

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

TITOLO DELLA TESI

PRODURRE IL REALE - ANALISI DELLA PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE
DEL CINEMA DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO
(2000 – 2019)

Tesi di laurea in

Cinematografia Documentaria e Sperimentale (1)

Relatore Prof: Marco Cucco

Correlatore Prof: Veronica Innocenti

Presentata da: Fabio Guazzetti

Appello
terzo

Anno accademico
2020 – 2021

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I - IL MERCATO AUDIOVISIVO EUROPEO: SOSTEGNO PUBBLICO E TENDENZE STORICO-ECONOMICHE	7
1. <i>SOSTEGNO PUBBLICO SOVRANAZIONALE AL CINEMA EUROPEO: UNA PROSPETTIVA STORICA</i>	9
1.1. <i>Dalle origini agli anni Sessanta: fondi pubblici, accordi bilaterali, ed istituzioni europee non pervenute</i>	9
1.2. <i>Dagli anni Settanta ad oggi: le istituzioni europee verso un comune mercato audiovisivo</i>	15
2. <i>SOSTEGNO EUROPEO AL SETTORE AUDIOVISIVO: GLI STRUMENTI PRINCIPALI</i>	21
2.1 <i>Consiglio d'Europa</i>	21
2.1.1 <i>Eurimages (1989) e la European Convention on Cinematographic Co-Production (1994)</i>	21
2.2 <i>Unione Europea</i>	23
2.2.1 <i>Programma MEDIA (1991) e Programma Europa Creativa (2014)</i>	23
2.2.2 <i>Televisione senza frontiere (1989) e Servizi media audiovisivi (2007)</i>	26
2.2.3 <i>Comunicazione sul cinema (2001)</i>	27
3. <i>IL MERCATO E LA PRODUZIONE AUDIOVISIVA EUROPEA CONTEMPORANEA (2000-2019)</i>	28
3.1. <i>Principali tendenze nella produzione, distribuzione e fruizione di prodotti audiovisivi nell'Europa contemporanea</i>	28
3.2. <i>Analisi di un (parziale) fallimento: aspetti critici dei meccanismi di sostegno europei</i>	37
3.3. <i>Tendenze generali del documentario europeo contemporaneo</i>	40
4. <i>CONCLUSIONI</i>	42
CAPITOLO II - PRODURRE IL REALE: ANALISI DEL SETTORE DOCUMENTARISTICO ITALIANO CONTEMPORANEO	44
1. <i>STORIA DEL DOCUMENTARIO ITALIANO</i>	45
1.1 <i>Dal ventennio fascista agli anni Settanta</i>	45
1.2 <i>Dagli anni Settanta agli anni Duemila: declino e rinascita (?)</i>	53
2. <i>MERCATO AUDIOVISIVO E PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA NELL'ITALIA CONTEMPORANEA</i>	60
2.1 <i>Caratteristiche del mercato audiovisivo italiano (2000-2019)</i>	60
2.2 <i>Misure di sostegno nazionali: contributi diretti, indiretti e tax credit</i>	67
2.3 <i>Misure di sostegno subnazionali: Film Commission e Film Fund</i>	73
3. <i>IL SETTORE DOCUMENTARISTICO NEL MERCATO AUDIOVISIVO ITALIANO CONTEMPORANEO</i>	78
3.1 <i>Produzione</i>	78
3.2 <i>Distribuzione</i>	88
3.3 <i>"Nuovi" protagonisti: servizio pubblico e operatori OTT</i>	99
4. <i>CONCLUSIONI</i>	103
CAPITOLO III - ANALISI DELLA PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE DI TRE DOCUMENTARI DI GIANFRANCO ROSI	105
1. <i>SACRO GRA (2013)</i>	106
2. <i>FUOCOAMMARE (2016)</i>	117
3. <i>NOTTURNO (2020)</i>	129
4. <i>CONCLUSIONI</i>	139
CONCLUSIONI	141
BIBLIOGRAFIA	144
ARTICOLI, STUDI E RAPPORTI	145
SITOGRAFIA	148
FILMOGRAFIA	149

INTRODUZIONE

“Grazie al Festival, al presidente della Biennale Roberto Ciccuto e al direttore Alberto Barbera per aver sfidato le paure, in questo anno davvero singolare, e aver portato a compimento con un’organizzazione puntuale e in totale sicurezza un evento complesso come un festival internazionale. Questa edizione della Mostra rimarrà un esempio positivo in tutto il mondo e siamo soddisfatti di aver contribuito in maniera considerevole al suo successo - grazie alla quantità (ben diciotto titoli) e alla qualità dei nostri film - per mandare un segnale forte di fiducia per la ripartenza di tutto il cinema [...] Per contro, pur consapevoli che i verdetti delle giurie vanno accettati con serenità, non possiamo non essere dispiaciuti e un po’ delusi perché i tre film coprodotti da Rai Cinema presenti nel Concorso ufficiale - *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli, *Notturmo* di Gianfranco Rosi e *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante - non sono stati considerati come forse meritavano. Tre opere molto diverse tra loro, ognuna con uno stile e un’identità ben definite e una propria voce forte, originale e autentica, come è stato ampiamente riconosciuto dalla critica italiana e internazionale. In particolare, dispiace che l’opera di Gianfranco Rosi, accolta dal pubblico con 10 minuti di applausi, e quasi l’unanimità di consensi della critica e della stampa delle più prestigiose testate internazionali e italiane, non sia riuscita ad arrivare al cuore di questa giuria la cui composizione probabilmente non includeva tutte le diverse forme del cinema”.¹

Le parole qui riportate sono state pronunciate da Paolo Del Brocco, amministratore delegato di Rai Cinema, all’indomani della conclusione della 77ma edizione della Mostra Internazionale d’arte cinematografica di Venezia, svoltasi tra il 2 e il 12 settembre 2020, e dell’assegnazione (da parte della giuria guidata dall’attrice Cate Blanchett) del Leone d’oro, massima onorificenza della manifestazione, a *Nomadland* della statunitense Chloe Zhao. Un’edizione, quella del 2020, che agli occhi della stampa e degli esponenti del settore, ma anche di molti semplici

¹ “Venezia 77, la dichiarazione di Paolo Del Brocco”, *Rai Cinema* (<https://www.rai.it/raicinema/news/2020/09/Venezia-77-dichiarazione-di-Paolo-Del-Brocco-bc5fd8b9-7b70-47ce-8e6c-58fa20e7f935.html>) - URL consultato l’11/02/2022)

appassionati di cinema, ha assunto un'importanza maggiore del solito: si è infatti trattato del primo, importante evento cinematografico internazionale a svolgersi regolarmente in presenza dopo che la pandemia di Covid-19, diffusasi a partire da febbraio 2020, aveva spinto i governi di numerose nazioni (tra cui anche l'Italia) a imporre la prolungata chiusura di numerose attività lavorative e ricreative, tra cui anche quelle cinematografiche, obbligando di conseguenza a rimandare l'uscita in sala di moltissimi film e a posticipare (o annullare) numerosi festival ed eventi cinematografici, con conseguenti ed ingenti perdite economiche. La decisione di svolgere regolarmente la Mostra di Venezia, nonostante le vistose difficoltà, è stata di conseguenza vista da molti come un segnale positivo e come l'occasione perfetta per rilanciare e risollevare il settore cinematografico tanto italiano quanto mondiale; una missione, d'altronde, promossa dallo stesso direttore della Mostra, Alberto Barbera: "L'inverno del nostro sconcerto si è tramutato in una primavera di angoscia, per poi scivolare lentamente in un'estate contrassegnata dall'incertezza e dal timore per un futuro inquieto. Restano dentro di noi le tantissime vittime della pandemia che nessuno può e vuole dimenticare, e le preoccupazioni per una ripartenza che stenta a concretizzarsi. In questo contesto, la decisione di realizzare la 77ma edizione della Mostra del Cinema di Venezia è vissuta come un segnale di fiducia e di concreto sostegno del mondo del cinema e dell'industria audiovisiva duramente colpiti dalla diffusione del virus e dalle sue drammatiche conseguenze [...] È dunque con grande senso di responsabilità e impegno che abbiamo affrontato una situazione ignota e senza precedenti, nella quale le regole del gioco cambiavano in continuazione, costringendoci a grande flessibilità e disponibili a continue correzioni di rotta".² Uno sforzo, quello per il rilancio del cinema italiano, che proprio in Del Brocco e Rai Cinema (una delle principali società produttive italiane) trova degli importanti alleati, spingendoli a proporre appunto una ventina di progetti nelle principali sezioni della manifestazione; ed è proprio la mancata assegnazione di premi di rilievo a tali opere, e in particolare appunto a *Notturmo* di Rosi (da molti inizialmente dato addirittura come favorito per il premio principale) a spingere l'amministratore delegato a rilasciare la risposta stizzita di cui sopra, destinata a suscitare notevoli polemiche nei giorni successivi.³

² "Intervento di Alberto Barbera, Direttore della 77ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica", *La Biennale di Venezia* (<https://www.labiennale.org/it/cinema/2020/intervento-di-alberto-barbera> - URL consultato l'11/02/2022)

³ "Venezia 77, la polemica sui tre film italiani ignorati: 'Composizione giuria ingiusta'", *La Repubblica*, 13/09/2020 (https://www.repubblica.it/dossier/spettacoli/venezia-2020/2020/09/13/news/venezia_77_la_polemica_sui_tre_film_italiani_ignorati_composizione_giuria_ingiusta_-_267135099/); Alessandra Magliaro, Francesco Gallo, "Venezia 77: Barbera, polemiche inutili", *Ansa*, 14/09/2020 (https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2020/09/13/venezia-77-barbera-del-brocco-faccia-lui-la-giuria_4ef8db77-05a6-4743-9ab5-7fa419d6d025.html)

Al di là delle polemiche e dei dibattiti suscitati, tale vicenda appare tuttavia interessante per un ulteriore motivo, ovvero il genere del film al centro di tale discussione: *Notturmo* è, infatti, un documentario, genere che per numerosi e svariati motivi è quasi sempre stato (particolarmente in Italia) snobbato dal pubblico di massa ed è in parallelo passato per molto tempo in sordina nelle principali manifestazioni cinematografiche. La strenua difesa di un documentario da parte di uno dei principali produttori cinematografici italiani potrebbe dunque apparire sorprendente, ma è in realtà sintomatico del maggior peso e del maggior rispetto che in Italia tale genere ha guadagnato nel corso dell'ultimo ventennio. D'altro canto, come già sosteneva Roy Menarini nel 2010, proprio nel genere documentaristico è possibile rintracciare alcune delle più interessanti sperimentazioni audiovisive italiane contemporanee: “Non c'è dubbio che se c'è un *movimento* in grado di illuminare il decennio appena concluso, questo corrisponde al nuovo documentario italiano. È qui che il cinema nazionale ha saputo osservare il paese, ne ha raccontato lembi inesplorati, si è erto talvolta ad argine, sia pure marginalizzato e poco conosciuto, nei confronti della deriva sociale e culturale del contemporaneo, ha saputo sperimentare forme e linguaggi differenti. Anche il documentario, ovviamente, non è esente da vezzi e routine risapute, oltre che da rivalità intestine che somigliano al buon, vecchio concetto di ‘guerra tra poveri’, tuttavia – opere alla mano – si contano numerosi elementi di qualità e altrettanti autori in grado di dire la loro sul piano nazionale”;⁴ una qualità che ha ottenuto riscontri tanto a livello nazionale quanto a livello internazionale, portando molti documentaristi italiani a ottenere premi e riconoscimenti di rilievo in importanti manifestazioni cinematografiche: è il caso, appunto, di Gianfranco Rosi, che proprio a Venezia nel 2013 ottenne il Leone d'oro con *Sacro GRA*, per poi conquistare nel 2016 l'Orso d'oro al Festival di Berlino e la nomination all'Oscar per il “Miglior documentario” con *Fuocoammare*, ma si pensi anche a Pietro Marcello, vincitore del Torino Film Festival con *La bocca del lupo* (2009), oppure a Massimo D'Anolfi e Martina Parente, in grado di ottenere lo Special Jury Prize al festival Hot Docs di Toronto con *Il Castello* (2011).

Ma se da una parte tale “rinascita del documentario italiano” appare ormai pienamente recepita tanto dalle istituzioni e dagli esponenti del settore quanto dagli studiosi, che negli ultimi anni hanno dedicato approfondite analisi artistico-qualitative a tale *movimento*, riconducendone in particolare l'origine ad una serie di importanti eventi sociopolitici (G8 di Genova, attentati terroristi dell'11 settembre 2001, invasione statunitense dell'Iraq) e trasformazioni tecnologiche (avvento del digitale, diffusione di internet, comparsa di videocamere più

⁴ Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova, Le Mani – Microart's edizioni, 2010, p. 98

economiche e maneggevoli...) accorse a inizio millennio, dall'altra parte è impossibile non constatare la quasi totale assenza di studi relativi agli aspetti più economici e industriali alla base del contemporaneo settore documentaristico italiano; ed è proprio da tale assenza che il testo qui presente intende partire. Obiettivo di questa tesi, infatti, è appunto quello di analizzare le principali caratteristiche e dinamiche della contemporanea produzione e distribuzione documentaristica in Italia, evidenziando in particolar modo quegli elementi e aspetti che possano aver contribuito o meno, nel corso dell'ultimo ventennio, alla rinascita artistico-qualitativa del genere e alla sua circolazione e fruizione a livello tanto nazionale quanto internazionale. Un'analisi che, seppur principalmente legata al contemporaneo contesto documentaristico e cinematografico italiano (in un periodo che va indicativamente da inizio millennio al 2019), non può tuttavia esimersi dal prendere almeno in parte in considerazione le più ampie dinamiche storiche che hanno caratterizzato il settore documentaristico italiano nel suo complesso, nonché il più vasto contesto continentale in cui l'Italia opera.

In tale ottica, nel primo capitolo della tesi si proporrà dunque un'analisi generale del mercato audiovisivo europeo, evidenziando sinteticamente i processi, le trasformazioni e le tendenze che ne hanno caratterizzato l'evoluzione nel corso del tempo (ponendo in particolare attenzione ai meccanismi sovranazionali a sostegno del settore audiovisivo implementati dalle principali istituzioni europee, l'UE e il Consiglio d'Europa), e a come questi possano aver contribuito a influenzare l'evoluzione del mercato audiovisivo italiano. Si evidenzierà, in particolare, come inizialmente le istituzioni europee agissero ben poco in ambito culturale e audiovisivo, lasciando che fossero i singoli stati membri ad occuparsi di tali questioni e limitandosi, semmai, ad armonizzare le varie norme nazionali e ad eliminare le barriere commerciali. A partire dagli anni '80, tuttavia, una serie di trasformazioni in ambito audiovisivo (quali la liberalizzazione del mercato televisivo, l'avvento delle trasmissioni via cavo e del home video e l'invasione delle produzioni hollywoodiane) convinsero le istituzioni europee ad assumere un ruolo più attivo nel sostegno della produzione culturale e cinematografico/televisiva europea. In particolare, le istituzioni europee videro nella creazione e nella promozione di un comune mercato audiovisivo europeo un tassello fondamentale nel processo di integrazione europea che avrebbe portato alla nascita (sancita con il Trattato di Maastricht del 1992) e al successivo sviluppo dell'Unione Europea, contribuendo in particolar modo a sviluppare nei popoli europei un comune senso di appartenenza all'Europa. Si sottolineerà dunque come, a partire dalla fine degli anni '80, le istituzioni europee approntarono una serie di iniziative e strumenti a tutela dei prodotti audiovisivi europei e a sostegno della loro produzione e circolazione a livello transnazionale, tra cui il fondo Eurimages (1989), la direttiva *Televisione senza frontiere*

(1989), il Programma MEDIA (1991, confluito a partire dal 2014 nel programma Europa Creativa), l'European Convention on Cinematographic Co-Production (1994) e la Comunicazione sul cinema (2001). Si vedrà tuttavia come, a posteriori e a distanza di molti anni, sia possibile constatare che il contributo di tali strumenti si sia rivelato ambivalente: se è vero che la produzione cinematografico/televisiva europea è aumentata sensibilmente nel corso del tempo, così come sono aumentate le co-produzioni fra paesi membri, è però anche vero che la quota di mercato del cinema europeo è rimasta sostanzialmente stagnante negli anni (senza riuscire a scalfire lo strapotere hollywoodiano), che la maggior parte dei principali successi del cinema europeo continuano ad essere rappresentati da singoli film nazionali, e che la circolazione transnazionale dei prodotti audiovisivi europei continua ad essere difficoltosa.

Il secondo capitolo sarà invece dedicato all'analisi approfondita del mercato produttivo e distributivo del documentario italiano contemporaneo. Dopo una concisa analisi storica dei modelli produttivi e distributivi del cinema documentario in Italia dal dopoguerra (ponendo particolare attenzione ai finanziamenti pubblici e ai premi di qualità previsti dalle Leggi cinema susseguitesesi nel tempo) alla crisi degli anni '70 (con particolare riferimento alla riforma della Rai e alla concorrenza delle televisioni private), si procederà ad analizzare come una serie di processi e iniziative abbiano posto, nel corso degli anni '80 e '90, le basi per un rilancio tanto artistico quanto produttivo del documentario italiano. Si parlerà in particolar modo di come alcuni festival e rassegne dedicate al documentario (come il Festival dei Popoli a Firenze e Filmmaker a Milano) abbiano contribuito a rivalutare in positivo tale genere e a suscitare interesse nei suoi confronti in un vasto ed eterogeneo pubblico di autori e spettatori, nonché di come i finanziamenti di alcuni canali televisivi satellitari privati (su tutti la franco-tedesca ARTE e Tele+) abbiano contribuito in maniera non secondaria a lanciare e sostenere una nuova generazione di documentaristi italiani, il tutto nel generale disinteresse del Servizio Pubblico e delle emittenti generaliste, che salvo rari casi si limitavano ad acquisire documentari prodotti all'estero per poi inserirli all'interno di appositi programmi "contenitore" (*Quark*, *Geo*, *La macchina del tempo...*). Un'indifferenza, soprattutto quella del Servizio Pubblico, a cui dal 1998 ha cercato di opporsi anche Doc/It, associazione di categoria dei documentaristi italiani, con una serie di iniziative, attività, ricerche e pubblicazioni che contribuirono ad alimentare il dibattito e l'interesse nei confronti del genere; uno sforzo collettivo culminato idealmente con il Decreto Urbani del 2004, che inserisce anche i documentari nel novero dei film finanziabili dallo Stato. Grande risalto verrà inoltre dato al ruolo avuto in tale rilancio dalle Film Commission e dai Film Fund regionali che, in seguito alla riforma del Titolo V della Costituzione, aumentano sensibilmente di numero e ampliano i propri budget, prevedendo in

quasi tutti i casi finanziamenti (se non veri e propri fondi appositi) dedicati al documentario, finendo sostanzialmente per occupare lo spazio lasciato vuoto dalle emittenti televisive, il cui interesse nei confronti del genere inizia a calare a partire da inizio millennio. Nella parte finale della sezione si procederà poi ad un'analisi approfondita del mercato audiovisivo italiano, al fine di valutare se i processi e le iniziative sopracitate abbiano contribuito in maniera positiva alla circolazione del documentario tanto in Italia quanto all'estero. Infine, si sottolineeranno i possibili sviluppi futuri di tale mercato, ponendo particolare attenzione all'avvento e alla diffusione delle piattaforme audiovisive OTT (Netflix, Amazon Prime Video, RaiPlay...) e al ruolo del Servizio Pubblico (con il 2020 che, nonostante la pandemia di Covid 19, ha visto la nascita di una sezione della Rai dedicata appositamente all'acquisto, alla produzione e alla programmazione di opere documentarie).

Il terzo e ultimo capitolo della tesi sarà infine dedicato all'analisi di un caso di studio, ovvero i meccanismi alla base del finanziamento e della realizzazione di tre documentari del regista italiano Gianfranco Rosi (*Sacro GRA*, 2013; *Fuocoammare*, 2016; *Notturmo*, 2020) e della loro successiva distribuzione nazionale e internazionale, culminata con la partecipazione ad alcuni delle manifestazioni cinematografiche più importanti al mondo; tre opere esemplificative dello stato di salute del documentario italiano contemporaneo, e i cui meccanismi di produzione e distribuzione permettono di verificare in maniera operativa quanto analizzato nelle due sezioni precedenti della tesi.

Per concludere, prima di procedere nell'analisi vera e propria, è utile fare un'ultima serie di considerazioni. In primo luogo, il periodo preso in esame per questa ricerca va indicativamente da inizio millennio al 2019, non prendendo dunque in considerazione gli ultimi due anni, caratterizzati dal diffondersi della pandemia di Covid-19: una decisione spinta dal fatto che tale evento e le misure approvate per contrastarlo stanno tutt'ora avendo una pesante influenza sulla quotidianità di un'importante fetta della società tanto italiana quanto mondiale, ed è quindi ancora troppo presto per valutare quali siano state concretamente le conseguenze a lungo termine della pandemia sul settore cinematografico e documentaristico italiano. Infine, la qui presente tesi non intende proporsi come un'analisi completa e onnicomprensiva del contemporaneo settore documentaristico italiano: non è, d'altro canto, nelle potenzialità del suo autore. L'auspicio, semmai, è che il qui presente testo diventi spunto di partenza per ulteriori ricerche e studi dedicati all'argomento, rendendo così possibile una comprensione più ampia e approfondita di tale settore.

CAPITOLO I

Il mercato audiovisivo europeo

Sostegno pubblico e tendenze storico-economiche

Ad una prima, rapida analisi, l'industria cinematografica europea parrebbe avere tutte le carte in regola per essere tanto competitiva a livello internazionale quanto quella statunitense. Basterebbe, per esempio, guardare alle dimensioni del mercato interno europeo: anche solo prendendo in considerazione le 27 nazioni facenti parte dell'Unione Europea (la principale entità sovranazionale a livello continentale), si può constatare come esse assommino circa 500 milioni di abitanti, ovvero quasi 200 milioni in più rispetto al mercato americano.

Ciononostante, le nazioni europee presentano da sempre delle caratteristiche che hanno enormemente complicato lo sviluppo e la crescita delle rispettive industrie audiovisive; su tutte, l'elevato numero di differenze linguistiche, storiche e culturali tra le varie nazioni del continente, che da sempre rende difficoltosa la circolazione e la ricezione fuori confine dei film prodotti dalle varie industrie nazionali, limitando conseguentemente la possibilità di crescita di queste ultime. Persistono inoltre delle significative disuguaglianze economiche, per cui a nazioni economicamente e industrialmente molto sviluppate (e dunque in grado di finanziare delle industrie culturali estremamente prolifiche) si accompagnano in parallelo nazioni molto più povere, le cui industrie audiovisive hanno di conseguenza maggiori difficoltà a realizzare progetti audiovisivi di ampio respiro.

Proprio la consapevolezza di tali problematiche portò sin dai primi decenni del Novecento allo sviluppo, all'interno dei singoli stati europei, di una serie di misure legislative volte alla regolamentazione e al sostegno economico delle rispettive industrie audiovisive, nel tentativo di garantirne la sussistenza. Ben presto, tuttavia, numerosi esponenti del settore iniziarono ad evidenziare come difficilmente le industrie cinematografiche europee prese singolarmente avrebbero potuto essere competitive a livello internazionale con altre, ben più strutturate cinematografie (in primis quella americana). Fu proprio per questo che, nel corso del XX

secolo, venne più volte ipotizzata la possibile implementazione di forme di sostegno al cinema europeo che travalicassero i singoli confini nazionali, nel duplice tentativo di proteggere e valorizzare la produzione culturale europea nella sua interezza dall'invasività di altre, più potenti cinematografie, nonché di aumentare la competitività internazionale delle produzioni audiovisive europee; misure che, tra numerose difficoltà, si concretizzarono solo a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, in concomitanza con la nascita dell'Unione Europea

Prima di procedere all'analisi della produzione e della distribuzione del cinema documentario italiano contemporaneo, appare dunque utile soffermarsi ad analizzare l'evoluzione storica e le caratteristiche del mercato e dell'industria audiovisivi europei, concentrandosi in particolar modo sull'ultimo ventennio: come avremo modo di vedere, infatti, i fattori e le trasformazioni che hanno caratterizzato lo sviluppo del mercato e della produzione audiovisiva continentale hanno avuto non poche ripercussioni sullo sviluppo dell'industria audiovisiva italiana stessa e del suo mercato interno, e una loro analisi permetterà quindi di avere un quadro più completo della produzione tanto documentaria quanto più ampiamente filmica italiana.

Di conseguenza, data appunto l'importanza avuta dalle misure di sostegno pubblico nella storia dell'audiovisivo europeo, e dato il fatto che questo capitolo è dedicato all'analisi dell'intero mercato audiovisivo europeo (mentre il prossimo capitolo sarà dedicato al più circoscritto mercato audiovisivo italiano), nelle prossime pagine ci si soffermerà soprattutto nell'analisi delle principali misure sovranazionali di sostegno pubblico alla produzione audiovisiva europea (che in quanto tali si rivolgono appunto ad un ampio numero di nazioni europee), mentre nel prossimo capitolo verrà posta maggiore attenzione alle misure di sostegno approntate livello nazionale (nonché subnazionale), analizzando in particolar modo quelle previste dalla legislazione italiana. Nella prima sezione di questo capitolo ci si soffermerà dunque in una sintetica analisi dell'evoluzione storica dei principali meccanismi sovranazionali europei di supporto all'audiovisivo, evidenziando le principali trasformazioni che hanno caratterizzato tali pratiche e sottolineando in particolar modo gli sforzi delle principali istituzioni europee (Unione Europea e Consiglio d'Europa) volti alla creazione di un comune mercato audiovisivo europeo; nella seconda sezione si analizzeranno invece le caratteristiche dei principali meccanismi di supporto approntati da queste ultime a partire dagli anni Ottanta, al fine di comprendere quali siano i loro obiettivi e i loro margini di manovra; infine, nella terza e ultima sezione si analizzeranno l'evoluzione del mercato audiovisivo europeo contemporaneo e le dinamiche che hanno caratterizzato lo sviluppo della coeva produzione

audiovisiva continentale, al fine di individuarne le tendenze generali e di comprendere quale sia stato l'effettivo impatto delle misure sovranazionali di sostegno pubblico sulla stessa.

Prima di procedere all'analisi delle misure sovranazionali, appare tuttavia necessario accennare almeno brevemente alle ragioni che hanno spinto le nazioni europee, nel corso del tempo, a sostenere economicamente le rispettive industrie culturali e audiovisive.

1. Sostegno pubblico sovranazionale al cinema europeo: una prospettiva storica.

1.1. Dalle origini agli anni Sessanta: fondi pubblici, accordi bilaterali, ed istituzioni europee non pervenute.

Da un punto di vista concettuale, un film presenta delle caratteristiche che non gli permettono di essere ricondotto ad un ambito puramente economico-industriale, come può invece essere fatto più facilmente con altri tipi di oggetti, ad esempio un elettrodomestico. Molti studiosi, nel corso del tempo, hanno infatti avuto modo di sottolineare come esso sia “un bene portatore di un duplice valore: economico e culturale. Il primo è dato dal rapporto tra i costi di produzione e i ricavi che è riuscito a generare. Si tratta di un valore oggettivo che può essere stimato in termini quantitativi, anche se la sua esatta quantificazione è molto complessa. Il valore culturale è dato invece dai caratteri formali del film, dal contenuto e, più in generale, dalla rilevanza che assume in senso lato all'interno del contesto pubblico. In questo caso il valore è stimato in termini qualitativi ed è soggettivo, ovvero può variare a seconda di chi esprime il giudizio”⁵. Proprio tale duplicità può, in un certo senso, contribuire a spiegare le differenti modalità con cui, nella prima metà del xx° secolo, gli Usa e le nazioni europee si posero a livello legislativo nei confronti delle loro rispettive industrie cinematografiche: mentre in America una concezione quasi esclusivamente commerciale del cinema portò ad un sostanziale clima di *laissez-faire* in ambito legislativo, che tra le altre cose permise ad un ristretto numero di Studios cinematografici di concentrare nelle proprie mani e di integrare verticalmente tutte le fasi della filiera cinematografica (produzione, distribuzione ed esercizio), in Europa, complice una tradizione culturale umanistica più marcata, venne sin dalle origini posta una maggiore attenzione alla natura culturale e artistica del mezzo cinematografico, visto non solo come una forma di intrattenimento, ma anche come uno strumento indispensabile per la valorizzazione e la diffusione dei valori, della cultura e della produzione artistica delle

⁵ Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche e mercato*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020, p. 160

single nazioni, nonché per l'educazione della popolazione. Di conseguenza, “molti paesi europei hanno iniziato a sostenere economicamente la propria industria cinematografica già negli anni Venti e Trenta del secolo scorso in virtù del contributo irrinunciabile che questo comparto può fornire in termini di costruzione, valorizzazione e conservazione dell'identità nazionale. La capacità delle cinematografie di partecipare in tal senso al bene comune era infatti ostacolata sia dalle caratteristiche proprie del business cinematografico (su tutte, gli elevati e sempre crescenti costi di produzione), sia dalla presenza sul mercato di un'offerta straniera commercialmente forte come quella hollywoodiana”⁶. Tali misure legislative trovarono dunque una giustificazione anche a livello economico: senza un qualche tipo di aiuto statale, infatti, difficilmente le industrie cinematografiche europee avrebbero potuto competere con la più strutturata industria cinematografica americana, complice anche la minor dimensione dei singoli mercati interni e le differenze linguistico-culturali, che rendevano difficile il reperimento dei capitali necessari alla produzione dei film e la loro circolazione al di fuori dei confini nazionali.

Seppur con varie tempistiche e con differenze spesso notevoli tra uno stato e l'altro, l'interventismo statale nell'industria cinematografica divenne dunque ben presto una caratteristica comune a quasi tutte le nazioni europee. Già a partire dagli anni Venti, tuttavia, cominciò a diffondersi, presso alcuni dei principali esponenti del settore, l'idea di dare vita a forme di collaborazione (e financo di sostegno) che travalicassero i confini delle singole nazioni europee. Era infatti convinzione diffusa che, nonostante lo spesso cospicuo sostegno da parte delle varie istituzioni statali, le cinematografie europee prese singolarmente non disponessero delle risorse necessarie per poter competere con la ben più strutturata industria cinematografica americana, la quale aveva tra l'altro visto aumentare la propria quota di mercato in Europa a seguito della Prima Guerra Mondiale. Molti soggetti ritenevano dunque che una maggiore collaborazione tra le cinematografie europee potesse contribuire a rendere le produzioni continentali più competitive a livello internazionale, favorendo tra l'altro anche la formazione di un comune “mercato cinematografico europeo” al cui interno tali prodotti potessero circolare con maggiore facilità: “'Film Europe', a coordinated European approach to the film sector, briefly affected the European film sector from 1924 onwards. Building upon the then-trend of European political cooperation, this movement focused on the idea of creating pan-European industrial cartels and trusts. Going beyond industrial cooperation, the notion included the idea

⁶ Marco Cucco, *Op. cit.*, p.161

of a 'pan-European cinema' with films of international appeal"⁷. Tale progetto finì ben presto per arenarsi, complici soprattutto la crisi finanziaria del 1929 e l'ascesa al potere dei regimi totalitari nazi-fascisti, che virarono in un'ottica puramente nazionalista le loro misure a sostegno del mezzo cinematografico, ma anche per colpa della ritrosia di certi segmenti nazionali che, come avremo modo di vedere, temevano possibili influenze esterne sulle rispettive cinematografie nazionali. Cionondimeno, tale progetto avrebbe finito per avere un'influenza molto duratura sulle sorti della cinematografia continentale.

Ciò apparve particolarmente evidente già in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, le cui devastazioni lasciarono in uno stato profondamente critico le industrie cinematografiche europee, mentre le sale cinematografiche di tutto il continente vennero letteralmente invase da migliaia di film statunitensi, che riuscirono a catturare in modo molto efficace l'attenzione e l'interesse del pubblico, grazie anche alla potenza produttiva di una Hollywood che, pur avendo visto ridursi i propri introiti europei durante la guerra, non era stata intaccata in maniera diretta dal conflitto bellico e aveva potuto contare sull'ampio e omogeneo mercato interno statunitense per finanziarsi. Proprio il desiderio di evitare una sostanziale cannibalizzazione del mercato cinematografico continentale da parte delle major hollywoodiane spinse la maggior parte dei neonati governi europei a ristabilire e ad ampliare misure di sostegno pubblico che permettessero alle varie industrie cinematografiche di rimettersi in sesto e di tornare ad essere competitive a livello tanto nazionale quanto internazionale: "Starting with the 1920s' defensive quota mechanisms, a more offensive approach centring on different types of financial support became established after 1945. An increasingly complex support framework has been created across Europe, in which more culturally inspired selective funds coexist with industrially oriented tax incentives"⁸. Un caso emblematico è senza dubbio quello dell'Italia, che tra il 1945 e il 1949 procedette a riformare in maniera molto profonda il proprio apparato legislativo riguardante l'ambito cinematografico: tra le misure adottate, vanno segnalate il D.L.L 658/45, che oltre ad abolire la precedente legislazione fascista prevedeva dei ristorni a favore della produzione di pellicole nazionali, nonché l'accordo intergovernativo del 1947 tra il governo italiano e quello statunitense, che imponeva che i proventi dei film americani venissero reinvestiti sul territorio italiano (e favorendo in tal modo lo spostamento di numerose

⁷ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, "Realising 'Film Europe'? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market", in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Communication, Mediation and Culture in the making of Europe*, Bologna, Il Mulino, 2013, p.147

⁸ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, "Realising 'Film Europe'? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market", in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, pp. 148-149

produzioni hollywoodiane sul territorio italiano), e il D.L. 958/49 (la cosiddetta “Legge Andreotti”), foriero di ulteriori ristorni per la produzione.

Ben presto apparve tuttavia nuovamente chiaro come, nonostante il rinnovato sostegno economico da parte dei loro governi, le singole cinematografie europee difficilmente sarebbero state in grado di competere alla pari con quella americana: la devastazione post-bellica e le ridotte dimensioni dei mercati europei rendevano appunto difficoltoso per le singole industrie nazionali raccogliere i fondi necessari a reggere tale confronto. Tornò di conseguenza in auge l’idea di dare vita ad un mercato cinematografico europeo comune, che permettesse un maggiore e più efficace movimento di capitali economici e culturali e all’interno del quale i prodotti cinematografici europei potessero circolare con maggiore facilità. Le prime nazioni a muoversi in tale direzione furono Italia e Francia che si fecero promotrici, già nel 1946, di un accordo sperimentale di co-produzione, giungendo infine, il 21 febbraio 1949, a ufficializzare il primo accordo bilaterale di co-produzione in Europa: “Fin dall’immediato dopoguerra, per reagire all’occupazione dei film americani, gli industriali italiani e francesi si fanno promotori di un’iniziativa di avvicinamento fra le cinematografie europee, per una sempre più stretta collaborazione in tutti gli aspetti della produzione cinematografica che porti progressivamente e spontaneamente a unire i mercati. Il progetto è sostenuto da ragioni di difesa economica e da una forte motivazione ideale per il reciproco aiuto fra nazioni affini per storia e cultura”⁹. A livello europeo, le co-produzioni cinematografiche tra diverse nazioni non erano una novità assoluta: già negli anni Venti si erano appunto avuti esperimenti in tale direzione. L’accordo tra Italia e Francia rappresentò tuttavia un’importante novità, in quanto per la prima volta due nazioni europee davano carattere di ufficialità ad alcuni tipi di co-produzione. Per essere considerate tali e poter rientrare nei termini dell’accordo, i progetti di co-produzione italo-francesi avrebbero dovuto infatti sottostare alla valutazione da parte di appositi organismi statali e all’adempimento di una serie di parametri specifici. L’enorme vantaggio era rappresentato dal fatto che le co-produzioni rientranti in tali termini avrebbero avuto la possibilità di accedere ai meccanismi di finanziamento pubblico di entrambe le nazioni, aumentando dunque considerevolmente le possibilità di raccogliere cospicui finanziamenti: “In reality, the French-Italian treaty was complementary to both the new state aid schemes introduced by the Italian government and the French concept of “film nationality”, meaning that only films with French nationality could benefit from the French tax incentives and be excluded from the French importation and screening quotas. In other words, the treaty ensured that French filmmakers

⁹ Barbara Corsi, “Il mercato del cinema europeo dagli anni Sessanta a oggi”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L’Europa. I. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 1060

could access the Italian state aid for film, whereas Italy-initiated co-productions would receive the national treatment by the French government”¹⁰. Seguendo l’ esempio del modello italo-francese, a partire dagli anni Cinquanta numerosi altri accordi bilaterali vennero ufficializzati tra le nazioni europee, favorendo una notevole circolazione di capitali economici e culturali e la realizzazione di alcune pellicole frutto di un notevole sforzo produttivo e in grado di ottenere un ampio successo a livello internazionale: basti pensare, per fare un esempio, a *Don Camillo* (Julian Duvivier, 1952), co-produzione italo-francese in grado di staccare 13 milioni di biglietti in Italia e 12 milioni in Francia. Nello stesso periodo, l’industria cinematografica americana attraversò un periodo di profonda crisi: il “Decreto Paramount” del 1948 aveva infatti posto fine al modello verticalmente integrato degli Studios hollywoodiani, mentre la crescente diffusione del mezzo televisivo iniziava a erodere sensibilmente il mercato interno, fattori che contribuirono a rendere il cinema americano meno competitivo a livello internazionale, favorendo in tal modo un generale aumento delle quote di mercato delle cinematografie europee, che in alcuni casi arrivarono perfino a superare quella americana.

Nonostante tali tendenze positive, numerose problematiche continuavano tuttavia a caratterizzare il mercato cinematografico europeo: “A partire dal primo trattato italo-francese del 1949, la strategia europea di coproduzione riscuote indubbiamente dei successi, ma l’unificazione dei mercati incontra innumerevoli impedimenti per la diversità delle leggi cinematografiche in vigore nei vari paesi e per una fondamentale resistenza dei professionisti a mettere in comune progetti e strutture. Uno dei problemi irrisolti, che esprime bene questa reciproca diffidenza, è la scarsa circolazione dei film europei non nazionali fuori dai loro confini e l’insoddisfacente risultato economico ottenuto negli altri paesi. Se si esamina la quota di mercato dei film non nazionali dal 1960 al 1974, si scopre che, togliendo le coproduzioni, in Francia il cinema europeo non supera il 19,9 per cento, in Italia l’8,6”¹¹. Se dunque le misure di sostegno finanziario alle cinematografie nazionali e gli accordi di co-produzione ebbero un effetto indubbiamente positivo dal punto di vista della produzione, contribuendo a riassetare le cinematografie europee, ad aumentare la quota di film prodotti e a favorire importanti collaborazioni transnazionali, allo stesso tempo ebbero ben pochi effetti dal punto di vista della circolazione internazionale dei film, contribuendo inoltre in molti casi a generare fenomeni di parassitismo e di sottosviluppo: salvo rari e virtuosi esempi, infatti, la maggior parte delle

¹⁰ Petar Mitric, “The European Co-production Treaties: A Short History and a Possible Typology”, in Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric and Eva Novrup Redvall (a cura di), *European Film and Television Co-production. Policy and practice*, Svizzera, Springer International Publishing, 2018, p. 100

¹¹ Barbara Corsi, “Il mercato del cinema europeo dagli anni Sessanta a oggi”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Op. cit.*, p. 1060

cinematografie europee risultavano dominate da case di produzione di piccole o piccolissime dimensioni, in molti casi totalmente dipendenti dai finanziamenti statali e prive di qualsivoglia spirito industriale.

È in tal senso interessante segnalare come le istituzioni sovranazionali europee, nate nell'immediato dopoguerra con l'obiettivo di favorire la collaborazione tra le nazioni e i popoli europei, nonché di promuovere la democrazia, i diritti umani e la risoluzione di problemi sociali, ebbero all'epoca un impatto ben poco significativo in ambito audiovisivo e più in generale culturale: il Consiglio d'Europa, fondato nel 1949, si limitò infatti perlopiù ad azioni puramente simboliche, mentre la Comunità Economica Europea (CEE), fondata nel 1957, escludeva addirittura qualsiasi tipo di politica culturale dal proprio raggio d'azione: "Il Trattato di Roma del 1957 prevedeva infatti che l'allora Comunità Economica Europea (CEE) non avesse alcun mandato in ambito culturale e potesse dunque intervenire in materia di cinema limitatamente agli aspetti di carattere economico. Ciò significa che per lungo tempo l'azione delle istituzioni europee è stata rivolta quasi esclusivamente ad armonizzare le norme presenti nei singoli stati e a eliminare eventuali barriere commerciali. Sebbene nel corso degli anni Sessanta e Settanta la Commissione Europea abbia intrapreso iniziative di carattere culturale, queste sono state sempre molto prudenti"¹². La mancanza di un intervento più concreto in ambito audiovisivo da parte di tali istituzioni non è tuttavia da ricondurre solo ad un loro generico disinteresse nei confronti delle questioni artistico-culturali, a tutto vantaggio dell'ambito economico, ma anche (e forse soprattutto) alla mancanza di collaborazione da parte degli stati membri. Come abbiamo avuto modo di sottolineare, infatti, le nazioni europee vedevano nel settore audiovisivo un elemento fondamentale per lo sviluppo delle rispettive comunità nazionali, ritenendolo dunque un ambito su cui spettava a loro una competenza esclusiva e dimostrandosi di conseguenza ben poco propense a cedere anche solo una parte del loro potere decisionale alle istituzioni sovranazionali, che si ritrovarono costrette ad un sostanziale immobilismo: "L'iniziale volontà delle autorità europee di dirigere l'integrazione dei sistemi cinematografici è ostacolata dalla resistenza degli industriali a cedere anche solo una parte della loro rete di protezione, ma soprattutto è minata alla base dal pregiudizio che, essendo il cinema un fenomeno culturale, una politica industriale decisa, pur in linea generale, a livello comunitario, possa nuocere alle identità nazionali – o anche provinciali – dei popoli europei"¹³. Si venne di conseguenza a creare una situazione ambigua: se da una parte i principali

¹² Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 165

¹³ Barbara Corsi, "Il mercato del cinema europeo dagli anni Sessanta a oggi", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Op. cit.*, p. 1065

attori in ambito audiovisivo ritenevano che una maggiore integrazione tra i mercati e le industrie cinematografiche europee avrebbe potuto permettere una maggiore e migliore circolazione dei prodotti audiovisivi e un generale rafforzamento delle cinematografie nazionali, dall'altra parte nessuno sembrava disponibile a compiere i passi necessari in tale direzione.

Al volgere degli anni Sessanta, dunque, la cinematografia europea sembrava godere di ottima salute: l'andamento positivo dell'economia e la perdurante crisi della cinematografia americana, che ne aveva ridotto la capacità di penetrazione nei mercati europei e spinto alcuni dei principali Studios a trasferire parte dei propri capitali e numerose produzioni all'estero, permise alle cinematografie europee di aumentare la propria capacità produttiva e le quote di mercato dei prodotti nazionali, senza contare che le frequenze cinematografiche erano state solo in minima parte intaccate dall'avvento della televisione a partire dagli anni Cinquanta. Ma alla crescita dei singoli mercati nazionali molto raramente era corrisposta una maggiore circolazione oltre confine dei film e dei capitali finanziari, mentre le industrie cinematografiche rimanevano piccole e spesso dipendenti dalle sovvenzioni statali, il tutto in assenza di politiche cinematografiche condivise a livello europeo. L'andamento positivo del cinema europeo celava dunque numerose criticità, che a partire dagli anni Settanta sarebbero esplose con tutta la loro potenza.

1.2. Dagli anni Settanta ad oggi: le istituzioni europee verso un comune mercato audiovisivo

A cavallo fra anni Settanta e Ottanta, infatti, il settore audiovisivo europeo andò incontro ad una serie di avvenimenti destinati a modificarne profondamente e in maniera duratura la struttura. Uno degli eventi più impattanti fu senza dubbio la liberalizzazione del mercato televisivo: se nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, la televisione era stata trattata da quasi tutte le nazioni europee come un monopolio statale, in virtù del suo potenziale in termini di educazione, informazione e intrattenimento, a partire dai primi anni Settanta l'avvento di una serie di nuove tecnologie (tra cui la trasmissione via cavo e via satellite delle frequenze televisive) rese possibile la nascita su tutto il territorio europeo di numerose emittenti televisive indipendenti e private, che finanziandosi tramite la vendita di spazi pubblicitari e proponendo una massiccia programmazione di film (soprattutto americani) acquistati a pacchetto a basso costo, riuscirono talvolta a raggiungere successi notevoli. Di fronte all'avanzata di tali emittenti, l'opposizione frontale delle nazioni europee dovette ben presto lasciare spazio ad una loro accettazione, e seppur con tempistiche diverse (in Italia avvenne nel

1975, con la legge 14 aprile 1975, n. 103) quasi tutti gli stati decretarono la fine del loro monopolio sulle trasmissioni. In assenza di regolamentazioni specifiche, le emittenti private conobbero così una crescita vertiginosa, negli stessi anni in cui le principali major hollywoodiane, in seguito all'adozione da parte del governo statunitense di una serie di provvedimenti fiscali volti a limitare il trasferimento delle produzioni all'estero, iniziarono a ritirare i consistenti capitali da esse investite nelle varie cinematografie europee, andando incontro inoltre ad un sostanziale miglioramento delle proprie condizioni economiche che le portò a tornare ad essere competitive a livello internazionale.

