligatorio per la restituzione, possiamo affermare che il 26,1% dei finanziamenti erogati è stato restituito. Come abbiamo visto precedentemente, la Legge 153/94 obbliga perentoriamente alla restituzione del 30% del finanziamento erogato e questo vincolo è stato per lo più rispettato. Le perdite ammontano a 19,4 milioni di euro.

Accanto a malafede e comportamenti opportunistici si dovrebbe valutare ad esempio l'impatto delle strozzature distributive (vedi cap.1 par. 4).

## **2.5. Valutazione dell'investimento pubblico: il caso Placido Rizzotto**

Quasi tutte le analisi cui precedentemente abbiamo fatto riferimento (cfr. nota 23 ) si limitavano a valutare la remuneratività (o forse sarebbe meglio dire a stigmatizzare l'inefficienza) dell'investimento pubblico confrontando finanziamenti assegnati (e non effettivamente erogati) e incassi al botteghino, secondo i dati Cinetel (e non da SIAE più attendibili perché censuari) che, come noto, effettua una rilevazione campionaria.

Valutare il finanziamento pubblico al fine di decidere se sia giusto o no finanziare il cinema è cosa ben più complessa.

Abbiamo già detto che sul piano strettamente culturale, pur tra mille insuccessi, molti dei registi più importanti del nostro cinema, universalmente riconosciuti, non avrebbero avuto la possibilità di debuttare e continuare a produrre i propri film senza l'aiuto dello Stato.

Ma anche sul piano più strettamente economico, il confronto finanziamento-incasso, quand'anche si utilizzassero dati certi, appare fuorviante se non proprio scorretto. Una cosa è valutare la performance dei film sul mercato, un'altra è valutare quale sia il ritorno – finanziario, non culturale – per lo Stato a fronte delle somme investite nella produzione cinematografica.

A questo scopo, infatti, riteniamo più indicato fare riferimento ad uno dei concetti utilizzati per l'analisi economico finanziaria degli investimenti industriali, il cosiddetto Tempo di recupero (*Pay-back period*), applicato per la valutazione degli investimenti pubblici in altri settori caratterizzati dalla presenza di imprese che non opererebbero in assenza di sostegno pubblico.

Utilizzando questa metodologia è possibile confrontare i flussi finanziari in uscita per lo Stato, ovvero i finanziamenti erogati, e la totalità dei flussi finanziari in entrata. La stima del tempo necessario affinché queste entrate possano remunerare i finanziamenti concessi, rappresenta una stima del *pay-back period*.

Nel caso dell'industria cinematografica, i flussi in entrata solo in parte sono costituiti dagli incassi al botteghino (ad es. l'IVA che in questo caso è uguale al 10%). Flussi in entrata sono costituiti anche dai rientri al Fondo di Garanzia (anch'essi solo in parte derivanti dagli incassi al botteghino, cioè la sola percentuale spettante al produttore, circa il 20%) e occorre ricordare che i contributi sugli incassi e i premi di qualità per legge devono essere destinati prioritariamente alla restituzione del mutuo erogato da BNL. Ma flussi in entrata sono anche tutte le spese aggiuntive che le imprese operanti nel settore, a tutti i livelli della filiera, sostengono per il pagamento di imposte, tasse e versamenti contributivi. Per citarne alcuni, la sola IRPEF pagata dalle imprese di produzione finanziate equivale al 30-35% del finanziamento ottenuto. Già soltanto questo dato ci permette di affermare che su 553 milioni di euro erogati alla produzione degli

ICN, 180 circa sono rientrati nelle casse dello Stato; se a questi aggiungiamo le restituzioni al fondo di garanzia si giunge a 310 milioni di euro.

Si potrebbe continuare con le risorse investite sul territorio in cui vengono effettuate le riprese e con l'indotto turistico generato in alcuni casi. E non si può escludere poi l'aspetto della ricaduta occupazionale nell'ambito delle imprese cinematografiche attivato dal sostegno pubblico che insieme ad altri effetti indiretti e indotti (minori esborsi per sussidi di disoccupazione o ammortizzatori sociali) costituiscono spesso la stessa ragion d'essere dell'intervento dello Stato.

Valutare esattamente i flussi finanziari in entrata per lo Stato e dunque se l'investimento pubblico sia remunerativo, richiederebbe una quantità di informazioni di cui evidentemente non disponiamo al momento, ma abbiamo voluto suggerire un modello di analisi più adeguato.

Proponiamo qui come esempio il caso di un singolo film che crediamo rappresentativo per meriti culturali, anno di erogazione, finanziamento ottenuto, rientri complessivi.

Il film Placido Rizzotto, riconosciuto di Interesse Culturale Nazionale, ottiene la Delibera ministeriale il 29 marzo 1999, per un importo di 1.520.000 euro. Il 30 luglio 1999 si procede alla stipula del mutuo con BNL, per un importo leggermente inferiore a quello concesso dal Ministero, 1.517.000 euro. La società di produzione, la Arbash scarl, investe 375.606 euro.

La realizzazione del film durerà circa 9 mesi tra preparazione (6 settimane), riprese (10 settimane), postproduzione (5 mesi) e occuperà 144 persone (52 di troupe, 6 attori principali, 86 tra ruoli secondari e comparse).

Nel settembre 2000 il film è presentato alla 57 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione Cinema del Presente (vince il Premio FEDIC) e al Toronto Film Festival. Nel 2001, Placido Rizzotto riceve tre nomination ai Nastri d'Argento (Fotografia, Musica, Produttore) e nel 2002 vince l'Airone d'oro per la migliore sceneggiatura al Miami Latin Film Festival (oltre alla nomination per miglior film).

Grazie alla disponibilità della Arbash, possiamo presentare di seguito i costi del film, in base all'accertamento eseguito l'8 agosto 2000 dalla società Fausto Vitucci & C., su incarico della

Tabella 2.7 - Placido Rizzotto: i costi della produzione

Costi	Importo	Incidenza
<b>IDEAZIONE</b>		
Soggetto e sceneggiatura	84.611,13	4,47%
<b>PREPRODUZIONE</b>		
Spese preparazione	86.705,92	4,58%
<b>PRODUZIONE</b>		
Stipendi Troupe	393.521,96	20,79%
Stipendi Attori	174.404,42	9,22%
Forniture Reparti	349.447,93	18,46%
Spese varie	205.749,16	10,87%
<b>POSTPRODUZIONE</b>		
Pellicola e laboratorio	138.731,42	7,33%
Edizione	134.082,33	7,08%
Stipendi Personale edizione	35.108,75	1,86%
<b>TOTALE GENERALE</b>	<b>1.892.605,66</b>	<b>100,00%</b>
Assicurazioni e contributi	171.499,61	9,06%
Spese generali	118.743,03	6,27%
<b>TOTALE GENERALE</b>	<b>1.892.605,66</b>	<b>100,00%</b>

SACC BNL per l'erogazione dell'ultima tranche di finanziamento (Tabella 2.7).

Abbiamo poi raggruppato le voci di costo per mettere in evidenza l'incidenza del costo del lavoro, del contributo alle altre industrie di settore, e all'indotto attivato dalla produzione del film (Tabella 2.8).

Grazie agli incassi conseguiti in sala e a ricavi provenienti dagli altri mercati, Tv e Home Video, l'Arbash restituisce alla BNL 592.000 euro, superando la quota del 30% imposta dalla legge. Ma questa cifra, come visto precedentemente, non corrisponde alla totalità dei rientri. La società di produzione, infatti, versa 171.500 euro di contributi previdenziali e 218.433 di IRPEF. Il film, inoltre, uscito in sala il 30 settembre 2000, genera un incasso di 660.000 euro<sup>26</sup> consentendo all'erario di introitare 66.000 euro di IVA. Non disponendo dei dati necessari per il calcolo di tutti i flussi fiscali, solo quelli fin qui considerati, ci consentono di affermare che a fronte di un finanziamento di 1.517.000 euro lo Stato, sotto varie forme, ne ha recuperati 1.047.933. Secondo questa valutazione, il finanziamento non recuperato è di 469.067 euro, valore che andrebbe ulteriormente ridotto avendo a disposizione i dati mancanti su altri flussi fiscali e contributivi generati dalla produzione del film.

Sarebbe interessante riuscire a valutare con esattezza *il costo per la creazione di un posto di lavoro nel settore cinematografico* e confrontarlo con quello di altri settori industriali finanziati dallo Stato. Valutare quanto costa alla Stato la creazione di quel posto di lavoro.

Per essere esaustivi, occorrerebbe uno studio sistematico su tutti i film prodotti in un dato periodo (almeno un anno, diciamo): verificare le giornate lavorative e metterle in rapporto con l'investimento erogato dallo Stato.

Al momento noi non disponiamo di questi dati. Possiamo invece continuare la nostra analisi «in piccolo» con i dati in nostro possesso sul film di Pasquale Scimeca *Placido Rizzotto*.

<sup>26</sup> Rilevazione SIAE al 31/12/2004

Tabella 2.8 - Placido Rizzotto: i costi della produzione riclassificati

<b>Costo del Lavoro</b>	<b>728.111,40</b>
Stipendi Troupe	393.521,96
Stipendi Attori	174.404,42
Stipendi Personale edizione	35.108,75
Diarie troupe	40.465,15
Soggetto e sceneggiatura	84.611,13
<b>Industrie tecniche e noleggio attrezzature</b>	<b>623.200,60</b>
Pellicola e laboratorio	138.731,42
Edizione	134.082,33
Forniture Reparti	349.447,93
<b>Indotto</b>	<b>123.853,46</b>
Viaggi troupe – attori	28.584,48
Alberghi e cene	62.733,93
Cestini	18.434,88
Auto produzione	1.307,16
Caravans e jeep	1.581,65
Carburante e olio	11.211,36

Il film ha generato 5500 giornate lavorative. Il corrispettivo di 22 lavoratori a tempo pieno per un anno. Ai quali si aggiungono 5 lavoratori della cooperativa che ha prodotto il film.

27 lavoratori a tempo pieno per un anno a fronte di un costo – comunque lo si voglia conteggiare – molto contenuto.

Come abbiamo visto, l'investimento iniziale erogato dallo Stato è in gran parte recuperato se si considerano tutte le voci dei rientri. Viene recuperato del tutto se si considerano anche gli altri flussi fiscali e contributivi, l'indotto e la subfornitura.

Vorremmo sottolineare che nell'esperienza di una realizzazione di un film c'è la *reale* formazione di personale qualificato e questo risultato è incomparabilmente competitivo anche nel caso lo volessimo confrontare con quanto lo Stato spende per l'attivazione di corsi di formazione professionale.

Ma il confronto può essere portato anche verso altri settori dell'industria.

Ogni anno lo Stato destina alle imprese dei finanziamenti a *fondo perduto*. Nel 2005 il totale dei finanziamenti a fondo perduto è arrivato a 5 miliardi di euro (al netto di mutui e prestiti). Negli ultimi anni – dal 1999 al 2005 – il totale è di 36 miliardi di euro.

Da un'inchiesta pubblicata dal settimanale *L'Espresso* sul numero del 14 giugno 2007 apprendiamo alcuni casi eclatanti. La Texas Instruments ha ottenuto 422 milioni per mettere in piedi tre stabilimenti ad Avezzano, Aversa e Cittaducale, poi rivenduti ad altre società straniere. In pratica il 55% dei costi dell'intero progetto è stato finanziato con denaro pubblico, e ogni nuovo occupato (1.150 in tutto) è costato la bellezza di 370.000 euro. La STM (550.000 euro per ogni nuovo occupato). La Getrag, multinazionale tedesca, ha partecipato ai bandi della legge 488 e incassato quasi 100 milioni di euro. Dal 2005 gli operai sono in cassa integrazione. Significa che lo Stato spende altri soldi sottoforma di ammortizzatori sociali.

Come si vede il paragone in questo caso è tutto a favore del settore cinematografico.

Grazie al proprio intervento lo Stato ha creato 27 posti di lavoro in un anno con un costo, comunque lo si voglia valutare, di gran lunga minore rispetto a quello degli altri settori assistiti.





### 3. Testimonianze /1

#### Cinema e televisione

di Pasquale Scimeca

Fin dalla nascita, la televisione si è nutrita di cinema. Il cinema coi suoi film ha dato alla televisione la linfa vitale per la sua esistenza e sopravvivenza.

Col passare degli anni la televisione è cresciuta. È diventata adulta. Ha sviluppato un suo linguaggio autonomo e una sua presenza sempre più incombente e omologante.

Oggi possedere o controllare «la televisione» è indispensabile per qualsiasi esercizio del potere. Il potere stesso e l'egemonia sulla società si costruiscono attraverso il possesso e il controllo della televisione. In tutto il mondo. E noi in Italia ne abbiamo avuto (e continuiamo ad averne) un esempio concreto e tangibile nell'esperienza economica e politica di quello che viene definito «berlusconismo»: una sorta di partito leninista fondato sul culto della personalità, ma che in realtà è animato da un sistema di potere che ha nelle televisioni il suo vertice e il centro motore dell'iniziativa economica e politica.

Le televisioni fungono come sistema primario per l'accumulazione del capitale, come sistema di finanziamento dell'attività politica, come sistema di ricatto verso gli avversari o gli alleati (basta cancellarli dai palinsesti o scagliargli contro campagne di disinformazione tendenti a screditarne l'immagine), ma soprattutto come sistema che garantisce il controllo delle coscienze e l'orientamento culturale delle masse. Non più popolo, classi sociali, individui, istituzioni, chiesa, ma *pubblico*, orientato e orien-

tabile, sia nella scelta dei prodotti da acquistare e consumare, sia nelle scelte culturali e politiche.

Più di trent'anni fa P.P.Pasolini aveva parlato della televisione come responsabile dell'omologazione di massa del popolo italiano. Ma quella era preistoria, vaghi e indistinti tentativi di controllare un potere (quello televisivo) di cui non si riusciva a cogliere il vero e micidiale potenziale eversivo. Partiti, Parlamento, Chiesa, Scuola, Istituzioni, scompaiono e si dileguano di fronte alla geometrica potenza di fuoco di un gruppo di burocrati creativi al servizio di un potere che leninisticamente detta le condizioni per la sopravvivenza di una parvenza di democrazia.

Nessuna legge sul conflitto di interesse è ne sarà mai possibile, nessun «Salò» (l'ultimo film di Pasolini) sarà mai fatto o trasmesso, nessun Papa potrà mai più esistere, nessun Verbo potrà mai più essere seminato nel cuore degli uomini, nessun partito potrà mai avere una propria vita autonoma, ma solo un immenso *blob* di cosce nude, messe cantate, adunate telecomandate, giochi a premi, partite di calcio, cocainomani che dettano sentenze, ladri e ruffiani spacciati come eroi e modelli da imitare, storia riscritta dai burocrati e prezzolati registi in improbabili fiction e innocui filmetti giovanilistici.

Ma cosa centra con tutto questo il cinema, il gentile umile cinema, lo spazio buio che si nasconde, che non si impone a nessuno, che vuole essere cercato, scoperto, acceso, vissuto?

La televisione si è servita del cinema per crescere e diventare adulta. E una volta che ha acquisito la consapevolezza del suo potere (autonomo, autoriproduttore, condizionante) cerca di usare il cinema per i suoi fini di controllo e di affermazione dell'egemonia culturale sulla società, sulla politica e sul sistema economico.

Ma perché la televisione ha bisogno di controllare il cinema? Attraverso quali strumenti esercita questo controllo?

All'inizio della stesura di questo capitolo ci eravamo ripromessi di non citare nessun filosofo o sociologo che si è occupato di questi temi, ma un nome bisogna pur farlo se si vuole dare una risposta alla prima domanda.

Antonio Gramsci. La mente più lucida e l'intelligenza più viva della cultura e del pensiero del novecento.

Gramsci, studiando il fascismo, aveva intuito che nessun potere nelle moderne società di massa, può costituirsi e durare nel tempo se non esercita una egemonia culturale sulla società. Questa egemonia può essere imposta con la forza e la violenza (come avveniva col fascismo, col nazismo e lo stalinismo) o esercitata attraverso lo strumento dell'organizzazione sociale dei partiti politici e l'impegno degli intellettuali (organici o meno a una visione del mondo).

Intendiamoci, il concetto di egemonia culturale, come lo intendeva Gramsci è cosa buona e giusta. Un partito politico (il moderno Principe) costruisce, tesse, convince, aggrega attorno a sé forze e idee, è radicato nelle particolarità del territorio, ha un'idea del mondo e della società, è rivoluzionario, mira a distruggere lo stato delle cose, ha un progetto di rinnovamento, si basa e cammina sulle gambe, nei cuori e nel cervello di milioni di uomini che hanno un sentire comune.

L'egemonia culturale costruita attraverso l'uso della televisione è l'esatto contrario. Intanto perché viene calata dall'alto, poi perché non vi è nessuna possibilità di dialogo tra la televisione e il suo pubblico. *Pubblico e non più cittadini*. Case chiuse, solitudine, sottomissione passiva al posto delle piazze, chiese, sezioni, librerie, stadi, sale cinematografiche, che costringono gli uomini a uscire, a incontrarsi, a scontrarsi, a discutere, essere d'accordo o litigare per le proprie idee.

Provate a mandare in televisione un qualsiasi semi analfabeta. Dategli un titolo qualsiasi; dottore, professore, conduttore, velina, giornalista, esperto di... (chiacchiere e distintivo). Mandatelo nelle ore di massimo ascolto per uno, due, tre, dieci, cento giorni di seguito. Ditegli quello che deve dire. Anzi dategli un auricolare dove suggerire in diretta i discorsi che deve fare. L'espressione che deve assumere, il tono della voce che deve usare. Un *telecomandato* insomma, che diventerà famoso ed eserciterà un potere di controllo e di orientamento su masse di milioni di individui che, come per magia, cominceranno a vestire come lui, parlare come lui, pensare come lui.

Poi privatelo di botto del mezzo televisivo e tornerà ad essere il semi analfabeta che è sempre stato, e dopo pochi mesi nessuno si ricorderà più di lui. Intanto però avrà lasciato i suoi cloni che diffonderanno il suo verbo, sia pure per un periodo li-

mitato di tempo, sia pure in piazze di periferia, nei bar di paese, occupando quegli spazi sociali che i partiti, le associazioni, i circoli, i gruppi sociali hanno abbandonato.

Al contrario, provate a mandare in onda per una volta, due volte, dieci volte di seguito dei buoni film che facciano pensare, riflettere, che siano *non omologati* e magari facciano anche divertire. Allora vedrete che il pubblico tornerà ad avere voglia di essere cittadino, spegnerà il televisore e uscirà per le strade, andrà in piazza, nelle chiese, nelle sezioni, nelle biblioteche, negli stadi e nelle sale cinematografiche.

Ecco perché la televisione deve controllare il cinema, perché parla lo stesso linguaggio e arriva a toccare le stesse corde, ma con la differenza che è incontrollabile, perché fatto da artisti che amano l'arte e non da prezzolati che smettono di esistere appena cacciati dal video.