I suddetti avvenimenti ebbero conseguenze profonde sul cinema europeo: il ritiro dei capitali americani privò i produttori nazionali di una preziosa fonte di finanziamento, costringendoli a trovarne di nuove o a ridurre i budget dei loro film, rendendoli così meno competitivi tanto sui mercati interni quanto a livello internazionale; allo stesso tempo, la capillare programmazione di film offerta dalle nuove reti accelerò la moria di spettatori cinematografici, che disertarono le sale in numero sempre maggiore. È in questo scenario che avviene un vero e proprio ribaltamento nei rapporti di forza tra i due media, con il cinema europeo che si ritrovò sempre più dipendente dalla televisione: “Calando le presenze nelle sale, cala in proporzione l'apporto di denaro della distribuzione alla produzione, anticipato secondo il sistema dei minimi garantiti calcolati sulla previsione degli incassi; in questa falla si inserisce proprio l'intervento delle televisioni, che col preacquisto dei diritti di trasmissione finiscono per diventare, dalla metà degli anni Ottanta, l'ago della bilancia dell'industria del cinema”¹⁴, senza che i produttori mostrino eccessive ritrosie, date le prospettive di guadagno immediato offerte da queste pratiche.

Di fronte all'atrofizzazione della produzione cinematografica continentale, allo strapotere dei broadcaster televisivi e al ritorno in forze del cinema statunitense, che nel corso degli anni Ottanta riuscì ad aumentare in maniera considerevole le proprie quote di mercato, apparve ancora una volta evidente come molto difficilmente le nazioni europee avrebbero potuto uscire singolarmente da una situazione tanto critica. Fu proprio in quegli stessi anni, di conseguenza, che le istituzioni europee (ed in particolare la Comunità Europea) tornarono ad interrogarsi in maniera insistente sulla necessità o meno di un proprio intervento diretto in ambito audiovisivo. Molti esponenti del settore ritenevano infatti che solo tali istituzioni avessero le dimensioni, il potere e la disponibilità economica per poter contribuire a proteggere e rilanciare in maniera efficiente l'audiovisivo europeo, e l'interesse della Comunità Europea ad avere un ruolo

¹⁴ Barbara Corsi, *Produzione e produttori*, Milano, Il castoro, 2013, p. 42

maggiormente attivo nei confronti di tale settore (e in generale nei confronti dell'ambito culturale) appariva giustificato nell'ottica di una maggiore integrazione economica e politica tra gli stati membri che si andava sviluppando in quegli anni: "Starting at the aftermath of the first European Parliament elections in 1981, the role of the media in shaping the political future of the Community became the object of a long standing debate initiated by members of the European Parliament [...] Alarmed by the emergence of phenomena of ownership concentration and transborder capacity for broadcasting bypassing national laws, the Parliament called for a European media policy. The media were regarded as potentially powerful actors in the process of integration, yet their development in the European space was largely left into the hands of private companies or state monopolies"¹⁵. Tra i principali obiettivi di tale processo di integrazione, oltre alla creazione (sull'onda lunga delle politiche neoliberali che dominavano il decennio) di un comune Mercato Unico Europeo, che favorisse una più semplice circolazione di merci e persone, si fece così strada anche la parallela progettazione di un comune mercato audiovisivo europeo, che proprio eventuali misure di sostegno approntate dalla Comunità Europea avrebbero potuto contribuire a rendere possibile. Agli occhi dei membri del Parlamento Europeo, in effetti, la buona riuscita di tale progetto appariva foriera di benefici tanto culturali quanto economici al più ampio progetto di integrazione europea: una maggiore diffusione e circolazione dei prodotti audiovisivi europei, infatti, avrebbe potuto contribuire ad aumentare il giro d'affari del settore, rafforzando così le industrie audiovisive europee, e allo stesso la fruizione di prodotti diversificati avrebbe contribuito al conoscenza reciproco delle diverse culture nazionali europee, e allo stesso tempo alla creazione di un comune senso di appartenenza al progetto europeo: "Following divergent approaches at the member state level, the European policy discourse included both cultural and economic arguments. One cultural argument was that the audiovisual sector could help establish a *European identity*, which would in turn stimulate popular support for European integration [...] Above all, cultural concerns became integrated in a more economic-industrial set of arguments that would go to steer EU-level audiovisual interventions. The focus was put on the economic weaknesses of the European sector and the 'European culture' factor was downplayed in favour of a defensive strategy"¹⁶.

La diffusa convinzione che un intervento da parte della CEE a sostegno del mercato audiovisivo europeo avrebbe potuto avere effetti decisamente positivi non riuscì tuttavia ad

¹⁵ Juliet Lodge, Katharine Sarikakis, "Communicating Europe: political steps to facilitating a public sphere?", in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, p. 30

¹⁶ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, "Realising 'Film Europe'? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market", in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, p. 150

evitare che, tanto a livello comunitario quanto all'interno dei singoli stati membri, sorgessero numerose perplessità e discussioni relative agli effettivi obiettivi perseguiti dall'istituzione, nonché su quali avrebbero dovuto essere i margini d'azione della stessa; discussioni e analisi che si prolungarono per tutto il corso degli anni Ottanta, ritardando non poco la promulgazione di eventuali misure a livello comunitario. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, infatti, gli stati europei hanno da sempre visto il sostegno economico delle rispettive industrie cinematografiche come una loro prerogativa fondamentale, individuando nella produzione il principale obiettivo della loro azione di sostegno, essendo questa non solo la fase che richiedeva il maggior dispendio di risorse, ma anche quella che più di tutte era in grado di determinare la natura e la qualità del film (e quindi la più vicina alle motivazioni culturali alla base del sostegno pubblico). Il timore di molti stati europei, di conseguenza, era che eventuali operazioni degli organismi europei potessero sovrapporsi o addirittura sostituirsi alla loro azione a sostegno della produzione culturale e audiovisiva, dando vita ad una sorta di conflitto di interessi. Da un punto di vista prettamente culturale, invece, un ulteriore problematica era rappresentata dal timore che l'azione delle istituzioni europee avrebbe potuto portare ad una sostanziale omogeneizzazione dei prodotti audiovisivi e culturali, al fine di favorire una loro più facile circolazione all'interno dei confini comunitari. Ad alimentare tale timore contribuiva d'altronde una malcelata ambiguità di certi obiettivi perseguiti dalla Comunità Europea, per cui se da una parte questa puntava a valorizzare e a sostenere la produzione culturale delle singole comunità nazionali e locali, allo stesso tempo puntava però anche alla creazione di un mercato economico comune e del senso di appartenenza ad una condivisa (anche se non meglio specificata) 'identità europea', tutte istanze che celavano appunto, agli occhi delle singole nazioni, il pericolo di una potenziale omologazione culturale; timori che sono stati efficacemente sintetizzati da Anna Herold: "In other words, there seems to be a contradiction between national measures, which often seek to correct the workings of the market, on the one hand, and the efforts to establish a free market for audiovisual goods and services on the European level, on the other [...] The situation has been additionally complicated after Maastricht by the introduction of Article 151 into the EC Treaty, which recognises protection of cultural values as one of the constitutional tasks of the Community. As a result, the policy in the film sector at the European level is characterised by another profound contradiction, that between the economic objectives of market integration and the obligation to preserve cultural diversity, both constitutionalised within the EU legal order"¹⁷. Tali difficoltà nel raggiungere un equilibrio nella divisione delle

¹⁷ Anna Herold, "EU Film Policy: between Art and Commerce", *European Diversity and Autonomy Papers*, n. 3, 2004, p. 6

competenze in ambito audiovisivo tra la Commissione europea e i singoli stati membri lasciò così margini di manovra per il Consiglio d'Europa, che in quanto organismo intergovernativo privo di deleghe, ma bensì basato su una gestione diretta e collegiale da parte dei singoli governi delle varie materie da esso trattate, meglio si prestava all'epoca ad approntare misure di sostegno al settore audiovisivo. In particolar modo, il Consiglio venne individuato come il referente ottimale per lo sviluppo di un meccanismo a sostegno delle co-produzioni internazionali europee: “The economy versus culture tension remained in the background. Setting up European-level audiovisual policy required a balancing act, and led to a dispersal of responsibilities across the different European institutions. The Council of Europe proved an excellent haven for projects that were deemed too cultural by the member states. Most importantly, it served as a safety net for establishing a co-production support fund, which lacked sufficient member support when put forward as an EU project by French President Francois Mitterand in 1984”¹⁸. Fu così che, nel 1989, il Consiglio diede vita ad Eurimages, un fondo a sostegno dell'industria cinematografica le cui risorse erano per il 90% da destinarsi al finanziamento di coproduzioni europee.

Nonostante le numerose difficoltà, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta il Parlamento Europeo ebbe finalmente modo di approvare e implementare due importanti misure a sostegno dell'audiovisivo europeo: la prima, nel 1989, fu la direttiva *Televisione senza frontiere*, rivolta al settore televisivo, mentre la seconda (lanciata come progetto sperimentale nel 1987 ed infine approvata nel 1991) fu il Programma MEDIA (“Mesures pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle”), rivolto al settore cinematografico. Ciò fu reso possibile dal raggiungimento, in quegli stessi anni, del tanto agognato equilibrio tra la Comunità Europea e gli stati membri in merito alle rispettive mansioni in ambito audiovisivo e culturale, equilibrio che appare ben spiegato (e trovò ufficializzazione) grazie al Trattato di Maastricht del 1992, che sancì la nascita dell'Unione Europea. Il trattato stabiliva infatti che la neonata UE potesse intervenire anche in ambito culturale (legittimando così a posteriori le due sopracitate iniziative e aprendo all'implementazione di ulteriori misure), ma allo stesso tempo imponeva che l'azione degli organi comunitari dovesse sottostare al cosiddetto “principio di sussidiarietà”, per cui questi avrebbero potuto intervenire solo nel caso in cui l'azione dei singoli stati membri non fosse stata sufficiente al raggiungimento di determinati obiettivi, o se l'azione dell'Unione avesse offerto un valore aggiunto: “In termini concreti, l'azione dell'Unione Europea in materia di cinema viene indirizzata al sostegno primario dello stadio dello sviluppo e, soprattutto, della

¹⁸ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, “Realising ‘Film Europe’? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market”, in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, pp. 151-152

distribuzione internazionale. In queste due aree, infatti, l'azione degli stati si è sempre dimostrata debole, e quella dell'Unione può essere più efficace perché permette di superare alcuni ostacoli oggettivi [...] L'applicazione del principio di sussidiarietà sancisce pertanto una spartizione di competenze tra Unione Europea e Stati membri: gli Stati sostengono primariamente la creazione di contenuti, mentre l'Unione interviene per ottimizzare gli sforzi profusi dai membri, in ottica tanto economica (più spettatori vedono un film, maggiori saranno per il produttore i ricavi da investire in nuovi prodotti) quanto culturale (promozione delle diverse culture che vivono nel continente)”¹⁹. Le discussioni e i dibattiti degli anni Ottanta avevano dunque avuto un esito positivo, dando appunto vita ad un equilibrio in grado di accontentare sostanzialmente tutti gli attori in campo: da una parte si riconosceva agli stati membri il ruolo di “azionisti principali” nel sostegno alla produzione audiovisiva, mentre dall'altra alle istituzioni europee veniva affidato un ruolo importante nel sostegno alla distribuzione e alla circolazione internazionale di tali prodotti, in linea col loro impegno a sostegno di una maggiore integrazione tra gli stati membri e della valorizzazione delle plurali culture europee. Il raggiungimento di tale equilibrio divenne infatti possibile anche grazie ad un sostanziale mutamento degli obiettivi culturali perseguiti dall'UE: l'iniziale proposito di favorire la formazione di una comune identità europea tra i cittadini dell'Unione venne infatti posto sempre più in secondo piano, a favore di una visione che poneva come fine principale dell'azione degli organismi europei la valorizzazione delle diversità storico-culturali dei singoli stati membri: “While the idea of ‘unity in diversity’ was present in some of the earliest cultural initiatives within the European Communities, the concept of Europeanisation gradually evolved from an idea of cultural harmonisation towards a more plural perspective. Even if Europeanisation remains implicit, the road to unity is nowadays perceived as arising from European cultural diversity. This does not mean that economic concerns have lessened in importance in the EU’s rhetoric. Rather, it is believed that increasing the competitiveness of the European audiovisual industry will promote cultural diversity and European heritage”²⁰.

A partire dai primi anni Novanta, dunque, a livello europeo si venne a formare un duplice livello di politiche a sostegno del settore audiovisivo: sovranazionale (rappresentato dall'Unione Europea e dal Consiglio d'Europa) e nazionale (rappresentato dai governi nazionali), ai quali, dalla seconda metà del decennio, è possibile aggiungere un terzo livello subnazionale, rappresentato dal numero sempre crescente di fondi e misure di sostegno a livello

¹⁹ Marco Cucco, *Op. cit.*, pp. 166-167

²⁰ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, “Realising ‘Film Europe’? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market”, in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, p. 153

regionale e locale (che avremo modo di approfondire più avanti); una tripartizione che persiste tutt'oggi, seppur con numerosi cambiamenti accorsi nel tempo. Sempre a partire dai primi anni Novanta inoltre, in concomitanza con la nascita dell'UE e la sua espansione territoriale, l'andamento del mercato audiovisivo europeo conobbe un'inversione di tendenza: le frequentazioni cinematografiche, che dagli anni Settanta non avevano fatto altro che calare, tornare infatti finalmente a crescere, al pari del numero di film prodotti; una tendenza positiva che molti nel tempo hanno attribuito al ruolo benefico dei meccanismi approntati dalle istituzioni europee. Come avremo tuttavia modo di vedere più avanti nel capitolo, analizzando l'evoluzione del mercato audiovisivo europeo nel secondo millennio, risulta tuttora dubbio se le politiche europee a sostegno dell'audiovisivo abbiano effettivamente avuto un ruolo determinante in tale inversione di tendenza. Prima di ciò, tuttavia, ci si soffermerà in una concisa analisi dei meccanismi di supporto sopracitati, al fine di evidenziarne il funzionamento e l'evoluzione nel corso del tempo.

2. Sostegno europeo al settore audiovisivo: gli strumenti principali.

2.1 Consiglio d'Europa

2.1.1 Eurimages (1989) e la European Convention on Cinematographic Co-Production (1994)

Abbiamo già sottolineato come gli stati membri della Comunità Europea si opposero tenacemente ad iniziative comunitarie mirate al sostegno della fase produttiva, vista come loro prerogativa assoluta; e abbiamo anche visto come per gli operatori del settore audiovisivo europeo le co-produzioni internazionali abbiano da sempre rappresentato un utile strumento tanto per la raccolta di maggiori finanziamenti, quanto per una più vasta circolazione transnazionale delle loro opere. Fu proprio su tale ambito allora che il Consiglio d'Europa decise di concentrarsi, dando vita nel 1989 al fondo Eurimages, dedicato appunto al sostegno delle co-produzioni internazionali europee. In tal modo, infatti, il Consiglio poteva adempiere all'obiettivo di facilitare l'incontro e lo scambio tra le diverse culture europee, senza allo stesso tempo sovrapporsi o sostituirsi al sostegno economico elargito dai singoli stati, mirato perlopiù ai prodotti puramente nazionali: "The Eurimages fund focuses on the traditional arena of national film funds: production. Its added value lies in the type of funding it offers. It focuses on co-productions and steers away from the often territory-based character of national and

regional film support. While economy/technology-oriented objectives feature in its guiding policy documents, cultural aims are primordial in that it endeavours to support works which reflect the multiple faces of a European society whose common roots are evidence of a single culture”²¹. Il fondo richiede ai progetti europei che decidano di aderirvi il rispetto di specifici criteri di partecipazione: nel caso di coproduzioni multilaterali, ad esempio, la quota minima di partecipazione da parte di un produttore deve corrispondere come minimo al 10% del budget totale, mentre la quota massima di partecipazione è stabilita al 70% del budget; quote che diventano del 20% / 80% nel caso di coproduzioni bilaterali, mentre nel caso di progetti che prevedano un budget superiore a 5 milioni di euro sono permesse quote di partecipazione del 10% / 90%. Il supporto da parte di Eurimages non può inoltre superare il 17% del costo totale di produzione nel caso di film di finzione e del 25% nel caso di documentari, con un tetto massimo di 500 mila euro per entrambe le categorie; per poter ottenere il finanziamento, inoltre, i richiedenti devono dimostrare di essere riusciti a reperire almeno il 50% del budget totale attraverso altre forme di finanziamento. Ad oggi, al fondo aderiscono 37 dei 47 stati membri del Consiglio, con l’aggiunta del Canada a partire dal 2017, per una dotazione annua media di circa 26 milioni di euro (forniti dagli stessi stati partecipanti); dal 1989, circa 2.000 coproduzioni sono state sostenute, per un investimento complessivo di oltre 600 milioni di euro (Grafico 1).

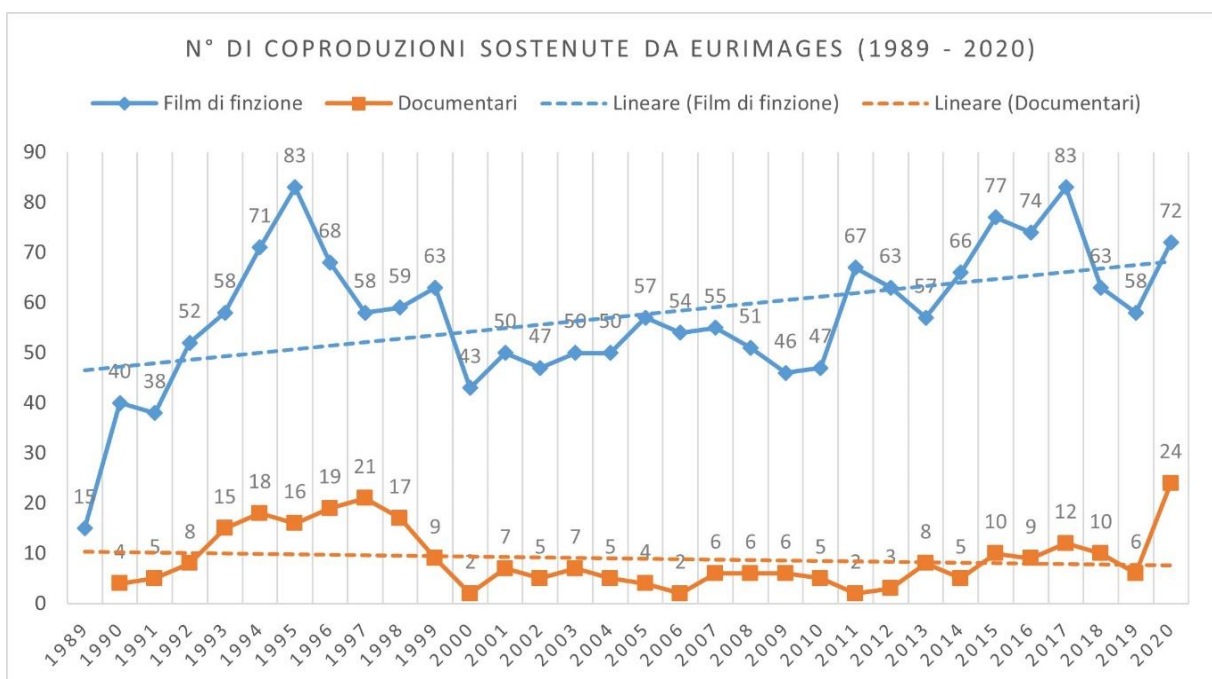


Grafico 1 (Fonte: Eurimages - <https://www.coe.int/en/web/eurimages>)

²¹ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, “Realising ‘Film Europe’? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market”, in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, p. 153

In parallelo a Eurimages, nel 1994 il Consiglio introdusse inoltre l'European Convention on Cinematographic Co-Production, il cui scopo principale era quello di armonizzare i numerosi accordi di coproduzione allora in vigore tra le varie nazioni europee, al fine in particolar modo di incoraggiare le coproduzioni tra grandi e piccoli paesi: "The Convention is a multilateral treaty open for all European countries and a wide variety of producers. It has encouraged collaboration between small and big countries, often prioritised the quality of script over the track record, recognised financial-only co-productions and introduced a point system for measuring the European value of films. At the same time, the Convention does not compete with the traditional bilateral co-production treaties. It co-exists alongside them, filling some of their gaps"²²; una questione che era divenuta fondamentale in seguito al collasso dell'Unione Sovietica nel 1991 e al parallelo processo di integrazione europea, che tra le altre cose aveva appunto portato all'ingresso nell'UE di numerosi paesi del ex-blocco sovietico, le cui industrie cinematografiche giacevano spesso in situazioni critiche. Sempre in tale ottica la convenzione venne aggiornata nel 2017, riducendo la quota minima di partecipazione agli accordi di coproduzione dal 10 al 5% del budget: nel caso di progetti medio-grandi, infatti, a molte delle nazioni più piccole della comunità europea risultava spesso difficile riuscire a reperire il 10% del budget necessario per poter partecipare, situazione che avrebbe potuto potenzialmente ridurre il loro margine di manovra in ambito cinematografico.

2.2 Unione Europea

2.2.1 Programma MEDIA (1991) e Programma Europa Creativa (2014)

Vista l'opposizione da parte dei principali paesi membri (e in particolare quella di Germania e Regno Unito, i più favorevoli alla liberalizzazione del mercato audiovisivo), al termine degli anni Ottanta l'Unione Europea decise di astenersi dall'intervenire economicamente nella produzione cinematografica, preferendo spostare il focus della propria azione in ambito cinematografico sul sostegno ad una migliore circolazione dei prodotti audiovisivi europei tanto all'interno quanto all'esterno dei confini comunitari, così da favorire una migliore conoscenza reciproca delle varie culture nazionali e locali e una maggiore competitività delle industrie audiovisive europee. Fu sulla base di tali assunti, dunque, che a cavallo tra anni Ottanta e Novanta l'UE progettò e implementò il Programma MEDIA: "The European Commission

²² Petar Mitric, "The European Co-production Treaties: A Short History and a Possible Typology", in Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric and Eva Novrup Redvall (a cura di), *Op. cit.*, p. 104

launched the MEDIA programme in 1987, as a three-year trial period focusing on skills development, marketing and distribution. Unlike Eurimages, the aim of the MEDIA programme was not to provide support for production costs. Instead, the MEDIA programme offers a significant policy framework in support of European film distribution aiming to increase the circulation of European films”²³. La differenza principale rispetto al fondo del Consiglio d’Europa consisteva insomma nel fatto che, mentre Eurimages circoscriveva il proprio sforzo economico al sostegno delle coproduzioni internazionali, lasciando che fossero gli stati membri ad occuparsi del sostegno ai film puramente nazionali, il Programma MEDIA faceva rientrare nel proprio margine d’azione tutte le attività dell’industria cinematografica a monte e a valle della fase produttiva (sviluppo, distribuzione, promozione...). Non dedicarsi a tale ambito, infatti, permise a MEDIA non solo di evitare di intromettersi in quella che era vista come una prerogativa dei singoli stati, ma anche di proporsi come vero e proprio alleato di Eurimages e dei fondi pubblici nazionali, in quanto tanto le coproduzioni quanto i film puramente nazionali potevano accedere alle sue misure di sostegno: “Il programma sostiene inizialmente diciannove diversi ambiti strategici, ma a partire dalla sua seconda edizione, MEDIA II, si posiziona in linea con il principio di sussidiarietà e inizia a focalizzarsi su due aree: lo sviluppo e la distribuzione internazionale. A sostegno della distribuzione internazionale, a cui ancora oggi è dedicata più di metà del budget, MEDIA mette a disposizione varie iniziative, tra le quali un fondo per i distributori erogato tramite criteri automatici e uno tramite criteri selettivi, un contributo per gli agenti di vendita (di recente introduzione) e uno per il sostegno ai festival”²⁴. Proprio i due fondi a sostegno della distribuzione rappresentano la principale voce di spesa del programma, e rispondono a due logiche di assegnazione diverse: i contributi del fondo automatico vengono infatti elargiti ai distributori sulla base del numero di presenze in sala realizzate nell’anno precedente dai film non nazionali europei da loro distribuiti. Tale numero viene ponderato in base alla nazionalità dei film seguendo il cosiddetto “principio di discriminazione positiva”, che fa sì che nel calcolo vengano favoriti i distributori di paesi non rientranti nelle principali cinematografie europee, e che senza tale contributo avrebbero più difficoltà a far circolare i propri film all’estero e ad alimentare la propria produzione nazionale: i distributori che ricevono il fondo sono infatti poi obbligati a reinvestirlo nella coproduzione di film europei non nazionali, nell’acquisto dei diritti di distribuzione di altri film europei non nazionali o nel sostenimento delle loro spese promozionali, contribuendo così all’ulteriore

²³ Philip Drake, “From Co-productions to ‘Co-distributions’? Re-evaluating Distribution Policies for European Film”, in Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric and Eva Novrup Redvall (a cura di), *Op. cit.*, p. 127

²⁴ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 167

TABELLA 5.1
Il Programma MEDIA

Nome	Durata	Budget	Stati aderenti
MEDIA I	1991-1995	200 milioni di ECU	Stati membri dell'UE
MEDIA II	1995-2001	310 milioni di €	Stati membri dell'UE
MEDIA Plus	2001-2005 (esteso al 2006)	515 milioni di €	Stati membri dell'UE + 10 nuovi Stati membri dopo il 2005
MEDIA 2007	2007-2013	755 milioni di €	Stati membri dell'UE + Croazia, Islanda, Liechtenstein, Norvegia e Svizzera
MEDIA (sottoprogramma di Europa Creativa)	2014-2020	820 milioni di €	Stati membri dell'UE + Albania, Bosnia ed Erzegovina, Islanda, Macedonia, Montenegro, Norvegia, Serbia + parzialmente Georgia, Moldavia e Ucraina
<i>Programmi paralleli</i>			
MEDIA International	2008-2010	7 milioni di €	Stati membri dell'UE e paesi terzi
MEDIA Mundus	2001-2013	15 milioni di €	Stati membri dell'UE e paesi terzi

Fonte: Liz (2016, pp. 39-40).

Tabella 1 (Fonte: Cucco, 2020, p. 169)

circolazione dei prodotti audiovisivi europei. I contributi del fondo selettivo sono invece erogati a gruppi di sette distributori di diversi paesi europei che vogliono distribuire un film non prodotto da uno o più dei loro paesi di appartenenza. In questo caso, i criteri selettivi servono a valutare le caratteristiche qualitative del film e del piano distributivo, mentre la costituzione del gruppo è richiesta come una sorta di garanzia del potenziale di circolazione del film.

A partire dal 1991, anno della sua ufficializzazione, MEDIA è sempre stato rinnovato (prima ogni quattro anni e poi, a partire dal 2000, ogni sette), e ogni sua iterazione ha visto aumentare tanto il numero di nazioni partecipanti quanto le disponibilità economiche del progetto (Tabella 1); nel corso del nuovo millennio, inoltre, il programma ha ampliato i propri obiettivi e i propri margini d'azione, dando per esempio vita ad una serie di sottoprogrammi volti a favorire una più stretta collaborazione tra stati membri e nazioni esterne all'UE, nell'ottica di una maggiore internazionalizzazione dei film europei (MEDIA International dal 2008 al 2010, e il successivo MEDIA Mundus dal 2011 al 2013). Nel 2014, infine, MEDIA ha forse conosciuto la sua evoluzione più profonda, entrando infatti a far parte del Programma Europa Creativa, formato da tre componenti principali: oltre a MEDIA, al programma si aggiungono infatti il preesistente Programma Cultura e una sezione transettoriale. Mosso da una diversa concezione dei settori culturali, sempre più visti come un ambito strategico per il consolidamento delle identità nazionali e per la crescita economica dei paesi e dell'UE stessa, Europa Creativa riserva la maggior parte del suo budget di 1,46 miliardi di euro (il 56%) a MEDIA (divenuto ora sottoprogramma), sintomo di come l'ambito audiovisivo continui ad essere ritenuto essenziale in ambito europeo.

2.2.2 Televisione senza frontiere (1989) e Servizi media audiovisivi (2007)

Un altro importante strumento a sostegno della cinematografia e del settore audiovisivo approntato dalla Comunità Europea fu la direttiva *Televisione senza frontiere*, introdotta nel 1989. Come ricordato, gli anni Ottanta furono caratterizzati da una numerosa serie di trasformazioni in ambito audiovisivo, scatenate in particolar modo dalla liberalizzazione del mercato televisivo e dalla fine dei monopoli di stato: obiettivo della direttiva, dunque, era proprio quello di regolamentare il settore televisivo europeo e di armonizzare le singole leggi nazionali in materia, con lo scopo da una parte di evitare che i broadcaster sfavorissero i programmi e i film europei a vantaggio dei più economici e attraenti prodotti americani, e dall'altra di indirizzare gli stessi ad un maggior sostegno in termini finanziari delle industrie audiovisive del continente. La direttiva prevedeva infatti che le emittenti televisive dovessero riservare almeno il 50% del proprio palinsesto a prodotti di origine europea, senza fare alcun tipo di distinzione tra emittenti pubbliche e private; imponeva loro inoltre di investire una parte dei propri ricavi annui (il 15% nel caso di emittenti pubbliche, il 10% per le private) nella produzione audiovisiva realizzata da imprese indipendenti e non legate alle emittenti stesse; infine, affermava che gli stati membri erano tenuti ad adottare tali misure, lasciando loro la possibilità di renderle ancor più stringenti, ma mai più permissive. In tal modo, "La direttiva impone una sorta di collaborazione tra broadcaster e imprese che producono film affinché i primi, in generale aziende economicamente solide e che operano in regime di duopolio o oligopolio, aiutino le seconde che, al contrario, hanno una minore capacità finanziaria e dimensioni non paragonabili a quelle delle emittenti. Più nello specifico, la direttiva ha come obiettivo quello di incentivare la produzione audiovisiva europea (film inclusi) così da poter trarre vantaggio dalla domanda di contenuti che si è venuta a creare negli anni Ottanta con la comparsa delle televisioni private e dell'home video e, al contempo, contenere la presenza di prodotti statunitensi"²⁵; di conseguenza, le emittenti televisive tanto pubbliche quanto private divennero su tutto il territorio europeo uno dei principali partner commerciali per le case di produzione cinematografica, ruolo che, come avremo modo di vedere, conservano tuttora.

Nel 2007, la direttiva va incontro ad un profondo rinnovamento, cambiando la propria denominazione in *Servizi media audiovisivi*. Tale revisione apparve necessaria in virtù della sempre più rapida crescita e diffusione di servizi online per la visione di contenuti audiovisivi che caratterizzò quegli anni, alimentando nelle istituzioni europee l'urgenza di una

²⁵ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 172

regolamentazione di tale settore nascente, al fine di evitare derive che sfavorissero i prodotti audiovisivi europei: “La nuova versione introduce la distinzione tra servizi lineari, come il broadcasting televisivo, e servizi non lineari; dunque per la prima volta viene contemplata dalle istituzioni europee l’offerta di contenuti da parte degli operatori dei servizi on demand [...] La differenza più sostanziale tra le misure intraprese per gli operatori del lineare e quelli del non lineare consiste che per questi ultimi viene lasciato maggiore margine di manovra agli stati membri, vista la forte disomogeneità che caratterizza la loro presenza nei vari paesi dell’Unione”²⁶. Tale differenza appare ben evidente alla lettura del testo della direttiva, che per esempio richiede agli stati membri di assicurarsi che i fornitori di servizi non lineari riservino almeno il 30% dei propri cataloghi a opere europee, senza tuttavia mai specificare se tale quota si riferisca alle ore complessive offerte dalle piattaforme o al numero di titoli presenti, né tantomeno specifica l’arco di tempo sul quale vada effettuato il calcolo. Tali differenze vennero in buona parte eliminate in seguito ad un’ulteriore revisione del 2018, in quanto la ormai sostanzialmente omogenea diffusione dei servizi non lineari su tutto il territorio europeo non giustificava più tale squilibrio normativo.

2.2.3 Comunicazione sul cinema (2001)

L’ultima importante misura, in ordine cronologico, approntata dall’UE in ambito audiovisivo che qui analizzeremo è la Comunicazione sul cinema del 2001. A differenza del Programma MEDIA e della direttiva *Televisione senza frontiere*, tale documento non prevede finanziamenti in sostegno del settore audiovisivo, ma ha carattere puramente regolamentativo: obiettivo del documento, infatti, è quello di dettare le linee guida relative all’erogazione di finanziamenti pubblici al cinema a cui tutti gli stati membri sono tenuti ad adeguarsi: “L’obiettivo del documento è di armonizzare i vari sistemi di finanziamento pubblico presenti in Europa e garantire condizioni di concorrenza leale all’interno dello spazio comunitario. Nel dettaglio, la Comunicazione stabilisce che le forme di sostegno pubblico al cinema, elaborate dai vari paesi, debbano rispettare quattro *criteri di compatibilità*”²⁷; questi sono il *criterio del prodotto culturale*, per cui ogni nazione è tenuta a specificare cosa intenda per “prodotto culturale” e quali criteri utilizzi per definire quali opere possano rientrare in tale categoria (e abbiano quindi diritto a ricevere aiuti pubblici); il *criterio dell’intensità di aiuto*, per cui un

²⁶ Marco Cucco, Op, cit., p.173

²⁷ Ibidem, p. 175

prodotto culturale non può ricevere misure di sostegno in quantità superiore al 50% del proprio budget; il *criterio della territorializzazione*, secondo il quale un produttore che riceve un finanziamento statale può essere obbligato a spendere non più dell'80% del budget sul territorio che ha elargito l'aiuto (al fine così di favorire un'internazionalizzazione della produzione); infine, il *criterio di specificità del sostegno*, che prevede che gli aiuti debbano essere indirizzati a tutte le fasi del processo produttivo, evitando in tal modo fenomeni di concorrenza sleale per cui uno stato, concentrando il proprio sostegno su una sola fase specifica della produzione, possa apparire più attraente rispetto ad altri.

La Comunicazione, che nel corso del tempo è stata adottata da tutti gli stati membri ed è stata rinnovata ad ogni sua scadenza, ha dunque avuto l'effetto di eliminare possibili discrepanze tra i vari modelli di finanziamento pubblico dei singoli stati membri, evitando tra le altre cose che, nella valutazione di eventuali partner con cui realizzare coproduzioni internazionali, certi paesi potessero essere scelti più frequentemente rispetto ad altri proprio in virtù di criteri di finanziamento più permissivi o attraenti, e allo stesso tempo ha ulteriormente riconosciuto agli stati la loro prerogativa sul finanziamento alla produzione audiovisiva.

3. Il mercato e la produzione audiovisiva europea contemporanea (2000-2019).

Dopo aver analizzato i principali strumenti sovranazionali di sostegno al settore audiovisivo, è giunto ora il momento di analizzare l'andamento del mercato audiovisivo europeo nel corso dell'ultimo ventennio e le dinamiche che hanno caratterizzato lo sviluppo della contemporanea produzione audiovisiva continentale, al fine tanto di individuare le tendenze generali che ne hanno caratterizzato lo sviluppo, quanto per cercare di comprendere se e in che modo le sopracitate misure abbiano effettivamente contribuito ad una maggiore collaborazione e integrazione fra le varie industrie audiovisive continentali, nell'ottica appunto della creazione di un comune mercato cinematografico europeo.

3.1. Principali tendenze nella produzione, distribuzione e fruizione di prodotti audiovisivi nell'Europa contemporanea

Una analisi dei dati forniti annualmente dall'European Audiovisual Observatory (il principale organismo approntato dal Consiglio d'Europa per l'analisi statistica del mercato audiovisivo

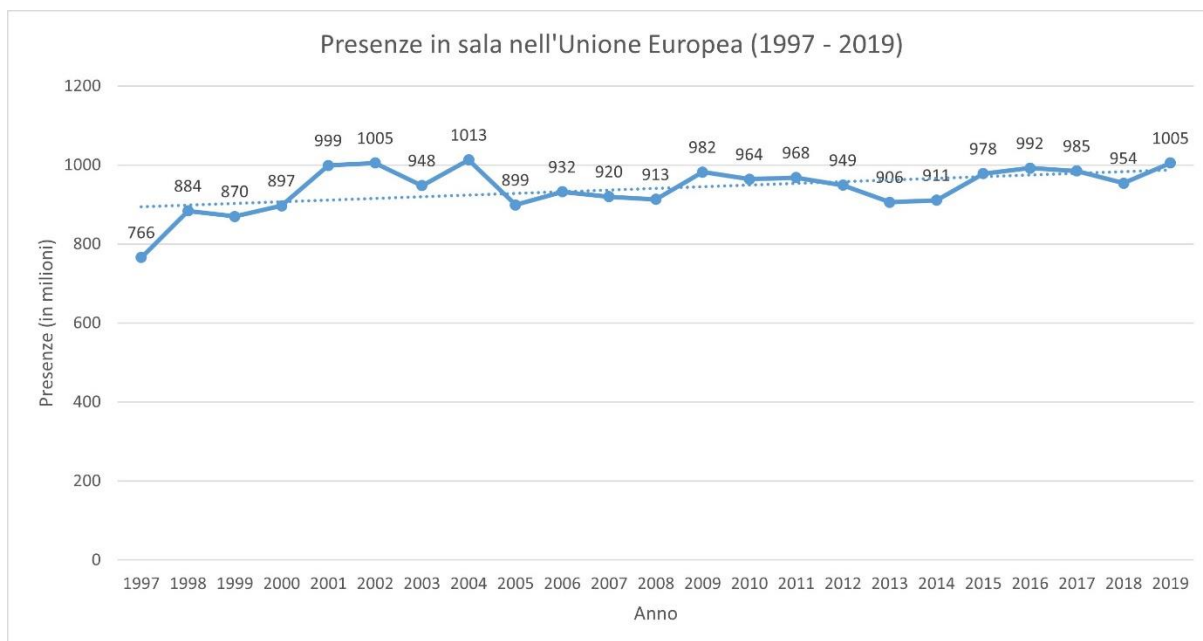


Grafico 2 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

europeo, d’ora in poi EAO) in materia di esercizio cinematografico e produzione audiovisiva sembrerebbe suggerire, per quanto riguarda il periodo di tempo preso in esame, un andamento decisamente positivo per entrambi i settori.

Già al termine della prime sezione, in effetti, avevamo accennato a come, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, il numero di presenze cinematografiche in ambito europeo fosse tornato a crescere dopo un periodo di calo costante tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta: un’inversione di tendenza dovuta ad una serie di fattori, tra cui la comparsa di nuove forme di cinema popolare (soprattutto di matrice statunitense) in grado di attirare l’attenzione di un ampio pubblico di spettatori, nonché in virtù di un aumento del numero degli schermi cinematografici (per la comparsa, su buona parte del territorio europeo, di strutture multisala simili a quelle già da tempo presenti nel mercato statunitense) e di un generale miglioramento della condizione economica delle nazioni dell’ex-blocco sovietico, molte delle quali proprio in quegli anni entrarono a far parte dell’UE. Tale incremento appare confermato dai dati provvisti dall’EAO: osservando il Grafico 2, infatti, si può constatare come, tra 1997 e 2004, il numero di spettatori in Unione Europea sia costantemente aumentato, per poi stabilizzarsi su una media di circa 950 milioni di spettatori annui. Anche il settore produttivo è stato caratterizzato da un andamento decisamente positivo: il numero di film di finzione realizzati in Unione Europea è

infatti progressivamente aumentato, passando dai 669 del 2001 agli oltre 1.135 del 2019, mentre ancor più voluminosa è stata la crescita della produzione documentaria, passata dai 147 film del 2004 (prima data a partire dalla quale l'EAO ha iniziato a riportare dati relativi a tale genere) ai quasi 750 del 2019 (Grafico 3). Una tendenza che appare confermata dallo studio condotto da Julio Talavera Milla sull'andamento del settore produttivo di 36 nazioni europee tra il 2007 e il 2016: “More than 18.000 films were produced in Europe between 2007 and 2016, with overall production on the continent going from 1.422 feature films in 2007 to 2.123 in 2016 - a 49% hike. The volume of documentaries boomed over that period, almost doubling to 698 films in 2016, while production of feature fiction also rose significantly, by 33%, to 1.426 films in 2016. In fact, the documentaries share of overall production increased from 25% in 2007 to 33% in 2016. By contrast, the majority co-production share of the total production volume in Europe remained relatively constant over the 10-year period, between a low 19.2% in 2008 and a 22.1% high in 2015 (20% in 2016)”²⁸. I due dati, considerati in parallelo, sembrerebbero appunto suggerire una situazione decisamente rosea per l'industria audiovisiva europea: l'aumento del numero di film prodotti apparirebbe infatti giustificato dall'aumento del numero di presenze in sala (e quindi dal conseguente aumento di liquidità finanziaria a disposizione per le case di produzione europee).

Il quadro generale appare tuttavia complicarsi quando si prendono in esame i dati relativi alle quote di mercato delle varie cinematografie in Europa: il Grafico 4 mostra infatti come, tra il 2001 e il 2019, la quota di mercato ottenuta dai film di produzione a maggioranza europea

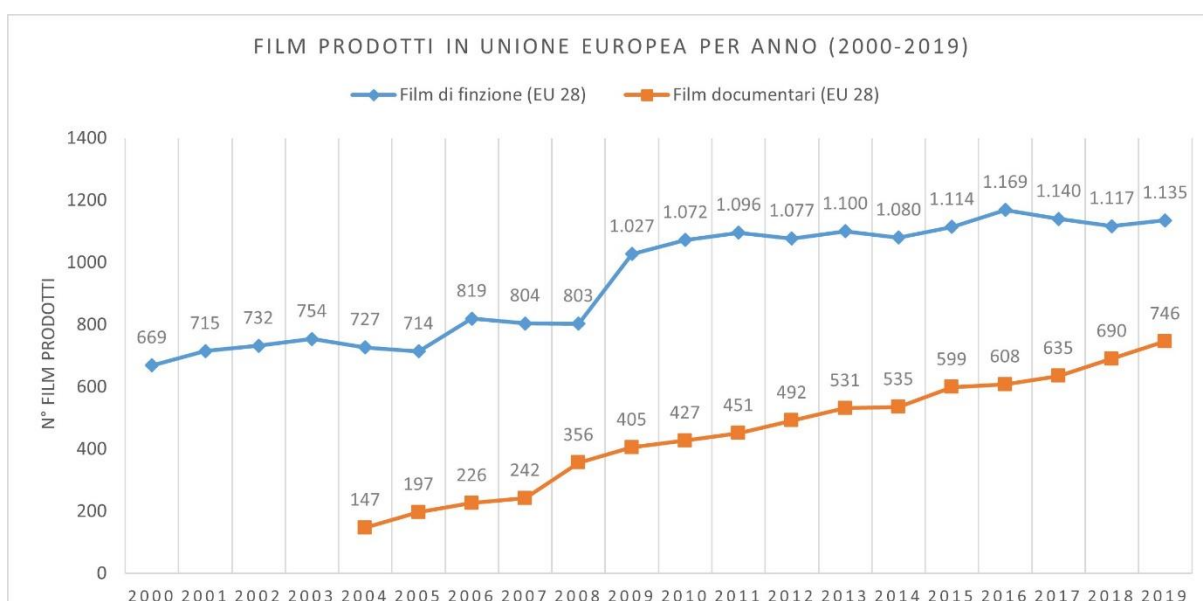


Grafico 3 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

²⁸ Julio Talavera Milla, *Film production in Europe. Production volume, co-production and worldwide circulation*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2017, p. 15

sia rimasta sostanzialmente costante nel corso degli anni, assestandosi su una media annua del 26,6%, contro una media del 65,3% per i film di produzione statunitense (a cui va aggiunto un circa 5% di film europei coprodotti con capitali statunitensi) (Grafico 5). Tali dati, oltre a sottolineare la netta preferenza del pubblico europeo per film di origine occidentale, mettono in luce come, nel periodo di tempo considerato, all'aumento delle presenze in sala e del volume produttivo delle industrie cinematografiche europee non sembra sia corrisposta una maggiore penetrazione e interesse del pubblico comunitario nei confronti delle produzioni europee. Tale debolezza è imputabile a diversi fattori, a livello tanto della fase produttiva quanto di quella distributiva.