*Il cinema è incontrollabile.* Ci sarà sempre una scheggia impazzita, un artista disposto a morire pur di non entrare nelle logiche di potere. Ci sarà sempre un gruppo autonomo che sentirà la voglia e il bisogno di fare un film fuori dalle esigenze economiche e culturali dei palinsesti televisivi. Ci sarà sempre un esercente disposto a proiettare quel film. Ci saranno sempre delle persone disposte a pagare un biglietto per poterlo vedere.

Il cinema è in sé assenza di controllo. Ecco perché vogliono ucciderlo. Ma la televisione ha bisogno del cinema. E sta qui la contraddizione. Non si può uccidere il cinema in modo traumatico, allora si usano mezzi più sofisticati, strategie studiate a tavolino per addomesticarne il valore, si usano le leve del potere economico e di quello mediatico, si programmano campagne giornalistiche denigratorie, si sguinzagliano gli sgherri e i cortigiani, si assoldano giornalisti collusi, ma soprattutto si usa la televisione per far passare l'idea più banalmente fascista: *Il cinema è la televisione.* Nessuno ormai parla più del valore artistico di un film, ma di quanto ha incassato al botteghino. La televisione produce in proprio i film che più sono funzionali ai propri palinsesti, *le fiction*, controlla la distribuzione, le sale, il sistema di promozione. Gli stessi festival cinematografici.

Spesso si leggono interviste, si vedono nei convegni dirigenti di televisioni, capi di catene di produzioni e distribuzioni cine-

matografiche, politici di destra e di sinistra che invocano *il mercato*. Si dice: «È il mercato che decide».

*Ma che cos'è un mercato?* È un luogo dove tanti produttori o venditori portano le proprie merci, e dove delle persone vanno a comprare e scelgono quelle che più sono confacenti ai propri gusti e alle proprie esigenze. È il capitalismo signori. Ma di quale mercato stiamo parlando? Di quale capitalismo stiamo parlando? Qui ci sono quattro o cinque gruppi economici che si sono impossessati del mercato e vendono tutti lo stesso prodotto a una massa indistinta di pubblico che è costretta a comprare quello che passa il convento.

In Italia vi sono tre, due, forse un solo gruppo televisivo che produce i film, che possiede società di distribuzione, controlla direttamente o indirettamente la maggior parte delle sale cinematografiche, insomma il mercato. *È il trust signori.*

L'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato qualche anno fa ha condannato questi gruppi. Ma chi ne ha parlato? Chi se lo ricorda? (vedi allegato: il dominio del mercato)

Un piccolo aneddoto: quando nel 2001 Berlusconi vinse le elezioni politiche, la prima cosa che fece, quasi in un lapsus, fu il famigerato *editto bulgaro*. Cioè dettò la linea ai servi che aveva messo a dirigere la sua conquista più preziosa: la RAI.

Via Biagi, via Santoro, via Luttazzi, ecc, ecc. Ma disse anche un'altra cosa in quel di Bulgaria che sfuggì ai molti. Disse che il cinema italiano è in mano ai registi, «quasi tutti comunisti».

E i risultati sono quelli che riportiamo nelle tabelle 1.15 e 1.16 a pag. 52.

Il cinema italiano nuovo è praticamente scomparso dai palinsesti televisivi o è stato relegato a orari notturni, quando la gente normalmente dorme.

Alla faccia delle quote previste dalla legge italiana e dalle normative europee.

*Il mezzo è l'aria* recita il titolo di un libro di Enrico Ghezzi.

E siccome l'aria, così come l'acqua, il sole, il vento, la poesia, l'arte, sono di tutti, noi crediamo che una classe politica seria (sia di sinistra che di destra) che abbia a cuore le sorti della libertà e della democrazia del nostro Paese, dovrebbe liberare *il mercato* da quei trust che se ne sono appropriati e renderlo ai cittadini. Dovrebbe fare rispettare le leggi (a partire dalla Legge

122/98) dovrebbe mettere tutti nelle condizioni di portare la merce al mercato e dare ai cittadini la libertà di scegliere quali film vedere, quali scelte culturali fare. *È il capitalismo signori.*

## 4. Testimonianze / 2

### **Cinema: l'intervento pubblico e le condizioni socio/economiche delle categorie artistiche.**

*di Otello Angeli*

La polemica sorta intorno alla richiesta di sostegno finanziario a favore dell'industria cinematografica avanzata dal mondo del cinema, ha portato alla luce, ancora una volta, il tentativo di sopprimere quel piccolo spazio di autonomia creativa e produttiva che il cinema è riuscito a preservarsi dagli attacchi continui messi in atto soprattutto tra il 2000 e il 2004.

Fallito il tentativo di omologare la produzione cinematografica al modello culturale imposto dal duopolio televisivo, constatato che tutti i tentativi di condizionarne le scelte mediante l'uso del potere economico delle televisioni non hanno dato risultati totalmente soddisfacenti, non resta altra via che la soppressione dell'intervento pubblico. Il ricatto economico, che ha impedito a grandi autori, soprattutto a partire dall'avvento dei nuovi sistemi di comunicazione, di continuare ad esprimersi liberamente.

Per coloro che hanno visto il cinema con diffidenza, sono ancora troppi i film che fanno discutere e riflettere e che permettono a molti cittadini di guardare con occhio critico il mondo reale che ci circonda. È pertanto necessario ritornare alla vecchia politica dei tagli.

È la storia che si ripete. Soltanto che, mentre nel passato le motivazioni poste a base di tali posizioni nascevano dall'accusa che il cinema riflettendo criticamente la storia del nostro tempo faceva un *cattivo servizio* al Paese (sotto accusa erano il neorea-

lismo e la commedia), oggi le motivazioni addotte sono molto più subdole in quanto riconducibili, secondo costoro, alla lotta contro la cosiddetta «politica degli sprechi e dell'assistenzialismo».

Perché mai, nelle difficili condizioni economiche del Paese ci si dovrebbe preoccupare di reperire, all'interno del bilancio dello Stato, le risorse per consentire la realizzazione di opere cinematografiche spesso critiche verso la società e soprattutto verso il modello culturale dominante, e nel contempo permettere ai cineasti di godere di uno stato di benessere invidiabile a spese della collettività, anche quando i film realizzati non raggiungono il risultato economico?

Non vale, per costoro, il richiamo al valore culturale dell'opera cinematografica né tanto meno il prestigio acquisito dal nostro Paese anche grazie alla presenza del nostro cinema ai livelli più alti dell'offerta mondiale e al contributo dato per la formazione di tanti cineasti. La critica mossa da costoro è soltanto strumentale, il richiamo agli sprechi e la denuncia del cosiddetto stato di opulenza goduto dagli artisti con i soldi pubblici servono soltanto a rendere più credibile l'attacco demagogico e populista al cinema come mezzo autonomo di espressione.

Il lavoro che l'ANAC sta svolgendo per dimostrare quanto sia falsa l'accusa di assistenzialismo rivolta all'industria cinematografica, si incaricherà di smascherare le ragioni di questo attacco.

## **Rapporto tra investimenti e sostegno pubblico**

Per la conoscenza che ho dell'economia cinematografica nel suo complesso non è difficile dimostrare che l'intervento pubblico nel settore, al di là della modesta entità delle risorse, serve soprattutto a mettere in moto un circuito virtuoso che, oltre a permettere al cinema stesso di concorrere, con voce propria, al confronto dialettico, incoraggia la promozione di tante occasioni di lavoro nell'intera filiera del settore produttivo, e consente, attraverso la sperimentazione, la nascita di nuovi talenti artistici, permettendo, peraltro, all'erario di recuperare le risorse investite.



Nell'ultimo quinquennio, infatti, gli investimenti medi per anno destinati alla realizzazione di film si sono attestati tra 180 e 200 milioni di euro. Nello stesso periodo, l'apporto di capitale pubblico destinato a sostenere la produzione, si è attestato tra 40 e 50 milioni. Nel 2005, anno particolarmente negativo per l'industria cinematografica italiana in quanto colpita da uno dei tagli più pesanti messi in atto dal governo, a fronte di un intervento pubblico di 21 milioni di euro, l'investimento complessivo destinato alla produzione, seppur ridotto rispetto all'anno precedente, ha raggiunto comunque 160 milioni di euro.

Questo vuol dire che l'investimento reale destinato ogni anno alla realizzazione delle circa 100 opere cinematografiche è pari a 4 volte il contributo pubblico, e che l'erario, attraverso la leva della tassazione, delle imposte e dei contributi vari che pesano sull'intero processo produttivo e distributivo, può recuperare tranquillamente quello che versa sotto forma di contributi.

## **Le condizioni socio/economiche delle categorie**

In ordine ai facili guadagni e alle condizioni di agiatezza e di benessere economico che l'intervento pubblico garantirebbe agli artisti, ai cineasti e a quanti operano come «liberi professionisti» nel settore di attività, è ora di sfatare un luogo comune che, per quanto superato da un pezzo, stenta a morire. Un luogo comune purtroppo molto diffuso e continuamente accreditato non soltanto dai rotocalchi ma anche da chi si ripropone di mettere sotto accusa il sostegno pubblico a favore del cinema per scopi completamente diversi da quelli dichiarati con sfacciata demagogia.

Le reali condizioni socio/economiche di queste categorie sono lontane anni luce dagli standard medi goduti dal dopoguerra fino alla fine degli anni Ottanta, e sono molto al di sotto di quelli goduti da altre categorie di professionisti. Nell'ultimo decennio abbiamo assistito ad un graduale ma inesorabile processo di impoverimento di tutte indistintamente le categorie artistiche e autoriali dovuto non soltanto alla perdita del potere d'acquisto dei compensi percepiti, ma anche agli altri fenomeni che si sono abbattuti su tutti i settori della produzione culturale.

Fenomeni che, anche in ragione dello sviluppo delle nuove tecnologie, hanno investito tutti i Paesi dell'Unione ma che hanno avuto in Italia effetti molto più devastanti proprio per le debolezze strutturali della produzione culturale, l'assenza dei cosiddetti ammortizzatori sociali e degli strumenti di difesa in atto in quasi tutti i Paesi dell'Unione.

Non è un caso se nel giugno scorso lo stesso Parlamento Europeo, preoccupato che le difficili condizioni socio/economiche denunciate dalle categorie artistiche e creative potessero avere effetti negativi sulla salvaguardia delle specificità culturali dei Paesi membri, ha ritenuto opportuno approvare un'apposita risoluzione per invitare gli Stati aderenti all'Unione a rivolgere l'attenzione su questo grave problema che sta colpendo, sia pure in forme e dimensioni diverse, tutti i Paesi dell'Unione.

Con la risoluzione il Parlamento dell'Unione ha posto la esigenza di definire un nuovo *status* degli artisti e di «*sviluppare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali che riguardino la situazione CONTRATTUALE, LA SICUREZZA SOCIALE, L'ASSICURAZIONE MALATTIA, LA TASSAZIONE DIRETTA E INDIRETTA, LA CONFORMITÀ ALLE NORME EUROPEE, ecc.*»

È anche da questi atti che si evince che lo stato di benessere attribuito, in generale, a queste categorie, appartiene soltanto ad una piccola minoranza.

Non voglio entrare nel merito dei motivi tipicamente nazionali che hanno determinato, più che in altri Paesi, lo stato di diffuso impoverimento di queste figure professionali (drastica riduzione dei centri di finanziamento della produzione, politica di cartello messa in atto dal duopolio televisivo, inadeguatezza del mercato interno, inflazione del numero delle figure artistiche con conseguente dequalificazione professionale, ecc.)

Mi limiterò invece a dimostrare che il fenomeno esiste e che il disagio investe oltre l'80% delle categorie artistiche (sceneggiatori, registi, attrici ed attori cinematografici e televisivi, di teatro, ecc.) In generale si può affermare che coloro che non hanno potuto beneficiare della stagione fruttuosa del cinema italiano difficilmente potranno raggiungere lo *status* raggiunto in passato da larga parte dei loro colleghi.

Salvo eccezioni che possono verificarsi in tutte le circostanze, credo abbia ragione Ettore Scola quando afferma – lettera aperta a Walter Veltroni pubblicata da *La Repubblica* – che i giovani sono in generale i nuovi poveri. I giovani di oggi infatti che, per passione, hanno intrapreso la carriera artistica e autoriale, sono lontanissimi dagli standard di vita appena dignitosi per chi svolge un lavoro intellettuale e creativo. Tanto più che essi non potranno neanche più contare sull’assegno di pensione che ha permesso a tantissimi anziani di oggi di non finire sotto la soglia di povertà.

Può darsi che l’affermazione contenuta nella lettera di Scola, alla luce di un luogo comune purtroppo ancora molto diffuso che colloca queste categorie tra i benestanti, sia sfuggita ai più, ma a me, quale conoscitore delle condizioni del settore, ha fatto riflettere, perché, a ben vedere, è proprio su questo luogo comune che trova terreno fertile l’attacco alla cinematografia Italiana.

## **Dalla analisi dei dati arriva la conferma**

Sappiamo che nel nostro settore di attività si sono riscontrate continue difficoltà a reperire i dati in ordine alla dimensione strutturale ed economica dell’industria cinematografica ed in particolare a conoscere il reale numero di lavoratori che vive di questo lavoro, i redditi medi percepiti, i flussi occupazionali e tutti gli altri elementi necessari per misurare le reali condizioni economiche e le capacità del mercato.

Ciascun Ente preposto alla gestione di «pezzi» importanti dell’attività cinematografica, dal Ministero alla SIAE, dall’ANICA all’AGIS, ai vari osservatori istituiti da Regioni, soggetti pubblici e privati, opera purtroppo a compartimenti stagni per raccogliere una massa di dati assolutamente parziali e quindi spesso inutili per una conoscenza precisa della realtà produttiva del settore di attività.

Ricordo che, qualche anno dopo l’emanazione della legge 122 del 1996, riguardante l’attuazione della direttiva «Televisione senza frontiere», Walter Veltroni dopo avere fatto il giro delle sette chiese per avere dati certi sugli effetti prodotti dalla legge stessa

sul piano occupazionale e reddituale, fu costretto ad utilizzare alcuni dati da me elaborati con l'uso di mezzi chiaramente inadeguati perché nessuno degli Enti richiamati fu in grado di rispondere alla richiesta.

Il richiamo a questo episodio mi è utile per anticipare la qualità diversa dei dati presi a base per la nostra indagine, ma, soprattutto, per sottolineare che l'assenza di dati certi oltre ad impedire la conoscenza dei vari fenomeni che influenzano il settore di attività rende più difficoltosa la messa in atto di provvedimenti finalizzati alla correzione dei fenomeni negativi propri di un mercato fluttuante e schizofrenico come quello cinematografico.

Si pensi, in proposito, che mentre il nostro Ministero, conosce appena il problema della cosiddetta «*delocalizzazione*» (fenomeno esploso con l'ingresso nell'Unione dei Paesi dell'est) il Consiglio Nazionale della Cinematografia Francese, disponendo di un osservatorio unico, dopo avere potuto rilevare l'esistenza del fenomeno stesso è stato in grado di emanare tempestivamente un provvedimento che ha permesso di ridurre sostanzialmente gli effetti negativi.

Certamente la situazione di oggi non è quella di 10 anni fa. I dati di base che si sono potuti reperire utilizzando le diverse fonti, in particolare in particolare l'ENPALS, ci consentono di essere più precisi e di cogliere gli elementi essenziali che confermano, purtroppo, un stato di disagio che, a partire dal 2004, sta colpendo queste categorie.

Questi dati ci dicono, in primo luogo, che su circa 65.000 assicurati che svolgono la professione artistica nel campo della produzione cinematografica, teatrale e audiovisiva in generale (attrici, attori, registi, sceneggiatori, ecc.) soltanto il 20% raggiunge un reddito annuale di 15.000 euro, mentre una fascia che oscilla tra il 60 ed il 65% degli addetti, si colloca sotto gli 8.000 euro.

Risulta, inoltre, che da un anno all'altro, circa il 35% dei 65.000 assicurati è soggetto ad una sorta di turnazione forzata indice del carattere stagionale e della particolare discontinuità del rapporto di lavoro nonchè dell'esistenza di una certa quantità di soggetti che nell'arco di un intero anno solare non hanno percepito alcun reddito che sia stato sottoposto a trattenute previdenziali e fiscali.

In via presuntiva possiamo calcolare che circa il 20% degli addetti, essendo costituito da personale prevalentemente giovane che

svolge lavoro occasionale soprattutto nella produzione cosiddetta minore (documentari promozionali finanziati da Enti locali, Associazioni e sodalizi vari, produzione di video sussidiari alla formazione e all'insegnamento o illustrativi delle realtà sociali e industriali, figuranti speciali presenti nei programmi televisivi, ecc.) può essere compreso nel fenomeno dell' evasione contributiva. Ma all'interno del rimanente 15% circa, costituito da alcune migliaia di artisti, sceneggiatori, autori di opere cinematografiche, televisive e teatrali, sono compresi molti professionisti che vivono esclusivamente di questo lavoro e che nel corso di un intero anno solare non hanno percepito alcun reddito regolarmente emerso.

## **L'occupazione degli artisti nel cinema e nella fiction La condizione degli autori**

Osservando il solo settore della produzione cinematografica, emerge inoltre che soltanto il 25% delle categorie artistiche e autoriali sopra richiamate raggiunge un reddito annuale di circa 13.000 euro, mentre una larga fascia (soprattutto di giovani) si colloca al di sotto degli 8.000.

Se restringiamo ulteriormente il campo oggetto della nostra analisi ai soli registi e sceneggiatori di opere cinematografiche e assimilate e teatrali, il dato è ancora più preoccupante.

Nell'ultimo triennio di rilevamento, infatti, il numero degli assicurati con questa qualifica ha subito un ulteriore incremento, passando da 2.614 a 2.764 unità regolarmente assicurate presso l'Ente. Il trend della crescita iniziato all'inizio nei primi anni 2000 non si è ancora fermato e si ritiene, vista la politica produttiva promossa dalle televisioni, che anche i prossimi rilevamenti confermeranno questa tendenza.

Se rivolgiamo, infine, la nostra attenzione ai soli sceneggiatori è facile rilevare la costante crescita numerica degli assicurati che passano, nell'ultimo triennio da 492 a 644 unità e la conferma del generale impoverimento della categoria stessa, con il 72% degli sceneggiatori di opere cinematografiche e di fiction al di sotto di un reddito annuo di 35.000 euro lordi mentre il 50% circa si colloca sotto 20.000.

Stesso discorso vale per gli interpreti delle opere medesime quantificati, nell'ultimo rilevamento valido, in 5680 unità 1100 in più rispetto all'anno precedente con un reddito medio annuale che colloca l'88% degli assicurati sotto i 25.000 euro e il 50% degli addetti sotto il reddito di 20.000 euro.

A fronte, inoltre, dell'incremento complessivo delle occasioni di lavoro dovuto, in particolare alla produzione di fiction, permane e si aggrava il dato relativo al reddito medio annuale che vede circa il 63% degli addetti al di sotto dei 30.000 euro lordi, l'89% sotto i 50.000 euro, mentre il restante 11% degli addetti si colloca, per il 6% sotto i 100.000 euro e per il restante 5% sopra i 100.000. Una tendenza questa che, purtroppo, si sta ulteriormente aggravando e che porta alla luce un nuovo ed inedito fenomeno: quello della riduzione della retribuzione media giornaliera e, quindi, del reddito annuale.