Abbiamo già avuto modo di sottolineare, nel corso della trattazione, come le innate differenze linguistico-culturali che caratterizzano le nazioni europee e le ridotte dimensioni dei rispettivi mercati cinematografici abbiano da sempre contribuito a rendere difficoltoso il reperimento dei finanziamenti necessari alla produzione e alla circolazione internazionale dei film. Ulteriori criticità emergono, inoltre, se si analizza in maniera più approfondita le forme di finanziamento alla base della produzione audiovisiva europea. In primo luogo, è da segnalare come le cinematografie comunitarie appaiano sostanzialmente dipendenti dai vari meccanismi di finanziamento pubblico e dagli investimenti dei broadcaster televisivi: una ricerca condotta da Martin Kanzler su 445 film prodotti in Europa nel 2016 evidenzia infatti come il finanziamento pubblico abbia rappresentato ben il 29% dei finanziamenti totali alla produzione cinematografica (a cui è inoltre possibile assommare le varie forme di incentivi fiscali previste

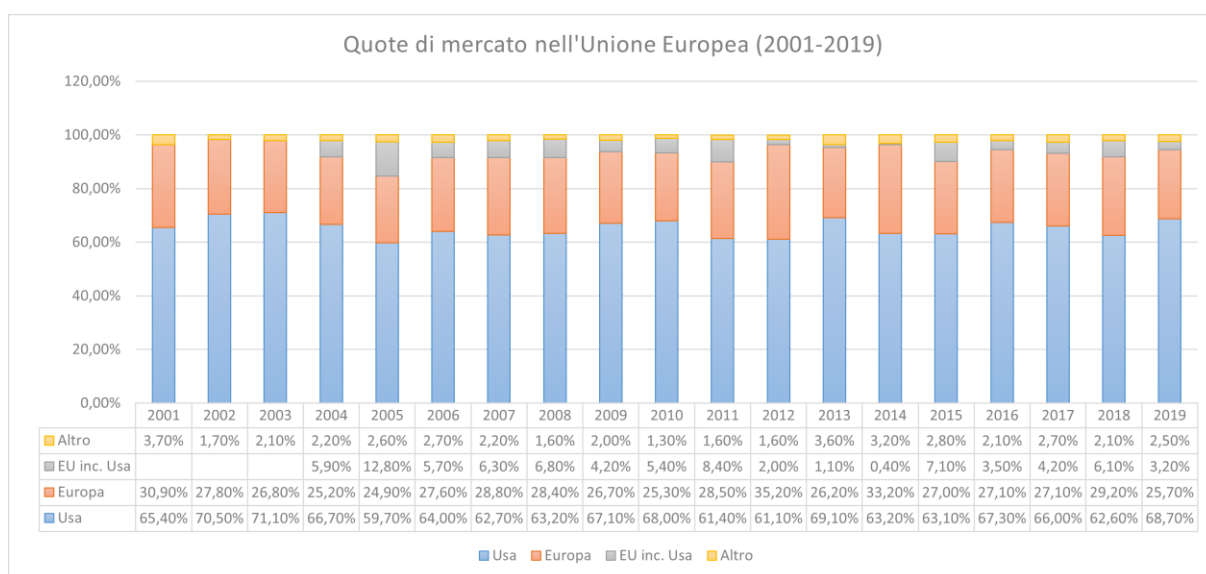


Grafico 4 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

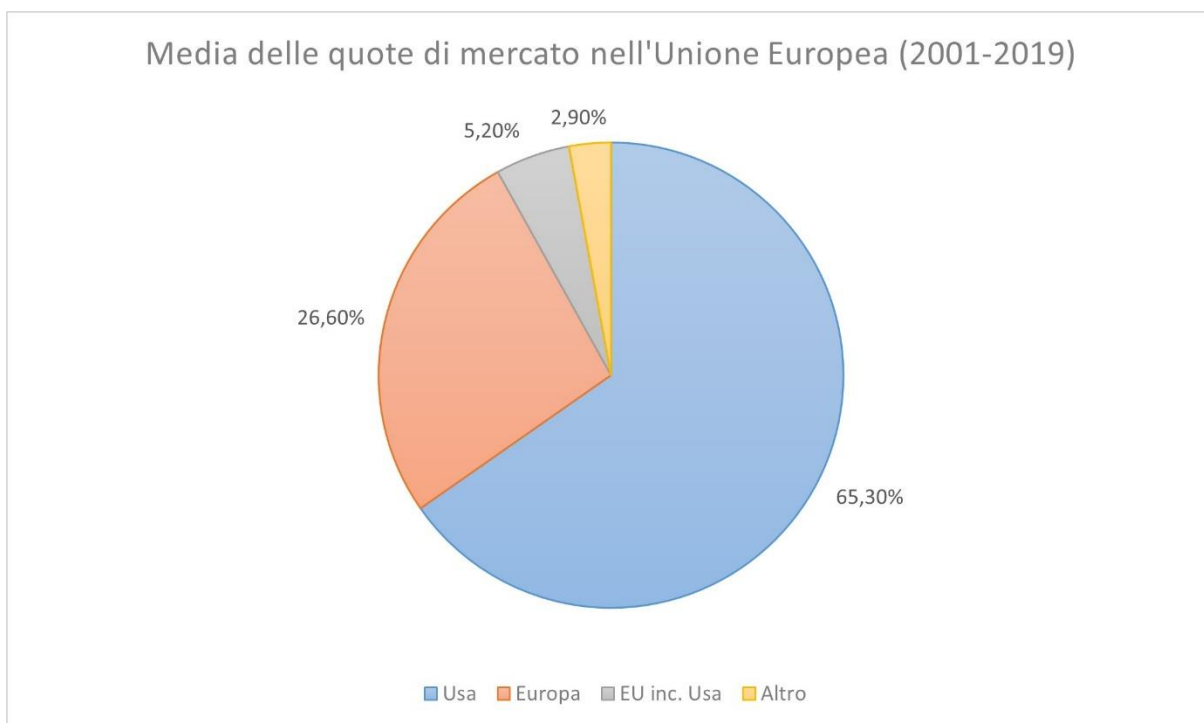


Grafico 5 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

dalle singole nazioni, che concorrono a circa il 10% del totale), seguito a ruota dai broadcaster televisivi al 25% (che ricordiamo essere obbligati ad investire nelle rispettive cinematografie nazionali a seguito della Direttiva *Televisione senza frontiere* del 1989), mentre gli investimenti da parte dei produttori rappresentano solo il 15% del totale (Grafico 6). Se da una parte tali due forme di finanziamento hanno avuto indubbiamente un effetto positivo sulle industrie cinematografiche europee, contribuendo ad immettere liquidità in un settore che molto spesso (vista la forte concorrenza statunitense) difficilmente avrebbe potuto sostentarsi sulla sola base degli incassi cinematografici, dall'altra hanno tuttavia spesso avuto l'effetto di inibire lo sviluppo di industrie cinematografiche maggiormente strutturate e di più ampio respiro: il poter contare sui fondi pubblici e sulle pre vendite ai broadcaster, che permettono di coprire buona parte dei costi di produzione ancor prima dell'uscita del film nelle sale, ha infatti sostanzialmente liberato molti produttori dal rischio d'impresa, spingendoli a focalizzarsi più sul soddisfacimento dei requisiti d'accesso ai suddetti finanziamenti che allo sviluppo di progetti in grado di intercettare l'effettivo interesse del pubblico. Oltre a ciò, la presenza di tali forme di finanziamento in molti casi ha contribuito allo sviluppo di produzioni cinematografiche profondamente radicate nei rispettivi contesti socio-culturali e per questo difficilmente esportabili, in conseguenza degli obiettivi più prettamente economici dei

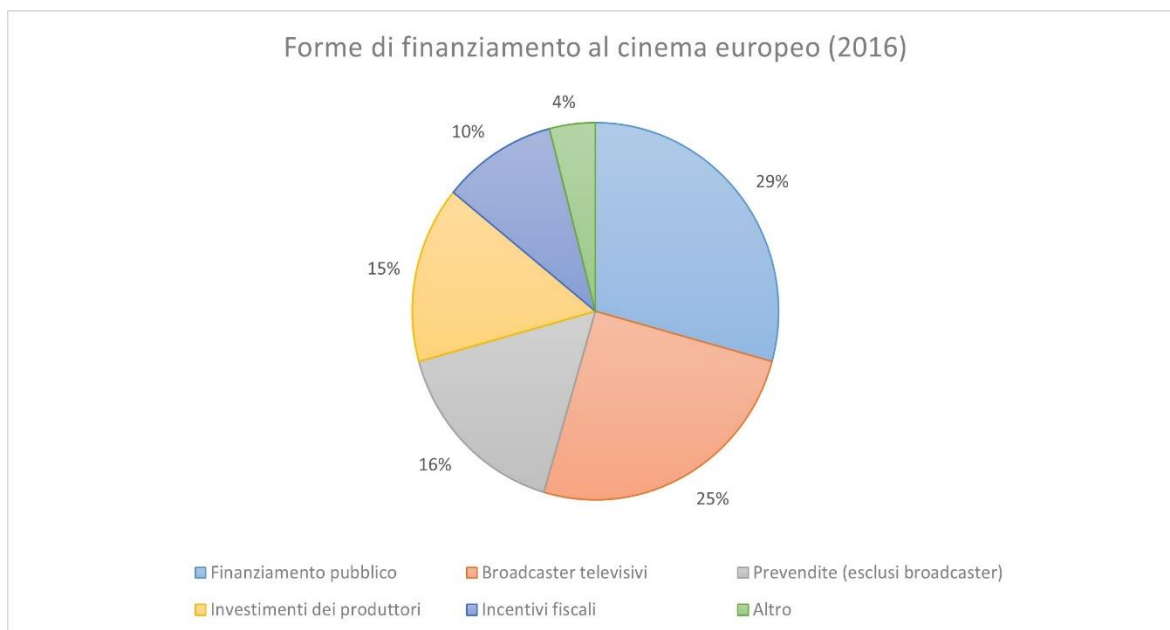


Grafico 6 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

broadcaster privati quanto, paradossalmente, degli obiettivi artistico-culturali dei finanziamenti e dei broadcaster pubblici: “Tanto il finanziamento pubblico quanto gli investimenti televisivi sono infatti allocati in virtù di un mercato nazionale composto da cittadini a cui si vogliono offrire film di un certo valore artistico-culturale (nel caso del finanziamento pubblico) e da spettatori/clienti che fruiscono dei canali televisivi (nel caso dei broadcaster). Ciò determina un rischio, ovvero che i film europei siano molto ancorati ai contesti culturali in cui nascono e si prestino poco a una circolazione all'estero”²⁹; una problematica che persiste tuttora, sebbene la maggior parte delle nazioni abbiano approntato nel corso del tempo modifiche ai propri meccanismi di supporto per evitare abusi e derive indesiderate.

Un'altra problematica degna di nota riguarda i volumi produttivi delle varie nazioni, che appaiono essere profondamente disomogenei: nel periodo preso in esame, infatti, emerge come la crescita della produzione cinematografica sia stata trainata da un numero decisamente ristretto di stati: “The top five European producing countries –the UK, France, Germany, Spain and Italy - accounted for 53.6% of overall production in the 36 countries covered in the analysis. These same countries were also the only ones with production figures above 1.500 films between 2007 and 2016. Moreover, the top 10 producing countries accounted for 73% of films shot between 2007 and 2016. A total of 18 countries produced fewer than an average of 25

²⁹ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 48

films a year during that period”³⁰. Tale predominanza è in parte spiegabile dalle dimensioni di tali mercati, che ad oggi assommano circa 320 dei 510 milioni di abitanti dell’Unione Europea e le cui rispettive presenze cinematografiche concorrono complessivamente a circa il 70% delle presenze totali generate a livello europeo, rendendo dunque più semplice alle rispettive industrie cinematografiche il reperimento dei fondi necessari per la produzione. Allo stesso tempo, tuttavia, le presenze in tali cinque mercati appaiono da tempo in una sostanziale fase di stallo e sono anzi tendenti ad una decrescita, mentre sono in tendenziale aumento quelle dei mercati dell’Europa orientale, trainate da una crescita del numero di schermi cinematografici e da una popolazione mediamente più giovane rispetto a quella dei paesi occidentali. La produzione cinematografica europea appare dunque suddivisibile in due blocchi contrapposti: da una parte un ristretto numero di nazioni occidentali che, in virtù di un mercato interno più ampio e di una migliore condizione economica, possono contare su un’industria cinematografica più strutturata e quindi in grado di produrre un ampio numero di film, ma le cui presenze cinematografiche risultano da tempo stazionarie; dall’altra, un ampio numero di nazioni più piccole, con industrie cinematografiche meno performanti ma allo stesso tempo caratterizzate da un costante aumento delle frequentazioni cinematografiche. Una distinzione che si ripresenta appunto, come accennato, anche a livello dei budget di produzione, che seppur con forti variazioni tra una nazione e l’altra risultano in media decisamente inferiori rispetto a quelli che altre cinematografie sono in grado di allocare: “European films are produced with widely differing costs. While the median budget for a European live-action film amounted to EUR 2.07 million in 2016, average budgets are significantly higher in large markets and lower in small markets. 43% of the 445 sample film for which financing plan data were available were produced with a budget between EUR 1 to 3 million, while the budget of 35% of the sample films exceeded EUR 3 million”³¹. La mancanza di budget adeguati contribuisce di conseguenza a rendere ancor meno performanti le varie industrie cinematografiche europee, dando vita ad un vero e proprio circolo vizioso: la bassa attrattività dei prodotti cinematografici europei al confronto con quelli di produzione americana impedisce alla produzione europea di guadagnare quote di mercato a livello continentale, la qual cosa impedisce a sua volta il reperimento di maggiori liquidità che potrebbero appunto contribuire a rendere più competitive e più indipendenti dal finanziamento pubblico e dagli investimenti dei broadcaster le industrie cinematografiche europee.

³⁰ Julio Talavera Milla, *Op. cit.*, p. 16

³¹ Martin Kanzler, *Fiction film financing in Europe*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2019, p. 35

In virtù di quanto fin qui riportato, non appare sorprendente constatare come le produzioni europee tendano in media a circolare molto poco al di fuori dei singoli confini nazionali, sebbene in misure profondamente diverse se ad essere presi in considerazione sono film puramente nazionali o coproduzioni internazionali. A giudicare dai dati a disposizione, in effetti, queste ultime parrebbero ottenere risultati decisamente migliori rispetto ai primi in termini di circolazione: “A total of 39.5% of the films produced in Europe between 2010 and 2015 received a theatrical release in a country other than the main production country. For majority co-productions, this figure rises to 62.9%, or 1.464 films over the period analysed. On average, European co-productions circulate almost twice as much as purely national productions (32.1%)”³²; sempre Talavera riporta inoltre come le singole coproduzioni europee generino presenze al cinema in media tre volte superiori rispetto a quelle generate dai film puramente nazionali, così come triplo è il numero di nazioni in cui riescono a circolare (6,43 contro le 2,44 di media dei film puramente nazionali). A livello di presenze in sala, inoltre, nel periodo esaminato le coproduzioni hanno generato circa il 50% delle presenze totali, e anche in ambito televisivo e in quello dello streaming online ottengono risultati decisamente positivi: “European co-productions also circulate better on TV and on TVOD: co-productions represent between 41% of EU non-national films broadcast on TV and 55% of EU non-national films available on TVOD, showing a proportional over-representation of co-productions in the circulation of EU films”³³. Nonostante tali risultati lusinghieri, tuttavia, le coproduzioni rappresentano ad oggi una quota decisamente minoritaria dell’output produttivo europeo; come riportato poco sopra, infatti, sebbene nel corso dell’ultimo ventennio il loro numero a livello comunitario sia aumentato di circa il 50%, allo stesso tempo la loro quota percentuale è rimasta sostanzialmente stabile e corrispondente per tutto il ventennio scorso a circa il 20% delle produzioni totali realizzate a livello europeo; un tipo di produzione che, tra l’altro, sembra in tutto e per tutto riproporre la stessa distribuzione disomogenea analizzata in precedenza: “In terms of concentration, the top 10 co-producing countries in Europe accounted for 70% of overall co-production, slightly below the overall average of 72%, over the 2007–2016 period. In absolute terms, the top-producing countries in Europe were, as expected, also the main co-producers, with France topping the list with 566 co-productions over the 2007–2016 period, followed by Spain (460), Germany (411) and Switzerland (221). Only 11 countries co-produced

³² Julio Talavera Milla, *Op. cit.*, p. 51

³³ European Audiovisual Observatory, *Focus 2018 – World Film Market Trends*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2018, p. 9

more than a yearly average of 10 films”³⁴. Oltre a ciò, il dato relativo alle presenze in sala generate dalle coproduzioni (pari, come visto, al 50% delle presenze totali a livello europeo) appare falsato dalla presenza di numerose coproduzioni britanniche realizzate con la partecipazione di capitali statunitensi: sottraendo queste dal novero, risulta allora che le coproduzioni europee hanno generato circa il 35% degli ingressi totali per i film europei, venendo nettamente surclassate dai film puramente nazionali, responsabili del 50% degli ingressi totali per film europei. Al contempo, tuttavia, i dati mostrano come, al di fuori del proprio paese di produzione, le coproduzioni generano fino al 71% dei loro ingressi totali, all’opposto dei film puramente nazionali che all’estero generano solo il 12% dei propri ingressi.

L’insieme delle informazioni fin qui riportate ha dunque contribuito a delineare un quadro decisamente meno roseo di quello prospettato a inizio capitolo: se è infatti vero che le presenze in sala e i volumi produttivi delle cinematografie europee sono tendenzialmente aumentate nel corso dell’ultimo ventennio, è però anche vero che tale crescita è stata profondamente disomogenea tra uno stato europeo e l’altro; ad esse inoltre non è corrisposto un parallelo aumento della quota di mercato dei film europei, sintomo di una persistente difficoltà delle varie cinematografie ad intercettare i gusti tanto dei rispettivi pubblici nazionali quanto del più ampio e vario pubblico continentale. A limitare la penetrazione dei prodotti europei presso il grande pubblico contribuiscono, oltre alle più volte citate differenze socio-culturali tra le varie nazioni, anche alcune caratteristiche della produzione audiovisiva continentale: il mercato cinematografico europeo appare infatti dominato da un ampio numero di film puramente nazionali, i quali generano in percentuale il maggior numero di presenze a livello europeo, circoscrivendole tuttavia quasi del tutto ai rispettivi mercati nazionali, mentre le coproduzioni, pur generando in media maggiori ingressi a livello europeo e pur riuscendo a circolare in un maggior numero di nazioni, continuano a rappresentare una minoranza tanto a livello produttivo quanto a livello di fruizione in sala: “The still-limited exchange between fragmented European film sector players as well as audiences hampers the competitiveness of European players on a global scale, where Hollywood players remain dominant. With a number of European countries witnessing significant and growing national film successes in recent years, the main problem remains that European films have great difficulties in crossing borders within and beyond Europe. A number of exceptions aside, the common European movie culture is essentially an American (Hollywood) one”³⁵. Il mercato europeo appare dunque ancora ad oggi tutt’altro che

³⁴ Julio Talavera Milla, *Op. cit.*, p. 23-24

³⁵ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, “Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes”, in Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, Andrew Higson (a cura di), *European*

integrato a livello audiovisivo, una situazione che getta numerosi dubbi sull'effettiva efficacia delle misure messe in atto dalle istituzioni europee a sostegno del settore; inefficacia che, tuttavia, non è imputabile solo ed esclusivamente alle istituzioni europee.

3.2. Analisi di un (parziale) fallimento: aspetti critici dei meccanismi di sostegno europei.

Se l'obiettivo principale delle misure di sostegno approntate dalle istituzioni europee era, appunto, quello di favorire la formazione di un comune mercato audiovisivo europeo e di stimolare una maggiore collaborazione tra le varie cinematografie europee, i dati fin qui riportati parlano invece di un mercato cinematografico europeo rimasto sostanzialmente molto differenziato nel corso degli ultimi trent'anni, con una circolazione assai modesta dei prodotti filmici nazionali a livello internazionale, nonché un ricorso tutto sommato contenuto alla pratica delle coproduzioni, che pure storicamente sono sempre state viste come uno strumento potenzialmente in grado di favorire una maggiore cooperazione a livello continentale. Il Programma MEDIA ed Eurimages sembrano dunque aver avuto un impatto decisamente limitato sullo sviluppo del settore audiovisivo europeo, e in taluni casi sembrano addirittura aver contribuito a rinsaldare alcune tendenze negative interne alla produzione audiovisiva. Carmina Crusafon evidenzia, per esempio, come i fondi a sostegno della distribuzione approntati da MEDIA, che pure erano stati sviluppati nell'ottica di favorire la circolazione dei film provenienti dalle nazioni cinematograficamente più deboli, abbiano in realtà finito per essere indirizzati soprattutto alle nazioni cinematograficamente ed economicamente più forti. Seppur elargiti in base alla nazionalità del film esportato, i contributi economici del programma sono infatti indirizzati ai distributori che li importano, senza prevedere distinzioni tra le varie nazioni: "If we analyse the results of MEDIA Calls for the last 5 years, there is one general trend: the five major European countries (Germany, Spain, France, United Kingdom and Italy) receive two-thirds of the aid whilst small countries receive only one-third of the available resources. The trend is the same for Eurimages, the Council of Europe's support programme for the audiovisual industry. This may be doubly significant: first, it strengthens the industry of the five major countries, essential for reinforcing strong European audiovisual companies outside their home markets. Second, since the majority of the resources go to big countries, small and medium countries are not able to grow their industries, which therefore remain

Cinema and Television. Cultural policy and everyday life, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2015, pp. 105-106

minority initiatives, especially in those member states that have little tradition of audiovisual production”.³⁶

Problematiche simili hanno dunque contribuito a rendere meno efficaci sul lungo periodo le misure approntate dalle istituzioni europee, ma la causa principale degli scarsi risultati ottenuti dai due programmi è da imputare soprattutto ad un sostanziale disinteresse e ad una mancanza di collaborazione da parte delle varie nazioni europee. Queste ultime, infatti, continuano a temere che la propria centralità nel sostegno dei rispettivi settori artistico-culturali (e conseguentemente nel loro indirizzamento) possa essere messa in discussione da un intervento eccessivamente ampio e stratificato da parte delle istituzioni europee, viste come entità abbastanza potenti e influenti da potersi potenzialmente sovrapporre e perfino sostituire ai singoli governi nazionali. Questi, di conseguenza, si sono dimostrati nel corso del tempo sempre molto restii a concedere alle misure approntate dalle istituzioni europee le risorse e i margini di manovra necessari affinché il loro operato potesse rivelarsi pienamente efficace: “While both programmes fostered networking on a European scale, structural change in the industry’s functioning has been slow and limited, and it remains difficult to overcome the structural imbalance that non-national works face in terms of screen time and audience recognition. This does not mean that European-level funds are without merit. Yet for them to be able to make a significant difference in term of the establishment of a European-level film market, a bigger European commitment (transcending discourse) is needed both from policymakers and industry professionals”.³⁷ Tale dinamica appare evidente se si osservano i dati relativi ai budget messi a disposizione dalla Commissione Europea per il Programma MEDIA (Tabella 1): se da una parte è vero che il budget a disposizione è cresciuto ad ogni edizione del programma, dall’altra bisogna tuttavia tenere conto di come, nel corso degli anni, anche il numero di nazioni partecipanti al programma sia sensibilmente aumentato. Oltre a questo, bisogna poi considerare che tali risorse economiche, seppur all’apparenza elevate, sono in realtà da distribuirsi su periodi di tempo prolungati. Appare dunque evidente come le risorse messe a disposizione dal Programma MEDIA siano decisamente insufficienti a favorire cambiamenti significativi nel contesto audiovisivo europeo, soprattutto se messe a confronto con le risorse approntate da alcune delle principali cinematografie europee: “Proprio la modesta dotazione economica a disposizione è considerata il motivo principale dell’impatto debole che il programma ha avuto

³⁶ Carmina Crusafon, “The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development”, in Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, Andrew Higson (a cura di), *Op. cit.*, p. 88

³⁷ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, “Realising ‘Film Europe’? Eurimages and MEDIA efforts at building a single European Film Market”, in Juliet Lodge, Katharine Sarikakis (a cura di), *Op.cit.*, p. 158

sull'industria e sul mercato nel corso dei suoi quasi trent'anni di esistenza. Dall'entrata in vigore del programma, il numero di film prodotti in Europa è aumentato, ma non la quota di mercato del cinema europeo in Europa, e dunque MEDIA pare aver contribuito più a conservare lo status quo e ad evitare che la situazione peggiorasse che a rafforzare l'industria del continente. In altre parole, i propositi difensivi hanno prevalso su quelli costruttivi e offensivi".³⁸ Problematiche simili hanno caratterizzato anche Eurimages: il budget annuo a disposizione del fondo è infatti fornito su base obbligatoria dagli stati che decidono di prendervi parte, ma questo è rimasto tutto sommato stabile nel corso degli anni, nonostante un considerevole aumento delle nazioni ad esso partecipanti. Ciò ha contribuito a ridurre notevolmente il suo margine di manovra, rendendogli possibile sostenere solo un numero contenuto di progetti di coproduzione ogni anno: "L'aumento del numero di coproduzioni negli ultimi decenni può essere solo in parte ricondotto a Eurimages, dal momento che il fondo sostiene un numero limitato di progetti: negli ultimi cinque anni (2015-2019) ha finanziato da un minimo di 58 a un massimo di 83 film all'anno e, a titolo indicativo, si ricorda che dal 2015 la sola Unione Europea ha prodotto oltre 1.100 film all'anno".³⁹ È inoltre da segnalare come inizialmente non fosse prevista una soglia minima di contribuzione annuale da parte delle singole nazioni, ma una sua implementazione si rese necessaria a partire dal 2001, in seguito ad un costante calo delle risorse economiche elargite dalle nazioni partecipanti, ad ulteriore dimostrazione dello scarso riguardo delle stesse nei confronti delle potenzialità del fondo.

Se da una parte, dunque, le nazioni europee appaiono consapevoli che una maggiore integrazione del mercato cinematografico continentale e una più ampia circolazione a livello internazionale dei film avrebbe effetti decisamente benefici per le rispettive industrie audiovisive, dall'altra buona parte di loro appare tuttavia ancora ben poco propensa a compiere i passi necessari all'implementazione di tale obiettivo, temendo un'eventuale strapotere delle istituzioni europee e la perdita delle posizioni dominanti e delle prerogative guadagnate in campo audiovisivo nel corso degli anni. Ciò ha contribuito a ridurre sensibilmente i margini di manovra dei principali meccanismi sovranazionali a sostegno dello sviluppo di un comune mercato audiovisivo, i quali sembrano di conseguenza aver contribuito più a mantenere lo status quo e ad evitare ulteriori peggioramenti nelle dinamiche del settore, che ad aver innescato cambiamenti positivi in direzione di una maggiore integrazione (finendo anzi in certi casi, come visto, a reiterare certe dinamiche negative del settore audiovisivo europeo). L'Europa è dunque ancora molto distante dall'aver un comune mercato audiovisivo, e trasformazioni recenti quali

³⁸ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 170

³⁹ *Ibidem*, p. 180

i processi di digitalizzazione e la comparsa di numerosi operatori nell'ambito dello streaming online sembrano purtroppo aver inciso ancora molto poco in tale direzione, nonostante l'ottimismo degli operatori del settore: "The networks of collaboration that arise out of co-production or other types of pan-European cooperation mostly have an ad hoc character, however, with little or no pan-European structures being established. As a result, while the seeds of a pan-European awareness may have been sown, claiming that MEDIA and/or Eurimages have led to the realization of a European single audiovisual or film market is stretching it too far. The ongoing digital transformations in the sector, however, are seen by many to offer crucial opportunities to foster an increased European connection in the future, as they put traditional borders under pressure across the whole value chain from production to dissemination".⁴⁰

3.3. Tendenze generali del documentario europeo contemporaneo.

Prima di concludere il capitolo e procedere all'analisi della produzione e distribuzione di cinema documentario nell'Italia contemporanea, appare utile soffermarsi brevemente ad analizzare la produzione di tale genere a livello continentale, così da individuare le dinamiche e le tendenze che ne hanno caratterizzato lo sviluppo nel corso dell'ultimo ventennio, e che potrebbero rivelarsi utili nella successiva analisi dello specifico caso italiano.

Il primo dato che emerge, già precedentemente sottolineato da Talavera Milla, è come la crescita della produzione di documentari in Europa sia stata in percentuale tendenzialmente superiore a quella dei film di finzione, dato sintomatico di un maggiore interessamento nei confronti di tale genere da parte tanto degli autori quanto, più in generale, delle industrie audiovisive europee. A trainare tale crescita, tuttavia, è stato soprattutto l'aumento del numero di documentari puramente nazionali, con volumi produttivi che si sono rivelati essere tendenzialmente disomogenei tra una nazione e l'altra, ma cionondimeno quasi esclusivamente in crescita rispetto al passato: "Although the 57.8% 10-year growth figure for majority documentary co-productions was relatively similar to that for feature fiction production (52.5%), fully national documentary productions boomed over the period, from 287 in 2007 to 597 in 2016. The trend was even more pronounced at the EU level, applicable to all of the top documentary producers, with overall documentary production growing by 107.3% over the 10-

⁴⁰ Sophie De Vinck, Caroline Pauwels, "Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes", in Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, Andrew Higson (a cura di), *Op. cit.*, p. 106

year period. Notably, as well, 14 EU countries displayed growth well above the EU average – especially relevant were some of the main production markets, such as Poland (up 700% between 2007 and 2016), Sweden (360%), the Czech Republic (286%), Italy (277%) and Spain (264%). Only seven EU countries experienced a decrease in documentaries”.⁴¹ Un altro dato interessante è quello relativo alle coproduzioni internazionali di carattere documentario che, nel periodo preso in esame, sono state in numero tendenzialmente minore rispetto a quelle relative a film di finzione; un dato che per Talavera Milla sarebbe da ricondurre al minor costo medio di tale tipo di produzioni, che in virtù di ciò hanno minori difficoltà a reperire i finanziamenti necessari già sul solo territorio nazionale di riferimento: “Most countries more often co-produced feature fiction than documentaries. At the European level, 22% of the feature fiction films were co-productions between different countries, compared to 16% in the case of feature documentaries. The most likely explanation is that feature fiction films are more expensive than documentaries and have a higher export potential – notably within the same linguistic area; therefore, international co-production becomes the perfect way to maximise revenues and close the financing plan. Moreover, in the few countries in which co-production of documentaries was higher than that of fiction films, the difference was relatively small (Hungary, Lithuania, Poland, Russia, Sweden, the UK and Turkey)”.⁴² Una tendenza, quella del minor ricorso a coproduzioni internazionali per la realizzazione di documentari, che appare evidente se si riprendono in esame i dati relativi al numero di film sostenuti da Eurimages: osservando le linee di tendenza del Grafico 1 è infatti possibile constatare come, pur con importanti variazioni di anno in anno, il numero di coproduzioni di film di finzione sia tutto sommato aumentato, mentre il numero di coproduzioni documentarie, dopo un iniziale crescita, è tendenzialmente diminuito (e questo nonostante il più volte sottolineato aumento del numero di nazioni partecipanti al fondo).

Nel corso degli ultimi anni, dunque, a livello continentale la produzione di film documentari sembra aver seguito le stesse dinamiche di crescita che hanno caratterizzato l’intera produzione audiovisiva sebbene, rispetto ai film di finzione, a trainare tale crescita sia stato in maniera molto più preponderante l’aumento della produzione di documentari puramente nazionali, mentre il numero di coproduzioni internazionali in tale ambito è stato in percentuale minore rispetto a quello già non elevato dei film di finzione; un minor ricorso alle coproduzioni che, come accennato, è riconducibile al minor costo medio delle produzioni documentarie (che quindi riescono generalmente a rientrare dei propri costi senza bisogno di cercare finanziamenti

⁴¹ Julio Talavera Milla, *Op. cit.*, pp. 19-20

⁴² *Ibidem*, pp. 24-25

esteri), così come ad una generale predilezione dei documentari a dedicarsi a questioni profondamente legate alla nazione e ai territori d'origine, che li porta quindi ad essere meno attraenti per coproduzioni internazionali e meno esportabili rispetto ai film di finzione. Come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo, in effetti, la comparsa, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, di numerosi fondi regionali e locali a sostegno dell'audiovisivo ha infatti rappresentato un importante stimolo per lo sviluppo della produzione documentaria nazionale, mentre allo stesso tempo lo studio, nell'ultimo capitolo, della produzione e distribuzione degli ultimi tre documentari del regista Gianfranco Rosi ci permetterà di evidenziare come anche in ambito documentario il ricorso alla coproduzione possa comunque contribuire non poco alla realizzazione e all'eventuale successo internazionale di determinate opere.

4. Conclusioni.

L'analisi fin qui compiuta dell'evoluzione del mercato audiovisivo europeo ha permesso di portare a galla numerosi aspetti interessanti.

Innanzitutto, abbiamo avuto modo di evidenziare e confermare l'importanza che storicamente le nazioni europee e le più ampie istituzioni sovranazionali hanno riconosciuto nei confronti della produzione audiovisiva continentale, portandole ad approntare, nel corso degli anni, una serie di misure volte a sostenere economicamente la stessa, spinte, nel caso delle singole nazioni, dal desiderio di valorizzare la produzione culturale nazionale e il rafforzamento delle proprie industrie culturali, e nel caso delle istituzioni sovranazionali dalla volontà di favorire una maggiore integrazione e collaborazione fra i mercati nazionali, nell'ottica di formare un comune mercato audiovisivo europeo in grado di competere ad armi pari con le altre principali cinematografie mondiali. Tali misure sembrerebbero aver avuto alcuni effetti positivi: nell'ultimo ventennio, infatti, il numero di spettatori cinematografici in Europa è tornato a crescere, così come è sensibilmente cresciuto il numero di produzioni audiovisive.

Altri dati delineano tuttavia un quadro meno positivo: all'aumentato volume produttivo europeo non sembra infatti essere corrisposto un parallelo aumento della quota di spettatori dei film europei, sintomo di come tali prodotti non sembrano essere stati in grado di catturare l'attenzione del pubblico; prodotti che, nella maggior parte dei casi, appaiono ancora essere profondamente legati ai loro specifici contesti nazionali, fattore che ne limita sensibilmente l'esportabilità, mentre il numero di coproduzioni è rimasto tutto sommato stabile e contenuto

nel corso degli anni presi in esame. I volumi produttivi appaiono inoltre essere molto disomogenei tra una nazione e l'altra, e la produzione cinematografica continentale appare sostanzialmente dominata dagli investimenti dei broadcaster televisivi e dai finanziamenti pubblici. Questi ultimi, dunque, se da una parte hanno comunque contribuito a fornire importanti risorse al settore, dall'altra sembrano tuttavia aver finito per favorire fenomeni di sussistenza e "parassitismo" che hanno in molti casi inibito le trasformazioni che alle industrie nazionali sarebbero state necessarie per poter diventare maggiormente competitive a livello internazionale. Oltre a ciò, i vari meccanismi di sostegno approntati dalle istituzioni sovranazionali europee non sembrano essersi rivelati in grado di controbilanciare appieno le principali tendenze negative dell'audiovisivo europeo, complice anche il timore, da parte delle singole nazioni, che un'azione troppo pronunciata delle istituzioni europee potesse ridurre le loro prerogative e i loro margini di manovra in ambito audiovisivo.

Il mercato audiovisivo europeo contemporaneo, di conseguenza, appare ancora ad oggi tutt'altro che integrato, un fattore che, come avremo modo di vedere nei prossimi capitoli, ha non poche conseguenze per quanto riguarda la produzione e la circolazione dei prodotti audiovisivi italiani, in particolar modo quelli di carattere documentario.

CAPITOLO II

Produrre il reale

Analisi del settore documentaristico italiano contemporaneo

In questo capitolo verranno analizzate in maniera approfondita le caratteristiche del contemporaneo settore documentaristico italiano, al fine di individuare le principali dinamiche e tendenze che ne hanno caratterizzato lo sviluppo nel corso dell'ultimo ventennio. Un'analisi che non può tuttavia prescindere dai più ampi processi storici, culturali e produttivi che hanno plasmato l'evoluzione di tale genere in Italia: la prima sezione di questo capitolo proporrà dunque un resoconto della storia del documentario italiano, a partire dal ventennio fascista fino al volgere degli anni Novanta, evidenziando i processi e le principali tappe che ne hanno segnato l'evoluzione. La seconda sezione sarà invece dedicata ad uno studio generale del contemporaneo mercato audiovisivo italiano e dei principali aspetti che hanno caratterizzato la produzione e la distribuzione di cinema in Italia negli ultimi decenni; in tal senso, ampio spazio verrà dedicato all'analisi delle principali misure di sostegno pubblico al cinema che si sono sviluppate tanto a livello nazionale quanto a livello locale e che, come avremo modo di vedere, nel corso dell'ultimo ventennio hanno avuto un ruolo molto spesso centrale nel finanziamento della produzione cinematografica italiana, seppur non esente da criticità. Nella terza e ultima sessione si entrerà invece nel vivo dell'analisi del mercato documentaristico italiano contemporaneo, ponendo in particolar modo attenzione all'operato di alcuni dei principali esponenti di tale settore e provando ad individuare quali potrebbero essere le sue prospettive future.

Prima di addentrarci nella storia del documentario italiano, appare tuttavia opportuno soffermarsi un momento a chiedersi che cosa si intenda esattamente con il termine "documentario", e quali siano gli aspetti suoi caratteristici che lo differenziano dal cinema di finzione.

1. Storia del documentario italiano

1.1 Dal ventennio fascista agli anni Settanta.

Nel corso degli anni, numerosi sono stati i tentativi, sia da parte degli esponenti del settore audiovisivo che da parte degli studiosi, di individuare una definizione quanto più completa possibile del genere documentario che, in un'ottica anche storico-culturale, permettesse di individuarne le caratteristiche intrinseche e di delimitarne i margini d'azione rispetto agli altri generi cinematografici. In tal senso, particolarmente esaustiva appare quella proposta da Adriano Aprà: “Con il termine documentario si intende, nell'uso comune, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, e perciò, in generale, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, ma anzi con disponibilità verso gli accadimenti, e senza attori. Non a caso, nei Paesi anglosassoni si impiega sempre più spesso il termine non-fiction. Alla base del d. c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita sullo schermo come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte come risultano proiettate”.⁴³ Proprio in tale “rapporto ontologico con la realtà” sarebbe dunque da individuare il carattere specifico e fondativo del documentario e la sua principale differenza rispetto al cinema di finzione: mentre quella proposta da quest'ultimo sarebbe infatti sempre una realtà mediata, manipolata dal regista per esprimere ciò che ha immaginato, nel documentario la macchina da presa si pone al contrario al servizio della realtà che le sta di fronte, riproponendola apparentemente così come si è manifestata agli occhi di chi l'ha ripresa. Apparentemente, appunto, perché in realtà, come lo stesso Aprà sottolinea, anche il documentario, nonostante la propria pretesa realistica, non è comunque immune a forme di mediazione o di vera e propria manipolazione, che possono manifestarsi già al momento della scelta dell'argomento da trattare e di cosa mostrare o meno all'interno dell'opera; una caratteristica di cui, nel corso del tempo e in buona parte tutt'ora, non sempre gli spettatori di documentari (ma anche alcuni autori) sono apparsi consapevoli, e che ha purtroppo dato vita a infelici dinamiche: “La messa in scena, congenita al cinema di finzione narrativo con attori, non è, né può essere, estranea al documentario. Per quanto reale e non manipolato sia il profilmico (ciò che la macchina da presa riprende), esso, fin dai tempi di Auguste e Louis-Jean Lumière, non può evitare di essere inquadrato, e con ciò stesso

⁴³ Adriano Aprà, “Documentario”, *Enciclopedia del cinema* (2003), (https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ - URL consultato il 13/01/2022)

selezionato e orientato [...] La realtà, in altre parole, è sempre, nel d. come nel film di finzione, una realtà 'registrata', quindi mediata, 'impura'. Ma l'innocenza, per così dire, con cui lo spettatore assiste alla proiezione (o, in televisione, alla trasmissione) di un d. lo rende facilmente ingannabile, quando si vuol far passare subdolamente per documento, prova inconfutabile di verità, ciò che è realtà truccata: è quanto ha sempre fatto la propaganda, con i cinegiornali e i telegiornali, e con la pubblicità".⁴⁴

Proprio questa ambiguità implicita permette allora di spiegare per quale motivo, in Italia, il cinema documentario, ancor più di quello di finzione, venne elevato a principale tramite della propaganda del regime fascista: se infatti già nei primi decenni del XX secolo si erano avuti casi di "vedute documentaristiche", dedicate perlopiù alle bellezze paesaggistiche e storiche disseminate lungo la penisola, fu proprio con l'avvento della dittatura che il documentario conobbe in Italia una delle sue fasi di maggior diffusione e popolarità. Già nel 1924, infatti, Mussolini si era dimostrato ben consapevole delle incredibili potenzialità educative e propagandistiche del mezzo cinematografico, favorendo la nascita dell'Istituto LUCE (acronimo de "L'Unione Cinematografica Educativa"), che nel ventennio successivo avrebbe dato vita ad una poderosa produzione documentaristica nella forma dei Cinegiornali, la cui proiezione nelle sale fu resa obbligatoria dalla legge n. 1000 del 3 aprile 1926: "In circa novecento numeri muti – la prima serie, dal 1927 al 1931 – e 2.072 numeri sonori (in due serie, la prima dal 1931 al marzo 1940, per 1693 numeri, la seconda, dal 1940 al dicembre 1943, in 379 numeri), il *Giornale LUCE* attraversa il mondo e ne evidenzia quotidianità ed eccezionalità gradite al regime [...] Epurata la cronaca nera, controllata l'iconografia delle autorità e la rappresentazione della donna ("vestale del regime", "prolifera genitrice dell'italica razza") dal *Giornale Luce* emerge un paese ideale, come il regime avrebbe voluto che fosse";⁴⁵ i Cinegiornali LUCE promuovono dunque un'idea ben specifica della nazione italiana, un'immensa produzione audiovisiva il cui protagonista assoluto è il duce stesso, figura poliedrica e ideale portavoce del processo di "fascistizzazione del mondo". Non bisogna tuttavia pensare che la produzione documentaristica del ventennio fosse tutta piattamente omologata ad un univoco modello propagandistico, né tantomeno che il LUCE abbia sempre detenuto il monopolio su tale tipo di produzione: già dagli anni Venti, infatti, gli stessi Cinegiornali si dimostrarono aperti a innovazioni e sperimentazioni formalistico-narrative, che trovarono spesso riscontro nei dibattiti organizzati sulle coeve riviste cinematografiche, che in

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 62

particolare riconducevano la presunta scarsa qualità della maggior parte delle opere documentaristiche nazionali all'assenza di un maestro o di una scuola unificante come potevano per esempio essere considerati Flaherty e Grierson in America o Ivens in Olanda; scarsità a cui dal 1937 tentarono di opporsi Luigi Freddi e Sandro Pallavicini con la fondazione dell'INCOM (Industria Nazionale Corto Metraggi), nel tentativo di dare vita ad un cinema documentario in grado di stare al passo con le sperimentazioni internazionali, coadiuvati in tal senso, nel 1941, da una riforma della legge sul cinema che promosse una prima produzione "indipendente" italiana, riconoscendo che il 30% della produzione audiovisiva nazionale potesse essere realizzata da soggetti diversi dal LUCE ed introducendo l'obbligo di abbinare un cortometraggio documentario ad ogni film a soggetto proiettato nelle sale.

La Seconda Guerra Mondiale, come precedentemente sottolineato, ebbe effetti devastanti sulla cinematografia italiana, colpendo tanto la produzione di finzione quanto quella documentaristica: la crisi economica post-bellica rese infatti difficile reperire in maniera indipendente i fondi necessari alla produzione, obbligando sostanzialmente i produttori a instaurare stretti rapporti con le istituzioni statali. Queste ultime (unitamente ai fondi messi a disposizione per la cinematografia documentaria dal Piano Marshall, rientranti nel progetto del governo statunitense di instillare nella popolazione italiana una visione positiva dell'interventismo americano) assunsero dunque un ruolo centrale nel settore cinematografico e documentaristico nazionale; d'altro canto, le istituzioni democratiche vedevano nel documentario un importante strumento per il rilancio e la promozione di un'immagine positiva della nazione italiana, e avevano dunque tutto l'interesse a sostenerlo e a indirizzarlo. Nel dopoguerra lo stato italiano si adoperò dunque in una serie di iniziative a sostegno della produzione di documentari, in particolare contribuendo a rilanciare e a riabilitare l'Istituto LUCE (che agli occhi del pubblico appariva ancora come il principale promotore della propaganda fascista) e dando vita da una parte ad una serie di enti statali e para-statali (come il Centro documentazione della Presidenza del Consiglio nel 1951) che nella maggior parte dei casi appaltavano la produzione documentaristica a ditte esterne, e dall'altra ad una serie di misure economiche a sostegno della cinematografia nazionale, promulgando in particolare due leggi (il D.L.L 658 del 1945 e il D.L 958 del 1949, detta anche "Legge Andreotti") che, tra i vari aspetti, avevano un particolare riguardo nei confronti della produzione documentaria: "Anche se De Gasperi, sin dal luglio 1949, individua una proposta di riassetto che si rifà direttamente al primigenio ruolo didattico e informativo dell'Ente, le forze produttive esterne alla pubblica amministrazione premono per gestire la consistente fetta di mercato costituita dalle attualità e dai documentari. La legge del 1945 (che riserva al documentario il 3%

dell'introito lordo degli spettacoli), e quella del 1949 (che aggiunge un'ulteriore 2% ai cortometraggi di "eccezionale valore tecnico e culturale") garantiscono infatti lauti guadagni ai produttori di cineattualità e di documentari. Tuttavia, pochissime case di produzione – Astra, Corona, Documento Film, Edelweiss, INCOM – si assicurano quasi l'80% dei contributi statali".⁴⁶ Lo Stato diventò, di conseguenza, il principale azionista della produzione documentaristica italiana, garantendone per molti anni la sussistenza economica e contribuendo in maniera decisiva alla sua crescita: solo nel 1955, per esempio, vennero prodotti ben 1.132 cortometraggi, quasi tutti a carattere documentario. La disponibilità finanziaria garantita dalle due leggi sul cinema fece inoltre sì che proprio in tale ambito trovassero per la prima volta utilizzo in Italia una serie di tecnologie che sarebbero poi state adottate anche dal cinema di finzione, tra cui l'uso del colore (fondamentale per rafforzare il senso di realistica di tale genere) e delle riprese subacquee: da ricordare, in tal senso, i documentari realizzati dalla Ferrania e dalla Panaria film a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta, o *Sesto continente* di Folco Quilici (1952-1954), uno dei rari casi di lungometraggio documentario dell'epoca.