Per una corretta lettura di questi dati occorre, inoltre, tenere presente che nella fascia di reddito annuo superiore a 50.000 euro e oltre, rappresentata da poco più di 200 soggetti pari cioè al 6% degli addetti, sono compresi i direttori artistici dei teatri stabili, quelli delle fondazioni liriche, i presentatori o conduttori di programmi televisivi, i registi e gli interpreti di lunghi programmi seriali oltre a qualche regista cinematografico più fortunato. Dato questo che viene confortato dal fatto che l'80% circa dei soggetti qui richiamati svolge una attività lavorativa superiore alle 200 giornate annue.

Altro dato interessante che emerge da questa analisi è rappresentato dal fatto che, mentre da una parte aumenta il numero complessivo delle giornate di lavoro, che resta comunque infinitamente al di sotto della domanda e delle effettive necessità che nascono dalla crescita del numero complessivo degli addetti, dall'altra diminuisce la retribuzione media giornaliera. Vale a dire, si lavora di più con una retribuzione minore rispetto a quella rilevata l'anno precedente.

Questo significa che la caduta delle iniziative produttive in campo cinematografico, anche nel caso di ulteriore sviluppo della produzione di fiction seriale continuerà a pesare negativamente sull'intero settore di attività sia in termini di giornate medie di lavoro sia in termini di reddito annuale in quanto l'intero sistema si

dimosterrà incapace di assicurare la piena occupazione ad una massa crescente di soggetti in cerca di lavoro a qualunque costo.

Emerge così una condizione di forte sfruttamento di tutte le categorie soprattutto di quelle che non possono avvalersi di un contratto collettivo di lavoro o che non dispongono di un potere di contrattazione proprio.

Il fenomeno colpisce tutte indistintamente le figure professionali oggetto della indagine, anche se gli effetti sono commisurati a seconda della loro importanza con punte di vero e proprio sfruttamento per tutta la fascia costituita dagli attori cosiddetti secondari, dai giovani sceneggiatori e dai registi in generale.

Dall'analisi condotta sulle possibili ragioni che hanno determinato il fenomeno, balza al primo posto il mancato adeguamento dei costi di beni e servizi destinati alla produzione della fiction e la riduzione (calcolata nella misura del 20% circa) dei compensi erogati a favore delle categorie artistiche con danni conseguenti al livello di qualità dei prodotti e della programmazione.

Emerge così un sistema di sfruttamento e di sottosalario assolutamente inediti che colpisce, in particolare, i giovani, i soggetti meno protetti e privi di un potere di contrattazione proprio, e, in generale, gli artisti cosiddetti «secondari» costretti ad accettare compensi e condizioni contrattuali talvolta vergognosi. Non sono rari i casi di artisti e di sceneggiatori costretti a lavorare con compensi di qualche centinaio di euro.

I dati qui richiamati sono tanto più gravi se si pensa che il settore da dove essi provengono è formato da categorie ad alta professionalità dedite ad un lavoro intellettuale e creativo.

## **Assenza di ammortizzatori sociali Discriminazioni previdenziali e fiscali**

A questa condizione di diffuso disagio fa da *pendant* un trattamento previdenziale, assistenziale e fiscale a dire poco vergognoso per la sua iniquità e che non ha riscontro in nessun altro Paese dell'Unione.

Queste categorie, ed in generale tutte le categorie artistiche del nostro Paese, proprio in ragione del richiamato luogo comune che le vuole benestanti e agiate, a differenza di quanto av-

viene negli altri Paesi dell'Unione, non godono di indennità di disoccupazione, mentre i diritti di carattere sociale quali, il trattamento di malattia e l'infortunio sono regolamentati in modo assolutamente vessatorio.

Così come è penalizzante il trattamento pensionistico e fiscale che non trova riscontro in nessuna delle categorie di lavoratori o di professionisti nel nostro Paese.

Da oltre 15 anni, una legge di riassetto del trattamento pensionistico gestito dall'ENPALS ha elevato la retribuzione convenzionale giornaliera da sottoporre a contribuzione raggiungendo oggi i 620 euro mentre il trattamento pensionistico liquidato dall'Ente stesso viene calcolato su una retribuzione di circa 210 euro.

In aggiunta a questo trattamento discriminatorio da paghi 3 e prendi 1, unico in Italia, sulla parte eccedente i 620 euro l'Ente opera un'ulteriore ritenuta del 5% destinata ad un cosiddetto fondo di solidarietà.

Questo vuol dire che un artista o un regista chiamato alla realizzazione di un'opera cinematografica con un contratto che prevede un compenso di 20.000 euro da ripartire su 20 giornate di lavoro, mentre versa nelle casse dell'Ente un contributo pari al 33% della retribuzione imponibile di 620 euro oltre ad un ulteriore contributo del 5% sui rimanenti 380 euro a fondo perduto, riceverà dall'ENPALS un trattamento pensionistico calcolato non sulle somme effettivamente versate, come avviene per tutte le categorie di lavoratori, di professionisti, di dirigenti d'azienda ecc., ma su una retribuzione convenzionale di 210 euro per ogni giornata di lavoro effettuata.

Non è un caso se l'Ente preposto alla gestione del fondo, malgrado l'alta professionalità degli assicurati (artisti, musicisti, cantanti, autori, tecnici, dipendenti delle TV, delle fondazioni musicali, ecc.) a 60 anni dalla sua costituzione su una popolazione di assicurati che oscilla stabilmente tra i 240.000 ed i 260.000, eroga in tutto 56.000 pensioni con un trattamento medio che si colloca al disotto dei 13.000 euro l'anno.

Per quanto riguarda, infine, il trattamento fiscale basti pensare che, nonostante il regime imposto a queste categorie sia quello applicato a tutti i professionisti, ad esse si nega sostan-



zialmente la possibilità di portare in detrazione gran parte delle spese sostenute per lo svolgimento della professione.

Da tali dati si evince con chiarezza che ci troviamo di fronte ad una condizione generalizzata molto lontana dal benessere e dall'agiatezza che accompagna la figura dell'artista nell'immaginario collettivo. È, invece grave che i nostri legislatori non prendano atto di tale realtà invertendo diametralmente gli indirizzi di politica economica e sociale a sostegno di questo settore, coerentemente con quanto le risoluzioni del Parlamento di Strasburgo sollecitano da anni. Un doveroso atto, quest'ultimo, nei confronti di una realtà che forse più di ogni altra ha caratterizzato positivamente l'immagine del nostro Paese.



## 5. Allegato / 1

### Altri aspetti degli effetti economici e ricadute occupazionali del sostegno pubblico al cinema

Mostreremo alcuni aspetti spesso sottovalutati in merito agli effetti economici e le ricadute occupazionali che il finanziamento pubblico al cinema ha nel nostro Paese.

Analizzando la tabella 5.1 si possono evidenziare alcune caratteristiche del settore cinematografico.

– Il valore degli iscritti Enpals è considerevolmente superiore a quello delle Unità di lavoro annue. Ciò è da ricondurre a rapporti di lavoro meno stabili con ampio e costante ricorso alla contrattazione a termine spesso legata a singole produzioni. Caratteristica che trova conferma nel numero delle giornate in cui in media hanno lavorato gli iscritti nel settore cinematografico.

Tabella 5.1 dati Enpals 1990-2005

Anni	1990	1999	2001	2002	2003	2004	2005
Lavoratori	35.830	63.276	72.617	69.653	65.449	68.827	74.658
Unità lavorative annue *	13.842	17.467	22.636	23.257	22.450	23.886	23.782
Giornate lavorative **	3.461	4.367	5.709	5.814	5.612	5.966	6.195
N. giornate medie	96	69	78,6	83,5	85,8	86,7	83
Retrib. media giornaliera	178,69	104,84	118,67	118,78	112,73	112,39	122,94
Monte retributivo *** (Retribuzioni annue)	622,9	460	677,5	676,2	632,7	670,6	761,7
Unità lavorative annue Anno Contributivo ENPALS	11.093	13.997	18.298	18.635	17.989	19.123	19.858
Unità lavorative annue Minimo contrib. Free lance	28.842	36.392	47.576	48.452	46.767	49.721	51.630

\*Nota: le Unità lavorative si ottengono dividendo il totale delle giornate lavorative con il numero medio standard per lavoratori a tempo pieno (250 giorni).

Si potrebbero conteggiare le Unità lavorative usando come divisore

1) Anno contributivo Enpals 312 giorni

2) Minimo contributivo Enpals sui lavoratori Free lance 120 giorni

\*\* In migliaia

\*\*\* In milioni di euro

– Si può notare anche che confrontando i dati del primo decennio '90-'99 a fronte di un aumento del numero degli iscritti Enpals è corrisposto un aumento limitato del numero delle unità lavorative annue: questo per via della diminuzione del numero delle giornate medie. Parallelamente sono diminuite le retribuzioni e il monte retributivo.

Solamente negli anni successivi, l'aumento di tutti gli indicatori ha compensato il calo delle retribuzioni medie consentendo al monte retributivo di superare i livelli del '90.

Il «Rapporto sull'economia della cultura in Italia. 1990-2000» elaborando i dati relativi ai lavoratori iscritti all'Enpals, evidenziava quelli occupati a tempo indeterminato in imprese ed esercizi dell'attività cinematografica nel 1999 e nel 1990.

Riportiamo quella elaborazione nella tabella 5.2 che commentavano in questo modo:

Nelle imprese ed esercizi cinematografici i lavoratori a t.i. costituiscono nel 1999 soltanto il 21,2% del totale, mentre erano il 29% del 1990, a conferma dell'aumento dell'incidenza del lavoro a termine e legato a singole iniziative. E questo, in particolare, nelle attività di produzione, per la loro naturale discontinuità e per i caratteri delle imprese, diversi da quelle della distribuzione e dell'esercizio dove c'è meno precarietà.

Come si può facilmente constatare la gran parte degli iscritti Enpals (e il loro grande aumento) è da ascrivere quasi completamente ai comparti *Produzione cinematografica Imprese* (+16.936) e *Produzione varie* (+8.979) che insieme totalizzano 25.915 nuovi iscritti Enpals

Al momento non disponiamo dei dati disaggregati degli ultimi anni. Ma alcune informazioni siamo in grado di fornirle.

Nell'anno 2005 il settore Cinema è presente nell'universo industriale e occupazionale dello spettacolo con circa 74.700 addetti. Di questi, *artisti e tecnici* costituiscono il 78%, mentre a *maestranze e impiegati* compete il complementare 22%.

Le giornate lavorate sono pari a 6,2 milioni, e hanno prodotto un monte retributivo (761,7 milioni di euro) che proviene per il 58% dalle categorie degli *artisti e tecnici*.

**Tabella 5.2. Lavoratori iscritti e dipendenti a tempo indeterminato in imprese ed esercizi dell'attività cinematografica**

	1990	1990	1999	1999
	v.a.*	%	v.a.*	%
Produzione cinematografica Stabilimenti	558	1,6	654	1,0
<i>di cui a tempo indeterminato</i>	376	67,4	303	46,3
Produzione cinematografica Imprese	15.846	44,2	32.782	51,8
<i>di cui a t.i.</i>	155	1,0	318	1,0
Produzioni varie	11.838	33,0	20.817	32,9
<i>di cui a t.i.</i>	4.173	35,3	6.776	32,6
Sviluppo e stampa	576	1,6	429	0,7
<i>di cui a t.i.</i>	566	98,3	134	31,2
Doppiaggio	2.151	6,0	2.063	3,3
<i>di cui a t.i.</i>	407	18,9	291	14,1
Distribuzione e noleggio	605	1,7	514	0,8
<i>di cui a t.i.</i>	585	96,7	452	87,9
Esercizi cinematografici	4.150	11,6	5.768	9,1
<i>di cui a t.i.</i>	4.036	97,3	5.006	86,8
Esercizi cinematografici polivalenti	153	0,4	249	59,4
<i>di cui a t.i.</i>	115	75,2	148	59,4
Totale lavoratori	35.877	100	63.276	100
<i>di cui a t.i.</i>	10.413	29,0	13.428	21,2

Fonte Enpals

\*v.a. valori assoluti

L'età media degli *artisti e tecnici* è pari a 35 anni e l'occupazione media si esaurisce in sole 37 giornate annue, le quali, in composizione con la retribuzione giornaliera media (172 euro) si traducono in una retribuzione media annua di quasi 7.650 Euro.

Per ciò che riguarda le retribuzioni annue, il 25 % dei lavoratori percepisce meno di 147 Euro, il 50% meno di 901 Euro e il 75 % meno di 12.976 Euro.

Ovvero, la gran parte degli iscritti Enpals sono lavoratori a tempo determinato legato alle produzioni di film.

In sostanza il livello occupazionale dipende fortemente dalla vitalità del settore produttivo.

Nel considerare la tenuta dei livelli dell'occupazione nel settore cinematografico occorre tenere in considerazione un importante aspetto economico.

Il settore Cinema in Italia è caratterizzato da quella che gli economisti chiamano «*un'addizionalità pura*».

Significa che *molte imprese non producono senza il fondamentale sostegno pubblico*.

Secondo i dati di produzione annua dei film, il venir meno della politica di sostegno pubblico inciderebbe profondamente sulla produzione.

Tra gli anni 2000-2005 i film di nazionalità italiana prodotti con il sostegno pubblico sono stati circa un terzo del totale (il 34,5%)

Ma il cinema italiano – come abbiamo visto - viene sostenuto anche con finanziamenti automatici (ex post). Tenendo conto anche di questi contributi automatici erogati dallo Stato, il rapporto è sensibilmente più alto.

Occorre poi considerare la capacità del sostegno pubblico di mettere in moto la macchina produttiva e di attrarre capitali aggiuntivi. Nel valutare l'importanza del sostegno pubblico nel settore cinematografico, è bene considerare che il sostegno dello Stato contribuisce in modo determinante a tenere in vita il comparto degli stabilimenti pubblici grazie ai quali si attirano produzioni internazionali con ovvie ricadute sui livelli occupazionali. Produzioni che troverebbero altra destinazione se non ci fossero queste strutture.

Mettiamo ora in relazione l'investimento pubblico con i dati Enpals.

Nel 2005 l'intero settore Cinema è stato finanziato con 83,6 milioni di euro.

Nello stesso anno, il settore Cinema ha generato 6,2 milioni di giornate lavoro e un monte retributivo di 761,7 milioni di euro.

Questi dati confermano quanto da noi asserito: che il ritorno per lo Stato dovuto alla tassazione sulle buste paga è nettamente superiore a quanto lo Stato impegna per sostenere il settore.

Ad occhio, il calcolo è facile e rapidissimo e chiunque lo potrebbe fare: *Lo Stato ottiene (calcolando solo il monte retributivo) un ritorno economico dovuto alle tasse sulle buste paga di oltre 200 milioni di euro.*

Anche se si volesse considerare soltanto la parte del monte retributivo generata dagli artisti e tecnici (il 58% ) possiamo affermare che il ritorno per lo Stato è superiore all'investimento.

In questo ragionamento non vengono considerati una quantità di effetti diretti e indiretti legati all'attivazione di imprese produttive portando, quindi, a una quantificazione che com-

porta una sottostima degli effetti e genera un calcolo ampiamente prudenziale.

Viceversa lo Stato ci rimetterebbe se si innescasse una crisi del settore (una forte contrazione della produzione) in mancanza dell'intervento pubblico.

Lo Stato correrebbe il rischio di perdere (con effetti immediati, visto che si tratta di lavoratori legati alle produzioni) gran parte degli introiti che incassa sottoforma di tasse e contributi.





## 6. Allegato /2

### Il dominio di un mercato

«...bisognerebbe contestualmente introiettare una seconda verità, che però nessuno ricorda mai: nella storia del capitalismo la libera concorrenza è stata garantita non dal libero mercato, ma dalle leggi antitrust.»

Parole di Guido Rossi nel suo  
*Il mercato d'azzardo*

E proprio questo vogliamo rapidamente analizzare: di là dalle considerazioni messe in risalto nelle pagine precedenti sulla configurazione del nostro mercato vogliamo attirare l'attenzione su altri possibili aspetti che evidenziano il dominio di un mercato.

Gli economisti indicano alcune caratteristiche fondamentali per poter valutare l'effetto di dominazione.

- 1) differenza di proporzioni (ad esempio, nel settore cinema il numero dei film in circolazione).
- 2) irreversibilità della dominazione (scarsità della esportazione negli USA contro le ingenti importazioni dagli USA).
- 3) differenza di *bargaining power* (Trad: Forza contrattuale – effetto di predominio. Nel cinema: efficacia delle *trade practice* – le pratiche commerciali).

Per quanto riguarda i punti 1 (differenza di proporzioni) e 2 (irreversibilità della dominazione), è sufficiente ricordare i dati diffusi dalla Ricerca sul Mercato Mondiale del 2006 prodotta dall'MPAA.

Nel mondo ogni anno si producono circa 3.000 film di cui quasi 600 negli Stati Uniti. Gli incassi totali mondiali, generati in sala, ammontano a circa 26 miliardi di dollari e il 90% di questa

cifra è assorbita dai film americani distribuiti in modo capillare in tutto il mondo. I restanti 2400 film si dividono il restante 10% del totale.

Nei principali mercati europei i film delle majors raccolgono tra il 50% e il 70% mentre sul proprio territorio la differenza a proprio favore è abissale. (La media degli incassi degli ultimi anni – dal 2000 in poi – negli Stati Uniti si collocano per i film Usa tra il 93 e il 94 % , quelli stranieri al 6%-7%. I biglietti venduti per film Usa sono tra il 91-95%, quelli stranieri tra il 5-9%).

Le major sono ormai società transnazionali impressionanti che ormai calcolano il proprio fatturato nell'ordine delle centinaia di miliardi di dollari.

Si sono consolidati cinque gruppi internazionali che dominano il mercato:

General Electric (Universal); Viacom (Paramount); Time Warner (Warner); Sony (Columbia Tristars); News Corporation (20th Century Fox).

Queste corporazioni sono in grado di imporre le proprie pratiche commerciali in tutto il mondo, organizzate nella Mpa, un'associazione alla quale è consentito di operare – sotto le disposizioni di una normativa statunitense (la Webb Pomerene Act, esenzione alla legge antitrust americana, lo Sherman Act) – come cartello legale sui mercati esteri laddove non gli è permesso in patria.

Questo insieme di fattori assicura una sostanziale *differenza di bargaining power*.

Ricordiamo che, nel settore cinematografico, distributori ed esercenti, essendo ambedue interessati alla sicurezza del reddito ed ad una seria organizzazione del commercio, possono essere portati a concludere accordi di tipo chiaramente monopolistico. Come abbiamo visto è essenzialmente attraverso il segmento della distribuzione che si ottiene il controllo maggiore.

Nel tempo si sono affermate diverse «tecniche»:

– il *blockbooking* (obbligo di noleggiare un insieme di film ad un dato prezzo)

Con questo sistema le grandi compagnie produttrici impongono agli esercenti l'acquisto di un blocco di film predeterminato, cioè uno o due buoni film assieme ad un certo numero di altri film più o meno mediocri o brutti: il tutto ad un prezzo

globale fisso. Le grandi compagnie raggiungevano così due fini: quello di rendere in una certa misura omogeneo il prodotto sul piano dello smercio, riducendo notevolmente il rischio di vedere congelata la circolazione dei film meno buoni; e l'altro, di caricare gli esercenti dei film di propria produzione impedendo loro di rifornirsi dalle compagnie minori di indipendenti. In uno Stato estero, significa impedire agli esercenti di rifornirsi con il prodotto nazionale.