Il finanziamento statale ingenerò tuttavia anche una serie di dinamiche negative, destinate ad avere duraturi strascichi nello sviluppo e nella ricezione della produzione documentaristica in Italia. In primo luogo, come anticipato, un ristretto numero di case di produzione (grazie anche, in certi casi, ad un'ampia attività clientelare) riuscì a garantirsi per lungo tempo l'accesso semi-esclusivo alla maggior parte dei fondi destinati al documentario, lasciando poco spazio a produttori più piccoli e indipendenti; accordi specifici con gli esercenti garantivano inoltre alle suddette la possibilità di evitare l'obbligatoria distribuzione nelle sale, permettendogli al contempo di accedere comunque ai finanziamenti ministeriali; infine, siccome la realizzazione di cortometraggi di "eccezionale valore tecnico e culturale" permetteva l'accesso a ulteriori finanziamenti, la produzione documentaristica italiana finì per essere ricondotta quasi esclusivamente alle forme del cortometraggio (anche per abbattere quanto più possibile i costi), lasciando poco spazio ad opere con maggiori ambizioni produttive: "Col passare degli anni, i documentari realizzati per partecipare alla spartizione del "bottino" ministeriale assumono la definizione, fra l'ironico e il pragmatico, di "Formula 10". Il "10" nasce dalla durata, rigida, di 10 minuti, corrispondente ad un unico rullo di pellicola (295 metri, per permettere cinque programmazioni giornaliere tra fiction, gassosa, popcorn e cinegiornale); "formula" si riferisce invece alla dimensione seriale della produzione: i documentari vengono, infatti, sfornati a ritmo regolare da case specializzate, secondo modalità fortemente standardizzate".⁴⁷ La maggior parte

⁴⁶ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 117

⁴⁷ *Ivi.*, p. 124

della produzione documentaristica italiana del secondo dopoguerra e degli anni Cinquanta appare dunque imprigionata in dinamiche clientelari che ingenerano una produzione incredibilmente standardizzata e raffazzonata, in cui quasi sempre la voice-over “oggettiva” domina qualsiasi pretesa autoriale di indagine sociale, di audio in presa diretta e di sperimentazione visiva; scelte che, unite alla loro obbligatoria (seppur molto spesso disattesa) proiezione nelle sale, finiscono per renderlo “noioso” tanto agli occhi del pubblico generalista quanto a quello di molti registi, che nel documentario vedono solo una palestra per il successivo approdo nel cinema di finzione. Tendenze che rimarranno sostanzialmente immutate fino agli anni Ottanta/Novanta, nonostante la riforma della legge sul cinema del 1965 (D.L. 1213 del 4 novembre 1965, anche noto come “Legge Corona”) avesse provato a mettere un freno a tale situazione, fissando per il documentario un numero annuo di 120 premi di qualità, divisi in somme da dieci, sette e cinque milioni e mezzo di lire (tra i ventimila e i diecimila euro contemporanei circa) e subordinati all’accertamento da parte della SIAE che il film risulti proiettato in almeno cinquecento sale. Tali misure avrebbero dovuto garantire, nell’ottica dei promulgatori, l’effettiva qualità e circolazione delle opere ma, come già visto, i criteri erano facilmente aggirabili.

In quegli anni riuscirono tuttavia ad emergere una serie di autori in grado di distaccarsi dalla coeva produzione documentaristica e a sviluppare forme innovative e talvolta profondamente personali di cinema. Due nomi su tutti: “Vittorio De Seta e Ermanno Olmi girano, quando la battaglia e la pratica neorealistica sono già in fase declinante, documentari che affrontano in maniera diretta la realtà. La loro attività è per certi versi complementare. De Seta realizza al sud dieci documentari che registrano un mondo in via d’estinzione. Olmi realizza al nord documentari che accompagnano un mondo in via di trasformazione”.⁴⁸ Cinema antropologico e cinema industriale appaiono, in effetti, due delle principali direttive del documentario a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, testimoniando le trasformazioni (e le contraddizioni) di un’Italia in pieno boom economico: sull’onda lunga dell’operato dell’antropologo Ernesto de Martino, De Seta testimonia la rimozione delle “culture subalterne” (in particolare quelle del meridione) dall’immaginario collettivo italiano, testimonianza coniugata, in opere come *Isole di Fuoco* (1954), *Lu tempu di li pisci spata* (1955) e *Pescherecci* (1958), con uno stile tutt’altro che calligrafico, con un attento lavoro sul sonoro d’ambiente; i film realizzati da Olmi per la ditta Olivetti (*Manon finestra 2*, 1956; *Tre fili fino a Milano*, 1958;...) mettono invece in luce il desiderio di riscatto, attraverso l’industrializzazione e il progresso tecnologico, di un’intera

⁴⁸ Adriano Aprà, “Il documentario italiano ‘classico’”, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 37

nazione, individuando la redenzione in un futuro ancora da raggiungere ma sempre più a portata di mano. Oltre a questi due autori, una menzione va senza dubbio fatta a Luciano Emmer, i cui documentari dedicati all'arte si distaccarono nettamente dal didascalismo delle opere coeve: "In anni di paludate rappresentazioni del reale e rincorse ai fantasmi del "vero", i film sull'arte di Emmer hanno il coraggio di esplorare il soggettivo, la narrazione individuale, l'esperienza diretta dell'opera: un momento importante per il nostro cinema, e un esordio riconosciuto anche all'estero".⁴⁹

Tra anni Cinquanta e Sessanta un ruolo non secondario nello sviluppo del documentario italiano fu inoltre svolto dalla televisione, seppur con effetti talvolta ambigui. Sin dall'esordio delle trasmissioni, avvenute il 3 gennaio 1954, la monopolista Rai promosse infatti a più riprese le potenzialità educative e informative del mezzo televisivo; un afflato che, oltre che nello sviluppo del telegiornale, si manifestò in una serie di programmi educativi, tra cui *Telescuola* (1958-1966) e *Non è mai troppo tardi* (1960-1968), nonché nella realizzazione di un vasto numero di opere audiovisive (tra le tante: *Viaggio nella valle del Po* di Mario Soldati, 1958; *La donna che lavora* di Ugo Zatterin, 1959; *Giovani d'oggi* di Carlo Alberto Chiesa, 1960) che ricorrevano ad un ampio quantitativo di materiale documentario, e che vennero ricondotte sotto l'etichetta di *inchiesta filmata*, termine che evidenziava efficacemente il loro afflato indagativo e l'ampio spazio che in esse veniva dedicato alle istanze sociali e ai cambiamenti che stavano attraversando l'Italia dell'epoca. Opere che conobbero un notevole sviluppo in seguito alla nascita del Secondo canale nel 1961 e di programmi come *TV7* (1963-1971, che poté tra l'altro contare sulla collaborazione di numerosi autori e intellettuali di rilievo, tra cui Pasolini), e in cui l'indagine audiovisiva del reale assunse nuova importanza, grazie anche al ricorso a nuove tecniche (tra cui l'intervista, che introducendo la voce dell'"altro" mise in discussione l'unicità oggettiva della voce fuori campo) e a nuove tecnologie che facilitarono le riprese in esterni e di conseguenza la documentazione della realtà sociale e quotidiana, rendendo inoltre meno complessa la realizzazione di opere più lunghe dei tradizionali cortometraggi documentari: "La registrazione videomagnetica, introdotta nel 1962, libera dall'obbligo della diretta, consente di preparare e di immagazzinare i programmi, lascia maggiori margini di libertà sia nell'uso di immagini di repertorio, sia nella tecnica di realizzazione degli sceneggiati, sia nella limatura dei tempi morti o dei passaggi poco opportuni [...] L'adozione di tecniche cinematografiche leggere a 16 mm, infine, rende più tempestive e semplici e più immediate le

⁴⁹ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 134

interviste”.⁵⁰ L’avvento della televisione in Italia diede dunque un indiscutibile impulso al documentario, anche grazie, appunto, alle innovazioni apportate alle modalità produttive. Ma se i documentari cinematografici trasmessi nei primi tempi (che spaziavano dalla natura al viaggio, dagli usi e costumi al patrimonio artistico) godevano di una qualche vicinanza con il genere documentaristico che si stava affermando in altre parti del mondo, ben presto il linguaggio del documentario televisivo italiano finì per appiattirsi su quello giornalistico, soprattutto quando si toccavano temi di attualità sociale; una deriva dovuta, tra le altre cose, alla totale chiusura della Rai a qualsiasi tipo di collaborazione con entità e soggetti esterni ad essa, un atteggiamento radicalmente differente da quello adottato dalle reti pubbliche delle altre principali nazioni europee (come la BBC e Channel 4 in Inghilterra e RTF in Francia, che instaurarono stretti rapporti con società indipendenti di produzione) e che portò ad un sostanziale irrigidimento delle caratteristiche dei documentari da essa prodotti: “In Italia, seppur con picchi di eccellenza, la produzione audiovisiva è esclusivo appannaggio della monopolista Rai per molto tempo, fino ad almeno la metà degli anni Settanta. Situazione che fa crescere all’interno della tv di Stato professionalità e competenze, ma che non contribuisce a coltivare opportunità e talenti al suo esterno, in un settore povero di imprenditori e di risorse, e peraltro assolutamente non sostenuto e non “riconosciuto da altre istituzioni pubbliche”.⁵¹

Nella seconda metà degli anni Sessanta, dunque, il documentario italiano “istituzionale” presentava non poche criticità: i finanziamenti erano sostanzialmente monopolizzati da un numero ristretto di case di produzione, che realizzavano un ampio ma standardizzato quantitativo di cortometraggi che non sempre venivano distribuiti nelle sale, mentre la televisione nazionale, che pure avrebbe potuto fungere da importante partner produttivo, si dimostrò chiusa a qualsiasi stimolo esterno; uno scenario che la legge di riforma sul cinema del 1965 non apparve appunto in grado di modificare (né tantomeno sembrò volerlo fare). Tali problematiche non impedirono tuttavia lo sviluppo, tra anni Sessanta e Settanta, di una serie di esperienze che, discostandosi dai sopracitati modelli produttivi, seppero dare nuova linfa vitale al genere documentaristico: “Mentre la nuova legge del 1965 non tarda a rivelare i propri difetti – ad esempio, quasi mai il LUCE distribuisce effettivamente i documentari premiati – l’esperienza di piccole società indipendenti diviene importante per trovare modalità a basso budget, in grado di soddisfare comunque certe esigenze tecniche”.⁵² Si trattava appunto di entità

⁵⁰ Irene Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2014, p. 72

⁵¹ Francesca Medolago Albani (a cura di), *Indagine conoscitiva sul settore del documentario in Italia*, Roma, IsiCult-Doc/It, 2006, p. 8

⁵² Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 190

di ridotte dimensioni, spesso di carattere associativo o addirittura individuale, che raramente godevano di risorse cospicue, ma che allo stesso tempo seppero in molti casi proporre interessanti innovazioni filmiche e concettuali nel documentario italiano: è il caso ad esempio di Raffaele Andreassi e Gian Vittorio Baldi (che nel 1962 fondò la indipendente IDI cinematografica), nelle cui opere l'obiettività della voce narrante lascia spesso ampio spazio allo sguardo soggettivo dell'autore, e in cui assume a primaria importanza il sonoro ambientale in presa diretta, la cui cattura era diventata sempre più facile per merito delle innovazioni tecnologiche nell'ambito della ripresa sonora. Molte realtà fecero poi propria, sull'onda lunga dell'68, una concezione militante del mezzo cinematografico, individuando nelle esperienze del *direct cinema* americano, del *cinéma vérité* francese e dei *Cinegiornali liberi* organizzati da Cesare Zavattini l'ideale modello di riferimento per un nuovo tipo di cinema, in cui la logica del profitto potesse lasciare spazio all'esigenza di testimoniare una realtà in profonda trasformazione (sono gli anni della guerra in Vietnam, delle proteste operaie e studentesche, dello sbarco sulla Luna, di piazza Fontana...); un modello documentaristico che trovò i suoi spazi mostrativi nelle associazioni culturali, nei cineforum, nei circoli studenteschi e in alcune manifestazioni (su tutte, la Mostra del nuovo cinema di Pesaro, fondata da Lino Micciché nel 1964), dando vita ad esperienze di visione che tentavano di opporsi alla percepita omologazione dei tradizionali mezzi di informazione e al carattere profondamente autoreferenziale e clientelistico di buona parte della produzione audiovisiva istituzionale: "Il paese reale e quello immaginario sono in ebollizione. Il sistema sta esplodendo, in ogni senso: quello cosiddetto documentario, a lubrificazione legislativa, già messo in crisi dalle pratiche emerse nei decenni precedenti, mostra la sua incapacità di entrare in sintonia con lo spirito dei tempi [...] Mentre un tacito accordo consente al teatrino della produzione documentaria nazionale di protrarre ulteriormente una recita ormai divenuta surreale, la pervasiva aria di quegli anni coinvolge piuttosto una serie di produzioni indipendenti, ibridazioni cine-video come quelle del gruppo Videobase, opere sperimentali della Rai o autori radicali come Alberto Grifi, Giorgio Turi, Silvano Agosti, Paolo Isaja...".⁵³ Il documentario militante e indipendente rappresentò dunque un proficuo luogo di coltura per nuove forme e concezioni dell'immagine documentaristica, esperienze ed istanze che finirono per influenzare anche il servizio pubblico stesso, che nei primi anni Settanta, per la prima volta, aprì alla possibilità di una maggiore sperimentality nei suoi palinsesti e nei suoi programmi. Significativa, in particolar modo, è l'attività del settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, che tra il 1970 e il 1974, sotto la guida di Mario

⁵³ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, pp. 212-213

Raimondo e Italo Moscati, finanziò una serie di originali opere documentaristiche, tra cui *L'isola dell'isola* di Anna Lajolo, Guido Lombardi e Alfredo Leonardi (1974), uno dei primi esperimenti di "televisione di strada", dove il video è visto come mezzo di partecipazione orizzontale. Le potenzialità di tale esperienza furono tuttavia compromesse da alcune delle principali tendenze negative del servizio pubblico: le collaborazioni con soggetti esterni alla Rai rimasero infatti sporadiche, i budget messi a disposizione erano molto contenuti, i servizi a sostegno di tali programmi non erano esenti da lottizzazioni, e non vi era alcuna garanzia che il prodotto terminato sarebbe andato in onda. Fu, comunque, una fase estremamente breve.

1.2 Dagli anni Settanta agli anni Duemila: declino e rinascita (?)

Come abbiamo già avuto modo di trattare, a partire dalla metà degli anni Settanta una serie di trasformazioni mutò infatti profondamente il panorama audiovisivo europeo ed italiano. In particolar modo, nuove e più economiche tecnologie per la trasmissione televisiva permisero la nascita di numerose tv private, la cui rapida diffusione portò la Corte Costituzionale italiana a decretare, nel 1976, la liberalizzazione delle frequenze, ponendo di fatto fine al monopolio statale della Rai. L'ampia e rapidissima diffusione raggiunta da alcune di tali emittenti, che proponevano una vasta offerta di prodotti filmici, fu alla base della moria di spettatori cinematografici che attraversò tale decennio: dagli oltre 500 milioni di biglietti del 1975 si passò infatti ai 195 milioni del 1982, toccando poi un minimo storico di 84 milioni nel 1992. Al contempo la Rai, per competere con la crescente popolarità delle emittenti private (che fino agli anni Novanta poterono operare in una situazione di sostanziale deregolamentazione), finì ben presto per adottare il loro stesso modello commerciale, relegando sempre più i programmi informativi ed educativi (e di conseguenza anche i documentari) in secondo piano: “La definitiva spallata al cinema, soprattutto documentario, la danno le televisioni private – che in maniera ipnotica ripropongono centinaia di titoli spezzettandoli con la pubblicità – e le reti pubbliche nazionali che, con una mossa suicida, decidono di seguire il modello economicista [...] Grazie alla televisione, il processo di unificazione nazionale inaugurato dal cinema è definitivamente compiuto. Ai film narrativi resta la funzione di accompagnamento della pubblicità, al cinema documentario non resta niente”;⁵⁴ televisioni che, dato appunto il notevole calo degli incassi e degli ingressi al cinema, assunsero inoltre un ruolo sempre più centrale nell'ambito della produzione cinematografica, finanziandola in maniera sempre più incisiva

⁵⁴ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 224

attraverso accordi di pre-acquisto e indirizzandola, appunto, quasi esclusivamente verso l'ambito del puro intrattenimento: “la confezione neutrale e di facile fruizione del prodotto, nelle sue varie gradazioni che vanno dal film d'autore a quello d'intrattenimento, è coerente con la destinazione finale televisiva, rivolta a un pubblico indifferenziato [...] I modi di produzione cinematografici vengono dunque adattati alle esigenze del piccolo schermo per la centralità assunta dai due poli televisivi, non controbilanciata da altri soggetti finanziatori o da meccanismi regolatori”.⁵⁵

Tale crisi ebbe, come prevedibile, effetti profondi anche sulla produzione documentaristica: il calo delle risorse a disposizione e il disinteresse del pubblico (senza contare poi che l'obbligo di proiezione, come più volte riportato, era nella maggioranza dei casi puntualmente disatteso) portarono un numero sempre maggiore di case di produzione ad abbandonare il genere a favore del cinema di finzione o della crescente produzione pubblicitaria; un calo ben testimoniato dai dati relativi al numero di richieste presentate per il finanziamento statale di cortometraggi documentari, passate da una media di circa 160 all'anno a metà degli anni Ottanta (su un massimo, come visto, di 120 premi di qualità assegnabili) a poco più di 70 nel 1992. Un disinteresse produttivo all'apparenza giustificato dall'appunto pari disinteresse mostrato verso il genere dal duopolio Rai-Fininvest, nonostante la nascita del Terzo canale Rai nel 1979, dedicato alle specificità locali e regionali, fosse apparsa di auspicio ad un'inversione di tendenza. La “deriva intrattenitiva” della televisione nazionale finì inevitabilmente per riverberarsi anche sul documentario: “Negli anni Ottanta, nasce il format dei programmi contenitore nel campo naturalistico, in quello più ampio della divulgazione scientifica e, appunto, in quello dell'informazione giornalistica. Per i primi due, il riferimento d'obbligo è a *Quark* di Piero Angela (che vede la luce nel 1981, ma solo negli anni Novanta arriva alla prima serata) e poi a tutte le sue filiazioni successive, dove il documentario viene “ridiscorsivizzato” e che il pubblico sembra apprezzare nella formula personalizzata da un conduttore. Il materiale filmato è contestualizzato in un discorso più ampio, in cui sono previste una premessa, una presentazione, una conclusione e un commento”;⁵⁶ programmi che, se da una parte garantiscono almeno un minimo spazio vitale al documentario sulle principali reti nazionali, dall'altro sembrano sminuirne le potenzialità mostrative (all'interno di tali contenitori i documentari vengono infatti spezzettati e ri-discorsivizzati, senza prestare attenzione alla eventuale visione originale del regista, e per essere pienamente compresi dal grande pubblico sembrano necessitare, appunto, della presenza di un commentatore-demiurgo), preferendo inoltre molto

⁵⁵ Barbara Corsi, *Produzione e produttori*, Milano, Il castoro, 2013, p. 44

⁵⁶ Francesca Medolago Albani (a cura di), *Op. cit.*, Roma, IsiCult-Doc/It, 2006, p. 9

spesso acquistare più economici prodotti esteri rispetto a documentari di matrice italiana. La situazione del documentario italiano degenerò dunque sempre più rapidamente, raggiungendo il suo culmine nella prima metà degli anni Novanta, quando il genere era ormai totalmente scomparso tanto dalla programmazione cinematografica nazionale (anche in virtù del fatto che il D.lgs. 153 del 1 marzo 1994 sancì che potevano accedere ai finanziamenti statali anche cortometraggi documentari non necessariamente destinati alla sala) quanto dai palinsesti televisivi sia della privata Fininvest-Mediaset, sia della pubblica Rai, evidenziando ancora una volta la radicale differenza di quest'ultima rispetto ad altre emittenti pubbliche europee: “Se la Francia promuove l'idea di eccezione culturale e si lancia con la Germania nell'esperienza di Arte, se la BBC amplifica le coproduzioni con autori e società indipendenti, l'espansa selva mediatica italiana rincorre senza remore il privilegio del mercantile [...] La Rai, che più di ogni altro dovrebbe svolgere un compito di promozione, distribuzione, conservazione di un ipotetico patrimonio documentario, continua a intendere il genere in termini di costo/ora, equiparabile a qualsiasi varietà usa e getta, sottostimandone le possibilità di riutilizzo quale “bene culturale” (bene che resta e che diviene storia), evitando qualsiasi strategia di cessione dei diritti o vendita ad altre emittenti, chiudendo i pochi film da lei prodotti nei suoi (ormai labirintici) archivi della visione negata”.⁵⁷

Nonostante tale clima di crisi, nel corso degli anni Ottanta una serie di soggetti e di iniziative tentano, seppur con notevoli difficoltà, di opporsi all'apparentemente ineluttabile declino del documentario italiano, sostenendone economicamente la produzione e offrendogli circuiti mostrativi alternativi a quelli tradizionali, e contribuendo inoltre a diffondere presso autori e pubblico una maggiore consapevolezza storica ed estetica sullo stesso, in particolar modo permettendo la riscoperta di dimenticati autori del passato o la valorizzazione di poco conosciuti ma significativi documentaristi provenienti dall'estero. Va senza dubbio segnalato, in tal senso, il caso di Ipotesi Cinema, laboratorio fondato a Bassano del Grappa nel 1982 su iniziativa di Ermanno Olmi e Paolo Valmarana, all'interno del quale agli allievi veniva lasciata ampia libertà di sperimentazione e che contribuì alla formazione di alcuni dei più significativi documentaristi dei decenni successivi (come Giorgio Diritti, Agostino Ferrente, Gianni Zanasi, Tania Pedroni...). Vanno inoltre ricordati una serie di festival che proprio nella promozione di una cultura cinematografica sensibile alla sperimentazione e nella valorizzazione del documentario di creazione individuarono la propria missione: caso emblematico è senza dubbio quello di “Filmmaker”, fondato a Milano nel 1980 da Gianfilippo Pedote e Silvano Cavatorta, che a

⁵⁷ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 251

partire dalla terza edizione, grazie al sostegno della Provincia di Milano, iniziò a destinare contributi a fondo perduto per la realizzazione di cortometraggi indipendenti, che contribuirono al lancio di giovani autori quali Silvio Soldini, Bruno Bigoni, Kiko Stella...; oppure ancora il “Festival Internazionale Cinema Giovani” fondato a Torino nel 1982, in cui trova il suo esordio Daniele Segre, mentre il “Festival dei Popoli” di Firenze organizzò, nel corso di tutti gli anni Ottanta, una serie di retrospettive volte a far conoscere il cinema documentario italiano all'estero. Tali iniziative ebbero il merito di mantenere aperti, in maniera indipendente, degli spazi fondamentali per lo sviluppo e la presentazione di innovative e sperimentali forme documentaristiche, elaborate da documentaristi radicalmente differenti da quelli delle generazioni precedenti: “Durante la prima metà degli anni Novanta una nuova generazione di *filmmaker* traccia alcuni sentieri per una rinnovata estetica del documentario. Si tratta di personalità che godono di consapevolezze tecniche e teoriche, provenienti da esperienze formative eterogenee, anche all'estero, capaci di dar vita a opere inusuali nel panorama nazionale. I loro film offrono più dei semplici contenuti espressi sin dal titolo, sfuggono la mera intenzione documentale, palpitano al di là dell'etimo tardo positivista nel quale i “cineasti del reale” vengono spesso ghehettizzati”,⁵⁸ autori quali Daniele Cipri e Franco Maresco (*Cinico TV*, 1990), Gianfranco Pannone (*Piccola America*, 1991), Leonardo Di Costanzo (*Viva l'Italia*, 1994), Enrica Colusso (*Fine pena mai*, 1995), in grado di coniugare ricerca stilistica e testimonianza sociale in visioni profondamente personali della realtà.

A coadiuvare l'operato di tali autori concorsero inoltre una serie di iniziative e di entità che, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, dimostrarono un maggiore interesse nei confronti delle potenzialità tanto estetico-qualitative quanto di testimonianza socioculturale del genere documentario, mostrando inoltre in molti casi una profonda consapevolezza dei modelli produttivi e distributivi caratteristici delle altre nazioni europee: modello di riferimento privilegiato diventò in particolare la Francia, la quale nel corso dei decenni precedenti per sostenere la propria produzione documentaristica aveva dato vita ad un circolo virtuoso di aiuti economici statali e di collaborazioni tra network televisivi e produttori indipendenti. In tal senso, centrale in ambito italiano fu il ruolo assunto da Tele+, la prima pay-tv italiana: nata nel 1991 su iniziativa di Fininvest, la piattaforma proponeva inizialmente soprattutto contenuti cinematografici e calcistici, ma a partire dal 1997, in seguito all'acquisizione da parte del gruppo francese Vivendi (già proprietario della pay-tv francese Canal Plus), iniziarono a trovarvi spazio anche contenuti culturali, tra cui documentari, nei confronti dei quali la

⁵⁸ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 257

piattaforma, sotto la guida del responsabile di programmazione Fabrizio Grosoli, adottò lo stesso modello di business della cugina francese: “Dal primo documentario trasmesso, *Partigiani* (opera collettiva di Guido Chiesa, Daniele Vicari, Davide Ferrario, Marco Puccioni e Antonio Leotti, 1997), Tele+ avvia una politica di fiducia verso alcuni produttori indipendenti, concordando finanziamenti ai progetti in termini di preacquisto dei diritti pay-tv. Un piccolo cambiamento rispetto alle politiche dei broadcaster nazionali che significa, in realtà, la possibilità di avviare progetti con il 25-30% del preventivo, lasciando agli indipendenti la possibilità di chiudere il film con altri coproduttori, italiani o stranieri.”.⁵⁹ Partecipando a vario titolo alla realizzazione e alla programmazione di oltre 140 documentari tra il 1998 e il 2003, Tele+ contribuì dunque a popolarizzare in Italia un modello produttivo più industriale e strutturato, all’interno del quale l’esigenza di garantire la circolazione e la visibilità dei prodotti documentaristici era finalmente percepita come fondamentale, tanto quanto la garanzia della effettiva qualità del film. Un’esperienza che, tuttavia, si rivelò purtroppo di breve durata: “Nel 2002 Murdoch compra Tele+ e interrompe immediatamente la politica di preacquisti che la rete aveva perseguito con coerenza dal 1997. Al documentario italiano viene a mancare quella sponda “industriale”, caratterizzata dall’indispensabile continuità e da un progetto editoriale preciso (in sintesi, l’importazione del documentario di creazione alla francese, sul modello Arte), che gli aveva permesso di fare un piccolo salto in avanti e di conquistare, anche attraverso coproduzioni e accordi, una timida visibilità internazionale”.⁶⁰ Un’esigenza di cui, a partire dal 1999, si fece portavoce anche Doc/it, l’Associazione dei Documentaristi Italiani, che riunendo al suo interno numerosi registi e produttori italiani di documentari promosse, negli anni successivi, una serie di iniziative a sostegno dello sviluppo del documentario italiano e per una maggiore consapevolezza dello stesso presso le istituzioni statali e i principali broadcaster nazionali; uno sforzo i cui frutti sono idealmente culminati con il D.lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, il cosiddetto “Decreto Urbani”: “Una delle principali conquiste di Doc/it è stato assicurarsi che anche i progetti di documentari potessero accedere al contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Mibac). È avvenuto con il decreto Urbani, nel 2004. Fino a quel momento era obbligatorio presentare una sceneggiatura, cosa che costringeva i pochi documentaristi che ci provavano, a scriverne una finta o a tentare la richiesta del finanziamento a film finito, con una sceneggiatura desunta. Ora il documentario è espressamente citato dalla

⁵⁹ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 259

⁶⁰ Luca Mosso, “Dieci anni in Italia: note su documentario, mercato, istituzioni e tecnologie”, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Op.cit.*, p. 41

legge come genere finanziabile ed è sufficiente un trattamento”;⁶¹ un maggiore interessamento, quello delle istituzioni nazionali, che correva di pari passo con quello delle istituzioni locali, regionali e provinciali, molte delle quali (come avremo modo di vedere più avanti) proprio al volgere degli anni Novanta iniziarono a dotarsi di misure a sostegno della produzione audiovisiva, tra cui quella documentaristica, che resero possibile lo sviluppo di numerose opere locali e indipendenti. A inizio millennio, dunque, il settore documentaristico italiano sembra godere di maggiore salute rispetto ai due decenni precedenti, con la comparsa di forme di finanziamento più strutturate e stabili, e soprattutto con la diffusione di una maggiore consapevolezza delle potenzialità espressive, sperimentali e sociopolitiche di tale genere, che nelle vicende legate al G8 di Genova del luglio 2001 trovano un notevole propulsore: “Quanto accaduto nel capoluogo ligure cambia radicalmente il nostro modo di porci di fronte al cinema del reale, al documentario. L’utopia zavattiniana diventa realtà, nel bene e nel male, e tutti, armati di videocamera e telefonino possono immortalare la furia brutta della violenza improvvisa [...] Ecco che il documentario italiano riemerge da un lungo decennio di oblio (gli anni Novanta, caratterizzati da una produzione di nicchia, di grande attenzione formale, ma di bassissima diffusione), aggrappandosi all’agenda politica del paese e valorizzando sempre il tema del momento a scapito della ricerca espressiva ed estetica”.⁶² L’evento G8 e l’uscita al cinema di alcuni documentari in grado di ottenere lusinghieri successi al botteghino (*Essere e avere* di Nicolas Philibert, 2002; *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore, 2004) contribuiscono così ad avvicinare al documentario una nuova generazione di registi e autori e a consapevolizzarli rispetto alle potenzialità di tale genere sia dal punto di vista della testimonianza del reale, della denuncia sociopolitica e della sperimentazione poetica ed estetica, sia dal punto di vista più squisitamente commerciale ed economico; autori che non vedono più il documentario semplicemente come una forma di apprendistato prima del salto nella produzione di finzione, ma anche come lo spazio ideale per lo sviluppo di poetiche e sperimentazioni personali, che in autori come Alina Marazzi (*Un ora sola ti vorrei*, 2002) e Pietro Marcello (*Il passaggio della linea*, 2007) trova alcuni dei più validi esempi, in grado di ottenere notevoli riscontri anche a livello internazionale; sperimentazioni e ricerche che, appunto, vanno di pari passo con una maggiore consapevolezza delle dinamiche produttive e distributive e del settore audiovisivo. Un maggiore interessamento verso il documentario che, anche grazie alle iniziative delineate

⁶¹ Mariangela Barbanente, “Filmmaker di tutto il mondo, unitevi! Appunti su 12 anni di attività di Doc/it, l’associazione dei documentaristi italiani”, in Giacomo Spagnoletti (a cura di), *Op. cit.*, p. 142

⁶² Ivelise Perniola, “Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000 – 2015)”, *Cartaditalia*, n° 1, 2015, p. 63

poco sopra, ha portato, a partire dai primi anni Duemila, ad un sostanziale aumento della produzione documentaristica, le cui caratteristiche analizzeremo più avanti.

Delineando sinteticamente, nel corso di questo capitolo, l'evoluzione storica del documentario italiano, abbiamo dunque avuto modo di evidenziare alcune delle principali dinamiche e tendenze che hanno caratterizzato la sua produzione e distribuzione nel corso del XX secolo. Si è in particolar modo sottolineato il ruolo centrale svolto dallo Stato italiano nel sostegno economico alla produzione documentaristica, ma anche come questo abbia al contempo dato vita a dinamiche non sempre positive: se infatti da una parte i fondi statali hanno permesso, per molti anni, di mantenere in vita una fiorente produzione documentaristica, è però altrettanto vero che i frutti di tale produzione sono stati spartiti da un numero ridotto di case di produzione, con un diffuso malaffare che le spinse in moltissimi casi a non curarsi più di tanto della qualità dei documentari messi in cantiere o della loro effettiva circolazione nei cinema. Allo stesso tempo la televisione pubblica, che pure in altre nazioni europee ha rappresentato in molte occasioni un alleato fondamentale della produzione indipendente, in Italia si è molto raramente cimentata in collaborazioni con soggetti produttivi esterni ad essa, preferendo produrre quasi sempre in proprio i programmi da mandare in onda. Le carenze del finanziamento statale e l'assenza del servizio pubblico si sono naturalmente riverberate sulla produzione indipendente, che non ha mai goduto della certezza dei finanziamenti, né tantomeno della garanzia che il prodotto finito sarebbe effettivamente circolato in ambito cinematografico e televisivo. Tali dinamiche hanno attraversato il documentario italiano per molti decenni, conducendolo agli inizi degli anni Novanta ad una profonda crisi produttiva e creativa: negli stessi anni, tuttavia, una serie di iniziative e di enti (su tutti, l'associazione Doc/it e la pay-tv Tele+) hanno posto le basi per una rinascita del genere, portando allo sviluppo di nuovi e più efficienti modelli produttivi e all'interessamento di nuove generazioni di spettatori e cineasti. La scomparsa improvvisa di Tele+ ha finito tuttavia per privare il settore di un importante partner, finendo per incrinare il modello produttivo da essa incarnato e per riportare a galla alcune tendenze endemiche del documentario italiano, tra cui appunto l'assenza di un soggetto in grado di fare da accentratore di risorse economiche e di energie creative: "Mancando quel grande propulsore che avrebbe dovuto essere la Rai, il sistema si calibra verso un diffuso e autarchico policentrismo. Mentre si sviluppano scuole e master, screening e pitching forum, Film Commission e leggi regionali, nessuna regolarità produttivo-distributiva è garantita: un tribalismo documentario in cui crescente importanza rivestono le amministrazioni locali, in una galassia ibrida e magmatica, ai bordi trascurati del quotidiano, nella quale pulsa la memoria ferita di un paese immolato al sacro totem della modernizzazione e suturato, oggi, dal profumato

lavacro di neotelevisioni quizzettare e realytistiche”.⁶³ Il settore documentaristico italiano è dunque sempre stato profondamente influenzato dalle dinamiche e dalle trasformazioni che hanno caratterizzato il più ampio mercato audiovisivo nazionale: proprio per questo, prima di procedere nell’analisi delle caratteristiche del contemporaneo settore documentaristico italiano, appare allora utile soffermarsi in un’analisi dei principali elementi che hanno segnato e contribuito a plasmare il mercato audiovisivo italiano nell’ultimo ventennio.

2. Mercato audiovisivo e produzione cinematografica nell’Italia contemporanea

2.1 Caratteristiche del mercato audiovisivo italiano (2000-2019)

Una prima analisi dei dati relativi all’andamento del mercato audiovisivo italiano nell’ultimo ventennio sembrerebbe confermare come questo abbia seguito dinamiche molto simili a quelle che hanno caratterizzato l’andamento dei principali mercati cinematografici europei. Ciò appare particolarmente vero per quanto riguarda le presenze in sala, che dopo aver toccato un minimo storico di 84 milioni nel 1992 sono tornate a salire per stabilizzarsi, a partire dal nuovo millennio, su una media di circa 105 milioni di spettatori annui (Grafico 1); crescita riconducibile, come già accennato, alla comparsa di strutture multisala e all’uscita di importanti blockbuster statunitensi, ma anche ad una nuova generazione di registi, produttori e attori in grado, con i loro film, di intercettare più efficacemente i gusti e gli interessi del pubblico italiano (si pensi, per esempio, alle commedie di Leonardo Pieraccioni e del trio Aldo, Giovanni e Giacomo). A crescere sono, in parallelo, anche gli incassi, che dopo il 1997 si posizionano stabilmente sopra i 500 milioni di euro all’anno (Grafico 2), così come il numero di film prodotti, che dal minimo di 75 produzioni nel 1995 aumentano costantemente fino a toccare, nel 2019, quota 325 produzioni annue (Grafico 3); una crescita riconducibile a diversi fattori, tra cui la digitalizzazione (che contribuisce ad abbattere i costi di produzione) nonché la comparsa, come avremo modo di vedere, di numerose misure di sostegno finanziario tanto nazionali quanto locali. Un altro dato interessante è poi quello relativo alla quota di mercato del prodotto nazionale, che in Italia si è quasi sempre mantenuta al di sopra del 20%, con una media nel periodo considerato del 25,5%, seconda solo a quella francese, sintomo di una maggiore propensione del pubblico italiano a consumare film nazionali rispetto ai pubblici di altre nazioni europee (Grafico 4).

⁶³ Marco Bertozzi, *Op. cit.*, p. 298

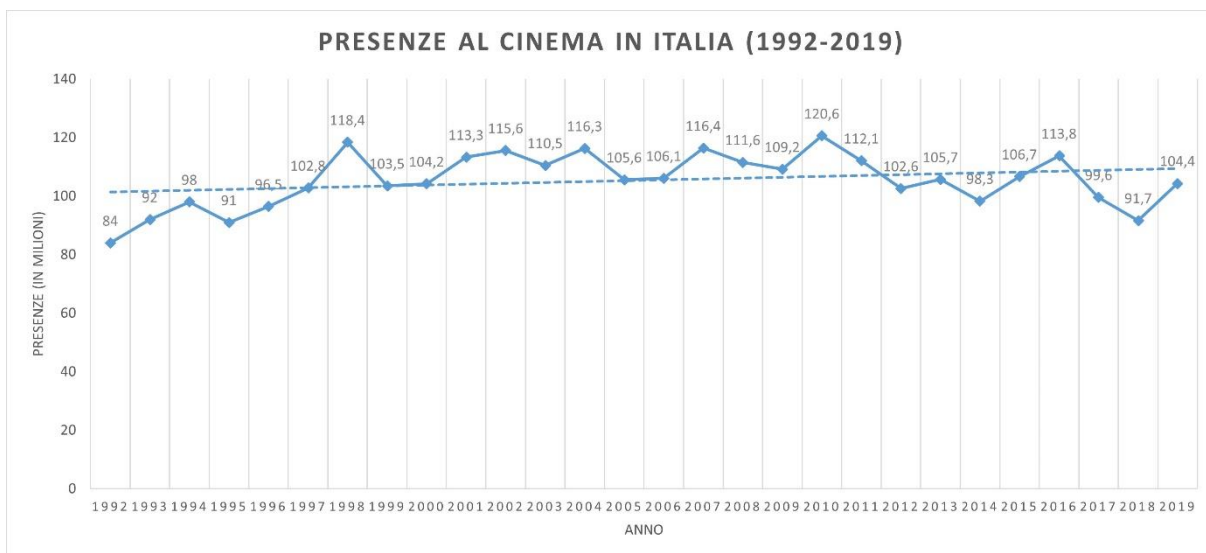


Grafico 1 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

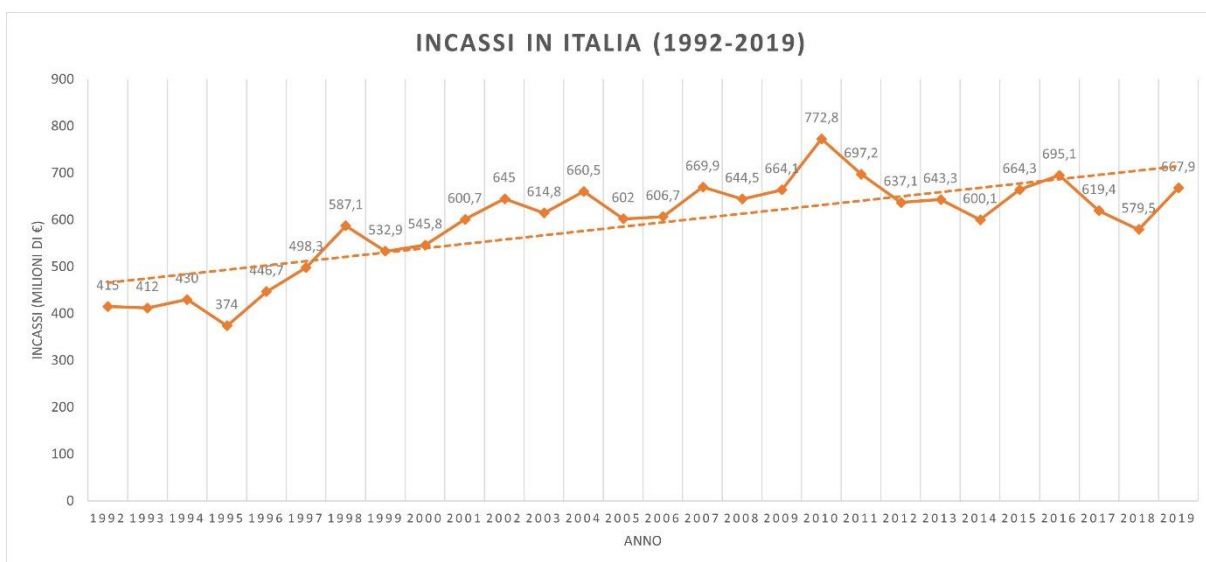


Grafico 2 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

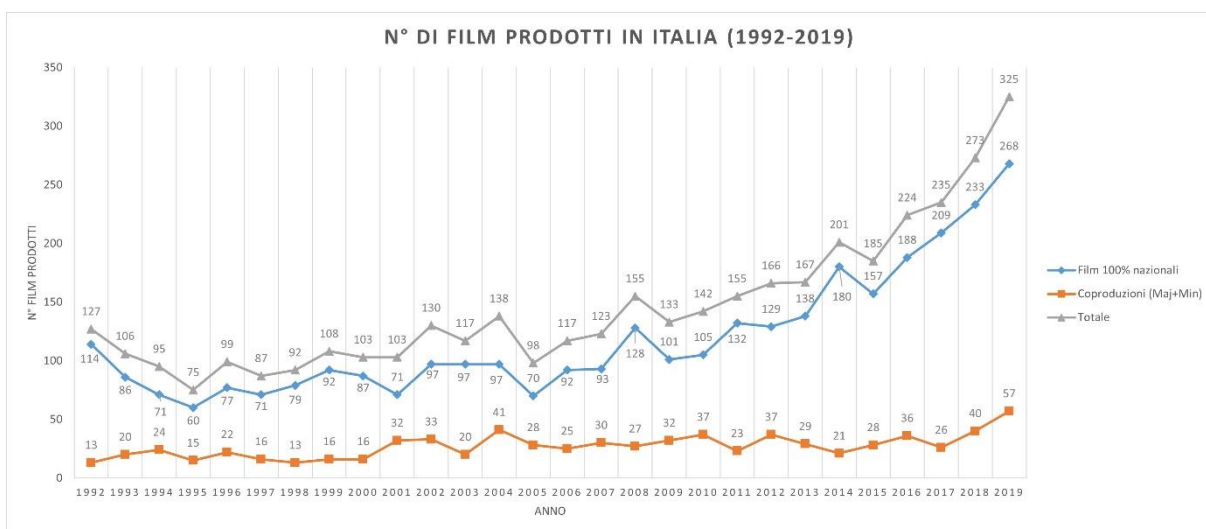


Grafico 3 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

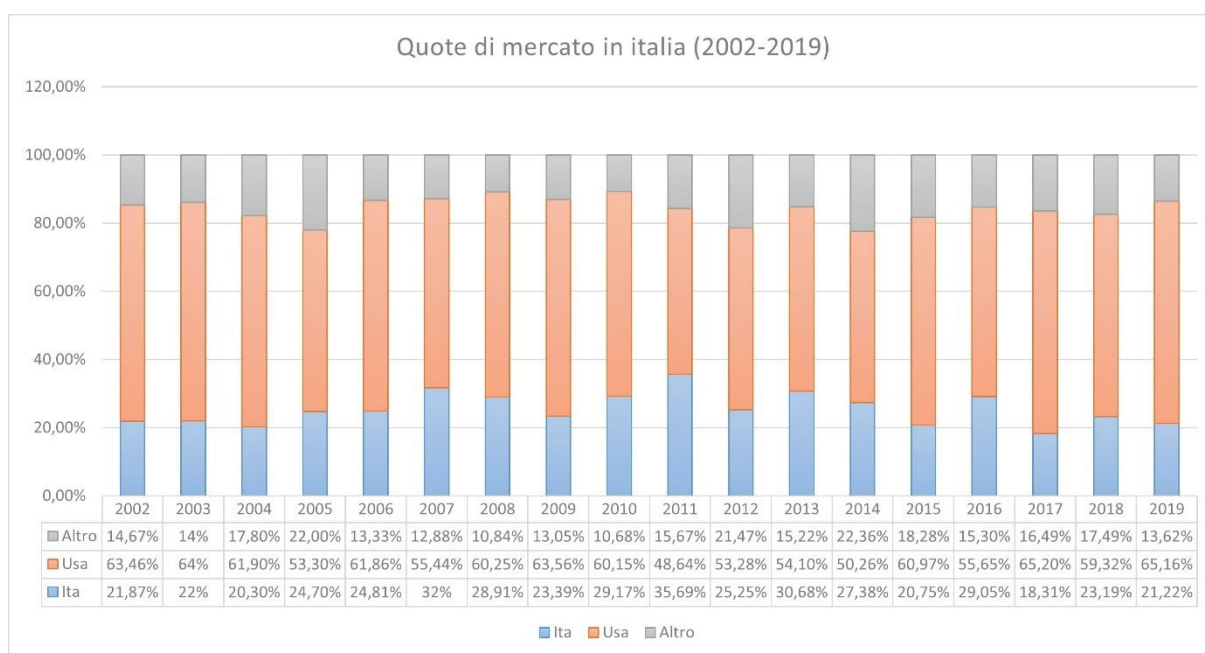


Grafico 4 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

Tali dati sembrerebbero dunque testimoniare un andamento tutto sommato positivo del mercato audiovisivo italiano: un'analisi più approfondita rivela, tuttavia, delle complicazioni non secondarie. In particolare, all'aumento esponenziale del numero di produzioni cinematografiche non sembra infatti essere corrisposta una pare degli spettatori e della quota di mercato, che dopo il forte rialzo nella seconda metà degli anni Novanta sono stati anzi caratterizzati da un andamento fortemente altalenante: "I dati discontinui sono imputabili alla presenza o meno di uno, due o tre titoli particolarmente attraenti per il pubblico: in media ogni anno quasi un quarto degli incassi (23,7%) è imputabile a soli due film [...] Questi titoli presentano almeno tre caratteristiche ricorrenti: la prima è che sono film di nazionalità esclusivamente italiana, ; la seconda è che sono tutte commedie, con salvo alcuni casi limite; la terza è che quasi sempre hanno come protagonisti attori comici maschili di estrazione televisiva, i quali ripropongono sul grande schermo la tipologia di personaggi che li ha resi celebri in televisione".⁶⁴ Tale dinamica mostra dunque come il consumo cinematografico in Italia non sia una pratica routinaria, ma piuttosto legata alla presenza o meno di titoli di richiamo, rendendo dunque estremamente volatili le risorse economiche di cui l'industria cinematografica italiana può godere dallo sfruttamento in sala. A ciò vanno inoltre aggiunte altre caratteristiche peculiari del mercato italiano che lo rendono profondamente differente dalle altre nazioni europee, tra cui una popolazione numericamente inferiore e molto più anziana, un

⁶⁴ Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche e mercato*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020, p. 191

inferiore numero di ingressi pro-capite, nonché una molto più marcata concentrazione degli incassi nei mesi invernali. Tali fattori hanno avuto purtroppo effetti negativi sulla cinematografia nazionale, in particolare “[inducendo] i produttori ad investire cifre contenute per ogni singolo titolo e ad adottare quindi strategie a basso rischio [...] Ciò tuttavia genera un circolo vizioso di sotto-investimenti (si investe sempre meno riducendo così le possibilità di successo sul mercato) che contrasta con quanto più volte dimostrato dal business cinematografico nel corso della storia, ovvero che tendenzialmente all’aumentare degli investimenti aumentano anche le possibilità di successo”.⁶⁵ A tale debolezza contribuiscono inoltre ulteriori caratteristiche dell’industria cinematografica italiana la quale, al pari di numerose altre cinematografiche europee, appare dominata, come visto nel corso del precedente capitolo, da un ampio numero di case di produzione di dimensioni ridotte, che non risultano dunque in grado di esprimere progettualità di ampio respiro e di lunga durata: “Il problema del finanziamento dei prodotti è legato anche alla natura delle imprese che operano nel settore. Molte di queste, infatti, sono di piccole dimensioni, sotto-capitalizzate, con una scarsa cultura aziendale (l’organizzazione spesso coincide con la persona fisica del titolare o dell’artista) e una ridotta capacità produttiva. Tali soggetti non sono in grado di sposare strategie di portafoglio (che offrono maggiori garanzie di trovare un equilibrio tra successi e insuccessi) ma al contrario ragionano per singoli film”.⁶⁶ Infine, un ulteriore elemento che ha fortemente influenzato l’industria audiovisiva italiana è poi senza dubbio quello linguistico-culturale: l’Italia condivide infatti la propria lingua con un ristrettissimo numero di territori esteri, a differenza di altre nazioni europee (come la Francia con i Paesi Bassi, il Regno Unito con Stati Uniti e Australia, la Spagna con le nazioni dell’America Latina...). Ciò ha contribuito a ridurre sensibilmente le potenzialità di internazionalizzazione delle opere cinematografiche italiane, e ha reso difficoltoso lo sviluppo di coproduzioni con partner esteri, che solitamente proprio nella presenza di affinità linguistico-culturali trovano un proprio punto di forza: “Collaboration between affinitive countries carries a series of advantages. With regard to film and television production, for example, a shared language and culture “makes cross-border collaboration particularly smooth and therefore cost-efficient”. An even greater advantage relates to demand. A film that is co-produced by two countries with cultural-linguistic affinities has less difficulty in being perceived as local and familiar to both national audiences [...] In this regard, Italy is disadvantaged, insofar as it can rely on only one region that shares its language: the Canton of

⁶⁵ Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 36

⁶⁶ *Ibidem*.