– il *blind buyng* o *blindbooking* (noleggio di film senza averli visti).

Nelle televisioni si usa il termine *outputdeal*: si acquista la produzione di una certa Casa per gli anni a venire. (di recente Mediaset ha acquisito il prodotto Fox per anni).

– i *first runs* (il lancio in esclusiva in alcune sale)

(un tempo erano le prime visioni – oggi si possono considerare le sale migliori disposte sul territorio)

Si classificano i cinema a seconda del loro potere di accesso al prodotto. Si concedono delle esclusività e i distributori presentano questi sistema di runs e di clearances come *right to sell*, come il diritto di scegliere la clientela sulla base più conveniente. Quando le Majors scoprirono che il 50% dei proventi di un film venivano dalle First Runs durante i primi sei mesi (oggi poche settimane) esse aumentarono la durata delle clearances (il Clearance-system prevede a protezione delle grandi sale un intervallo di tempo tra la prima e la seconda visione) e crearono le *zooing*, cioè delle zone di esclusività attorno ad ogni cinema che beneficiava di una clearance.

Il sistema dei runs è una delle chiavi del controllo monopolistico da parte delle grandi compagnie.

– le *designated play dates* con il quale il noleggio impone all'esercente i giorni della settimana da riservare a questo o quel film: in poche parole, si è arrivati così da parte delle Majors a riservare i giorni più redditizi per certe programmazioni.

– la *reciprocity of dealing* (lo scambio commerciale solo con alcuni partner privilegiati)

Tutte queste pratiche, sperimentate a lungo dalla cinematografia statunitense, vigono oggi nei rapporti dei tre settori della nostra cinematografia. È evidente che oggi, con aziende integrate cinema/televisione lo scambio può avvenire su più livelli.

La presenza di una forte organizzazione di noleggio delle Majors americane all'interno della stessa organizzazione nazionale dei nostri distributori permette l'uso nel nostro mercato di pratiche che ne fanno un mercato dominato da gruppi oligopolistici. Dominio che si è affinato ed è diventato pervasivo a partire dagli anni '70, quando le Major introdussero una nuova e aggressiva strategia commerciale, la *saturation selling* che, facendo leva su lunghe e martellanti campagne pubblicitarie mondiali, prevedeva l'uscita contemporanea del film in un numero elevatissimo di sale imponendo ancor di più tutte le pratiche fin qui descritte.

Ricordiamo poi che in un mercato ci può essere un dominio *parziale ma determinante*: le imprese indipendenti possono sopravvivere, ma ciò non cambia nulla al fatto che questa specie di controllo sopprime la concorrenza. La collaborazione più o meno stretta tra molti gruppi, se ognuno d'essi ha una certa importanza sul mercato, può ottenere dei risultati quasi identici a quelli d'un monopolio propriamente detto.

Ma per capire meglio gli aspetti di questo dominio è interessante rileggere alcuni passi delle istruttorie avviate e dei provvedimenti emessi dall'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato (AGCM) in Italia.

Una delle prime istruttorie era concentrata sul mercato lombardo. Il 10/12/1998 ha chiuso l'istruttoria con il provvedimento 6663. L'istruttoria era stata avviata su segnalazione del CODA-CONS (Coordinamento delle Associazioni per la difesa dell'ambiente e dei diritti degli utenti e dei consumatori).

Il provvedimento arriva ad una chiara condanna, ritenendo che:

«L'intesa posta in essere dagli esercenti cinematografici di Milano e dall'Anec Lombarda determina gravi restrizioni della concorrenza...» ( punto 56)

E poi al punto 57: «Assume rilevanza per la gravità delle infrazioni anche il fatto che esse siano state realizzate mediante la comune partecipazione all'Associazione di categoria degli esercenti cinematografici in quanto le imprese hanno utilizzato strumentalmente le legittime finalità associative per realizzare un'intesa restrittiva della concorrenza. Tale fatto è poi tanto più

grave se valutato unitamente all'istituzionalizzazione della pratica della fissazione congiunta dei prezzi»

Al punto 58: «Data la quota di mercato detenuta dai partecipanti all'accordo, l'intesa appare idonea a produrre una notevole alterazione al libero dispiegarsi del gioco della concorrenza nel mercato dell'esercizio cinematografico di prima visione della città di Milano»

L'anno seguente, L'AGCM apriva un'istruttoria (7597-13-10-1999) a livello nazionale.

Le parti chiamate a rispondere erano:

L'*Ane*c (Ass. Naz. Esercenti Cinem.); La *Fidam* (Fed. It. Distributori Editori Audiovisivi e Multimediali) ovvero le maggiori imprese di distribuzione straniere; L'*Unidim* (Unione Naz. Imprese Industriali e di Distribuzione Multimediale) ovvero le maggiori imprese di distribuzione nazionali: Accademy Pictures, , Change Film Distribuzione, C.I.D.I.F., Italian International Film.

E poi singolarmente le imprese di distribuzione. Le straniere: Buena Vista Italia, Columbia Tristar Films Italia, 20th Century Fox Italia, United International Pictures, Warner Bros Italia. E le italiane: Cecchi Gori Distribuzione, Filmauro Distribuzione, Medusa Film.

E anche: «Tutti gli esercenti che operano sul territorio nazionale e che hanno avuto con i distributori rapporti contrattuali nei quali il noleggio di uno o più film di successo viene subordinato al noleggio di una serie di film minori».

Oggetto dell'istruttoria: *Le condizioni contrattuali alle quali vengono noleggiati i film.*

In particolare:

- a) *La fissazione di percentuali massime di noleggio e dei termini di pagamento*
- b) *il blockbooking*
- c) *le esclusive*

Al punto 14 l'istruttoria evidenzia che:

«Nel corso di alcune audizioni tenutesi nell'ambito del procedimento I/329 – Associazione Nazionale Esercenti Cinematografici Lombarda, è emerso che nei rapporti contrattuali tra

distributori ed esercenti per il noleggio dei film vige una pratica generalizzata denominata blockbooking, con il quale il noleggio di uno o più film di successo viene subordinato al noleggio di una serie di film minori»

Allo stesso punto: «Il rappresentante di Cinema 5 ha sostenuto che «quasi sempre l'acquisto di uno o due film importanti presuppone l'obbligo di acquisto di altri titoli minori». Inoltre, «di solito viene proposto all'esercente il cosiddetto gruppo di film. Anche nel caso delle major però i film richiedono di essere noleggiati in blocco. Direi che con questo sistema i circuiti sono penalizzati, perché è lì che vengono imposti i film minori che l'esercente preferirebbe non far uscire...»

L'esistenza di tale prassi comportamentale è stata confermata anche dall'Unidim: «la percentuale del noleggio può essere diversa per ciascun film noleggiato all'interno di un medesimo contratto di blockbooking»

Per quanto riguarda le esclusive al punto 16 si evidenzia:

«L'esistenza di tale condizione nel noleggio di film è stata oggetto anche di alcune denunce da parte di esercenti indipendenti che, in virtù di questa pratica generalizzata, non riuscirebbero ad acquisire dai distributori i film di maggiore successo... [...] La circostanza risulterebbe aggravata dal fatto che i distributori verticalmente integrati programmano i propri film nelle proprie sale e non li concedono ad altri.»

Per quanto riguarda il blockbooking e le esclusive al punto 38:

«Peraltro, il ricorso generalizzato a tali pratiche è verosimilmente il frutto di un coordinamento tra tutti i principali distributori e tra i principali esercenti. Infatti, la pratica di blockbooking può essere imposta da un distributore che ha dei film di successo ad un esercente soltanto nell'eventualità in cui anche gli altri distributori che dispongono di film di successo la impongano. Laddove solo una parte di tali distributori tentasse di applicare il blockbooking la preferenza degli esercenti verrebbe indirizzata verso l'altra parte dei predetti distributori, determinando in tal modo un meccanismo concorrenziale che renderebbe insostenibile la pratica di blockbooking. Analoghe

considerazioni valgono per la condizione di esclusiva richiesta dai principali circuiti, che non sarebbe proposta laddove ciascuno di essi non fosse ragionevolmente sicuro che un comportamento analogo è tenuto dai concorrenti».

In merito al controllo dei prezzi al punto 47:

«Peraltro, l'uniformità dei prezzi finali raggiunta oltre che a livello ANEC anche attraverso accordi verticali interassociativi consente non solo agli esercenti ma anche ai distributori di restringere la concorrenza. L'uniformità dei prezzi di ingresso nei cinema mette infatti al riparo i distributori dalla possibilità che qualche concorrente possa avvantaggiarsi da prezzi particolarmente competitivi che potrebbero essere praticati specialmente nel caso di proiezione dei film non evento»

Al punto 49:

«Dalla documentazione agli atti istruttori è emersa l'esistenza di pratiche generalizzate di blockbooking ed esclusiva nei rapporti di noleggio delle pellicole tra distributori ed esercenti»

Al punto 50:

«...l'unica ragione per la quale il distributore subordina il noleggio di una pellicola a quello di altre appare quella di garantirsi che i film meno promettenti abbiano un sicuro canale di sbocco nel mercato dell'esercizio cinematografico. L'effetto cumulativo risultante dall'esistenza parallela di un certo numero di queste pratiche può essere restrittivo della concorrenza sia nel mercato dell'esercizio cinematografico che della distribuzione. Infatti, poiché tali condizioni impongono a ciascun esercente anche la programmazione di film che questi non ritiene economicamente vantaggiosi, la prassi appare idonea a condizionare l'autonomia decisionale di ogni esercente nelle proprie politiche commerciali e, quindi, a limitarne le potenzialità competitive sul mercato dell'esercizio cinematografico. Inoltre, nel mercato della distribuzione, tale pratica generalizzata è idonea a limitare l'accesso alle sale cinematografiche per i film di successo di altri distributori che l'esercente riterrebbe più redditizi e a sottrarre al meccanismo concorrenziale i film di minore importanza».