Ticino, that is, the Italian-speaking part of Switzerland, which has a population (and therefore potential audience) of only 350,000 inhabitants”.⁶⁷

Numerose problematiche hanno dunque caratterizzato buona parte del settore cinematografico italiano nel corso dell’ultimo ventennio, rendendogli non poco difficoltoso reperire in maniera autonoma le risorse economiche necessarie al proprio sostentamento e limitandone di conseguenza le potenzialità commerciali. In luce di tali difficoltà, una delle principali tendenze da parte delle case di produzione italiane nel corso degli ultimi anni è stata così quella di contrarre in maniera netta e costante l’ammontare dei budget finanziari da esse messi progetti filmici: una decisione che ha permesso all’industria cinematografica nazionale di mantenere alto il proprio volume produttivo, ma che al contempo ha reso meno competitivo e performante il prodotto filmico italiano a livello tanto nazionale quanto internazionale, portandolo ad avere un budget medio nettamente inferiore rispetto a quello di altre cinematografie europee: osservando le Figure 1 e 2, in effetti, è possibile constatare come il budget medio dei film di finzione italiani realizzati nel biennio 2017/2018 sia stato di circa 2 milioni di euro, contro un budget medio di circa 4 milioni di euro per i film francesi realizzati nello stesso periodo. Un’altra tendenza è stata poi quella di individuare forme di finanziamento esterne alla filiera cinematografica e al solo sfruttamento in sala, portando in particolare le case di produzione italiane ad individuare, come propri principali partner finanziari, tanto le istituzioni statali (da sempre, come visto, molto attive nel sostegno alla produzione audiovisiva), e nei broadcaster televisivi, i quali tra l’altro, lo ricordiamo, sono obbligati dalla diretti Servizi Media Audiovisivi ad investire nella produzione e programmazione di opere nazionali ed europee. D’altronde, già a partire dagli anni Ottanta, in seguito alla profonda crisi che attraversò il cinema italiano a seguito della liberalizzazione delle frequenze e alla moria di spettatori cinematografici, il duopolio Rai – Fininvest/Mediaset iniziò ad assumere un ruolo sempre più centrale nella produzione audiovisiva nazionale. Una centralità accresciutasi sempre di più nel corso dell’ultimo trentennio, anche in virtù della struttura verticalmente integrata adottata dai due soggetti: “Rai produce e distribuisce film tramite Rai Cinema e 01 Distribution, e opera nel mercato dell’on demand tramite RaiPlay. Mediaset produce tramite la controllata Taodue, distribuisce tramite Medusa e opera nel segmento dell’on demand tramite Infinity. Ciò significa che i due operatori possono non solo contare sulla forza che viene loro dal fatto di

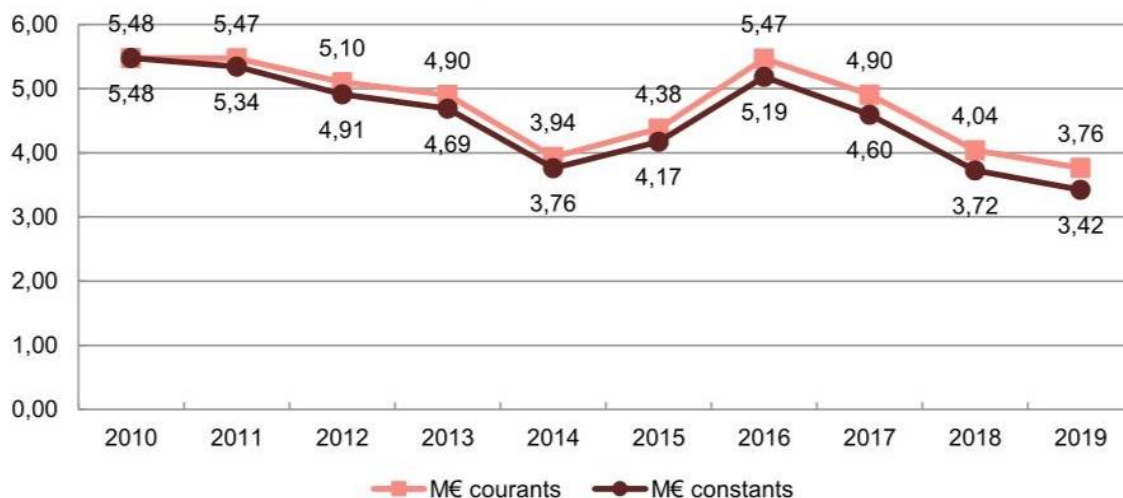
⁶⁷ Marco Cucco, “The Many Enemies of Co-productions in Italy: Moviegoers, Broadcasters, Policy-Makers and Half-Hearted Producers” in Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric and Eva Novrup Redvall (a cura di), *European Film and Television Co-production. Policy and practice*, Svizzera, Springer International Publishing, 2018, p. 248

BUDGET: CLASSI DI COSTO - Finzione				
Fig. 6) Film finzione di iniziativa italiana prodotti* (2017-2018): classi di costo				
	CLASSE DI COSTO	NUMERO FILM	COSTO TOTALE	COSTO MEDIO (€)
2017	MINORE O UGUALE A € 200.000	17	€ 1.926.259	€ 113.309
	MAGGIORE DI € 200.000 E MINORE O UGUALE A € 800.000	37	€ 18.152.335	€ 490.604
	MAGGIORE DI € 800.000 E MINORE O UGUALE A € 1.500.000	21	€ 23.420.577	€ 1.115.266
	MAGGIORE DI € 1.500.000 E MINORE O UGUALE A € 2.500.000	22	€ 43.833.945	€ 1.992.452
	MAGGIORE DI € 2.500.000 E MINORE O UGUALE A € 3.500.000	16	€ 46.852.615	€ 2.928.288
	MAGGIORE DI € 3.500.000	20	€ 105.413.944	€ 5.270.697
	TOTALE	133	€ 239.599.675	€ 1.801.501
2018	MINORE O UGUALE A € 200.000	9	€ 1.184.970	€ 131.663
	MAGGIORE DI € 200.000 E MINORE O UGUALE A € 800.000	28	€ 13.565.657	€ 484.488
	MAGGIORE DI € 800.000 E MINORE O UGUALE A € 1.500.000	31	€ 34.479.539	€ 1.112.243
	MAGGIORE DI € 1.500.000 E MINORE O UGUALE A € 2.500.000	21	€ 43.765.886	€ 2.084.090
	MAGGIORE DI € 2.500.000 E MINORE O UGUALE A € 3.500.000	12	€ 37.123.974	€ 3.093.665
	MAGGIORE DI € 3.500.000	30	€ 184.519.593	€ 6.150.653
	TOTALE	131	€ 314.639.618	€ 2.401.829

* Film ammissibili 100% italiani, coproduzioni maggioritarie, coproduzioni paritarie

Figura 1 (Fonte: "Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano 2018", Direzione Generale Cinema, p. 6)

Devis moyen des films d'initiative française (M€)



Source : CNC.

Figura 2 (Fonte: "La production cinématographique en 2019", Centre national du cinéma et de l'image animée, p. 11)

essere oligopolisti del mercato televisivo, ma anche su una struttura integrata sul fronte cinematografico che le imprese del settore invece non hanno. Ciò le rende i soggetti leader del mercato italiano, nonché interlocutori primari per chi voglia fare o distribuire film in Italia⁶⁸, un duopolio a cui, a partire dal 2003, si è affiancata in maniera sempre più preponderante il

⁶⁸ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 221

modello di televisione a pagamento di Sky, che proprio nella programmazione di un numero ampio e costante di film vede uno dei principali strumenti per incrementare il numero di abbonati e fidelizzarli. Ma se da una parte l'intervento dei broadcaster televisivi nel settore cinematografico italiano è stato valutato positivamente, dato il notevole apporto economico profuso dai tre principali operatori, dall'altra sono state al contempo sollevate numerose perplessità, che hanno in particolar modo messo in discussione l'effettiva stabilità di tali risorse, legate nel caso della Rai al canone pubblico (ovvero ad una misura economica anelastica e tendente a mantenersi stabile per prolungati periodi di tempo), in quello di Mediaset alle entrate pubblicitarie (molto suscettibili al ciclo economico generale del paese) e per Sky al numero di abbonati (che nel corso degli ultimi anni si è mantenuto stazionario, se non in tendenza calo); un altro dubbio ha invece riguardato il tipo di prodotto filmico realizzato in virtù di tali sinergie: il timore infatti è che la committenza televisiva porti alla realizzazione di opere pensate principalmente nell'ottica di un loro sfruttamento televisivo, facendo perdere alla fruizione cinematografica il proprio carattere specifico; infine, nel corso degli ultimi anni la programmazione di film cinematografici all'interno dei palinsesti televisivi appare meno centrale rispetto al passato e sempre più spesso sostituita da altri tipi di prodotti, spingendo molti soggetti a temere per il futuro dei finanziamenti televisivi in tale settore: "I film non garantiscono più ascolti elevati e, soprattutto per Rai1 e Canale5, la loro programmazione genera risultati che si collocano sotto la media di rete. Commedie e blockbuster di particolare successo sono ancora in grado di attrarre un pubblico quantitativamente significativo, ma altre tipologie di prodotto quali ad esempio *fiction*, *reality show* o *talk show*, offrono spesso maggiori garanzie rispetto ai film, oltre al fatto che si prestano maggiormente a fenomeni di fidelizzazione [...] In generale emerge dunque un uso sempre più strumentale del film che, da una parte, viene programmato in seconda e terza serata (o addirittura in fascia notturna) per poter adempiere alle quote di programmazione, e dall'altra viene operato come riempitivo per far fronte a imprevisti dell'ultimo momento, sostituire dei programmi che si sono rivelati dei flop e coprire spazi rimasti vuoti".⁶⁹

Incassi e presenze altalenanti ed eccessivamente stagionali, un settore produttivo non sufficientemente strutturato in senso industriale, un minor ricorso alle coproduzioni internazionali rispetto ad altre nazioni europee e una forte dipendenza economica nei confronti dei finanziamenti ministeriali e dei preacquisti da parte dei broadcaster televisivi (che fungono sostanzialmente da gate keeper tanto per la produzione che per la distribuzione) rappresentano

⁶⁹ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 223 (corsivi dell'autore)

dunque alcune delle principali problematiche che caratterizzano il mercato audiovisivo italiano. In virtù di ciò, nel corso dell'ultimo ventennio le istituzioni pubbliche tanto statali quanto locali si sono impegnate in più occasioni nel tentativo di correggere e reindirizzare positivamente tali dinamiche, proponendo in particolar modo una serie di misure e iniziative atte a rafforzare il settore cinematografico nazionale. La maggior parte di tali misure verranno analizzate nelle prossime pagine, evidenziando in particolare come esse, pur avendo dato in numerose occasioni un indubbio contributo al settore audiovisivo, non siano al contempo riuscite a correggere del tutto le problematiche sopracitate, contribuendo anzi in alcuni casi ad alimentarle ulteriormente.

2.2 Misure di sostegno nazionali: contributi diretti, indiretti e tax credit

Come anticipato nel precedente capitolo, il finanziamento pubblico al cinema ha lungamente rappresentato un tema controverso dal punto di vista delle relazioni tra nazioni ed istituzioni sovranazionali europee: le prime vedevano infatti in esso una propria prerogativa, tanto da limitare per molto tempo possibili interventi delle seconde, le quali tra l'altro, in virtù del loro impianto neoliberista, lo considerarono lungamente come una forma di manipolazione della concorrenza. Tale impasse fu, come visto, in parte superato in seguito a lunghi dibattiti intercorsi nel corso degli anni Ottanta, che principalmente sotto la spinta di alcune nazioni (tra cui Francia e Italia) portarono i trattati fondativi dell'Unione Europea ad adottare, oltre al citato "principio di sussidiarietà", anche la cosiddetta "deroga dell'eccezione culturale", in base alla quale fu sancito che gli Stati membri potessero fornire aiuti alle imprese operanti nel settore artistico-culturale, in virtù della natura difficilmente commerciabile dei loro prodotti. Tale deroga giustificò dunque retroattivamente le varie misure nazionali di sostegno al cinema, che la Commissione Europea puntò poi ad armonizzare con la Comunicazione sul cinema del 2001.

In particolare, per lungo tempo a regolare il sostegno al cinema in Italia è stata la legge n° 1213 del 1965, anche nota come "Legge Corona", la quale prevedeva misure di sostegno diretto alla produzione di film ritenuti di interesse culturale: una volta ottenuta tale nomina da parte della Commissione Consultiva per il Cinema, infatti, un film poteva ricevere un prestito dallo Stato che, in molti casi, arrivava a coprire fino al 90% del budget preventivato, e che solo in minima parte la produzione era poi tenuta a rimborsare. Se da una parte tale sistema (che fu in parte riformato nel 1994, con l'introduzione di un fondo di garanzia a sostegno dei produttori) aveva garantito al settore cinematografico nazionale un'ampia disponibilità di risorse economiche, contribuendo inoltre al lancio e al sostegno della carriera di molti autori emergenti, dall'altra parte aveva tuttavia finito per generare delle dinamiche negative, contribuendo a

mettere a rischio la stabilità e la tenuta del settore cinematografico, dinamiche legate soprattutto all'ammontare dei finanziamenti, ma anche al metodo di valutazione per l'erogazione degli stessi: "Per quanto riguarda il primo punto, la consapevolezza di poter fare affidamento su un contributo pubblico così sostanzioso e che può anche non essere restituito determina una scarsa attenzione da parte del produttore nella scelta dei soggetti e delle sceneggiature. Il fatto di non mettere a rischio il proprio capitale ma di scommettere con i soldi dello stato porta infatti ad una valutazione meno attenta del rischio economico e ad una scarsa cura nei confronti della potenziale performance di mercato [...] La seconda criticità della legge riguarda il fatto che l'erogazione dei contributi avviene a seguito della valutazione della sola sceneggiatura, la cui lettura non consente ai soggetti valutatori di comprendere a pieno la natura del prodotto e quale sarà la sua resa in termini cinematografici".⁷⁰ Problematiche che, sul finire degli anni Novanta, resero evidente la necessità di una riforma del sistema alla base del finanziamento pubblico, tanto da spingere, nel giugno 2000, i membri dell'API (Associazione Produttori Italiani) a chiedere di abbassare il contributo erogabile al 50% del costo di produzione, nella speranza di ridurre così la dipendenza delle produzioni dai fondi statali; una necessità di riforma ulteriormente rimarcata, nel febbraio 2004, dall'annuncio da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del prosciugamento dei fondi destinati alla produzione, a causa del bassissimo tasso di rientro dei prestiti erogati.

A partire da inizio millennio, dunque, i vari governi nazionali si sono dunque impegnati in una profonda operazione riformistica, culminata dapprima nel D.lgs. n° 28 del 2004 (noto come "Decreto Urbani") e in seguito con la Legge n° 220 del 2016 (la cosiddetta "Legge Franceschini"). Tali norme, sopprimendo il precedente sistema di sostegno pubblico, apparvero sintomatiche di una diversa concezione del settore, in cui maggior peso veniva riconosciuto al ruolo del produttore privato, nonché all'effettiva fattibilità e potenzialità commerciali dei progetti presentati. Il "Decreto Urbani" ridusse infatti dal 90 al 50% la quota massima del costo ammissibile copribile dallo Stato con i propri finanziamenti, vincolandone inoltre l'erogazione alla dimostrazione, da parte dei soggetti produttivi proponenti, di avere già a disposizione la restante parte di budget; l'erogazione dei fondi selettivi, inoltre, non era più legata alla sola valutazione della sceneggiatura, ma ad un nuovo *reference system* che, oltre alle qualità artistiche del progetto, tiene conto anche delle precedenti performance del produttore, così da assicurarsi della stabilità della sua attività e delle capacità commerciali delle sue produzioni. Un impianto che viene in buona parte ripreso dalla "Legge Franceschini", la quale suddivide

⁷⁰ Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Op. cit.*, pp. 43-44

tuttavia in due categorie i finanziamenti erogabili: da una parte vi sono infatti i contributi selettivi, assegnati a film ritenuti meritori sulla base della valutazione di una commissione di esperti, mentre dall'altra vi sono i contributi automatici, assegnanti in base alla valutazione storica e oggettiva dell'attività delle imprese di produzione. Rispetto al passato, tuttavia, l'ammontare delle risorse erogate selettivamente è notevolmente ridotto: "Ora gli aiuti selettivi sono destinati solo a coloro che presumibilmente potrebbero incontrare maggiori difficoltà a trovare finanziamenti privati (documentaristi, esordienti, giovani) e per quei progetti portatori di un particolare valore ma al contempo sono privi di mezzi. In tal senso, il finanziamento pubblico serve per compensare i limiti del mercato, coltivare talenti e dare loro una prima possibilità. Tutti coloro che non afferiscono a tali categorie protette, possono accedere al fondo automatico e sottoporsi a una valutazione che non riguarda tanto il film che si intende produrre, quanto il successo artistico commerciale accumulato dall'impresa che lo produce, ovvero la sua affidabilità. Così facendo, lo stato rinuncia a qualsiasi scelta discrezionale sui film da sostenere e si limita a erogare a chi è in grado di offrire maggiori garanzie".⁷¹ Una decisione che testimonia, appunto, del diverso approccio al finanziamento pubblico elaborato dalle istituzioni nell'ultimo ventennio, puntando in particolare a ridurre quanto più possibile la centralità dello Stato nella produzione cinematografica nazionale e al contempo a favorire lo sviluppo di forme e strutture produttive più stabili e maggiormente in grado di finanziarsi autonomamente. E proprio al perseguimento di quest'ultimo obiettivo può essere allora ricondotta l'introduzione, a partire dalla legge finanziaria del 2008 (n° 244/2007) di una serie di aiuti indiretti al cinema nella forma del credito d'imposta (o tax credit), ovvero di sgravi fiscali rivolti ad imprese che decidessero di compiere investimenti nel settore cinematografico. L'obiettivo di tali misure (che vengono rivolte maggiormente alla produzione, ma anche alla distribuzione, alla digitalizzazione degli schermi e alle industrie tecniche) è, naturalmente, quello di attrarre un maggior quantitativo di risorse economiche private nel settore audiovisivo; un compito facilitato dal fatto che il credito d'imposta è applicabile a qualsiasi tipo di produzione, anche quelle più commerciali, ed è rivolte sia ad imprese interne alla filiera cinematografica sia ad imprese esterne ad esse, seppur con differenze nella quota degli sgravi (15% per le prime, ben il 30% per le seconde), nonché ad imprese tanto nazionali quanto estere: "Nel caso del cinema, l'obiettivo del tax credit è di catalizzare investimenti privati verso un settore che lo Stato ritiene importante sostenere. Per alimentare il meccanismo degli incentivi, lo Stato non eroga risorse, ma rinuncia a entrate fiscali. Queste mancate entrate non sono tuttavia da considerarsi

⁷¹ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 201

come una mera perdita per lo Stato, in quanto gli sconti concessi incentivano movimenti economici a più livelli che si tradurranno poi in entrate fiscali superiori rispetto a quelle a cui lo Stato ha rinunciato [...] Il tax credit è quindi uno strumento che permette a tutti i soggetti coinvolti di raggiungere i propri obiettivi: lo Stato sostiene con l'aiuto dei privati un settore che ritiene importante salvaguardare; i produttori cinematografici sono agevolati nel finanziare film e nel reperire altri finanziamenti privati; gli investitori vengono aiutati nelle loro attività economiche".⁷²

Obiettivo delle riforme e delle leggi promulgate nell'ultimo ventennio appare dunque quello di ridurre quanto più possibile la dipendenza del settore cinematografico italiano dai finanziamenti statali diretti, favorendo in parallelo lo sviluppo di nuove forme di sostegno in grado di assicurare alle forze produttive un più stabile e ampio apporto di risorse economiche, consapevolizzandole al contempo maggiormente rispetto alle caratteristiche del mercato audiovisivo contemporaneo e alle effettive potenzialità commerciali delle loro opere. Un obiettivo che sembra essere stato raggiunto sotto molti punti di vista: osservando i dati relativi alle forme di finanziamento statali al cinema forniti da ANICA e dalla Direzione Generale Cinema, infatti, è possibile constatare come negli ultimi anni (e nonostante la crisi economica scoppiata nel 2008) i contributi diretti da parte dello Stato siano costantemente diminuiti, mentre sono nettamente aumentati i finanziamenti indiretti, fattore che nel suo complesso ha portato ad un aumento delle risorse economiche a disposizione del settore (Figura 3). Ma nonostante questo, le varie misure adottate non sembrano essere riuscite comunque a risolvere del tutto le principali problematiche inerenti al cinema italiano. Ha suscitato perplessità in molti esponenti del settore, per esempio, la decisione, con il "Decreto Urbani", di vincolare in maniera preponderante il finanziamento statale diretto alla valutazione della storia produttiva e commerciale dei soggetti proponenti. Il timore è infatti che così facendo si finisca per favorire, in sede di valutazione, sempre i soliti, già affermati soggetti, a discapito magari di realtà emergenti o di ridotte dimensioni che maggiormente beneficerebbero di eventuali aiuti statali: "Nel lungo periodo il *reference system* può dunque determinare degli esiti distorsivi, come una certa ricorsività nell'assegnazione dei finanziamenti, oppure il continuo reclutamento dei medesimi attori o sceneggiatori per il semplice fatto che la loro presenza determina punteggi più elevati agli occhi dello Stato. Questa ricorsività rischia di generare un effetto conservativo, di tradursi in uno scarso incentivo all'innovazione, alla sperimentazione e al pluralismo. Un'altra dinamica infelice che il *reference system* può innescare è quella della rincorsa ai

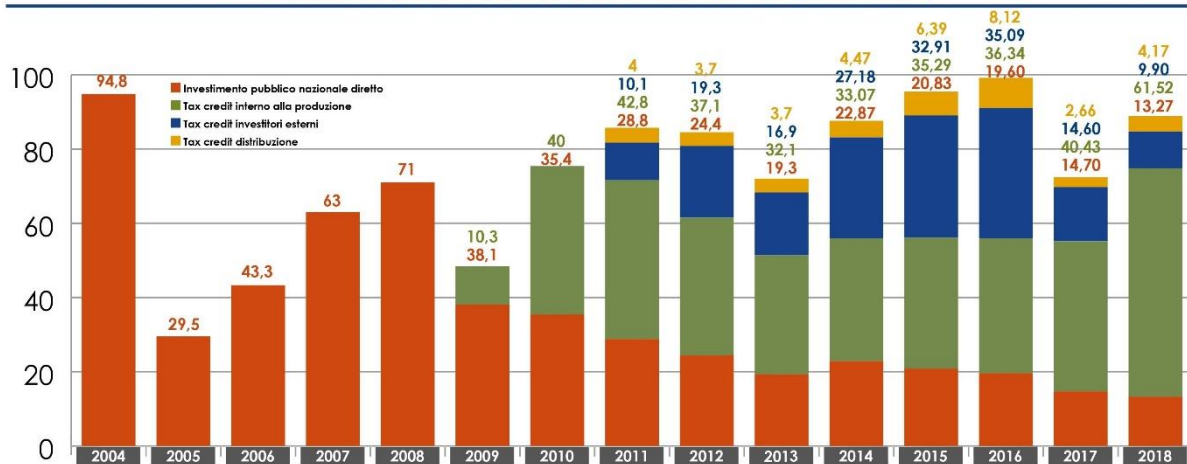
⁷² Marco Cucco, *Op. cit.*, pp. 203-204

CONTRIBUTO PUBBLICO NAZIONALE

Fig. 18) Investimenti pubblici per la produzione italiana (mln €)

	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
INVESTIMENTO PUBBLICO NAZIONALE DIRETTO	94,8	29,5	43,3	63	71	38,1	35,4	28,8	24,4	19,3	22,87	20,83	19,60	14,70	13,27
TAX CREDIT INTERNO ALLA PRODUZIONE						10,3	40	42,8	37,1	32,1	33,07	35,29	36,34	40,43	61,52
TAX CREDIT INVESTITORI ESTERNI						10,1	19,3	16,9	27,18	32,1	27,18	32,91	35,09	14,40	9,90
TAX CREDIT DISTRIBUZIONE							4	3,7	3,7	4,47	6,39	8,12	2,66	4,17	

Fig. 18) Risorse pubbliche per la produzione italiana cinema* (milioni di Euro)



*I valori riferiti al tax credit esterno per gli anni 2011-2018 sono risorse pubbliche di cui hanno usufruito le imprese esterne alla filiera cinematografica che hanno apportato capitali alla produzione di film

Figura 3 (Fonte: "Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano 2018", Direzione Generale Cinema, p. 13)

festival e ai premi. La carriera festivaliera, infatti, diviene un fattore qualificante del profilo di regista e sceneggiatore, e dunque aumenta le loro possibilità di accesso al finanziamento pubblico”.⁷³ Una distorsione a cui cercò di porre rimedio la “Legge Franceschini”, disponendo appunto una serie di aiuti selettivi riservati alle opere ritenute difficili o realizzate da autori esordienti ed emergenti. Nonostante ciò, in molti hanno sottolineato come i finanziamenti erogati tramite tali contributi siano nella maggior parte dei casi esigui, mentre in ambito cinematografico, come visto, lo Stato indirizza sempre più la maggior parte delle proprie risorse economiche a sostegno del finanziamento indiretto e dei contributi automatici: la stessa legge, d'altronde, stabilisce che “l'importo per i contributi selettivi e quelli alle attività ed iniziative di promozione cine-audiovisiva non può essere inferiore al 15% e superiore al 18% del Fondo medesimo. Detto altrimenti, un valore oscillante tra il 79 e l'82% delle risorse saranno destinate a finanziare in via preferenziale i sei diversi tipi di tax credit (le varie forme di credito d'imposta previste dagli articoli da 15 a 20) e i contributi automatici (la maggior parte dei quali, essendo ancorati essenzialmente all'incasso, favoriscono i film di grande richiamo ma penalizzano gli artisti sconosciuti o meno noti e, come da tradizione degli ultimi anni, le opere d'impegno civile e sociale). Beneficiari pressoché unici di queste misure sono le imprese produttrici e distributrici già affermate e gli esercenti: non stupisce particolarmente che queste categorie abbiano pertanto

⁷³ Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Op.cit.*, p. 62

ben accolto le nuove norme. Né stupisce quindi la contrarietà degli altri esponenti del settore: degli acclamati 400 milioni solo una cifra compresa tra il 15 e il 18% sarà riservata a quei contributi rivolti alle opere prime e seconde, ai giovani autori, ai progetti caratterizzati dalla difficoltà di reperimento dei mezzi, alle start-up”.⁷⁴ Anche lo strumento del tax credit non è stato esente da critiche: se da una parte esso ha indubbiamente contribuito ad attrarre nuove risorse private nel settore audiovisivo, allo stesso tempo non sembra aver generato una redistribuzione equa delle stesse. Gli sgravi fiscali possono infatti essere richiesti, appunto, tanto per produzioni artistico-culturali quanto per produzioni più spiccatamente commerciali, ed è proprio su queste ultime, a scapito delle prime, che si sono riversate la maggior parte dei finanziamenti: “Sebbene possano apparire teoricamente virtuose, queste nuove modalità di intervento si prestano anche a dei rischi. Il principale è che la moltiplicazione di aiuti pubblici e privati aperti ad una rosa molto ampia di film (si pensi al tax credit, ma anche ai fondi regionali) possa incentivare la produzione cinematografica al punto tale da far lievitare il numero dei film realizzati e abbassare il budget medio di ciascuno. Dunque tanti film a basso costo con scarse possibilità di successo che rischiano di far perdere spettatori e quote di mercato al cinema italiano [...] La seconda criticità è legata al fatto che l’attenzione verso *l’economia del cinema* che si registra nello Stato a partire dal decreto Urbani e che prosegue con l’introduzione del tax credit (e trova un corrispettivo nell’azione delle regioni), è in realtà un interesse per *il cinema che crea economia*”.⁷⁵

Le riforme del sistema di sostegno al settore cinematografico nazionale sviluppatesi nell’ultimo ventennio hanno dunque avuto esiti ambivalenti: se da una parte va ad esse riconosciuto il merito di aver tentato di rafforzare la struttura industriale del settore, riducendone la dipendenza dai finanziamenti statali e attirando verso di esso un maggior quantitativo di risorse economiche private, dall’altra parte tale obiettivo sembra solo in parte essere stato raggiunto, con le misure messe in atto che in molti casi hanno paradossalmente finito per rafforzare soggetti già affermati e che pure in molti casi non avrebbero avuto necessariamente bisogno di ricorrere alle stesse, mentre continuano ad essere contenute le risorse rivolte ad opere indipendenti più artistiche e sperimentali. In tal senso, le misure approntate sembrano più aver contribuito ad evitare un ulteriore peggioramento della situazione generale che a migliorarla in maniera davvero sensibile; una tendenza che, come avremo modo

⁷⁴ Alessandro Zaffanella, “Il sostegno finanziario dello Stato al cinema e la disattesa attuazione della ‘Costituzione culturale’”, *MediaLaws*, n° 1, 2018, pp. 356-357

⁷⁵ Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Op. cit.*, pp. 71-72

di vedere, sembra aver caratterizzato sotto molti punti di vista il coevo settore documentaristico italiano.

2.3 Misure di sostegno subnazionali: Film Commission e Film Fund

Oltre alle misure di sostegno di livello nazionale fin qui riportate, nel corso degli ultimi venticinque anni è inoltre da segnalare il notevolmente accresciuto interesse di vari tipi di istituzioni locali (regioni, province, comuni...) nei confronti del sostegno alla produzione e alla distribuzione cinematografica.

Per lungo tempo, in effetti, tali istituzioni non hanno nutrito particolare interesse nei confronti del settore cinematografico e più in generale audiovisivo, limitandosi nella maggioranza dei casi a sostenere economicamente festival, cineforum e altre attività locali, oppure a concedere il proprio patrocinio a specifiche iniziative. Tali enti ritenevano infatti che dal settore audiovisivo non fosse lecito attendersi cospicui e tangibili benefici economici, ma solo di carattere culturale e intellettuale, non ritenendo dunque giustificato un loro sostanzioso intervento finanziario in tale ambito (e lasciandone di conseguenza la prerogativa alle istituzioni nazionali). A partire dalla seconda metà degli anni Novanta tale atteggiamento cominciò tuttavia a mutare, sull'onda in particolar modo del notevole successo riscontrato da misure locali di sostegno all'audiovisivo che, spesso già da molti anni, erano attive in altre nazioni: "Alla base di questo cambiamento di rotta vi sono principalmente due fattori. In primo luogo l'Italia segue, con qualche anno di distanza, quanto messo in atto da alcune amministrazioni locali del Nord Europa (Svezia, Belgio, Inghilterra), che alla fine degli anni '80 decidono di innescare delle dinamiche competitive tra territori [...] con l'obiettivo di generare una serie di ricadute economiche positive per la collettività e per lo sviluppo di un'impresoria legata in maniera più o meno diretta al comparto dell'audiovisivo. In secondo luogo il fenomeno si diffonde e subisce una sensibile accelerazione sul finire degli anni '90 in virtù di inedite attenzione e fiducia riservate alle industrie creative, dove la creatività è intesa non tanto come valore artistico o libertà espressiva di un talento, quanto come valore economico aggiunto, volano di sviluppo, capacità di moltiplicare benefici tangibili e di far maturare conoscenze spendibili sul mercato".⁷⁶ Le istituzioni locali italiane cominciarono così ad attivarsi maggiormente nei confronti di tale settore, mosse dal desiderio di sfruttare appunto il comparto

⁷⁶ Marco Cucco, "Regioni alla ribalta. Vizi e virtù di un incipiente federalismo cinematografico", *Biancoenero*, n° 578, gennaio-aprile 2014, p. 12

audiovisivo come volano per lo sviluppo economico del territorio e per creare nuova occupazione e nuove professionalità: “L’attenzione degli enti locali si focalizza sullo stadio della produzione e, in particolare, su quello delle riprese. L’ospitalità offerta a una produzione cinematografica, e più in generale audiovisiva, si traduce infatti in una serie di ricadute economiche positive per il territorio, di intensità variabile a seconda della permanenza in loco e della dimensione delle produzioni. Le ricadute economiche riguardano le spese compiute per beni e servizi locali, l’occupazione, le entrate fiscali, o sviluppo o il consolidamento di competenze specifiche legate all’audiovisivo e, talvolta, la creazione o il rafforzamento di flussi turistici”.⁷⁷

Tale processo fu coadiuvato, negli stessi anni, da una serie di riforme e decreti legislativi che in un certo senso contribuirono a legittimare dall’alto l’operato in materia audiovisiva delle istituzioni locali. In tal senso, il principale stimolo di questo processo di “federalismo cinematografico fu senza dubbio rappresentato dalla riforma del Titolo V della Costituzione Italiana nell’ottobre del 2001, la quale sancì che le attività culturali e lo spettacolo fossero materia di competenza concorrente tra Stato e Regioni, affidando in particolar modo allo Stato il compito di definire i principi generali (assumendo quindi un ruolo di guida e coordinamento), e riconoscendo invece alle Regioni il ruolo di definire la legislazione di dettaglio. Tale riforma riconduce dunque ancor più fortemente l’operato statale in ambito audiovisivo sotto l’egida del “principio di sussidiarietà” sancito, come visto, dai trattati europei, e si inserisce inoltre visibilmente nel solco dei già citati tentativi, da parte delle varie forze governative, di ridurre progressivamente la dipendenza della cinematografia italiana dai finanziamenti statali; così facendo, inoltre, essa pone una base per la legittimazione costituzionale degli interventi delle istituzioni regionali (e più in generale locali) a sostegno dell’audiovisivo, le quali tra l’altro proprio in virtù della riduzione dell’intervento diretto statale vedono nel corso del ventennio successivo assumere un ruolo sempre più centrale nella produzione audiovisiva: l’azione regionale, infatti, “opera laddove non arriva più, o non riesce più ad arrivare, la mano dello Stato. In termini di cifre il finanziamento regionale non è in grado di colmare la riduzione del Fus, ma il progressivo avvicendamento nell’erogazione di contributi diretti è comunque sintomatico di un importante cambiamento in atto nel panorama cinematografico italiano: sono sempre più le regioni a finanziare i film, mentre lo Stato sta indirizzando il proprio intervento a sostegno del cinema italiano nel suo insieme (e del rapporto tra cinema e territorio italiano). Oggi lo Stato cerca di creare le condizioni affinché produttori e registi possano operare in un

⁷⁷ Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche e mercato*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020, p. 206

ambiente a loro favorevole e trovare le risorse necessarie per fare film, intervenendo laddove le Regioni non hanno la possibilità di operare o negoziare”.⁷⁸ Tale riforma contribuì dunque in maniera determinante alla crescita e allo sviluppo dell’interventismo regionale nell’audiovisivo, il quale si manifestò soprattutto nell’adozione di due strumenti già ampiamente sfruttati in ambito locale da altre nazioni estere: la Film Commission e il Film Fund.

Le Film Commission sono organizzazioni no profit, che possono assumere varie forme giuridiche e organizzative, ma sono in tutti i casi accomunate dall’aver come obiettivo principale quello di “attrarre produzioni audiovisive in un determinato territorio (film, serie televisive, documentari, video musicali, pubblicità, ecc.) e di offrire loro una serie di servizi gratuiti. L’obiettivo perseguito dalle istituzioni attraverso la creazione di una Film Commission è di generare delle ricadute economiche sul territorio che siano superiori alla spesa da loro sostenuta per mantenere in attività la Film Commission”.⁷⁹ Le Film Commission forniscono dunque un ampio spettro di servizi al fine di aumentare l’attrattività di un determinato territorio per le produzioni audiovisive, facendo per esempio da intermediarie con gli uffici pubblici per la richiesta di permessi di ripresa, stipulando convenzioni con alberghi, ristoranti, locali..., oppure individuando le location più adatte per le riprese a seconda del tipo di produzione coinvolta (*location scouting*). Essendo organismi no profit, tuttavia, esse non possono erogare alcun tipo di risorsa economica nei confronti delle produzioni che si avvalgono dei loro servizi. Proprio per ovviare a tale mancanza (e per rendere ancora più attraente il proprio territorio), di conseguenza, molte istituzioni regionali hanno affiancato alle rispettive Film Commission di specifici fondi finanziari (i Film Fund, appunto), la cui erogazione è quasi sempre legata a specifici obblighi di spesa sul territorio di riferimento: “La possibilità di accedere a finanziamenti rende più interessante una data regione agli occhi dei produttori e dunque consente di attrarre più facilmente produzioni audiovisive. Sebbene tali erogazioni siano solitamente contenute, per i produttori qualsiasi risorsa in grado di contribuire al finanziamento del film e alla riduzione del rischio economico è ben vista e desiderabile. Inoltre la presenza di un fondo è in grado di garantire una ricaduta economica minima sul territorio. Solitamente a una produzione viene richiesto di spendere in loco una quota equivalente al 120-150% di quanto ricevuto in forma di contributo economico dal Film Fund, ma ci sono anche

⁷⁸ Marco Cucco, “Regioni alla ribalta. Vizi e virtù di un incipiente federalismo cinematografico”, *Op. cit.*, p. 14

⁷⁹ Marco Cucco, Giuseppe Richeri (a cura di), *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 62-63

casi di richieste maggiori che possono arrivare fino al 300%”.⁸⁰ Film Commission e Film Fund rappresentano dunque due forme differenti, ma in molti casi complementari, di sostegno all’industria cinematografica: se infatti le prime offrono alle produzioni aiuti gratuiti di tipo organizzativo e logistico, nella convinzione che i mancati introiti diretti saranno ampiamente compensati dall’immissione di nuove risorse finanziarie nel tessuto economico locale, l’operato dei secondi si manifesta in contributi finanziari simili a quelli previsti a livello nazionale, la cui erogazione è tuttavia maggiormente sottoposta ad obblighi di spesa sul territorio (Figura 4).

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, dunque, questi due strumenti di sostegno iniziano a diffondersi in maniera sempre crescente nei vari contesti regionali e locali: la prima Film Commission italiana viene per esempio creata nel 1997 in Emilia-Romagna, alla quale segue poi, nel 1999, la Film Commission della Regione Umbria, mentre nel 2000 vedono la luce le Film Commission di Lombardia, Veneto, Abruzzo e Friuli Venezia Giulia; regione, quest’ultima, che vede anche la creazione del primo Film Fund regionale italiano nel 2003. Ad oggi, 20 Film Commission regionali afferiscono all’associazione di categoria Italian Film Commissions, testimoniando come tali strumenti siano ormai da tempo diventati comuni su tutto il territorio nazionale, contribuendo a plasmare un sistema produttivo estremamente dinamico e variegato: “L’universo delle Film Commission italiane è dunque eterogeneo in quanto a rappresentatività territoriale e storia, nonché per assetto, meccanismi interni, mole di attività e risorse a disposizione [...] Nel corso del tempo alcune Film Commission sono cresciute e hanno raggiunto una certa maturità, tanto che oggi gestiscono, su mandato delle amministrazioni locali, importanti strutture presenti sul territorio (ad esempio mediateche, cineteche e archivi), hanno dato vita a progetti di diversa natura legati al mondo dell’audiovisivo, e hanno conquistato un’autorevolezza tale da divenire i primi interlocutori ai quali i produttori sottopongono i propri progetti (nel caso in cui la Film Commission disponga anche di un fondo), prima ancora che al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ai network televisivi o ai distributori”.⁸¹; una centralità che ha trovato infine un’ulteriore certificazione da parte della “Legge Franceschini” del 2016, che all’art. 4 ha riconosciuto l’importante ruolo svolto dalle regioni e dalle Film Commission nel sostegno al cinema italiano.

La comparsa e la successiva diffusione di numerose misure di sostegno regionale e locale all’audiovisivo ha dunque arrecato innumerevoli vantaggi al sistema audiovisivo italiano nel suo complesso: l’intervento regionale ha infatti reso possibile l’iniezione di nuove risorse economiche nel settore, contribuendo così a ridurre ulteriormente la dipendenza della

⁸⁰ Marco Cucco, Giuseppe Richeri (a cura di), *Op. cit.*, pp. 95-96

⁸¹ *Ivi.*, pp. 125-126

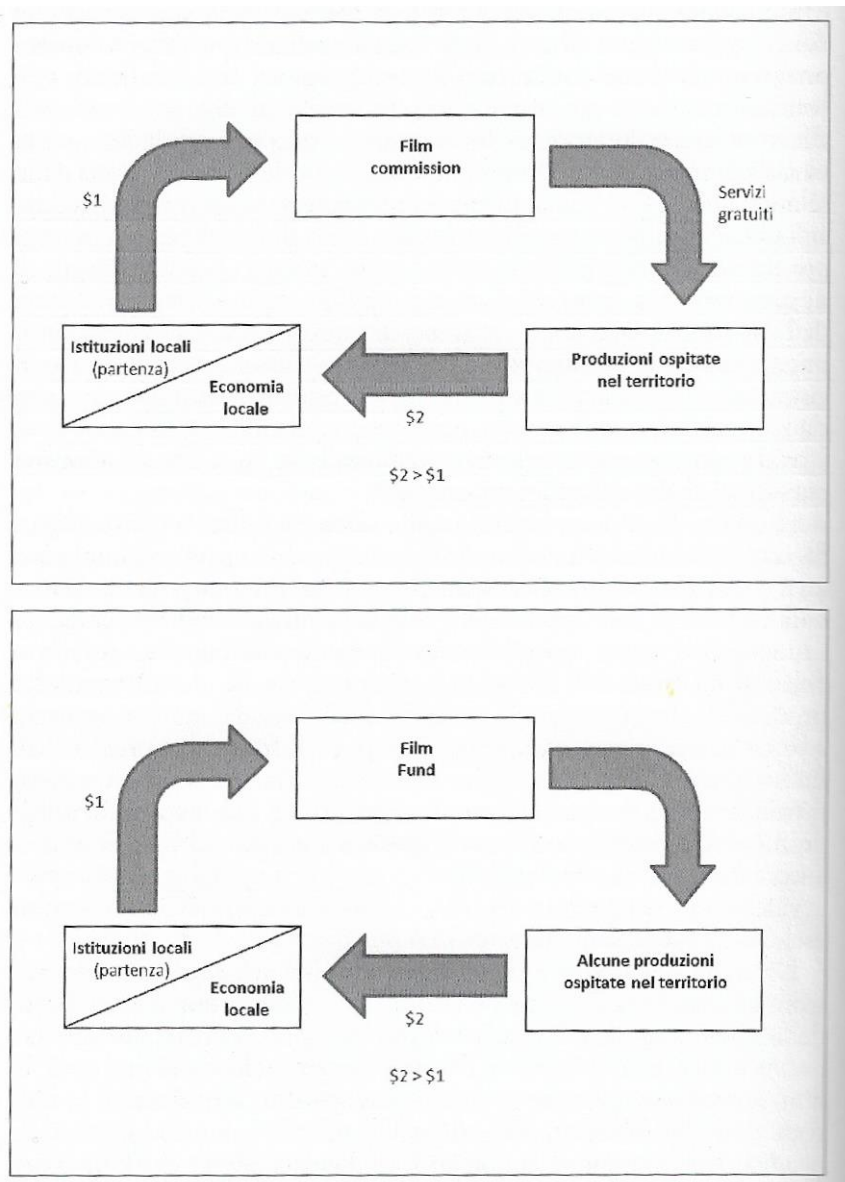


Figura 4 (Fonte: Marco Cucco, Giuseppe Richeri (a cura di), *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 100)

produzione cinematografica italiana dai finanziamenti statali e dalle prevendite ai broadcaster televisivi, in virtù anche del fatto che nella maggioranza dei casi tale intervento è rivolto ad ogni tipo di produzione audiovisiva, e non solo quindi a film dal forte valore artistico-culturale; Film Commission e Film Fund hanno inoltre contribuito a valorizzare efficacemente territori che non erano mai stati sfruttati prima come location cinematografiche, riuscendo ad attrarvi produzioni audiovisive e a dare così vita ad un tessuto produttivo più dinamico e policentrico. Nonostante ciò, tuttavia, numerose criticità sono state sollevate nel corso degli anni in merito all'interventismo regionale, e che hanno in particolar modo sottolineato le dimensioni tutto sommato contenute dei contributi concessi, nonché al fatto appunto che questi possano essere erogati per ogni tipo di produzione audiovisiva, e quindi anche a film commerciali ad alto

budget che non ne avrebbero necessariamente il bisogno. Il timore di molti esponenti del settore, nel corso degli anni, è stato inoltre che il crescente numero di fondi locali a disposizione potesse portare ad un'eccessiva dispersione delle forze produttive e delle risorse economiche, sfavorendo di conseguenza una maggiore strutturazione del settore produttivo nazionale e la conseguente possibilità di dare vita a progetti audiovisivi con maggiori potenzialità commerciali e contribuendo anzi, insieme alle varie forme di sostegno indiretto, ad un eccessivo aumento del numero di film prodotti ogni anno con budget sempre più contenuti: un timore che, come visto analizzando precedentemente i dati, si è purtroppo in parte rivelato fondato.

Con l'analisi delle principali misure di sostegno subnazionali siamo dunque giunti alla conclusione dell'analisi del mercato audiovisivo italiano, nonché dei tre livelli di sostegno pubblici al cinema presenti nel continente europeo (e con particolare riguardo a quelli operanti in Italia). Abbiamo così ora tutte le informazioni necessarie per poter finalmente procedere all'analisi della produzione e distribuzione del documentario italiano contemporaneo. Tale analisi permetterà d'altronde di constatare come quest'ultimo sia stato caratterizzato, sotto molti punti di vista, da dinamiche e tendenze molto simili a quelle che hanno percorso il più generale mercato audiovisivo italiano, presentando al contempo delle caratteristiche peculiari che meritano attenzione.

3. Il settore documentaristico nel mercato audiovisivo italiano contemporaneo

3.1 Produzione

Il primo dato da segnalare, da un punto di vista produttivo, è come a partire dai primi anni Duemila il numero di opere documentaristiche realizzate in Italia sia andato incontro ad una crescita considerevole. Ciò appare particolarmente evidente se si analizzano i dati relativi alla produzione documentaristica italiana riportati sul sito www.cinemaitaliano.info (una delle principali piattaforme online dedicate al cinema italiano), dove è possibile constatare come, da una media di circa 100 documentari prodotti ogni anno a inizio millennio, si sia passati, nell'ultimo quinquennio (2015-2019), ad una media di oltre 1.100 documentari all'anno (Grafico 5). Il sito in questione non propone distinzioni tra lungometraggi e cortometraggi di carattere documentaristico, e il fatto che le informazioni inserite nel suo database vengano molto spesso fornite dagli stessi autori e produttori obbliga a considerare per difetto le cifre in esso riportate; cionondimeno, il trend di crescita della produzione documentaristica italiana

trova un'ulteriore riscontro nei dati forniti annualmente dalla Direzione Generale Cinema così come dall'European Audiovisual Observatory, i quali mostrano come il numero di lungometraggi documentari prodotti in Italia nell'ultimo decennio sia costantemente aumentato, passando dai 22 titoli del 2012 ai ben 122 del 2019; una crescita che tra l'altro, come appare ben evidente osservando il Grafico 6, si è rivelata molto più sostenuta rispetto a quella dei film di finzione, tant'è che il precedentemente riportato notevole aumento del numero di film prodotti in Italia nel corso dell'ultimo quinquennio appare a questo punto riconducibile proprio al considerevole aumento del numero di produzioni documentaristiche. Ma oltre al numero di opere realizzate in sé, nell'ultimo ventennio la produzione di genere documentaristico ha visto aumentare considerevolmente anche la propria incidenza sulla quota totale di produzioni cinematografiche realizzate in Italia: se infatti nel periodo 2000-2005, come emerge dai dati raccolti da Fabrizio Montanari per il suo studio sul consumo cinematografico in Italia a inizio millennio,⁸² le produzioni documentaristiche hanno rappresentato meno del 3% del numero totale di film realizzati e distribuiti in Italia (Figura 5), a partire dal 2005 la loro incidenza è andata incontro ad un costante aumento, giungendo nel 2015 a rappresentare il 15% del totale, e crescendo poi ulteriormente fino al 2019, anno in cui quasi il 40% delle produzioni cinematografiche realizzate in Italia risulta ascrivibile al genere documentaristico (Grafico 7).

In Italia nell'ultimo ventennio si è dunque realizzato un numero crescente di documentari, e al contempo tale genere ha assunto un peso sempre maggiore nel panorama produttivo nazionale; una crescita la cui spiegazione appare riconducibile ad una serie di fattori. In primo luogo, come abbiamo già avuto modo di sottolineare precedentemente, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, per merito dell'iniziativa di una serie di enti e soggetti (l'associazione Doc/it, la pay tv Tele+), nonché in virtù di concomitanti eventi dalla enorme portata socioculturale e geopolitica (le manifestazioni di protesta contro il G8 di Genova, gli attentati terroristici dell'11 settembre 2001, l'invasione dell'Iraq...), il genere documentaristico torna ad essere considerato con maggiore serietà ed interesse sia dai rappresentanti del settore audiovisivo e dagli studiosi, sia da una parte del pubblico. Un numero sempre maggiore di autori (o aspiranti tali) comincia infatti a vedere il documentario non più come una semplice forma di apprendistato prima di approdare alla produzione di finzione, bensì come un mezzo privilegiato per l'esplorazione e la testimonianza dei sempre più profondi e rapidi mutamenti che caratterizzano la realtà sociopolitica e culturale tanto italiana quanto mondiale, uno spazio ideale in cui proporre sguardi e sperimentazioni che molto raramente trovano spazio nella

⁸² Fabrizio Montanari, "I film nelle sale", in Francesco Casetti, Severino Salvemini (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Milano, Egea S.p.A., 2007, p. 39

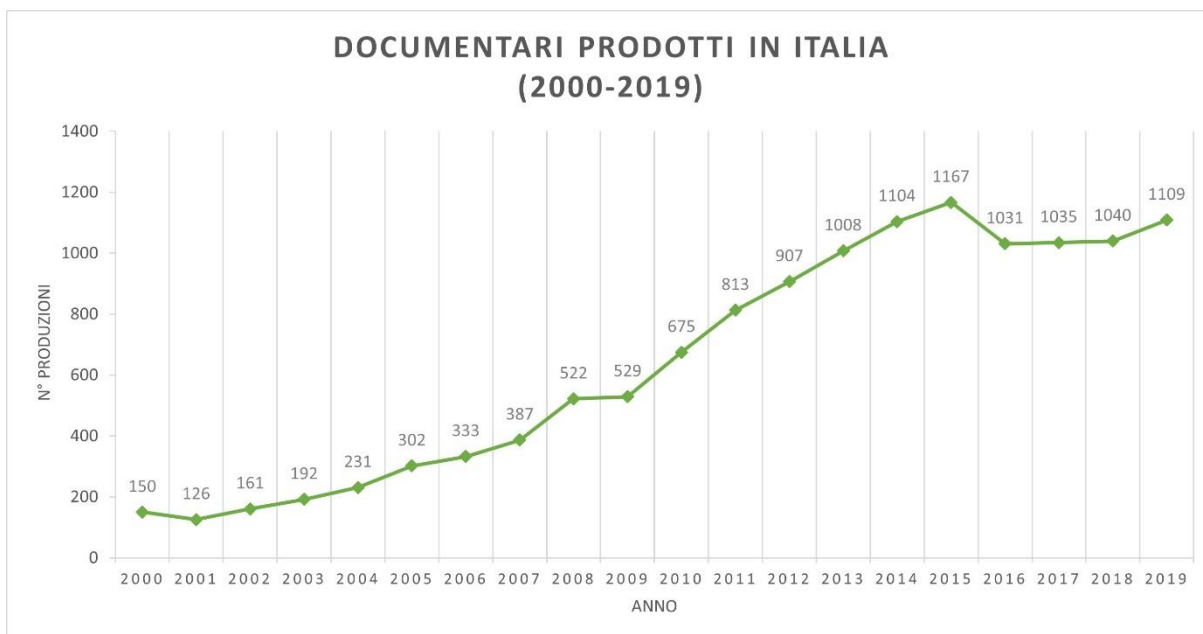


Grafico 5 (Fonte: Cinemaitaliano.info - <https://www.cinemaitaliano.info/>)

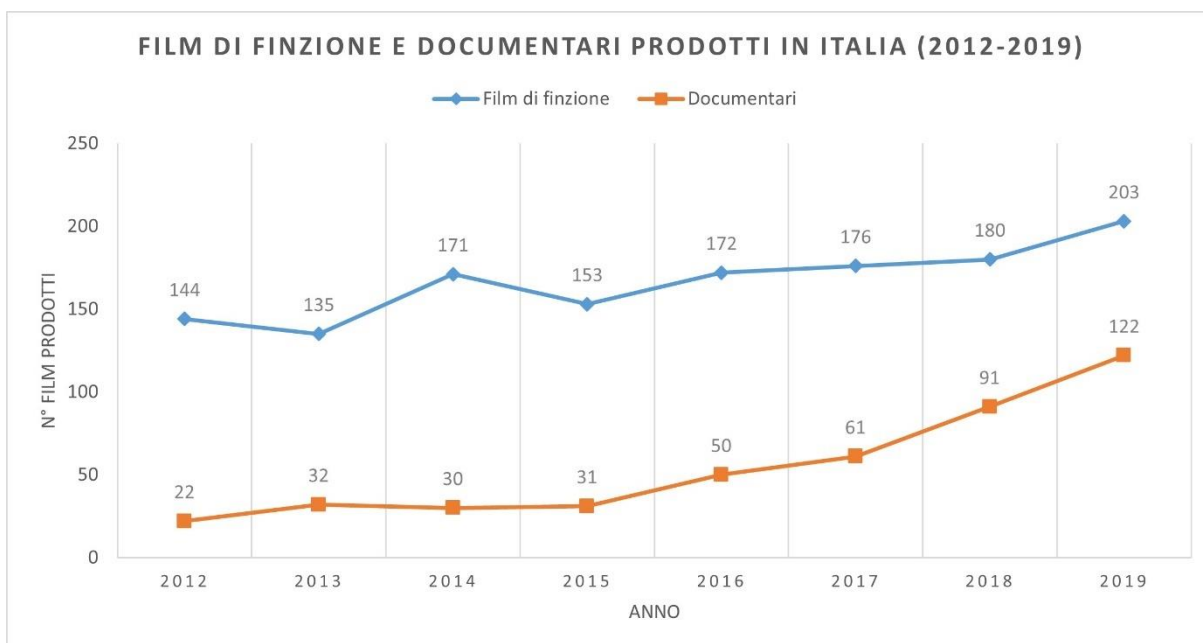


Grafico 6 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

produzione mainstream: “Nell’espansa selva mediatica del decennio, il rigoglio documentario risulta forma espressiva fondamentale per racconti e visioni non allineati. Proprio la sua scarsa visibilità testimonia una costante ricerca di sperimentazioni formali e ambiti tematici di ‘resistenza’. Molti cineasti scelgono la modalità del documentario proprio per realizzare un cinema in prima persona, forse più impegnativo ma libero dall’obbligo del racconto. Sono autori che godono di professionalità raffinate, con un’alta consapevolezza teorica del fare cinema, secondo una tradizione che ha nella bottega artigianale il suo locus elettivo: per cui

Tabella 2.9 Analisi dei film italiani in funzione del genere (2000-2005)

Genere	Numero di film	Percentuale	Media spettatori	Media copie primo weekend
Commedia	209	37,52%	343.699,63	84,11
Drammatico	279	50,09%	106.911,42	40,84
Thriller	25	4,49%	78.051,92	57,64
Animazione	10	1,80%	68.110,60	66,7
Documentario	16	2,87%	63.339,75	23,63
Altro	18	3,23%	39.774,76	41,65

Fonte: nostra elaborazione su dati Cinetel e *Giornale dello Spettacolo*

Figura 5 (Fonte: Francesco Casetti, Severino Salvemini (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Milano, Egea S.p.A., 2007, p. 39)

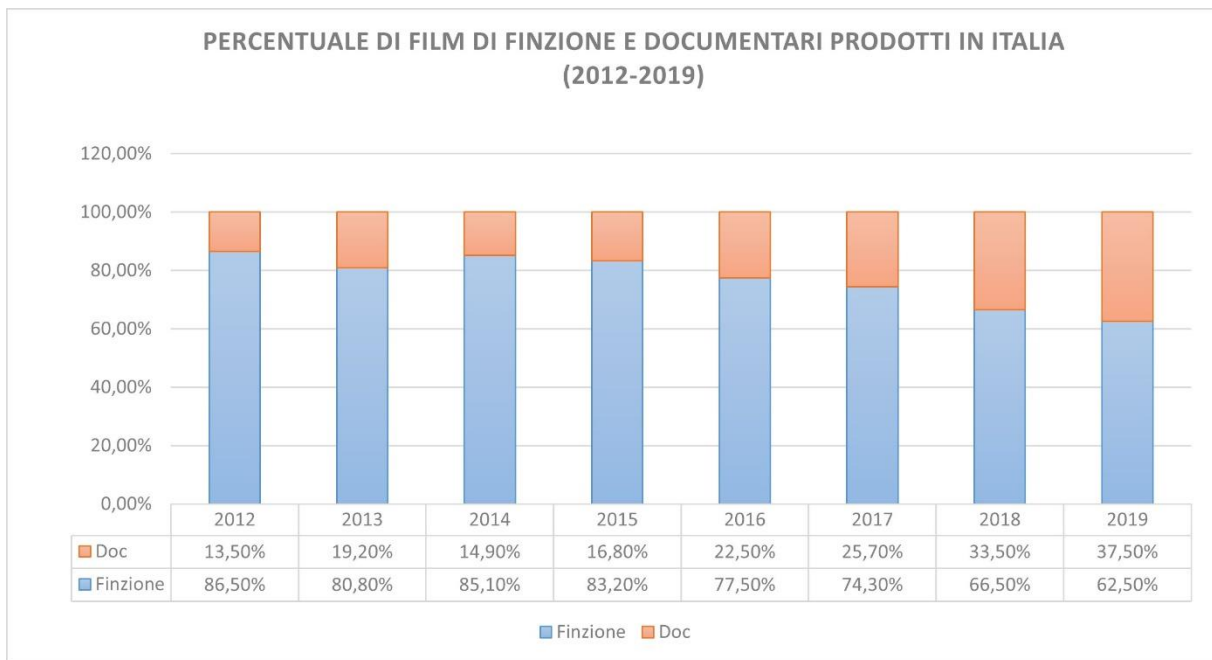


Grafico 7 (Fonte: European Audiovisual Observatory - <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>)

molteplici maestrie consentono all'opera di involare verso le sue 'virtù formali'⁸³; una maggiore libertà formale (e produttiva) resa possibile, tra l'altro, dalla leggerezza e dalla portabilità dei contemporanei mezzi di ripresa audiovisiva.

In effetti, sempre a partire dagli anni Novanta e similmente a quanto avvenuto tra anni Sessanta e Settanta (con la comparsa delle pellicole a 16 e 8mm e di registratori audio meno ingombranti) e negli anni Ottanta (con videoregistratori, camcorder e VHS), una serie di nuove

⁸³ Marco Bertozzi, "Scusi, dov'è il documentario?", in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 121

tecnologie contribuisce a rendere incredibilmente più semplice ed economica la produzione e la produzione di opere documentaristiche, permettendo da una parte alle case di produzione già esistenti di abbattere sensibilmente i propri costi, e dall'altra a nuovi soggetti produttivi (e financo a singoli individui) di debuttare nel genere documentaristico con relativa facilità e con costi tutto sommato contenuti: “Gli anni che vanno dal 2001 al 2010 segnano l’allargamento dell’uso del digitale e soprattutto la definitiva affermazione dell’alta definizione a basso costo. Nel 2003 viene raggiunto un accordo sul formato HDV che consente la realizzazione di camere HD da 2.000 euro, l’anno successivo esce il sistema di registrazione p2, a tutt’oggi il più affidabile e professionale, rapidamente affermatosi come standard di riferimento del documentario, e nel 2006 viene lanciato il codec AVCHD, più efficiente nella compressione e ben supportato dai nuovi e potenti processori dei computer da montaggio. Infine, tra 2008 e 2009, l’uscita sul mercato di due fotocamere Canon di prezzo contenuto e dalle spiccate qualità video cambia le prospettive tecnico-realizzative di molti filmmaker indipendenti e con loro dei documentaristi meno conservatori”.⁸⁴ La digitalizzazione non investe tuttavia soltanto le modalità di ripresa e di produzione: la diffusione di Internet e dei social network ha infatti reso possibile la comparsa di nuove e interessanti forme di finanziamento, esterne alla tradizionale filiera cinematografica. Una pratica popolarizzatasi a livello internazionale nell’ultimo decennio è in particolar modo quella del *crowdfunding*, ovvero una forma di finanziamento collettiva e dal basso in cui numerose persone partecipano, versando cifre più o meno contenute, alla realizzazione di un determinato progetto, solitamente in cambio di ricompense variabili a seconda della cifra versata. Se in ambito culturale la pratica del *crowdfunding* si è rivelata importante per il finanziamento di mostre, eventi e concerti, meno frequenti sono stati i suoi utilizzi in ambito audiovisivo, a causa dei costi particolarmente elevati di tale tipo di produzione; cionondimeno, tanto a livello internazionale quanto a livello italiano vi sono stati comunque casi di progetti in grado di sfruttare con successo tale pratica, e non solo per la raccolta di fondi: “La funzione primaria del *crowdfunding* è quella di fornire denaro per consentire la produzione di un film, ma ci sono altre due funzioni accessorie a cui assolve. Da una parte il *crowdfunding* funge da strumento promozionale in quanto rende cosciente il pubblico del fatto che il film oggetto di campagna è in fase di progettazione. Inoltre, l’essere oggetto di un’azione di *crowdfunding* posiziona il film stesso, ovvero in qualche modo lo distingue da altri progetti cinematografici, conferendogli una sorta di aurea romantica o uno status di prodotto innovativo/alternativo. Dall’altra parte, la campagna di *crowdfunding*

⁸⁴ Luca Mosso, “Dieci anni in Italia: note su documentario, mercato, istituzioni e tecnologie”, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Op.cit.*, p. 44

consente al regista e al produttore di testare l'esistenza e la dimensione di un potenziale pubblico di riferimento per il film prima che questo entri effettivamente in produzione".⁸⁵ Ed è proprio in ambito documentaristico che in Italia si sono verificati alcuni casi di *crowdfunding* di notevole successo, anche in virtù dei minori costi che solitamente caratterizzano tale genere: due casi emblematici, in tal senso, sono quelli di *Io sto con la sposa* di Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry e di *The Show Mas go on* di Rà di Martino, entrambi del 2014.

Infine, alla crescita della produzione documentaristica italiana contribuisce anche, a partire dal nuovo millennio, un maggiore interessamento da parte delle istituzioni nazionali e locali (anche in virtù dell'operato promozionale e persuasivo degli enti e delle iniziative poco frequentate), che sempre più frequentemente vedono in tale genere un importante veicolo per la valorizzazione delle culture e della storia italiane, nonché delle tradizioni e delle usanze locali, approntando di conseguenza una serie di misure legislative e finanziarie a sostegno tanto della produzione quanto della circolazione dello stesso, molte delle quali abbiamo già avuto modo di analizzare nel corso di questo capitolo. A livello nazionale, in particolar modo, è appunto da segnalare il "Decreto Urbani" del 2004 che, anche sulla spinta dell'operato di Doc/it, stabilisce che per ricevere i finanziamenti statali non occorre più sottoporre alla valutazione della commissione esaminatrice una sceneggiatura completa del progetto, ma che basti anche solo un soggetto o un trattamento: una decisione che di fatto permette anche alle produzioni documentaristiche (che in quanto tali difficilmente presentano strutture narrative trascrivibili in una sceneggiatura) di accedere con maggiore facilità ai finanziamenti. Ancor più spazio viene poi dato al genere documentaristico dalla "Legge Franceschini" del 2016, la quale (come già anticipato) stabilisce che una sotto-quota delle risorse destinate ai finanziamenti selettivi sia riservata ad opere di carattere documentaristico e a cortometraggi, cifra che, com'è possibile osservare dalla Tabella 1 riportata più avanti, si è assestata su una media di circa 2 milioni di euro annui, distribuiti su una media di circa 40 progetti di carattere documentaristico e/o di cortometraggio ogni anno. Ma è soprattutto nelle istituzioni regionali e locali che gli autori e i produttori di documentari trovano il proprio principale interlocutore, in virtù del rapporto particolarmente stretto che, come visto, tali enti riescono ad instaurare con i loro rispettivi territori, e che risulta perfettamente in linea con gli obiettivi perseguiti da molte produzioni documentaristiche: "Un forte elemento di novità, in questo scenario del nuovo millennio, è costituito dall'istituzione delle Film Commission, grazie alle quali si può pensare di produrre

⁸⁵ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 51

con più continuità dei film anche lontano da Roma. [Si può insomma dire che] le Film Commission in genere hanno rilegittimato il paesaggio italiano, nella declinazione rurale e in quella provinciale-urbana. Questo vale sia per il cinema di finzione sia, a maggior ragione, per il cinema documentario, che ha spesso alla sua base un aiuto locale, un finanziamento regionale. E pone comunque alle radici di ogni progetto un interesse per un territorio, per un'area regionale, che viene spesso – nel nuovo secolo – accoppiato a un confronto con lo sguardo degli altri, le altre etnie, gli immigrati dai molti colori e dalle molte pelli che hanno reso più complesso, ma forse anche più interessante, il vivere nel nostro territorio”.⁸⁶ Nel corso degli anni è di conseguenza sensibilmente aumentato il numero di Film Commission regionali e locali che prevedono misure di sostegno finanziario specificamente rivolte al genere documentaristico, pur presentando molto spesso differenze anche notevoli in merito alla disponibilità economica, al numero di progetti finanziabili, alla quota massima di budget copribile o alle modalità di erogazione: così, ad esempio, mentre il Film Fund della Regione Friuli Venezia Giulia stabilisce che per documentari, per cortometraggi e per video musicali il contributo massimo erogabile non possa superare i 10.000 € o i 30.000 € (a seconda che la produzione intenda svolgere le proprie riprese in regione per un periodo rispettivamente inferiore o superiore a 10 giorni), prevedendo inoltre che tale cifra non possa superare il 50% del budget totale e che il 100% del contributo venga speso in regione,⁸⁷ la Roma Lazio Film Commission non prevede invece cifre specifiche per il finanziamento di documentari, stabilendo tuttavia che i progetti presentati abbiano un costo minimo ammissibile di 30.000 € e che il contributo per una singola opera non superi i 500.000 € e una quota pari al 50% del budget.⁸⁸ Un caso emblematico è poi senza dubbio quello della Regione Piemonte, che nel 2007 si fece promotrice della creazione del primo Film Fund italiano dedicato esclusivamente al finanziamento e al sostegno di opere documentaristiche, ovvero il Piemonte Doc Film Fund: “Il Fondo rappresentava l’evoluzione di un lavoro avviato nel 1996 dalla Regione Piemonte d’intesa con la Città di Torino, proseguito con la nascita della Fondazione Film Commission Torino Piemonte nel 2000 e, per quanto riguarda i documentari, portato avanti dal 2000 al 2006 con un doppio intervento: dalla Regione Piemonte come sostegno diretto, dalla Film Commission Torino Piemonte come sostegno logistico era. [Obbiettivo dichiarato era di]

⁸⁶ Vito Zagarrò, “La rivoluzione documentaria”, in Franco Montini, Vito Zagarrò (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio*, Roma, Rubbettino Editore, 2012, pp. 172-173

⁸⁷ FVG Film Commission – Film Fund (<http://www.fvgfilmcommission.com/film-fund/> - URL consultato il 15/01/2022)

⁸⁸ Regione Lazio - Sovvenzioni per la produzione cinematografica e audiovisiva 2021 (http://www.lazioeuropa.it/bandi/sovvenzioni_per_la_produzione_cinematografica_e_audiovisiva_2021-775/ - URL consultato il 15/01/2022)

favorire la co-produzione tra soggetti operanti in Piemonte e realtà esterne nazionali e internazionali, e professionalizzare e ampliare ulteriormente il settore del documentario in Piemonte. Tutto ciò considerando il documentario sia nella sua dimensione artistica che in un'ottica "industriale", sia come stimolo per nuovi autori e nuove tendenze, sia come specifico segmento di "mercato" in evidente espansione attraverso molteplici canali (proiezioni in sala, canali televisivi, DVD, Internet...)"⁸⁹.

I dati e le realtà fin qui riportate testimoniano dunque del carattere profondamente dinamico della produzione documentaristica italiana, che negli ultimi anni ha visto aumentare notevolmente i soggetti e le misure a proprio sostegno economico, fattore che ha senza dubbio contribuito al (come visto) netto aumento del numero di produzioni documentaristiche realizzate in Italia. Ma se tali realtà e misure hanno senza ombra di dubbio avuto effetti positivi, contribuendo appunto a iniettare nuova liquidità nel settore documentaristico italiano, quest'ultimo appare tuttavia ancora essere caratterizzato da alcune delle sue principali problematiche, che solo in parte le sopracitate misure e iniziative sembrano essere riuscite a risolvere. In primo luogo, è da segnalare ancora il persistente disinteresse dei principali broadcaster nazionali nei confronti del genere, che solo in parte sembra essere stato corretto dal recepimento e dal rafforzamento delle normative europee in materia di audiovisivo, che per i broadcaster tanto privati quanto pubblici prevedono obblighi di produzione e di programmazione di opere di origine nazionale ed europea, e che in Italia sono state rafforzate dalla Legge n° 204 del 7 dicembre 2017; quest'ultima, in particolare, prevede che le televisioni italiane debbano investire nella produzione di opere indipendenti di origine europea una cifra compresa tra il 15 e il 20% dei propri ricavi complessivi (a seconda che si tratti di operatori privati o pubblici), con una sotto-quota del 5% circa riservata ad opere cinematografiche indipendenti italiane. La normativa non propone tuttavia particolari distinzioni tra i vari generi di opere finanziabili, e la sensazione dunque è che la maggior parte dei broadcaster finisca per preferire il finanziamento di opere di finzione (percepite come più attraenti per il pubblico) rispetto a quelle documentaristiche: "In definitiva, per come è stato emanato, il D.lg. n. 204 appare svolgere più una funzione simbolica, di natura rappresentativa, che esprime principi generali e linee di indirizzo su come si vorrebbe che le televisioni sostenessero e promuovessero il cinema indipendente in tutte le sue forme. Ma non uno strumento legislativo in grado di garantire l'attuazione di un piano produttivo e promozionale articolato e organico. Allo stesso modo, le polemiche e le resistenze espresse dai fornitori di servizi (così come l'accoglienza

⁸⁹ Marco Bertozzi, *A rapporto! Uno sguardo sul Piemonte Doc Film Fund*, 2010 (https://www.fctp.it/news_detail.php?id=501&type=5 – URL consultato il 15/01/2022)

entusiasta di altri soggetti implicati) appartengono forse essi stessi a una sorta di gioco di ruoli: si mettono avanti obiezioni di concetto sulla volontà dello Stato di disciplinare e condizionare l'attività industriale ed editoriale dei fornitori di servizi, piuttosto che uno svolgere una reale battaglia politica".⁹⁰ Oltre alla cronica assenza dei broadcaster, un'altra aspetto che sembra essere rimasto caratteristico del documentario italiano nel corso degli ultimi anni è la forte tendenza alla dispersione e alla polimerizzazione del suo settore produttivo, che tutt'oggi appare dominato perlopiù da un ampio numero di soggetti produttivi di piccole o piccolissime dimensioni, privi di risorse economiche considerevoli e non in grado, di conseguenza, di esprimere progettualità di ampio respiro e prolungate nel tempo. Un aspetto che emerge in maniera evidente dall'analisi condotta da Ludovica Sciannamblo sui soggetti produttivi alla base di 537 documentari realizzati in Italia nel corso del 2016:⁹¹ dalla sua ricerca emerge infatti come ben 342 dei documentari analizzati risultino realizzati da case di produzione di piccole dimensioni (che hanno cioè prodotto solo il documentario in questione, o che risultano afferenti ad un solo regista) o addirittura da nessun soggetto produttivo, sintomo evidentemente di opere documentaristiche realizzate da singoli individui o da gruppi di persone non affiliate ad alcuna casa di produzione e che non hanno richiesto alcun tipo di contributo pubblico (Grafico 8); dalla ricerca trova inoltre conferma anche il sostanziale disinteresse dei principali broadcaster, che concorrono a poco più del 10% della produzione documentaristica italiana, e proprio alla loro cronica assenza (che priva il settore di un partner che potrebbe essere comodamente in grado di fornire e accentrare cospicue risorse economiche, contribuendo quindi ad una sua migliore strutturazione ed evitandone appunto la dispersione) può allora essere almeno in parte ricondotta l'attuale situazione della produzione documentaristica italiana, per cui tutto sommato risulta ancora valida la definizione fornita da Francesca Medolago Albani: "In Italia, il settore del documentario si articola in forme artigianali, piuttosto che industriali [...] Artigianale significa indicativamente: dimensioni di produzione e un giro d'affari limitati in termini quantitativi, con parametri produttivi altamente variabili, e una forza-lavoro sottopagata... È altresì vero, però, che la dimensione artigianale si può adattare bene al tipo tematico di

⁹⁰ Giacomo Manzoli, "Molto rumore per nulla? Il decreto legislativo in materia di promozione delle opere europee ed italiane da parte dei fornitori di servizi di media audiovisivi", *Aedon*, gennaio-aprile 2018 (<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2018/1/manzoli.htm> - URL consultato il 15/01/2022)

⁹¹ Ludovica Sciannamblo (tesi di laurea di), *Introduzione alla produzione, distribuzione e web distribuzione del documentario in Italia nel 2016*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A. A. 2015-2016, elaborazione su dati www.cinemaitaliano.info

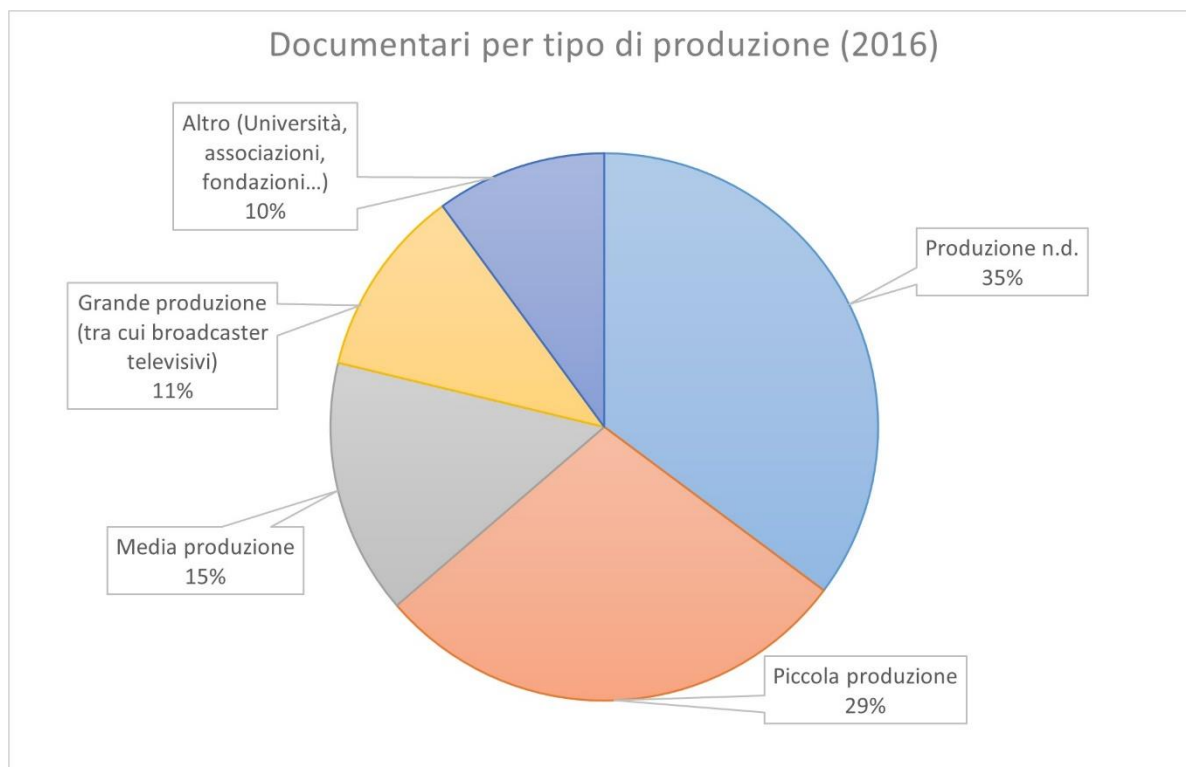


Grafico 8 (Fonte: Ludovica Sciannamblo (tesi di laurea di), *Introduzione alla produzione, distribuzione e web distribuzione del documentario in Italia nel 2016*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A. A. 2015-2016, pp. 3-5

documentari più frequente nella produzione italiana: il *current affairs* con un timbro sociale, abbinato a una modalità linguistica che è quella del documentario di creazione [...] Dal punto di vista dello scenario produttivo, la dimensione artigianale è un fenomeno che di recente si è intensificato: l'insorgere di tante piccole società di produzione fondate da autori e registi per commercializzare i propri lavori, nel tentativo di ricavare un utile maggiore, ma sempre contenuto⁹²; una polimerizzazione del settore che solo in parte le istituzioni statali e regionali sembrano essere state in grado di bilanciare. Seppur in molti casi utili, infatti, i contributi statali appaiono tuttavia sostanzialmente esigui e non in grado di sostenere in maniera consistente un settore, come visto, in continua espansione: ciò appare evidente se si analizzano i dati relativi ai contributi selettivi forniti per i documentari e i cortometraggi a partire dal 2017, dove è possibile constatare come, al netto di una disponibilità finanziaria rimasta tutto sommato stabile nel tempo, il numero di progetti candidati sia al contrario costantemente aumentato, nonostante ogni anno solo un numero estremamente ridotto di loro riesca ad ottenere il finanziamento (Tabella 1). Un discorso che vale in maniera molto simile anche per le misure approntate dalle istituzioni locali, le quali, come visto, nella maggior parte dei casi appaiono in grado di fornire

⁹² Francesca Medolago Albani (a cura di), *Indagine conoscitiva sul settore del documentario in Italia*, Roma, IsiCult-Doc/It, 2006, p. 26

Anno	Progetti Documentaristici e Cortometraggi sostenuti	Progetti Documentaristici e Cortometraggi presentati	Contributi totali assegnati (€)	Contributo medio (€)
2017	40	157	1.905.000	47.625
2018	40	242	2.098.000	52.450
2019	47	276	1.875.000	39.894
2020	57	301	2.470.000	43.333
2021	32	208	2.000.000	62.500

Tabella 1 (Fonte: Direzione Generale Cinema e Audiovisivo - <http://www.cinema.beniculturali.it/>)

solo cifre contenute a sostegno dei progetti documentaristici: se dunque da una parte esse hanno indubbiamente contribuito a iniettare liquidità nel settore, allo stesso tempo molti ritengono che il loro accresciuto interventismo in ambito audiovisivo abbia ulteriormente contribuito alla dispersione di cui sopra.

Nonostante il crescente volume produttivo, dunque, il settore documentaristico italiano appare tuttavia ancora caratterizzato da persistenti debolezze e criticità che ne minano la competitività sia a livello nazionale che a livello internazionale; un dato che appare evidente se si prende in considerazione il valore del budget medio dei lungometraggi documentari realizzati in Italia, che nel biennio 2017/2018 si è assestato sui circa € 285.000 a film (Figura 6), cifra nettamente inferiore a quella del budget medio dei film finzione realizzati nello stesso periodo, ma anche a quella delle produzioni documentaristiche di altre nazioni europee – come per esempio la Francia, in cui nel 2019 il budget medio di tale tipo di produzioni è stato all’incirca di € 570.000 (Figura 7). Una debolezza produttiva che, appunto, non sembra essere stata risolta in maniera significativa dall’intervento dello Stato e delle istituzioni locali e dalla comparsa, per mezzo della digitalizzazione, di nuove forme e modelli di finanziamento (crowdfunding, crowdsourcing), nonché di nuovi soggetti produttivi, come ad esempio le piattaforme SVOD (Netflix, Amazon Prima Video, Discovery+...) che, pur dando vita ad alcune produzioni interessanti e di discreto successo che analizzeremo più avanti, non sembrano ancora essere state in grado di incidere più di tanto sul settore documentaristico italiano nel suo complesso; il tutto mentre continuano a latitare i broadcaster televisivi.

3.2 Distribuzione

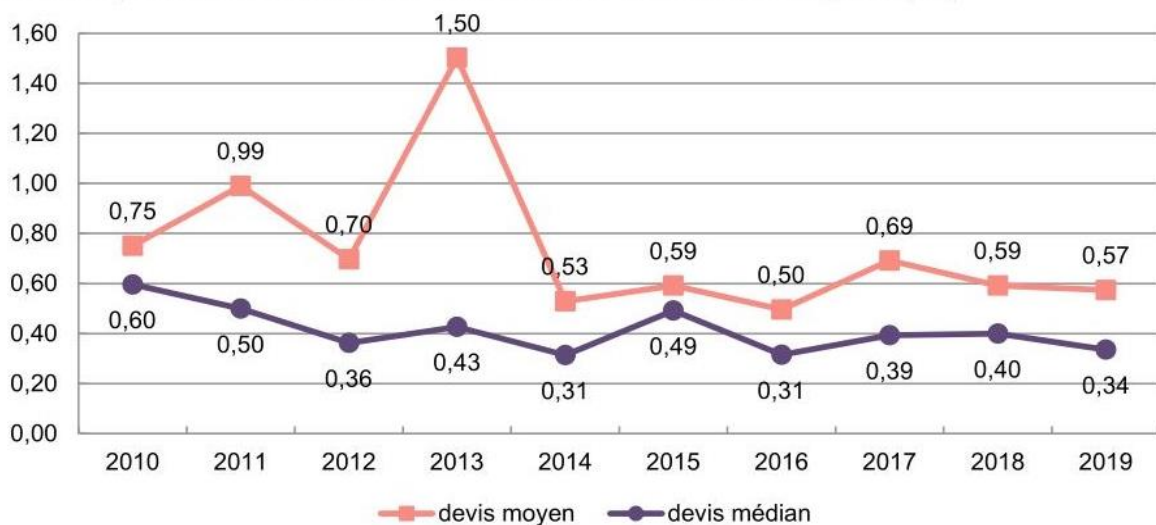
Un’assenza, quella dei broadcaster, che a inizio millennio si fa sentire anche dal punto di vista della distribuzione, in particolar modo in seguito alla conclusione nel 2003

BUDGET: CLASSI DI COSTO - Documentari				
Fig. 5) Film documentari di iniziativa italiana prodotti* (2017-2018): classi di costo				
	CLASSE DI COSTO	NUMERO FILM	COSTO TOTALE	COSTO MEDIO (€)
2017	MINORE O UGUALE A € 200.000	11	€ 972.016	€ 88.365
	MAGGIORE DI € 200.000 E MINORE O UGUALE A € 800.000	21	€ 7.548.875	€ 359.470
	MAGGIORE DI € 800.000 E MINORE O UGUALE A € 1.500.000	1	€ 840.000	€ 840.000
	MAGGIORE DI € 1.500.000 E MINORE O UGUALE A € 2.500.000	0	€ 0	€ 0
	MAGGIORE DI € 2.500.000 E MINORE O UGUALE A € 3.500.000	0	€ 0	€ 0
	MAGGIORE DI € 3.500.000	0	€ 0	€ 0
	TOTALE	33	€ 9.360.890	€ 283.663
2018	MINORE O UGUALE A € 200.000	28	€ 3.129.799	€ 111.779
	MAGGIORE DI € 200.000 E MINORE O UGUALE A € 800.000	14	€ 6.022.654	€ 430.190
	MAGGIORE DI € 800.000 E MINORE O UGUALE A € 1.500.000	2	€ 2.087.221	€ 1.043.610
	MAGGIORE DI € 1.500.000 E MINORE O UGUALE A € 2.500.000	1	€ 1.677.785	€ 1.677.785
	MAGGIORE DI € 2.500.000 E MINORE O UGUALE A € 3.500.000	0	€ 0	€ 0
	MAGGIORE DI € 3.500.000	0	€ 0	€ 0
	TOTALE	45	€ 12.917.458	€ 287.055

* Film ammissibili 100% Italiani, coproduzioni maggioritarie, coproduzioni paritarie

Figura 6 (Fonte: "Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano 2018", Direzione Generale Cinema, p. 5)

Devis moyen et devis médian des documentaires d'iniciative française (M€)



Source : CNC.