Al punto 51:

«Analogamente a quanto rilevato con riferimento al block-booking [...] rapporti di esclusiva realizzati da imprese indipendenti [...] può risultare idonea a restringere la concorrenza traducendosi in un ostacolo o una preclusione all'accesso di mercato da parte di imprese concorrenti»

Al punto 52:

«L'impossibilità per alcuni esercenti di accedere alle pellicole di maggior successo limita le opportunità di massimizzare la redditività delle loro sale, falsando ulteriormente la concorrenza. Pertanto, l'attribuzione di una esclusiva anche soltanto in relazione ai pochi film di maggior successo è idonea a determinare una grave restrizione all'accesso al mercato della distribuzione».

L'AGCM ha poi chiuso l'indagine il 26-07-2001 con il provvedimento 9793

Alcune conclusioni sono sconcertanti:

Al punto 95:

«...gran parte della trattativa tra esercenti e distributori relative al noleggio delle pellicole avviene prevalentemente in forma verbale e, nei casi in cui vengano stipulati contratti scritti, questi ultimi sono costituiti da un modulo prestampato nel quale vengono inseriti unicamente il titolo del film, la settimana di programmazione, la percentuale di noleggio ed il periodo di genitura. Ne consegue che, in assenza di clausole esplicite nell'ambito dei contratti di noleggio delle pellicole, eventuali rapporti di esclusiva possono essere riscontrati unicamente nell'insieme della corrispondenza di un distributore nell'ambito di contrattazioni delle proprie pellicole con un esercente, ovvero da una sistematica attribuzione delle pellicole da parte di un distributore sempre e solo lo stesso».

Ma nonostante questa mancanza di trasparenza al punto 195 il provvedimento recita:

«Dalle evidenze istruttorie emergono elementi gravi, precisi e concordanti in base ai quali qualificare il complesso dei comportamenti posti in essere dalle parti come manifestazioni di



un'unica e complessa concertazione. A fronte di tali riscontri, risulterebbe ultroneo frazionare tale comportamento continuato, caratterizzato da un'unica finalità, ravvisandovi più infrazioni distinte.»

Al punto 197:

«L'attività di coordinamento delle associazioni si è sviluppata in maniera capillare ed intensa, finendo per creare un contesto di mercato collusivo...»

In merito all'accordo sul prezzo dei biglietti:

Al punto 199:

«Gli elementi appena enunciati configurano pertanto l'intesa tra ANEC, UNIDIM, FIDAM come gravemente restrittiva della concorrenza...»

Al punto 201:

«La concertazione sulle politiche di prezzo, oltre ad avere un oggetto restrittivo, ha determinato la produzione di consistenti effetti restrittivi della concorrenza sui mercati rilevanti...»

Al punto 215 :

«...occorre osservare che, in ragione delle elevate quote di mercato detenute dall'insieme dei soggetti coinvolti, il sistema delle esclusive accordate ad un solo circuito di sale è idoneo a limitare in modo consistente l'accesso degli esercenti concorrenti alle pellicole concesse in esclusiva.

Il provvedimento infine deliberava:

a) Che le associazioni ANEC, UNIDIM e FIDAM hanno posto in essere, in violazione dell'articolo 2, comma 2, della legge n. 287/90, un'intesa consistente in un accordo tra associazioni di imprese volto a fissare i corrispettivi dei canoni di noleggio e dei relativi termini di pagamento;

b) Che le associazioni ANEC, UNIDIM e FIDAM hanno posto in essere, in violazione dell'articolo 2, comma 2, della legge

n. 287/90, un'intesa unitaria e complessa volta alla concertazione della politica dei prezzi di ingresso nelle sale cinematografiche;

c) Che le società Buena Vista International Italia Srl, Columbia Tristar Films Italia Srl, Twentieth Century Fox Italia Spa, Warner Bros Italia Spa, Cecchi Gori Distribuzione Srl, Filmauro Srl, Medusa Film Spa, da un lato, e le società Cinegest Srl, Vip Sas di Iengo Giuseppe & C. e Società Italiana Spettacoli & Turismo Sas di Rizzo Giuseppe, dall'altro, hanno posto in essere, in violazione dell'articolo 2, comma 2, della legge n.287/90, delle intese verticali aventi ad oggetto lo sfruttamento in esclusiva delle pellicole di maggior successo;

d) Che le associazioni e le imprese citate ai punti a), b) e c) cessino dall'attuazione e dalla continuazione delle infrazioni accertate e si astengano da ogni intesa analoga;

e) Che le associazioni e le imprese citate ai punti b) e c) presentino, entro novanta giorni dalla notificazione del presente provvedimento, una relazione circa le misure adottate per rimuovere l'infrazione accertata;

f) Che, in ragione della gravità e durata dell'infrazione di cui al punto b) alle associazioni ANEC, FIDAM e UNIDIM vengano applicate le sanzioni amministrative pecuniarie di seguito elencate: [...]

Contro questo provvedimento veniva presentato ricorso al Tar del Lazio.

Venivano accolti e unificati i ricorsi da parte di Buena Vista International Italia, Cecchi Gori Distribuzione, Columbia Tri-Star Films, Medusa Film, Warner Bros Italia.

Il Tribunale amministrativo Regionale per il Lazio, Sezione I, presieduto da Corrado Calabrò (che in seguito, nel 2005 verrà nominato dal Governo Berlusconi presidente dell'Autorità Garante delle Comunicazioni), arrivava a questa sentenza:

P Q M

Il Tribunale Amministrativo Regionale per il Lazio, Sezione I, riuniti i ricorsi indicati in epigrafe, li accoglie, e per l'effetto annulla il provvedimento impugnato con riferimento ai punti c) e, per quanto di riflesso, d) ed e) della sua parte dispositiva.

Come si può vedere, restano intatte le delibere del Provvedimento del AGCM relative ai punti a) e b).

Al momento non conosciamo se è stato avviato un ricorso al Consiglio di Stato.

### **Alcune considerazioni**

Sosteneva la Dott. ssa Ombretta Main (responsabile del procedimento avviato dall'Agcm) nel suo intervento sulla Rivista di arti e diritto on line dal titolo «La tutela della concorrenza nel settore cinematografico»

«... si può ipotizzare che gli accordi di esclusiva possano avere un effetto limitativo della concorrenza *intra-brand*, cioè tra imprese (gli esercizi cinematografici) potenzialmente in grado di mettere a disposizione del pubblico prodotti dello stesso marchio (pellicole della stessa casa di distribuzione).»

E più avanti a proposito del blockbooking:

«...L'ipotizzata lesione della concorrenza in questo caso riguarda la limitazione degli sbocchi al mercato per le imprese di distribuzione cinematografica, particolarmente per gli operatori sprovvisti di titoli di sicuro richiamo.»

E ancora:

«Giova aggiungere, peraltro, come l'analisi del blockbooking risulti strettamente connessa a quella dei contratti di esclusiva laddove, in alcune piazze cinematografiche, l'esistenza di una rete di rapporti bilaterali di fornitura/approvvigionamento esclusivo tra distributore ed esercente può automaticamente comportare per quest'ultimo il noleggio della gran parte dei film offerti dal primo. Volendo conclusivamente sintetizzare questa sezione, si può osservare come l'insieme delle caratteristiche fino ad ora considerate nei rapporti verticali nel settore cinematografico possano comportare i seguenti rischi sotto il profilo concorrenziale: a) una riduzione degli accessi al mercato dell'esercizio e della sua distribuzione cinematografica, b) una limitazione della concorrenza *intra-brand* (tra sale cinematografiche) e *inter-brand* (tra distributori di pellicole).»

Vale la pena ricordare che già nel lontano 1927 in Gran Bretagna fu emanato il *Cinematograph Films Act* un provvedimento mirato a frenare il blockbooking e il blindbooking e a creare uno spazio per la produzione nazionale, stabilendo quote per l'esercizio e la distribuzione.

Segnaliamo che anche negli Stati Uniti, nel 1999, l'Undicesima Circoscrizione, (che comprende gli stati della Florida e della Georgia, con la sentenza MCA ha condannato la pratica blockbooking, riferita alle televisioni: ossia licenze di programmi televisivi concessi in pacchetti obbligatori. Secondo il tribunale, l'accordo costringeva le emittenti che richiedevano la licenza di programmi televisivi molto popolari ad accettare anche programmi che esse non desideravano.

Nello stesso anno – 1999 (17 ottobre) – in Italia veniva presentato in Parlamento un disegno di legge di iniziativa governativa che aveva lo scopo di favorire una migliore circolazione delle opere cinematografiche (soprattutto italiane e europee). L'intenzione dichiarata era quella di mettere gli esercenti cinematografici in condizione di parità di accesso al prodotto riconoscendo che la distribuzione tende ad occupare il mercato con film sostenuti da intense campagne promozionali e di sicuro impatto commerciale, selezionando particolari circuiti di sale, posti di fatto in condizioni di privilegio.

Il disegno di legge che cercava di risolvere e di prevenire i problemi posti dalle integrazioni verticali e orizzontali nella filiera cinema decadde alla fine della XIII legislatura.



Progetto grafico Luciano Vagaggini

Finito di stampare nel mese di maggio 2008  
presso la Punto Web Via Variante di Cancelliera s.n.c. - Ariccia - (RM)