Figura 2 (Fonte: "La production cinématographique en 2019", Centre national du cinéma et de l'image animée, p. 21)

dell'esperienza Tele+, la cui prematura scomparsa priva registi e produttori documentaristici italiani non solo di un partner produttivo in grado di fornire utili e stabili risorse economiche, ma anche di uno spazio mostrativo che permettesse alle loro opere di poter raggiungere un pubblico numericamente non indifferente, il tutto mentre appunto, com'è possibile osservare dai dati relativi al periodo, lo spazio riservato al genere documentaristico sulle principali reti

telesive era in sostanziale calo (Figura 9); tendenza che, seppur con differenze spesso notevoli tra un canale e l'altro, ha caratterizzato tanto la pubblica Rai quanto la privata Mediaset, e che nel corso del ventennio successivo non sembra aver subito variazioni di rilievo, nonostante la già citata Legge n° 204 del 2017 avesse provato a porre un freno a tale situazione. La suddetta, infatti, oltre ad imporre ai broadcaster di riservare una quota del 60% della loro programmazione settimanale a opere di origini europea (di cui una sotto-quota del 50% riservata ad opere italiane), impose inoltre loro di riservare una quota dal 6 al 12% della programmazione settimanale nella fascia oraria di *prime time* (quella che va dalle 18 alle 23, e che solitamente ottiene i maggiori ascolti) a opere cinematografiche e audiovisive di finzione, di animazione, a documentari originali o altre opere di alto contenuto culturale o scientifico, incluse le edizioni televisive di opere teatrali, di espressione originale italiana, ovunque prodotte. Al pari di quanto previsto per le quote produttive, tuttavia, anche in questo caso la legge non pone obblighi quantitativi relativi ai vari generi, con l'effetto di spingere i broadcaster a favorire di gran lunga la programmazione dei più attraenti film di finzione rispetto ai documentari.

Proprio in risposta a tale disinteresse, al volgere del nuovo millennio, iniziano così a farsi strada in Italia una serie di enti, di iniziative e di manifestazioni che pongono come base del proprio operato il desiderio di garantire una maggiore valorizzazione e circolazione al cinema documentario, individuando in molti casi nella sala cinematografica il luogo privilegiato per il raggiungimento di tale obiettivo. Un "ritorno alla sala" che apparve a molti giustificato non solo dalla appunto citata assenza di spazi dedicati sui principali broadcaster, ma anche dal notevole successo riscontrato al botteghino da alcuni documentari esteri, in particolare *Essere e avere* (*Être et avoir*, 2002) del francese Nicolas Philibert, che distribuito in Italia nel 2003 viene visto in sala da oltre 120.000 spettatori, oppure ancora di *Fahrenheit 9/11* di Michael

OFFERTA TOTALE DI DOCUMENTARI SULLE RETI GENERALISTE: 2004 VS. 2003									
Emittenti tv Categoria	Rai		Mediaset		La 7		Totale	Totale	Var. % 2004 / 2003
	2003 (ore)	2004 (ore)	2003 (ore)	2004 (ore)	2003 (ore)	2004 (ore)	2003 (ore)	2004 (ore)	
Contenitori	783	725	436	266	262	274	1.481	1.265	- 14,6
Documentari puri	116	97	14	12	253	371	383	480	25,3
Trasmissioni didattiche	279	401	-	-	-	-	-	-	-
Totale	1.178	1.223	450	278	515	645	2.143	2.146	0,1
Totale al netto di trasmissioni didattiche	899	822	450	278	515	645	1.864	1.745	- 6,4

Fonte: elaborazione su dati Auditel Ufficio Studi Rai per "Indagine sul settore del documentario in Italia" - IsiCult per Doc/it

Figura 9 (Fonte: Francesca Medolago Albani (a cura di), *Indagine conoscitiva sul settore del documentario in Italia*, Roma, IsiCult-Doc/It, 2006, p. 21)

Moore, in grado di incassare nel 2004 quasi 9 milioni di euro: “Il successo che nel nostro paese incontrò il film di Philibert convinse molti operatori del settore a formulare anche in sedi ufficiali un’ipotesi operativa singolare che, in anni di interesse calante da parte di Rai e Sky, nel frattempo succeduta a Canal Plus nella proprietà della pay tv, suggeriva ai documentaristi di puntare strategicamente sulla distribuzione cinematografica. Il documentario è un film si diceva non senza una certa ragione, e quindi perché non affidarlo alla normale trafila – festival, sala, home video, pay tv e televisione generalista – cui vengono sottoposti tutti gli altri film indipendenti? Il problema, macroscopico, era lo iato incolmabile allora tra queste nobilissime intenzioni e le possibilità concrete di realizzare opere competitive con i film di finzione”.⁹³ In tal senso, osservando i dati, è possibile constatare come, sebbene già a partire dalla seconda metà degli anni Novanta il numero di documentari distribuiti in sala avesse iniziato ad aumentare, è proprio a partire dai primi anni Duemila che tale processo va incontro ad una netta accelerazione (Figura 10). Una crescita che va di pari passo, appunto, con lo sviluppo di numerose iniziative incentrate sul documentario: “In particolare sono i festival che mantengono il collegamento tra i registi e un pubblico costantemente in crescita e assolvono quell’importante funzione di indirizzo che normalmente spetterebbe alla critica. L’aggiornamento e l’apertura internazionale di manifestazioni storiche come il Festival dei Popoli di Firenze e Filmmaker, la conversione al documentario di una manifestazione radicata come Bellaria Anteprema, la troppo breve vita di Infinity ad Alba, lo spazio sempre più ampio riservato al documentario dai festival generalisti hanno contribuito a diffondere e a sprovvincializzare la cultura documentaristica diffusa tra gli operatori e il pubblico, e le retrospettive dedicate a importanti registi esteri hanno seminato vocazioni a vedere e a filmare di cui si è giovato l’intero movimento”.⁹⁴ In effetti, negli ultimi vent’anni la partecipazione a festival tanto nazionali quanto internazionali ha rappresentato (e rappresenta tutt’ora) un importante momento mostrativo sia per opere documentaristiche di autori già affermati che per quelle di autori emergenti, nonché per la valutazione delle potenzialità commerciali delle stesse; inoltre, come già visto, la partecipazione e la vittoria di premi nei festival rappresenta un’importante fattore di valutazione per l’assegnazione dei contributi automatici ministeriali, e le case di produzione hanno di conseguenza tutto l’interesse affinché le loro opere circolino nel maggior numero di manifestazioni possibili; infine, come avremo modo di evidenziare nel

⁹³ Luca Mosso, “Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo”, *Cartaditalia*, n° 1, 2015, p. 124

⁹⁴ Luca Mosso, “Dieci anni in Italia: note su documentario, mercato, istituzioni e tecnologie”, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Op.cit.*, p. 43

Documentari usciti nelle sale periodo 1994 – 2008

Fonte: Cinetel

Anno	N. doc distribuiti	Incasso totale	Presenze totali
1994	1	€ 40125	8877
1995	0	-	-
1996	4	€ 154134	33686
1997	5	€ 202511	41115
1998	2	€ 18004	3541
1999	3	€ 2072347	443510
2000	1	€ 1622298	300152
2001	7	€ 262070	51924
2002	8	€ 1420048	272808
2003	9	€ 1329386	248328
2004	6	€ 9262969	1602597
2005	26	€ 7021600	1271345
2006	19	€ 1211600	229675
2007	13	€ 2641908	504612
2008	18	€ 1103656	211709
Totale	122	€ 17810830	3270199

Figura 10 (Fonte: Lucia Pornaro (tesi di laurea di), *La distribuzione del documentario in Italia*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A. A. 2013-2014, p. 46)

prossimo capitolo, la partecipazione e la conquista di premi nei principali festival cinematografici può contribuire non poco al successo di pubblico di un'eventuale opera. Così, in parallelo alle manifestazioni storiche sopracitate, operanti spesso già dagli anni Ottanta e Novanta, numerosi festival dedicati al genere documentario sono nati ex-novo nel corso del nuovo millennio: alcuni dei più significativi sono senza dubbio il Biografilm Festival - International Celebration of Lives che, rivolto principalmente a documentari dedicati al racconto di vita, si svolge a Bologna dal 2005, raggiungendo nel corso delle sue varie edizioni un pubblico complessivo di oltre 120.000 spettatori, ed il Salina Doc Fest, dal 2007 svolto (come si intuisce dal nome) sull'isola di Salina nell'arcipelago delle Eolie.

Sono poi numerose anche le associazioni che, a livello tanto nazionale quanto regionale e locale, si fanno promotrici di iniziative dedicate al documentario, non tutte necessariamente di carattere festivaliero. Una delle più attive in tal senso è senza ombra di dubbio Doc/it – Associazione Documentaristi Italiani: fondata a Milano nel 1999 con l'intento di raccogliere, coordinare e valorizzare in un unico soggetto associativo le differenti istanze del settore, per superare la frammentazione e ottimizzare la promozione e la visibilità del documentario italiano in tutte le sue forme, Doc/it ebbe in particolare, come abbiamo già avuto modo di vedere, un ruolo fondamentale nella promozione dell'inserimento del documentario nel novero dei prodotti finanziabili dallo Stato, e sviluppando poi appunto anche una serie di iniziative a

sostegno non solo della distribuzione e circolazione del documentario, ma anche a favore dello sviluppo, negli autori e più in generale negli esponenti del settore audiovisivo, di una maggiore consapevolezza delle potenzialità commerciali e internazionali del documentario italiano. In tal senso, una delle loro iniziative più interessanti è senza dubbio rappresentata dagli IDS – Italian Doc Screenings, una manifestazione itinerante organizzata annualmente dal 2004 e che, nell’arco solitamente di quattro giorni, propone un ampio ventaglio di convegni, seminari, tavole rotonde e *pitching forum* per la presentazione di progetti in corso di realizzazione e in cerca di finanziamenti; un evento a cui, nel corso degli anni, hanno partecipato non solo autori e produttori italiani, ma anche numerosi commissioning editors di televisioni straniere, contribuendo in tal modo ad una generale internazionalizzazione del documentario italiano: “IDS – Italian Doc Screenings, dedicato ai professionisti del settore, è l’evento dalla doppia anima dedicato allo sviluppo del panorama del documentario italiano attraverso la creazione di opportunità di networking e formazione per i professionisti nazionali e internazionali [...] Dal 2004 IDS Industry è il primo e principale mercato dedicato al documentario italiano per l’internazionalizzazione del settore”.⁹⁵ Più legata al desiderio di far circolare in sala i film documentari è invece l’iniziativa Il Mese del Documentario, la cui prima edizione si è svolta a Roma dal 7 al 15 febbraio 2013 per poi espandersi, nel corso delle edizioni successive, a numerose altre città italiane. Nato dall’unione di due precedenti iniziative di Doc/it, ovvero il Doc/it Professional Award (premio di categoria rivolto ai membri del settore documentaristico) e Doc International (rassegna dedicata al meglio del cinema documentario straniero), Il Mese del Documentario propone in sala, a titolo gratuito, dieci opere documentaristiche (tra cui *Tahrir Liberation Square* di Stefano Savona, vincitore del David di Donatello 2012 al Miglior Documentario), ottenendo sin dalla prima edizione un discreto successo di pubblico, con oltre 3.000 spettatori.

Un altro soggetto associativo di rilievo operante nel settore documentaristico è poi senza dubbio l’associazione D.E-R – Documentaristi Emilia-Romagna. Fondata a Bologna nel 2006 da registi e produttori originari appunto del territorio emiliano-romagnolo, obiettivo dell’associazione è quello di favorire la fruizione e la circolazione del documentario nelle sale cinematografiche dell’Emilia-Romagna, nonché quello di promuovere la produzione documentaristica regionale a livello tanto nazionale quanto internazionale. A tal scopo, l’associazione si è impegnata nel corso degli anni in una serie di iniziative, molte delle quali di notevole successo; è il caso, ad esempio, di Doc in Tour, giunto nel 2022 alla sua sedicesima

⁹⁵ Doc/it – Chi siamo (<http://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm> URL consultato il 15/01/2022)

edizione: “Lo scopo principale del progetto è promuovere i documentari di nuova produzione nelle sale cinematografiche della regione. Inoltre è prevista la promozione delle opere anche in altri luoghi pubblici non rientranti nella rete dell’esercizio cinematografico e in alcuni cinema di altre regioni che aderiscono all’iniziativa [...] Alla selezione possono candidarsi tutti i documentari che abbiano almeno una di queste tre caratteristiche: essere diretti da registi residenti in Emilia-Romagna; essere prodotti da case di produzione che hanno sede legale in Emilia-Romagna; valorizzare contenuti relativi alla regione Emilia-Romagna”;⁹⁶ una rassegna che trova un suo ideale proseguimento, durante il periodo estivo, nell’organizzazione di Estate Doc, che prevede la proiezione di film in numerose arene estive della regione, molto spesso alla presenza dei registi. Un’ulteriore iniziativa promossa dall’associazione, in collaborazione con l’Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, è poi quella di Doc a Scuola, che ha l’obiettivo di promuovere il valore culturale, sociale ed educativo del documentario attraverso la proiezione di opere documentaristiche in contesti educativi: “Il progetto intende promuovere la cultura del videodocumentario presso le giovani generazioni con l’obiettivo di valorizzare l’utilizzo dell’audiovisivo in ambito didattico e favorire la conoscenza della produzione video documentaristica regionale [...] Doc a scuola propone la proiezione di film documentari in ambito didattico con la presenza in aula degli autori. La formula dell’incontro con i documentaristi, il “cuore” del progetto, rappresenta un’importante opportunità di confronto e di crescita per gli studenti”.⁹⁷ Nel corso degli anni, dunque, l’associazione D.E-R è così riuscita ad instaurare uno stretto rapporto di collaborazione con numerose realtà operanti sul territorio a favore della diffusione del documentario; un lavoro non sempre facile, ma che è stato ampiamente ripagato dall’elevato interesse suscitato nel pubblico dalle numerose iniziative da essa organizzate, proponenti appunto un prodotto poco fruito ma con un potenziale ed un valore sociale altissimo.

Le realtà festivaliere e associative fin qui riportate hanno dunque contribuito a creare importanti spazi mostrativi dedicati al documentario italiano, legandoli in molti casi a pratiche collettive e comunitarie che oltrepassano la semplice visione del film, dando per esempio vita ad un rapporto maggiormente diretto tra esponenti del settore, studiosi e semplici spettatori. Ma al di fuori di tali limitati, seppur importanti, esempi, anche la distribuzione generalista di

⁹⁶ Emilia-Romagna Cultura – bando Doc in Tour 2022 (<https://cinema.emiliaromagnacultura.it/it/news/aperto-bando-doc-tour-2022/?fbclid=IwAR3iNvoktJ8oNNV8vppH99bqox4JRUq8AjD4UEiINH7QFuZex2z4CqKL3JM> - URL consultato il 15/01/2022)

⁹⁷ Doc a Scuola – catalogo IX edizione, p. 6 (<https://www.assemblea.emr.it/biblioteca/la-biblioteca/iniziative/doc-scuola> - URL consultato il 15/01/2022)

documentari nelle sale cinematografiche è stata caratterizzata da interessanti tendenze. In particolare, nel corso degli anni Dieci il mercato cinematografico italiano è stato caratterizzato dalla diffusione e dalla popolarizzazione di un'interessante pratica, ovvero quella dei cosiddetti "film evento": "In generale, possiamo riscontrare per gli eventi al cinema le seguenti caratteristiche comuni: la programmazione in sala dura pochi giorni, raramente supera la settimana; il prezzo del biglietto, di norma, è superiore al prezzo dei film "normali"; la finestra di protezione degli sfruttamenti successivi alla sala è più corta; in pratica, in molti casi gli eventi al cinema fungono da vetrina promozionale o da anteprima per la trasmissione televisiva; questo aspetto non di rado genera frizioni con la categoria degli esercenti cinematografici".⁹⁸ Si tratta dunque di una particolare pratica distributiva che, limitando la proiezione in sala ad un periodo di tempo estremamente concentrato (fattore che tra l'altro contribuisce ad abbattere i costi distributivi), punta a generare un senso di esclusività, eccezionalità e unicità intorno al film (che appare in questo modo agli occhi dello spettatore come un appuntamento imperdibile); una pratica resa possibile grazie allo sviluppo delle tecnologie digitali di proiezione (che hanno consentito a distributori ed esercenti di godere di una maggiore flessibilità nella programmazione dei film), e che attraverso il ricorso alla maggiorazione del prezzo dei biglietti (giustificata dalla natura "eventifera" del film) punta a massimizzare quanto più possibile i ricavi. Nella categoria dei "film evento" (che nel corso dell'ultimo decennio ha conosciuto un successo crescente in Italia) è possibile ricondurre un'ampia categoria di prodotti, tra cui grandi classici della storia del cinema, *anime* giapponesi, serie tv e contenuti alternativi come pièces drammaturgiche e operistiche, balletti, eventi sportivi, concerti di musica classica, rock e pop (in diretta via satellite o in differita), ma anche numerosi documentari, alcuni dei quali sono tra l'altro riusciti ad ottenere riscontri di pubblico paragonabili a quelli dei film di finzione. Si tratta, nella maggioranza dei casi, di opere documentaristiche dedicate a importanti personalità artistiche e storico-culturali, realizzate con budget non indifferenti e che ricorrono spesso a tecnologie innovative (tra cui, per esempio, riprese e proiezioni in 4k e 3D) e alla voce narrante di popolari personaggi dello showbusiness, e che sono talvolta anticipate da imponenti battage pubblicitari volti a sottolineare la natura appunto eventuale e unica di tali film; una pratica che si è risolta spesso in grandi successi, e di cui l'accoppiata Sky Arte – Nexo Digital rappresenta uno dei massimi esperti, in uno dei rari casi di profondo e diretto interessamento di un broadcaster televisivo italiano nei confronti di produzioni documentaristiche: "In Italia è la Nexo Digital a porsi l'obiettivo di promuovere e distribuire questi contenuti dando vita ad un

⁹⁸ Alberto Pasquale, "Animazione, concerti rock e documentari guidano gli incassi", 8 ½, n° 35, novembre 2017, p. 38

nuovo scenario, tra il classico percorso di distribuzione cinematografica ed il broadcast televisivo satellitare. L'operazione promossa da Sky in collaborazione con Magnitudo Film e Nexo Digital, oltre a lanciare l'esperienza dello spettacolo dell'arte in alta definizione e in 3D attua una chiara operazione di valorizzazione e promozione del patrimonio italiano attraverso prodotti che nascono per il mercato internazionale".⁹⁹ Un caso emblematico, in tal senso, è senza dubbio quello di *Caravaggio - L'anima e il sangue* di Jesus Garces Lambert che, distribuito in sala dal 19 al 21 febbraio 2018, ha ottenuto un notevole successo di pubblico, tanto da venir eccezionalmente riproposto in sala i giorni 27 e 28 marzo, concludendo la sua permanenza con 164.650 presenze totali e un incasso complessivo di € 1.469.008, venendo poi programmato in prima visione sui canali Sky Cinema Cult e Sky Arte già a partire dal 4 novembre 2018.

Ma oltre alla distribuzione nelle sale cinematografiche, che per molti soggetti risulta purtroppo difficoltosa a causa dei costi crescenti che la caratterizzano, nell'ultimo ventennio si sono inoltre sperimentate una serie di forme distributive alternative per il documentario, rese possibili dai processi di digitalizzazione e dalla ormai amplissima diffusione di internet, dei social network e del video streaming. Un caso interessante è in particolar modo quello di OpenDDB – Distribuzioni dal Basso, piattaforma online sviluppata a partire dal 2013 dalla casa di produzione indipendente bolognese SMK Factory, e che ha ottenuto un ampio riscontro a livello tanto nazionale quanto internazionale. La piattaforma (che oltre a documentari propone anche libri, inchieste, musica e film sperimentali) basa il suo funzionamento sul ricorso a licenze *creative commons*, e permette la visione o il download delle opere documentaristiche in essa contenute a seguito del versamento di una cifra ad offerta libera, rendendo inoltre possibile contattare direttamente gli autori e l'organizzazione di eventi che prevedono la proiezione di specifici film. L'obiettivo di OpenDDB è infatti quello di creare un rapporto virtuoso tra la necessità di far circolare quanto più possibile opere dall'importante valore socioculturale e quella di riconoscere ad autori e produttori un equo compenso per gli sforzi economici profusi: "Pensiamo che il cinema, in modo particolare quello indipendente, debba essere accessibile a tutti. Le fasi in cui la cultura è stata un bene a disposizione di tutti sono quelle in cui si sono creati percorsi virtuosi, contaminazioni, nuove esperienze e progettualità. Al tempo stesso è importante fare in modo che chi produce cultura indipendente sia messo nelle condizioni di poterlo fare. Il concetto di volontarietà non è mai stato nemmeno preso in considerazione. Serviva un modello alternativo, al di fuori della logica del mercato: e così lo abbiamo creato.

⁹⁹ Samuel Antichi, "L'opera d'arte nell'epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d'arte in 3D di Sky", *Pianob – arti e culture visive*, vol. 3 n° 2, 2018, p. 65

Una piattaforma che distribuisce prodotti senza attribuire a questi un prezzo fisso ha un meccanismo completamente diverso rispetto alle logiche di mercato che conosciamo tutti”.¹⁰⁰ Di più recente ideazione è, invece, Documentando – Archivio del documentario italiano, piattaforma di streaming online sviluppata dalla già citata D.E-R con il sostegno della Regione Emilia-Romagna, della Emilia-Romagna Film Commission e della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e inaugurata il 15 dicembre 2021. La piattaforma, che al momento offre la visione gratuita di circa 160 opere documentaristiche realizzate da una settantina di registi provenienti da tutta Italia, si prefigge di valorizzare quanto più possibile la produzione documentaristica italiana indipendente, nonché di rivalorizzare e conservare nel tempo documentari ormai da tempo esclusi dal circuito commerciale, con l’obiettivo di espandersi quanto più possibile nell’immediato futuro: “Lo scopo è quello di creare un circuito virtuoso tra gli autori e i fruitori attraverso la nuova piattaforma di streaming on-line e operazioni di partnership con sale cinematografiche e circuiti televisivi. La collaborazione diretta con gli autori assicurerà il continuo ampliamento dell’archivio durante i prossimi anni assicurando una proposta sempre più variegata e multiculturale. Documentando.org offrirà uno spazio virtualmente illimitato in cui conservare le opere, eleggendo ad uno dei suoi obiettivi principali la conservazione della memoria del documentario regionale e nazionale e quindi della memoria per immagini tout court. Fatto salvo il rigoroso rispetto dei diritti d’autore, questo grande archivio potrà diventare una fonte importante per studiosi, studenti, professionisti in cui recuperare documentazione e immagini di repertorio”.¹⁰¹

I vari esempi fin qui riportati testimoniano dunque come anche dal punto di vista distributivo, al pari di quello produttivo, il settore documentaristico italiano sia stato caratterizzato da un notevole dinamismo, mostrando come i soggetti ad esso afferenti siano stati in grado di sviluppare interessanti e spesso innovativi metodi distributivi con l’obiettivo, in particolare, di far fronte alla cronica assenza dei broadcaster televisivi. Ma ad un’analisi più approfondita tali iniziative, se da una parte hanno indubbiamente avuto effetti positivi sul settore, contribuendo in taluni casi a dare vita a notevoli successi, dall’altra non sembrano tuttavia essere state in grado di aumentare l’interesse del pubblico di massa italiano nei confronti del genere documentario. Osservando i dati già riportati, in effetti, è possibile constatare come, nonostante l’aumento del numero di documentari distribuiti in sala, il genere

¹⁰⁰ Ilaria Sesana, “Il cinema per tutti, la rivoluzione dello streaming di OpenDDB”, *Altreconomia*, 1/07/2021 (<https://altreconomia.it/cinema-per-tutti-streaming-openddb/> - URL consultato il 16/01/2022)

¹⁰¹ Documentando.org – Chi siamo (<https://documentando.org/it/pages/chi-siamo/> - URL consultato il 16/01/2022)

continui ad attirare un pubblico decisamente ristretto e a rimanere poco appetibile per un'ampia parte del pubblico italiano, la cui attenzione è nettamente rivolta verso i film di finzione; un disinteresse nei confronti del documentario che appare sostanzialmente confermata dalla quasi totale assenza di informazioni relative alla fruizione cinematografica del genere tra il 2009 e il 2018, con i pochi dati disponibili dati dal ristretto numero di documentari in grado di raggiungere posizioni relativamente alte nelle classifiche d'incasso. L'analisi dei pochi dati a disposizione testimonia inoltre del carattere fortemente discontinuo della distribuzione in sala di tale genere, la quale tra l'altro sembra paradossalmente seguire dinamiche molto simili a quelle che caratterizzano la distribuzione dei film italiani di finzione, per cui un ristretto numero di titoli documentari (perlopiù di carattere artistico-biografico, oppure diretti da registi già noti e affermati, e che per questo godono di budget produttivi e distributivi più elevati) generano la maggior parte delle presenze e degli incassi in un dato anno. Una tendenza che, negli ultimi anni, si è acuita in seguito alla diffusa popolarità dei sopraccitati "documentari evento", ma che in realtà sembra caratterizzare anche i film normalmente distribuiti nelle sale. Ciò appare evidente se si osserva la Tabella 2, che riporta i dati relativi ai documentari italiani distribuiti in sala nel biennio 2017/2018, con l'esclusione degli eventi, delle edizioni speciali e delle riedizioni, e che mostra come, sebbene nel 2017 siano usciti in sala meno documentari italiani rispetto al 2018, questi siano comunque riusciti ad incassare una cifra nettamente superiore. Quest'ultima, tuttavia, appare nettamente gonfiata dai dati relativi a *Santiago, Italia*, documentario diretto dal noto regista Nanni Moretti e che, durante la sua distribuzione in sala, è stato visto da 72.804 spettatori per un incasso complessivo di € 467.207, pari a ben il 55,4% degli incassi totali generati dai documentari italiani distribuiti in sala nello stesso anno. Togliendo quest'ultimo dal computo, i dati del 2017 appaiono di conseguenza più in linea con quelli dell'anno successivo, ma bisogna segnalare come anche nel corso di quest'ultimo un solo documentario (*La mafia non è più quella di una volta* di Franco Maresco) abbia generato quasi un quinto degli incassi totali, con 21.155 presenze ed entrate totali pari a € 118.157; dati che confermano, appunto, il carattere discontinuo della distribuzione di documentari al cinema. Per quanto riguarda invece la citata distribuzione online, se da una parte essa ha senza dubbio aperto la strada a possibili e interessanti alternative alle tradizionali forme di sfruttamento, dando vita in alcuni casi ad interessanti casi di successo, dall'altra non sembrano tuttavia per ora aver avuto un impatto significativo sulla fruizione generale del documentario in Italia.

Il documentario italiano appare di conseguenza interessare ancora (ed essere fruito da) una parte molto ristretta del pubblico italiano, e la sensazione è che esso fatichi ancora a trovare spazi mostrativi significativi e di rilievo al di fuori di festival e circuiti specializzati.

Anno	Film italiani distribuiti in sala	Documentari italiani distribuiti in sala	Incassi totali documentari (€)	Presenze totali documentari	incasso medio documentari (€)	Presenze medie documentari
2018	210	53	842.750	138.194	15.901	2.607
2018 (senza Moretti)			375.543	65.390	7.222	1.258
2019	193	58	532.360	95.193	9.179	1.641

Tabella 2 (Fonte: elaborazione dati Cinetel - <https://www.cinetel.it/>)

3.3 “Nuovi” protagonisti: servizio pubblico e operatori OTT

Un leitmotiv ricorrente, nel corso dell’analisi compiuta, è stato quello relativo al sostanziale disinteresse dei principali broadcaster italiani (Rai, Mediaset, Sky) nei confronti del documentario, visto come un genere poco attraente e necessitante l’inserimento in determinate cornici significative (i “programmi contenitore” con presentatore) per riuscire a catturare l’attenzione del pubblico: un atteggiamento che, nel corso degli anni, ha portato tali soggetti a diminuire notevolmente lo spazio di programmazione riservato a tale genere, nonché a ridurre quanto più possibile il coinvolgimento di soggetti produttivi esterni per la realizzazione di opere documentaristiche, preferendo acquisire documentari prodotti da altre cinematografie europee (in particolar modo quella francese) per ottemperare alle quote ministeriali.

Tale situazione sembra tuttavia aver subito almeno in parte un’inversione di tendenza nel corso dell’ultimo decennio, con un maggiore interessamento nei confronti del documentario tanto da parte degli operatori pubblici che da quelli privati. Tale mutamento può essere ricondotto ad una serie di fattori: innanzitutto, ha senza dubbio avuto un suo peso il forte e costante operato di alcune delle associazioni e degli enti più volte citati nel corso delle ultime pagine, le cui iniziative organizzate nel corso degli anni hanno contribuito ad accrescere negli esponenti del settore televisivo la consapevolezza rispetto ai modelli esteri relativi alla produzione e distribuzione di documentari, nonché alle potenzialità tanto commerciali quanto culturali di questo peculiare genere. Non bisogna poi dimenticare l’ampio numero di riconoscimenti ottenuti da numerosi autori italiani di documentari in importanti manifestazioni cinematografiche sia a livello nazionale che internazionale, tra cui l’assegnazione alla Mostra del cinema di Venezia nel 2013 del Leone d’oro a *Sacro GRA* e dell’Orso d’oro al Festival di Berlino nel 2016 a *Fuocoammare*, entrambi di Gianfranco Rosi, oppure l’assegnazione nel 2011 dello Special Jury Prize del festival Hot Docs di Toronto a *Il castello* di Massimo D’Anolfi

e Martina Parenti; riconoscimenti che hanno confermato l'alto livello di libertà creativa e di sperimentazione che caratterizza il documentario italiano contemporaneo, e che hanno suscitato l'interessamento dei broadcaster e di nuove fette di pubblico. Infine, non bisogna dimenticare una serie di fattori tecnologici, tra cui lo *switch-off* digitale delle frequenze televisive conclusosi nel 2012, nonché i già citati obblighi ministeriali: la digitalizzazione delle frequenze ha infatti reso possibile la comparsa di numerosi nuovi canali in chiaro, i quali necessitano di una costante e sempre aggiornata disponibilità di programmi e materiali da mandare in onda, e su quali, al pari dei canali principali, si applicano le norme relative alle quote di produzione e di programmazione di opere europee e nazionali. Per andare incontro a tali necessità, dunque, ai vari broadcaster, e in particolare alla pubblica Rai (che in quanto tale deve adempiere a quote di programmazione più stringenti) il finanziamento della realizzazione di opere documentaristiche e la loro programmazione è apparsa la scelta più ovvia e conveniente, in virtù del minor costo medio di tale genere. Così, se da una parte abbiamo già citato l'attività di Sky nella produzione di documentari sull'arte, anche la Rai comincia allora a investire maggiori risorse e spazi nei confronti di tale genere, anche in virtù della creazione appunto di numerosi nuovi canali tv in chiaro, alcuni dei quali con specifiche finalità culturali (Rai 5, Rai Storia, Rai Scuola...), e che dunque proprio nel documentario individuano il proprio principale asset, e richiedendone quindi una sempre aggiornata disponibilità; necessità che caratterizza d'altronde anche RaiPlay, la piattaforma di streaming online lanciata dalla Rai nel 2016, che proprio nell'ampiezza e nella varietà del proprio catalogo trova un proprio punto di forza, proponendo in particolare un'ampia varietà di documentari italiani. Dinamiche e necessità, queste del servizio pubblico, che sembrano aver trovato un ideale coronamento con la nascita (lungamente attesa dai principali operatori del settore documentaristico) di una sezione Rai appositamente dedicata all'acquisto, alla produzione e alla programmazione di documentari, Rai Documentari: "La creazione della Direzione Documentari risponde altresì alla volontà del legislatore e della Rai, espressa nel Piano Industriale e nel Contratto di Servizio, di valorizzare e coordinare la filiera, contribuendo al rafforzamento e allo sviluppo della produzione nazionale, in piena sinergia con tutti gli stakeholders. La Direzione è attivatrice e catalizzatrice delle risorse disponibili per il documentario cofinanziando progetti di qualità che trovino adeguata collocazione nei palinsesti [...] La costruzione di uno spazio internazionale per il documentario italiano è tra le priorità di questa Direzione con tre obiettivi: valorizzare le professionalità e le produzioni italiane, contribuire ad una conoscenza più approfondita e non stereotipata della realtà del Paese, partecipare in prima persona al racconto del mondo. In quest'ambito fondamentale è la collaborazione con le associazioni di settore e le istituzioni pubbliche create

a sostegno dell'audiovisivo, a livello nazionale e sul territorio".¹⁰² Sotto la guida del direttore Duilio Giammaria, in effetti, si è impegnata sin da subito per ottenere maggiori spazi per il documentario sui canali principali, ottenendo in alcuni casi dei notevoli successi: è il caso, ad esempio, del documentario *Pompei – Ultima scoperta* (Pierre Stine, 2018) che, programmato in prima serata su Rai 2 il 27 dicembre 2020, riscuote oltre 2,9 milioni di spettatori e uno share dell'11,4%, il terzo più alto della giornata.¹⁰³

Ma oltre al maggior interessamento da parte del servizio pubblico e più in generale da parte dei principali broadcaster tradizionali, a stimolare negli ultimi anni il settore documentaristico italiano è stato anche l'ingresso, sul mercato audiovisivo nazionale, di alcuni dei principali operatori globali dello streaming on demand (Netflix nel 2015, Amazon Prime Video dal 2016, Disney+ e Discovery+ nel 2020...). L'obiettivo perseguito da tali piattaforme, ovvero quello di raggiungere un pubblico quanto più vasto possibile, le ha infatti portate, nel corso degli anni, a stringere importanti rapporti con le realtà produttive delle varie nazioni in cui operano, al fine di creare appunto prodotti in grado di rivolgersi a pubblici variegati: "Sebbene ciò possa far immaginare la produzione di contenuti ibridi e non radicati in alcuna specifica cultura nazionale, l'osservazione dei titoli prodotti dagli operatori dell'on demand suggerisce invece che le strade intraprese sono più sfaccettate di quanto si possa immaginare. L'obiettivo di uno sfruttamento transnazionale può infatti anche tradursi nella produzione di contenuti che affrontano temi specifici di un paese o che sfruttino i suoi cliché più noti all'estero. Inoltre titoli ricchi di elementi di una specifica cultura nazionale sono utili agli operatori dell'on demand anche per radicarsi all'interno dei paesi in cui entrano, per ridurre l'estraneità con cui possono essere percepiti e veicolare l'idea di poter contribuire alla creazione di contenuti culturalmente vicini agli abbonati e sensibili ai loro gusti e alle loro esigenze".¹⁰⁴ Una dinamica che si è sviluppata anche in Italia, e che ha portato allo sviluppo di numerose opere tanto di finzione quanto documentaristiche, contribuendo in particolare in quest'ultimo caso a popolarizzare forme di narrazione e di programmazione già sperimentate all'estero, come ad esempio quella del "documentario seriale", ovvero distribuito su più puntate. È il caso, ad esempio, di *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*, prima docuserie prodotta e distribuita in Italia da Netflix, e che dal suo lancio il 30 dicembre 2020 (preceduto da un ampio battage pubblicitario che ha

¹⁰² Rai - Linee guida Direzione Documentari Rai (<https://www.rai.it/portale/Direzione-Documentari-663ec861-1bd3-4dae-a303-fac6cae43882.html>) - URL consultato il 16/01/2022)

¹⁰³ Emanuele Bruno, "Ascolti Tv 27 dicembre: *Cenerentola* brilla, ma a fare il botto è *Pompei ultima Scoperta* che sveglia Rai 2", *TvZoom*, 28/12/2020 (<https://www.tvzoom.it/2020/12/28/85953/ascolti-tv-27-dicembre-analisi-2020/>) - URL consultato il 16/01/2022)

¹⁰⁴ Marco Cucco, *Op. cit.*, p. 140

interessato anche i tradizionali broadcaster) ha suscitato notevole clamore e interesse, ricordando inoltre sotto molti aspetti le tradizionali inchieste televisive a puntate svolte dalla Rai tra gli anni Sessanta e Settanta.

Il rinnovato interessamento dei tradizionali broadcaster pubblici e privati e l'avvento degli operatori OTT hanno dunque indubbiamente contribuito a stimolare il settore produttivo e distributivo del documentario italiano, offrendo ai suoi operatori nuove risorse finanziarie e nuovi stimoli commerciali, e dando inoltre vita ad interessanti e innovativi modelli distributivi in grado tanto di ibridare le varie fasi della filiera distributiva, quanto di mettere in discussione e rivoluzionare alcuni dei suoi assunti tradizionali, riuscendo in taluni casi ad ottenere risultati sorprendenti. È quanto avvenuto, per esempio, con *Chiara Ferragni - Unposted* (Elisa Amoruso, 2019): prodotto da MeMo films, Sapopa e Rai Cinema in collaborazione con Amazon Prime Video e incentrato sulla figura dell'omonima e popolare influencer e imprenditrice di origini cremonesi, il documentario viene infatti presentato in anteprima mondiale il 4 settembre 2019 nella sezione "Sconfini" della settantaseiesima edizione della Mostra del cinema di Venezia,¹⁰⁵ ed è successivamente distribuito nelle sale italiane come "evento cinematografico" per soli tre giorni (dal 17 al 19 settembre) a seguito di un notevole battage pubblicitario, che ha visto protagonista la stessa Ferragni ed è stato caratterizzato da un ampio utilizzo dei principali social network per veicolare i contenuti promozionali. Il documentario ottiene così un notevole successo in sala, con 160.988 spettatori e un incasso complessivo di € 1.610.170 (il più alto mai generato da un evento cinematografico in Italia),¹⁰⁶ e già a partire dal 29 novembre (e cioè a meno di due mesi dalla sua distribuzione cinematografica) viene reso disponibile sulla piattaforma streaming Amazon Prime Video, posizionandosi immediatamente tra i film più visti sulla stessa. Infine, il 12 ottobre 2020 (ovvero a meno di un anno dalla sua distribuzione online) il film viene programmato in chiaro e in prima serata su Rai 2 (il film, lo ricordiamo, è stato coprodotto da Rai Cinema) e, accompagnato da un'intervista alla protagonista condotta dalla nota presentatrice tv Simona Ventura, ottiene uno share del 3,7% e una media di 918.000 spettatori: dati che da molti vengono salutati come fallimentari,¹⁰⁷ ma che appaiono invece tutto

¹⁰⁵ La Biennale di Venezia – Chiara Ferragni Unposted (<https://www.labiennale.org/it/cinema/2019/sconfini/chiara-ferragni-%E2%80%93-unposted> – URL consultato il 16/01/2022)

¹⁰⁶ "Incassi record per film sulla Ferragni", *Ansa*, 20/09/2019 (https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2019/09/20/incassi-record-per-film-sulla-ferragni_0c88f059-ad48-49d7-9f63-c2ea10560f40.html - URL consultato il 16/01/2022)

¹⁰⁷ Valeria Morini, "Ascolti tv: Io ti cercherò batte il GF Vip, è flop per Chiara Ferragni Unposted", *Fanpage*, 13/10/2020 (<https://tv.fanpage.it/ascolti-tv-io-ti-cerchero-batte-il-gf-vip-e-flop-per-chiara-ferragni-unposted/> - URL consultato il 16/01/2022); Arianna Ascione, "Chiara Ferragni, flop in tv il documentario sulla sua vita", *Corriere della Sera*, 14/10/2020 (https://www.corriere.it/spettacoli/20_ottobre_14/chiara-ferragni-flop-tv-documentario-sua-vita-eaf8a542-0dee-11eb-9df8-9ad18fda6e17.shtml - URL consultato il 16/01/2022)

sommato significativi per un'opera documentaristica che tra l'altro, come visto, era già da tempo disponibile per la visione online.

Tali pratiche distributive potrebbero in futuro divenire sempre più comuni tanto per i film di finzione quanto, appunto, per i documentari, e in effetti in molti contesti nazionali (anche sull'onda della pandemia di Covid-19, che in molte nazioni ha portato ad una chiusura totale e prolungata dell'esercizio cinematografico) si hanno avuto esempi di riduzione delle finestre temporali tra una fase distributiva e l'altra; ma a livello italiano esse rimangono per il momento ancora confinate ad un ristretto numero di pellicole, senza che ci sia inoltre la certezza che possano essere efficacemente applicabili ad ogni tipo di film. Cionondimeno, le suddette pratiche sono un ulteriore esempio del dinamismo del contemporaneo settore documentaristico italiano, mostrando come esso sia in molti casi aperto a stimoli e innovazioni in grado di cambiarne anche profondamente i modelli produttivi e distributivi.

4. conclusioni

L'analisi condotta nelle pagine precedenti ha permesso di evidenziare gli elementi caratteristici del contemporaneo settore documentaristico italiano, mettendo in particolar modo in luce come questo, pur godendo indubbiamente di una maggiore salute rispetto agli anni Novanta, sia tutt'ora attraversato da una serie di tendenze discordanti: se da una parte, infatti, il numero di opere documentaristiche prodotte in Italia e distribuite in sala è nettamente aumentato, per merito (come visto) di nuove misure di sostegno pubblico a livello tanto nazionale quanto locale, dell'operato di numerosi enti, associazioni e fondazioni che hanno contribuito alla valorizzazione, alla circolazione e alla conservazione della produzione documentaristica nazionale, e in virtù anche dello sviluppo di tecnologie audiovisive al contempo più economiche e performanti, dall'altra parte l'industria documentaristica italiana continua ad essere, salvo rari casi, ben poco strutturata e non in grado di esprimere progettualità di ampio respiro e di lunga durata, il tutto mentre il genere documentaristico, a giudicare dagli sparuti dati a disposizione su incassi e presenze in sala, continua a rimanere secondario nei gusti del pubblico italiano. Ha in tal senso pesato la cronica assenza, come visto, di un soggetto in grado di dare appunto, grazie ad un sostegno di tipo tanto economico quanto organizzativo/formativo, una maggiore strutturazione al settore, permettendo alla produzione documentaristica italiana di essere maggiormente competitiva e commerciabile tanto a livello nazionale quanto a livello internazionale; un ruolo che all'estero è stato in buona parte svolto dai principali broadcaster televisivi tanto pubblici quanto privati, cosa che non è stata invece

fatta dai principali broadcaster italiani, nonostante negli ultimi anni si siano cominciati a vedere timide inversioni di tendenza, mentre i nuovi operatori OTT, pur apportando nuove e utili risorse economiche e innovativi modelli distributivi, non sembrano aver impattato ancora in maniera significativa sul panorama produttivo.

Se dunque il settore documentaristico italiano gode oggi indubbiamente di maggior salute rispetto al passato, esso presenta tuttavia ancora dei sintomi che non permettono di considerarlo completamente guarito.

CAPITOLO III

Analisi della produzione e distribuzione di tre documentari di

Gianfranco Rosi

Sacro GRA (2013), *Fuocoammare* (2016), *Notturmo* (2020)

Nel corso del precedente capitolo abbiamo dunque avuto modo di analizzare in maniera approfondita le principali caratteristiche della contemporanea produzione documentaristica italiana, evidenziando in particolar modo come tale settore sia sostanzialmente dominato da società di produzione di piccola o piccolissima dimensione, che in quanto tali non sono nella maggioranza dei casi in grado di esprimere progettualità di ampio respiro e di lungo corso, anche in virtù del sostanziale disinteresse, da parte di soggetti più grandi e strutturati e con maggiori disponibilità economiche, nei confronti di tale specifico genere, alimentato dal parallelo disinteresse da parte della maggior parte del pubblico di massa tanto cinematografico quanto televisivo.

Tali fattori non hanno tuttavia impedito, nel corso dell'ultimo ventennio, ad alcuni documentaristi e società produttive di dare vita a progetti filmici di notevole spessore e interesse, in grado in alcune occasioni di poter contare su finanziamenti non indifferenti (spesso provenienti anche dall'estero), di partecipare ad importanti manifestazioni cinematografiche internazionali e di ottenere positivi riscontri di pubblico tanto in patria quanto all'estero. È il caso, ad esempio, di Gianfranco Rosi, e proprio la sua cinematografia verrà analizzata nelle prossime pagine.

Nato nel 1963 ad Asmara, in Eritrea, Rosi si trasferisce dodicenne con la famiglia a Roma, per poi frequentare, a partire dal 1985, la Tisch School of the Arts dell'università di New York. Una volta diplomatosi, decide di intraprendere la carriera di documentarista, debuttando nel 1993 con *Boatman*, mediometraggio dedicato ad un barcaiolo indiano sul fiume Gange e che viene presentato in alcuni importanti festival (tra cui il Sundance Film Festival e il Festival di

Locarno), ottenendo recensioni estremamente positive. Nel 2008 realizza invece il suo primo lungometraggio, *Below Sea Level*, dedicato ad un gruppo di senzatetto risiedenti ai margini del deserto californiano e presentato nella sezione “Orizzonti” della sessantacinquesima edizione della Mostra internazionale del Cinema di Venezia, al pari del successivo film, *El Sicario – Room 164* (Usa, Francia, 2010), intervista ad un ex corriere e sicario del narcotraffico messicano. Tre film profondamente personali e indipendenti, realizzati all’estero con budget molto contenuti e la cui realizzazione è sempre stata preceduta da lunghi e approfonditi sopralluoghi. Nelle prossime pagine non verranno tuttavia analizzate tali opere, bensì i tre successivi documentari del regista, ovvero *Sacro GRA* (2013), ambientato sul Grande Raccordo Anulare che circonda Roma, *Fuocoammare* (2016), dedicato alla crisi migratoria nel Mediterraneo, e infine *Notturmo* (2020), realizzato nel Medio Oriente martoriato dalle guerre. Una decisione mossa non solo dal fatto che tali opere, a differenza delle tre precedenti, sono state realizzate in Italia (o hanno perlomeno visto il coinvolgimento non indifferente di società di produzione e finanziamenti italiani, tanto pubblici quanto privati) e hanno goduto di una produzione e una distribuzione più strutturate, ma anche perché le vicende produttive e distributive che le hanno caratterizzate permettono appunto di mettere in luce alcune delle dinamiche analizzate nel precedente capitolo, mostrando inoltre come diverse entità possano riuscire ad unire efficacemente le proprie forze per dare vita a progetti documentaristici in grado di ottenere notevoli riscontri tanto di critica quanto di pubblico.

1. *Sacro GRA* (2013)

Realizzato da Rosi lungo un arco di quasi quattro anni (dal 2010 al 2014), *Sacro GRA* mette in scena la varia e sorprendente umanità che conduce la sua esistenza lungo i margini del Grande Raccordo Anulare, ovvero l’autostrada urbana di circa 70 km che circonda e racchiude al suo interno la capitale italiana; un’umanità che il regista ritrae in maniera discreta, e attraverso la quale mette in scena le contraddizioni di una città in instabile equilibrio tra progresso e tradizione: “Il GRA, questo fiume di traffico in eterno movimento e chi lo abita, è una realtà che reclama di essere vista, di essere pensata. Le sue contraddizioni lasciano a bocca aperta: un frate francescano sulla corsia d’emergenza che fotografa il cielo; greggi di pecore al pascolo a pochi metri da auto che sfrecciano a 120 Km all’ora... Mondi in movimento che si intersecano, ignari gli uni degli altri. Sul GRA il giorno appartiene al mondo del trasporto, la notte appartiene ad un altro mondo che solo al crepuscolo e al tramonto si inizia a percepire nella sua

complessità. La luce del giorno è sovraccarica di informazioni, restituendo una realtà dura e realistica. La luce della sera sfuma i contorni e lascia emergere l'essenza dei personaggi".¹⁰⁸

Il film non nasce tuttavia su iniziativa di Rosi, bensì del paesaggista e urbanista milanese Nicolò Bassetti che, trasferitosi a Roma nel 2001, rimase sin da subito colpito dalla realtà paesaggistica (e umanistica) venutasi a creare nel tempo attorno al Raccordo: "Quando mi sono trasferito a Roma nel 2001, non facevo che perdermi, nelle sue strade intricate, nelle sue diversità, nel suo convivere di epoche diverse, nella sua storia, nella sua cultura, nelle sue fantasie. Per professione mi occupo di identità e memorie dei luoghi, il mio perdersi nei siti meravigliosi della città era un'esperienza piacevole ma sempre ricongiungibile a un'identità precisa. Il GRA invece era l'unico luogo a Roma dove questo non mi succedeva, non trovavo omogeneità nei territori che lo circondano, non esiste un'identità riconoscibile e questo mi ha attratto. Non sono luoghi facili da capire, per questo ho deciso di perdersi nel GRA";¹⁰⁹ un interessamento che, sulla scia della lettura di un saggio del politico e architetto Renato Nicolini, nel 2010 sfociò in un viaggio di 20 giorni lungo tale autostrada e nella raccolta delle testimonianze di numerose personalità della zona. E proprio tali testimonianze diventano, a loro volta, lo spunto di partenza per un progetto più ampio atto a valorizzare la realtà del Raccordo: progetto che incontra presto l'interessamento del network Nuovi Paesaggi Urbani¹¹⁰ e che si sviluppa in una serie di iniziative, tra cui la pubblicazione di un libro (realizzato dallo stesso Bassetti in collaborazione con Sapò Matteucci),¹¹¹ l'organizzazione di una mostra fotografica curata da Massimo Vitali, la creazione di un sito internet dedicato¹¹² e, appunto, la realizzazione di un film documentario.

Quest'ultimo progetto, in particolare, trovò l'interessamento (sulla spinta della montatrice italo-francese Lizi Gebler, conoscente di Bassetti) della produttrice francese Carole Solive, fondatrice della casa di produzione La Femme Endormie e già attiva nella produzione documentaristica, avendo sostenuto opere come *La Vida Loca* di Christian Poveda (Francia, Messico, Spagna, 2009) e *Miradas Multiplas* di Emilio Maillé (Francia, Messico, Spagna, 2011). Alla ricerca di partner italiani potenzialmente interessati al progetto, la produttrice si rivolge così a Marco Visalberghi, fondatore della società di produzione romana DocLab,

¹⁰⁸ Sacro GRA – Note del regista (http://www.sacrogra.it/note_di_regia - URL consultato il 4/02/2022)

¹⁰⁹ Ginevra Visconti Bassetti, "Sacro GRA, così ho scoperto una Roma sconosciuta – Intervista a Nicolò Bassetti, *Linkiesta*, 15/09/2013 (<https://www.linkiesta.it/2013/09/sacro-gra-cosi-ho-scoperto-una-roma-sconosciuta/> - URL consultato il 4/02/2022)

¹¹⁰ Nuovi Paesaggi Urbani (<http://www.npu.it/it/> - URL consultato il 4/04/2022)

¹¹¹ Nicolò Bassetti, Sapò Matteucci (a cura di), *Sacro romano GRA Persone, luoghi, paesaggi lungo il Grande Raccordo Anulare*, Milano, Quodlibet, 2013

¹¹² www.sacrogra.it

proponendoglielo come un documentario ad episodi diretti da diversi registi. Visalberghi non si mostra inizialmente molto interessato, ma cambia atteggiamento quando la Solive gli propone Rosi come regista unico del film: “Un giorno, ragionando sul fatto che a me non convinceva l'idea dei cinque registi, lei tirò fuori il nome di Gianfranco Rosi. Io da poco avevo visto e apprezzato *Below sea level* e fui molto contento della scelta, perché lo considero un autore capace di calarsi completamente nelle storie che racconta. Lo contattammo e l'idea lo interessò molto, nonostante fosse la prima volta che si trovava a lavorare "su commissione". All'inizio ebbe un atteggiamento un po' spaesato, ma poi iniziò ad andare in giro per il raccordo appassionandosi alla storia. Da lì sono iniziati poi i tre anni, ma questo film ha almeno altri sette o otto mesi precedenti di lavoro”.¹¹³ *Sacro GRA* rappresenta dunque il primo film girato da Rosi su commissione, e proprio la sua scelta in qualità di regista permette al progetto di sbloccarsi e di dare il via alla ricerca di finanziamenti, la quale presenta sin da subito delle caratteristiche peculiari: “Da un punto di vista produttivo è stata una storia abbastanza controcorrente, perché nella mia vita ho sempre passato molto tempo a cercare i soldi per la parte italiana e mi trovavo magari ad avere metà del budget da televisioni estere e nulla dal nostro paese, mentre questa volta è stato l'inverso. Siamo partiti chiedendo il contributo al Mibact e lo abbiamo ottenuto subito, forti di questo siamo passati da RAI Cinema e Carlo Brancaleoni si è subito convinto e poi si sono aggiunti la Regione Lazio, il Tax Credit e la Roma e Lazio Film Commission. Paradossalmente è stata la Francia a trovare grossi problemi per mettere insieme il budget e dal 50% è scesa a poco più del 10%. Il film alla fine è costato poco più di 600.000 €”.¹¹⁴ Ed è proprio nell'ottica di reperire finanziamenti pubblici italiani che appare spiegabile la decisione, da parte del La Femme Endormie, di coinvolgere proprio il regista Rosi e DocLab nel progetto.

Come sottolineato nel corso del secondo capitolo, infatti, a partire dal “Decreto Urbani” del 2004 l'assegnazione del carattere di Interesse Culturale ad un film (e del corrispondente contributo economico) non è più legata alla sola valutazione della qualità artistica del progetto, ma anche a quella della precedente storia produttiva dei soggetti proponenti. Da qui, allora, la scelta di coinvolgere DocLab, non solo in quanto situata a Roma (e quindi con una buona conoscenza del territorio in cui il documentario verrà girato), ma anche in quanto fortemente attiva, sin dalla sua fondazione, nella produzione documentaristica, sia attraverso la

¹¹³ Antonio Capellupo, “Marco Visalberghi - Una vittoria frutto di una serie di maturazioni”, *Cinemaitaliano*, 12/09/2013 (<https://www.cinemaitaliano.info/news/19996/marco-visalberghi-una-vittoria-frutto-di.html>) - URL consultato il 4/04/2022)

¹¹⁴ Ibid.

collaborazione con alcune delle principali emittenti televisive tanto italiane quanto estere (RAI, Discovery Channel, ARTE, BBC...), sia attraverso il finanziamento di documentari di autori già affermati, come ad esempio *In un altro paese* di Marco Turco (Italia, 2005), dedicato ai processi contro Cosa Nostra. Un profilo produttivo molto solido, dunque, e di conseguenza in grado di garantire l'effettiva stabilità e fattibilità economica del progetto. Un aspetto ulteriormente rinforzato dall'ingresso nel progetto, in qualità di coproduttore, di RAI Cinema, società di produzione emanazione appunto della RAI, nonché uno dei più importanti e strutturati poli produttivi italiani. In effetti, la partecipazione della RAI nella produzione di *Sacro GRA* apporta una serie di vantaggi, non solo in quanto garantisce ulteriore liquidità al progetto, ma anche in quanto l'appoggio di un broadcaster di tale importanza può garantire al film una più ampia ed efficace diffusione a livello tanto cinematografico quanto televisivo.

Ma anche la scelta di Gianfranco Rosi come regista appare, appunto, giustificata dal desiderio di aumentare le chance di ottenere il contributo statale. Sebbene nessuna delle sue precedenti opere avesse avuto distribuzione cinematografica in Italia, Rosi era infatti una personalità già nota in ambito festivaliero a livello tanto nazionale quanto internazionale: *Boatman*, sua opera d'esordio, era infatti stata presentata nel 1994 al Sundance Film Festival e al Festival di Locarno, così come al 34esimo Festival dei Popoli di Firenze, mentre *Below sea level* (2008) era stato presentato nella sezione "Orizzonti" della Mostra del Cinema di Venezia (ottenendo tra l'altro il Premio Orizzonti Doc e il Premio Doc/it), nonché all'IDFA di Amsterdam e Cinema du Réel di Parigi. Partecipazione a festival e ottenimento di premi che, lo ricordiamo, sono due dei principali criteri su cui la Commissione della Direzione Generale per il Cinema valuta l'apporto artistico fornito dal regista al progetto richiedente il contributo economico.

Appare dunque evidente come la scelta da parte de La Ferme Endormie di coinvolgere DocLab e il regista Rosi nel progetto sia stata compiuta tenendo appunto conto di tali criteri e con l'obiettivo di ottenere il contributo statale. Una scelta rivelatasi, in tal senso, efficace: il progetto, con un budget stimato di circa € 480.000, viene infatti presentato alla Commissione di valutazione della D.G.C. nella sessione d'esame di gennaio 2010, ottenendo esito positivo con un punteggio di 82/100 e la seguente motivazione: "Film documentario, sorta di affresco dell'umanità dolente che popola i quartieri per lo più abusivi a ridosso dei Grande Raccordo Anulare di Roma. Progetto autoriale che presenta anche una produzione affidabile ed un ottimo punteggio automatico. Ottiene il riconoscimento dell'interesse culturale ed il contributo

economico”¹¹⁵; il film ottiene di conseguenza il riconoscimento di Interesse Culturale, nonché un contributo di € 200.000, pari a circa il 40% del budget totale. Ai tre soggetti produttivi rimane così da coprire il restante 60% del budget: ricordando come la partecipazione de La Femme Endormie si sia ridotta dal 50 al 10% del budget, è allora possibile stimare un apporto da parte della società francese pari a circa € 50.000, con i rimanenti € 230.000 coperti da DocLab e RAI Cinema, le quali hanno molto probabilmente ricorso al credito d’imposta dedicato alle imprese attive nel settore cinematografico (Tax credit interno), seppure non sia possibile rintracciare dati al riguardo. In seguito all’assegnazione del contributo statale, il documentario ha beneficiato inoltre di un’ulteriore serie di finanziamenti, che hanno permesso al budget del progetto di salire fino a € 600.000: in particolare, le note produttive del film indicano il riconoscimento di un contributo da parte della Roma Lazio Film Commission¹¹⁶ e della Regione Lazio,¹¹⁷ nonché da parte del sindacato F.I.L.A.S. (Federazione Italiana Lavoratori Ambiente e Servizi).¹¹⁸ Se il contributo economico fornito dai due enti regionali è riconducibile al carattere specificamente romano del documentario in questione e alla loro missione, già precedentemente delineata, di sostegno alla produzione audiovisiva regionale, il sostegno da parte della F.I.L.A.S. appare invece riconducibile all’argomento trattato: la federazione si occupa infatti di igiene ambientale e depurazione delle acque, entrambe tematiche in parte affrontate dal documentario; da qui, molto probabilmente, la decisione di sostenerne economicamente la produzione, ricorrendo inoltre quasi sicuramente al credito d’imposta per le imprese esterne al settore cinematografico (Tax credit esterno).

Appare dunque evidente come le tre case di produzione si siano adoperate in una notevole operazione di aggregazione di risorse economiche tanto private quanto pubbliche per la realizzazione del film (Tabella1, Grafico 1): un’attività decisamente complessa, ma che ha tuttavia permesso alla produzione di disporre di un budget considerevole e nettamente superiore rispetto a quello medio delle altre produzioni documentaristiche italiane (che dal capitolo 2 ricordiamo assestarsi su circa € 280.000). In particolar modo, è da segnalare il ruolo centrale svolto dallo Stato e dagli enti pubblici regionali nel finanziamento del film: se infatti non è possibile reperire dati esatti sul contributo fornito da questi ultimi, è comunque possibile stimare che il finanziamento pubblico diretto abbia concorso a coprire circa il 40 - 45 % del budget

¹¹⁵ Motivazioni delibera 16 settembre 2010 istanze di riconoscimento interesse culturale lungometraggio presentate entro il 31.01.10, p. 1 (<http://www.cinema.beniculturali.it/archivio/34/film-di-lungometraggio-interesse-culturale/> - URL consultato il 4/02/2022)

¹¹⁶ www.romalaziofilmcommission.it

¹¹⁷ www.regione.lazio.it

¹¹⁸ www.sindacatofilas.com

totale del progetto. In secondo luogo, una menzione particolare va fatta all'importante contributo fornito da La Femme Endormie (che ricordiamo essere alla base stessa del progetto) non solo alla produzione di *Sacro GRA*, ma anche alla sua distribuzione: se infatti, come ricordato, la partecipazione della suddetta al budget si è ridotta dal 50 al 10%, coprodurre con un soggetto francese ha infatti permesso al film di accedere ad una serie di misure di sostegno francesi che gli sarebbero state al contrario precluse nel caso di produzione totalmente italiana; in particolare, il film ottiene, da parte del C.N.C. – Centre Nationale de la Cinematographie, un “aiuto nella ricerca di vendite all'estero” di € 6.035, assegnato a Doc & Film International (società incaricata delle vendite all'estero di *Sacro GRA*),¹¹⁹ e in seguito un “aiuto selettivo per la distribuzione di opere inedite” di € 15.000 assegnato ad Alfama Films (ovvero la società incaricata di distribuire il documentario in Francia),¹²⁰ somme che, seppur contenute, hanno senza dubbio contribuito alla distribuzione oltralpe del film.

Sempre da un punto di vista distributivo, la produzione individua nella Mostra internazionale del Cinema di Venezia il luogo privilegiato per proporre in anteprima mondiale il documentario e per promuoverlo: una scelta mossa molto probabilmente non solo dall'importanza e dalla popolarità dell'evento, ma anche dalla familiarità della stessa con Rosi, che alla Mostra (come ricordato) aveva già presentato *Below sea level* nel 2008, nonché *El Sicario – Room 164* nel 2011. Il film viene così proposto in concorso alla settantesima Mostra di Venezia, programmata tra il 28 agosto e il 7 settembre 2013, mentre la società di distribuzione Ubu Films, a cui è stata affidata la distribuzione italiana del film, programma la sua uscita al cinema per il 19 settembre 2013 in 44 sale cinematografiche delle principali città italiane, così da capitalizzare la sua partecipazione al festival. Una scelta che si rivela vincente: la giuria del festival, presieduta dal regista Bernardo Bertolucci, assegna infatti proprio a *Sacro GRA* il Leone d'oro, ovvero la massima onorificenza della manifestazione. Una decisione particolarmente significativa, in quanto non solo si tratta del primo film italiano a ricevere tale premio in oltre 15 anni (l'ultimo era stato *Così ridevano* di Gianni Amelio nel 1998), ma anche del primo documentario in assoluto, fattore che spinge molti critici ed esponenti del settore a vedere in tale decisione una sorta di certificazione della qualità raggiunta dalla contemporanea produzione documentaristica italiana: “La speranza è che il Leone d'oro a *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi serva a convincere

¹¹⁹ Aide à la prospection pour la vente à l'étranger - résultats de la commission du 25 avril 2014 (https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions/aide-a-la-prospection-pour-la-vente-a-letranger--resultats-de-la-commission-du-25-avril-2014_592496 - URL consultato il 5/02/2022)

¹²⁰ Aide sélective à la distribution de films inédits : résultats des commissions aide film par film 2014 (https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions/aide-selective-a-la-distribution-de-films-inedits--resultats-des-commissions-aide-film-par-film-2014_590997 -URL consultato il 5/02/2022)

Finanziatore	€	%
DocLab + RAI Cinema (+ Tax credit interno)	230.000	38,3
La Femme Endormie	50.000	8,4
Mibact (contributo selettivo)	200.000	33,3
Altro: - Roma-Lazio Film Commission (contributo diretto) - Regione Lazio (contributo diretto) - Filas (Tax credit esterno)	120.000	20
Totale	600.000	100

Tabella 1 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact e www.cinemaitaliano.info)

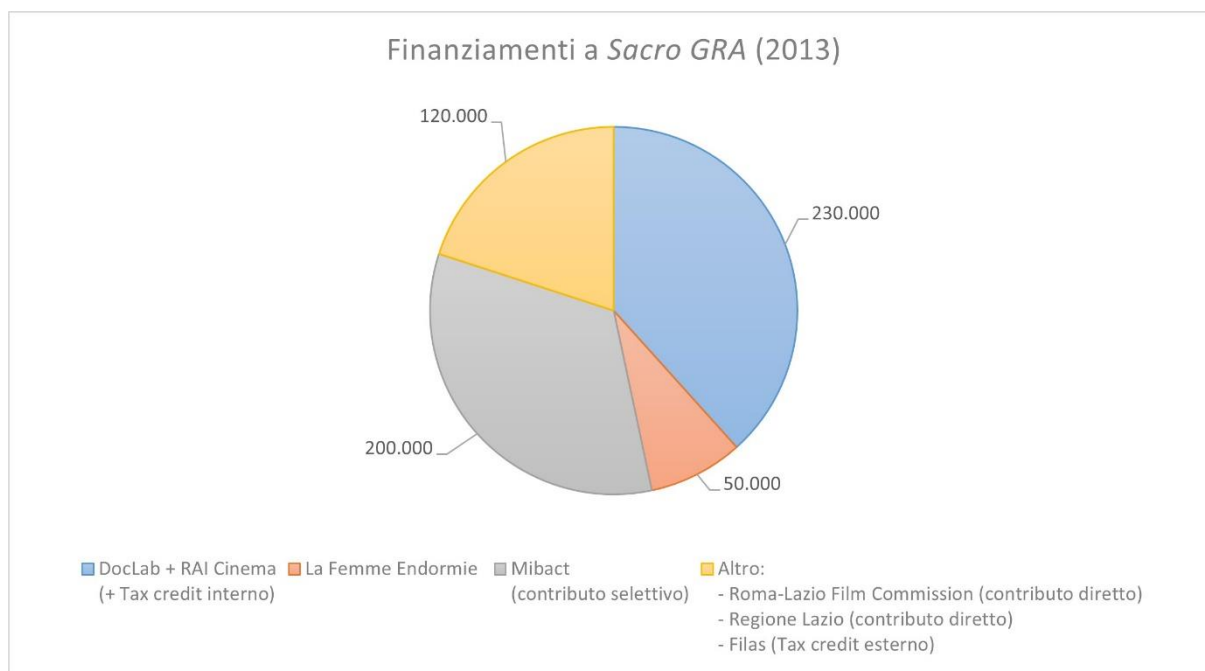


Grafico 1 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact e www.cinemaitaliano.info)

il pubblico che documentario è bello. Che il genere, spesso considerato Cenerentola del grande schermo, non abbia nulla da invidiare al cinema di finzione, che possa essere vario e appassionante esattamente come quello d'avventura. Alla Mostra, quest'anno, di documentari ce n'erano tanti, una scelta nell'aria del tempo, perché, guardando i premi e le rassegne del mondo, il filone documentaristico sta rivivendo, già da qualche anno, una fase decisamente brillante. Basta pensare a Michael Moore, Palma d'oro al Festival di Cannes del 2004 con *Fahrenheit 9/11*, a *Inside Job* di Charles Ferguson, premio Oscar nel 2011, alla *Marcia dei pinguini* di Luc Jacquet, vincitore della statuetta nel 2005 e a tanti altri titoli visti e amati come

film”.¹²¹ Nonostante tale generale ottimismo, non mancano tuttavia voci critiche, che oltre a lamentare come dubbie alcune scelte registiche e mostrative compiute dal regista, sottolineano come difficilmente il riconoscimento ottenuto dal film sarebbe stato in grado, da solo, di favorire quelle trasformazioni necessarie a correggere le principali problematiche del settore documentaristico (e più in generale cinematografico) italiano: “L’Italia, non avendo mai avuto una tradizione di cinema documentario, continua a pagare lo scotto della sua inadeguatezza, rimanendo priva di una critica formata all’analisi dei testi, di un apparato scolastico e universitario preparato allo studio dell’audiovisivo e di un pubblico interessato al cinema del reale, insomma mancano tutti i presupposti perché il documentario possa avere vita facile, nonostante il prestigioso premio ottenuto da *Sacro GRA* (2013) di Gianfranco Rosi, opera poco significativa e poco rispettosa nei confronti dei soggetti che si propone di raccontare, opera sicuramente al di sotto di altre, ben più interessanti, sperimentazioni condotte nel decennio appena trascorso. Diventa prassi comune la descrizione del mondo dei ‘brutti, sporchi e cattivi’, con venature grottesche e involontariamente (o forse volontariamente) comiche, e in modo molto intellettualistico, l’osservazione lascia spazio a un consecutivo disinteresse e abbandono: “vi racconto e poi vi lascio al vostro destino”, atteggiamento poco produttivo, poco etico”.¹²²

Ma al di là dello stimolare un utile dibattito sui principali organi di stampa riguardo lo stato di salute del documentario italiano, la conquista del premio si riverbera anche sulle performance commerciali del film a livello tanto nazionale quanto internazionale. Nel suo weekend d’esordio, in effetti, *Sacro GRA* si posiziona al nono posto del box office italiano con un incasso di € 177.691 su 44 sale e la miglior media schermo del fine settimana (€ 4.098), per poi aumentare nel suo secondo weekend sia il numero di sale a disposizione (92) sia il proprio incasso (€ 289.041), sintomo dell’ottimo passaparola del pubblico e dell’interessamento degli esercenti in seguito alla conquista del premio, concludendo infine la sua permanenza in sala con un incasso di € 1.098.084 (Tabella 2), all’epoca una delle cifre più alte mai ottenute da un documentario italiano;¹²³ un successo che si espande anche alla figura del regista e alle sue precedenti opere, con la casa editrice Feltrinelli che, all’interno della sua collana Real Cinema, propone un cofanetto DVD contenente *Boatman* (1994), *Below sea level* (2008) e *El Sicario* –

¹²¹ Fulvio Caprara, “*Sacro GRA* & C. il documentario”, *La Stampa*, 9/09/2013 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2013/09/09/news/sacro-gra-amp-c-il-documentario-1.35977269> - URL consultato il 5/02/2022)

¹²² Ivelise Perniola, “Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)”, *Cartaditalia*, n. 1, novembre 2015, p. 72

¹²³ Robert Bernocchi, “Osservatorio generi: i documentari italiani: è vero successo?”, *Cineguru*, 22/05/2017 (<https://cineguru.screenweek.it/2017/05/documentari-italiani-vero-successo-17898/> - URL consultato il 5/02/2022)

Weekend	Posizione al box office	Incasso weekend (€)	Variazione percentuale	N. sale	Media Schermo (€)	Incasso cumulativo (€)
19-22/09/2013	9	177.691	/	44	4.308	187.791
26-29/09/2013	8	289.041	+ 62.7%	92	3.142	547.675
3-6/10/2013	13	140.386	-51.4%	77	1.823	767.066
10-13/10/2013	13	88.251	-37.1%	49	1.801	903.079
17-20/10/2013	19	40.021	-54.7%	26	1.539	971.892
Totale						<i>1.098.084</i>

Tabella 2 (Fonte: Box Office Mojo - <https://www.boxofficemojo.com/title/tt3172520/>)

Room 164 (2011), accompagnati da un booklet curato da Dario Zonta, produttore artistico di *Sacro GRA*.¹²⁴ A livello internazionale, invece, la vittoria del premio si traduce in un maggior interessamento, da parte di società estere, ad acquistare e a distribuire il documentario di Rosi: un interessamento che, in particolare, spinge 16 distributori europei, coordinati da Doc & Film International, ad unirsi in un comune sforzo distributivo, in modo da poter concorrere al contributo selettivo per la distribuzione offerto dal Sottoprogramma MEDIA dell'Unione Europea, che ricordiamo essere riservato a gruppi di almeno 7 distributori di diversi paesi europei. La richiesta, presentata durante la prima sessione di valutazione del 2014, va a buon fine, e al gruppo viene riconosciuto un contributo di circa € 195.000 (Tabella 3).¹²⁵ Il film viene distribuito in 18 paesi europei, i quali concorrono a 36.004 delle 224.193 presenze totali generate dal film a livello mondiale (Grafico 2):¹²⁶ una circolazione decisamente superiore a quella tipica delle coproduzioni internazionali europee (che come abbiamo visto circolano mediamente in 6,42 nazioni europee) e senza dubbio coadiuvata dalla conquista del prestigioso premio.

La vicenda produttiva alla base di *Sacro GRA* appare dunque emblematica di alcune delle principali tendenze della contemporanea produzione italiana tanto documentaristica quanto più generalmente cinematografica, già anticipate nei precedenti capitoli: in primo luogo, essa mette in luce l'ampio e variegato numero di fonti di finanziamento a cui un produttore italiano può oggi attingere per realizzare un documentario, tra cui enti pubblici tanto nazionali (Mibact) quanto regionali e locali (Roma-Lazio Film Commission, Regione Lazio), così come enti privati interni (DocLab, RAI Cinema) ed esterni (F.I.L.A.S.) al settore cinematografico, nonché

¹²⁴ Feltrinelli Real Cinema - Gianfranco Rosi: tre film inediti (<https://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/gianfranco-rosi-tre-film-inediti/> - URL consultato il 5/02/2022)

¹²⁵ Bando EAC/S22/2013: Distribuzione Selettiva - Risultati selezioni 2013 (<http://www.europacreativa-media.it/risultati-selezioni/archivio-risultati> - URL consultato il 5/02/2022)

¹²⁶ Lumiere Database – *Sacro GRA* (<https://lumiere.obs.coe.int/movie/39320#> - URL consultato il 5/02/2022)

Nazione	Distributore di riferimento	Contributo assegnato (€)
Francia	ALFAMA FILMS PRODUCTION	45.700
Germania	ARNOLD WILFRIED UND SCHWECKENDIEK HELGE GBR	13.200
Svezia	NJUTAFILMS AB	15.500
Portogallo	LEOPARDO FILMES, LDA	8.800
Ungheria	CIRKO FILM KFT	8.800
Spagna	FILM BURO PRODUCCIONES	22.800
Slovenia	FIVIA, PODJETJE ZA DISTRIBUCIJO, PRODUKCIJO, INTELEKTUALNE STORITVE IN TRGOVINO DOO	3.000
Croazia	M.R.T.N. MEDIA	3.000
Belgio	CINEART SA	14.200
Romania	SC CLOROFILM SRL	3.000
Paesi Bassi	CINEART NEDERLAND BV	8.500
Grecia	STRADA FILMS OPTIKOAKOUSTIKES EPIXEIRISEIS EPE	4.500
Polonia	AURORA FILMS S.C. MAGDALENA ZABOJSZCZ, MIROSLAW TREBOWICZ	14.200
Austria	FILMLADEN FILMVERLEIH GMBH	8.500
Repubblica Ceca	FILM EUROPE SRO	4.500
Slovacchia	FILM EUROPE SRO	3.000
Regno Unito	SODA PICTURES LTD	13.200
Totale	<i>16</i>	<i>194.400</i>

Tabella 3 (Fonte: Bando EAC/S22/2013 Distribuzione Selettiva - Risultati selezioni 2013

<http://www.europacreativa-media.it/risultati-selezioni/archivio-risultati>)

società estere (La Femme Endormie); in secondo luogo, essa evidenzia come il ruolo del produttore italiano contemporaneo non si più tanto quello di finanziare in maniera diretta i propri film, bensì quello di aggregare risorse provenienti da soggetti spesso anche molto differenti l'uno dall'altro: "Il produttore è oggi chiamato a svolgere un ruolo di collettore di risorse terze e non necessariamente a investire di proprie in maniera importante. E ancora: prima che al pubblico, il produttore deve investire tempo ed energie per vendere il film, o meglio, la sua idea di film, in modi diversi a un'ampia platea di potenziali finanziatori";¹²⁷ infine, ha mostrato le potenziali esternalità positive derivanti dalla collaborazione con soggetti esteri, che nel caso di *Sacro GRA* (coprodotto con la francese La Femme Endormie) si sono

¹²⁷ Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche e mercato*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020, pp. 232-233

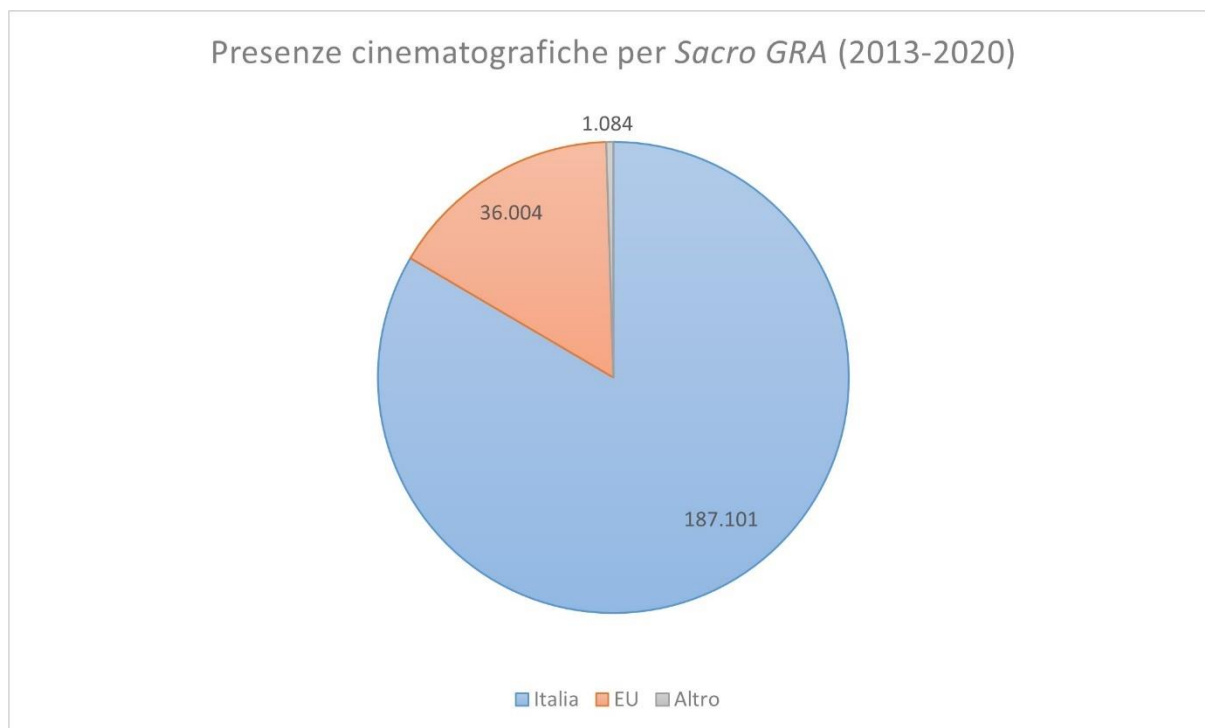


Grafico 2 (Fonte: Lumiere Database - <https://lumiere.obs.coe.int/movie/39320#>)

tradotte nella possibilità di accedere ad aiuti di stato francesi per la distribuzione che in caso di produzione totalmente italiana sarebbero invece state precluse al documentario.

Ma anche dal punto di vista distributivo il caso di *Sacro GRA* appare significativo, evidenziando in particolar modo ancora una volta il ruolo centrale svolto dalle manifestazioni cinematografiche e dalla conquista di premi nella promozione e valorizzazione della produzione documentaristica italiana: è infatti indubbio che la vittoria del Leone d'oro alla Mostra di Venezia abbia rappresentato un momento di svolta per il film e il suo autore, permettendo ad entrambi di essere conosciuti da un pubblico più ampio rispetto a quello legato alla manifestazione veneziana, e di conseguenza al documentario di ottenere un notevole successo a livello tanto nazionale quanto internazionale, con vendite in numerosi paesi esteri (coadiuvate tra l'altro dal sostegno economico del Sottoprogramma MEDIA dell'Unione Europea).

La realizzazione di *Sacro GRA* è stata dunque complessa, vedendo la necessità di aggregare finanziatori e risorse economiche a più livelli (sovrnazionale, nazionale e subnazionale), ma si è rivelata alla resa dei conti efficace, permettendo al film di disporre di solide basi economiche che, insieme alla vittoria a Venezia, hanno contribuito a trasformarlo in un notevole successo di pubblico. Pratiche, quelle produttive e distributive qui analizzate, che proprio per la loro efficacia verranno riproposte anche per i film successivi del regista, seppur con alcune varianti.

2. *Fuocoammare* (2016)

Nonostante la conquista, tre anni prima, del Leone d'oro avesse contribuito a consolidarne la nomea di autore cinematografico e a farlo conoscere ad un pubblico più ampio di quello dei circuiti festivalieri, nel 2016 Rosi decide di presentare il suo nuovo, attesissimo documentario, *Fuocoammare*, non alla Mostra di Venezia, bensì alla sessantaseiesima edizione del Festival di Berlino, una delle principali manifestazioni cinematografiche europee insieme al Festival di Cannes e, appunto, alla mostra veneziana. Una decisione molto probabilmente motivata dalla volontà di mettere alla prova le proprie doti autoriali in un inedito contesto competitivo, nonché (come avremo modo di approfondire) dalle precedenti esperienze dei finanziatori del film, che avevano già presentato loro opere a Berlino con riscontri in alcuni casi estremamente positivi; ma ad essa hanno contribuito anche una serie di motivazioni ulteriori che verranno analizzate nelle pagine successive, e che come vedremo hanno avuto un ruolo determinante anche nella decisione dello specifico tema trattato.

Nato da un'idea di Roberto Ciccuto, allora amministratore delegato dell'Istituto LUCE Cinecittà, a sua volta ispirato dal tragico naufragio avvenuto al largo delle coste dell'isola di Lampedusa che, nella notte del 6 ottobre 2013, è costato la vita a quasi 400 migranti, *Fuocoammare* affronta infatti il tema dei flussi migratori attraverso il Mediterraneo, che nei tre anni precedenti (in seguito in particolar modo alla destabilizzazione della nazione libica) avevano conosciuto una crescita considerevole, con l'arrivo in Italia di quasi 500.000 migranti tra il 2014 e il 2016 (Figura 1). Rosi ha così passato quasi due anni sull'isola siciliana, principale punto di arrivo di tali flussi, osservando la vita delle persone del luogo e le operazioni di soccorso principalmente attraverso gli occhi dell'undicenne Samuele Pucillo e di Pietro Bartolo, medico di stanza sull'isola e in prima linea nel soccorso ai migranti: "Paradossalmente, appena ci arrivai, l'incontro fu abbastanza sorprendente perché a Lampedusa, conosciuta al mondo come un'isola dei migranti, di quest'ultimi non c'era assolutamente traccia. Il centro d'accoglienza era chiuso per ristrutturazioni. Ho incontrato così quest'isola trasformata, vuota, con l'eco della tragedia, con l'eco della migrazione, con qualcosa che accadeva "oltre" Lampedusa. Il mio approccio è stato realmente all'isola in attesa di qualcosa. Quando ho cominciato a girare avevo creato questa totale separazione: fondamentale, perché il primo

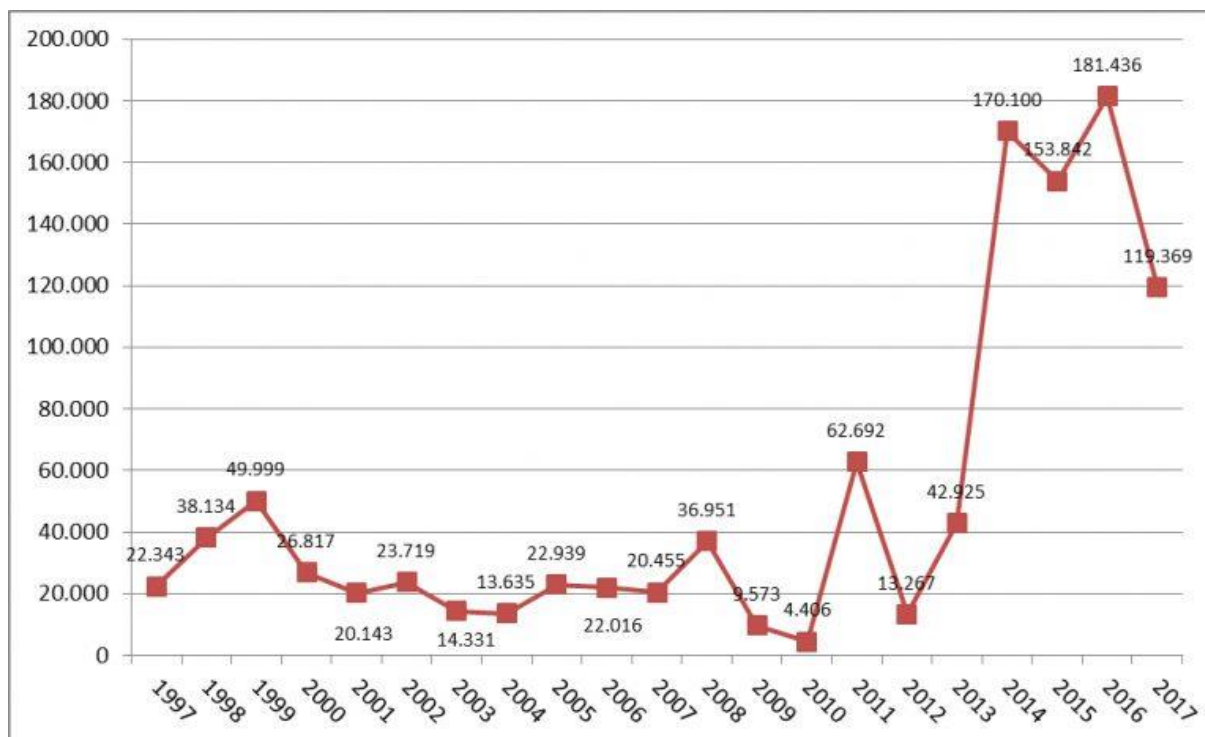


Figura 1 (Fonte: Monia Giovannetti, “Riconosciuti e ‘diniegati’: dietro i numeri le persone”, *Questione Giustizia* - https://www.questionegiustizia.it/rivista/articolo/riconosciuti-e-diniegati-dietro-i-numeri-le-persone_533.php)

sguardo è stato appunto il racconto dell’identità dell’isola in modo che non fosse soltanto un contenitore conosciuto attraverso l’immigrazione, ma anche attraverso il suo tessuto umano”.¹²⁸

Al pari di *Sacro GRA*, anche *Fuocoammare* viene sin dal principio impostato come una coproduzione internazionale tra Italia e Francia: il progetto, provvisoriamente intitolato *Mare Nostrum*, viene ufficialmente annunciato il 4 aprile 2014, e vede la partecipazione dell’italiana Avventurosa S.R.L. (società di produzione costituita dallo stesso Rosi con il documentarista Pietro Marcello e la montatrice Sara Fgaier) e la francese Les Films d’Ici (una delle principali società d’oltralpe attive nella produzione documentaristica, e che aveva tra l’altro già collaborato con Rosi per la realizzazione di *El Sicario – Room 164* nel 2011).¹²⁹ Il progetto (al cui budget le due società concorrono una quota rispettivamente dell’80% e del 20%) viene così candidato alla seconda edizione del Fondo di sostegno allo sviluppo di coproduzioni tra Italia e Francia (fortemente voluto nel 2013 dal presidente del C.N.C. Eric Garandeau e dal Direttore Generale per il Cinema Nicola Borrelli per favorire maggiori collaborazioni cinematografiche

¹²⁸ Francesco Boille, “*Fuocoammare* raccontato da Gianfranco Rosi”, *Internazionale*, 23/02/2016 (<https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2016/02/23/fuocoammare-gianfranco-rosi-intervista> - URL consultato il 5/02/2022)

¹²⁹ Camillo De Marco, “Si intitola *Mare Nostrum* il prossimo film di Gianfranco Rosi”, *Cineuropa*, 2/04/2014 (<https://cineuropa.org/it/newsdetail/254444/> - URL consultato il 5/02/2022)

tra le due nazioni), richiedendo un contributo di € 50.000;¹³⁰ il film non riesce tuttavia ad aggiudicarselo, mentre poco tempo dopo Rosi lascia Avventurosa S.R.L., la quale ritira il suo sostegno al documentario. Tali avvenimenti non bloccano tuttavia il progetto e la ricerca di finanziamenti: sostenuto da 21Uno Film, società di produzione fondata dallo stesso Rosi, il documentario incontra infatti l'interessamento della produttrice Donatella Palermo, attiva in ambito cinematografico sin dagli anni Novanta con la sua società Stemal Entertainment e collaboratrice di lunga data di autori quali Roberta Torre (*Tano da morire*, 1997; *Sud Side Stori*, 2000) e i fratelli Paolo e Vittorio Taviani (*Cesare deve morire*, 2012; *Meraviglioso Boccaccio*, 2015), e ritrova inoltre il sostegno di RAI Cinema, a cui si aggiunge poi anche quello del già citato Istituto LUCE Cinecittà e quello della Banca patrimoni Sella & C., istituto bancario torinese molto attivo nel sostegno alla produzione cinematografica (attraverso il tax credit esterno).¹³¹ Dal lato francese, invece, oltre a Les Films d'Ici si aggiunge, in qualità di coproduttore, anche ARTE France Cinema, succursale produttiva del noto canale televisivo internazionale ARTE, il quale pre-acquista inoltre i diritti di sfruttamento televisivo del film. Forte di un così ampio numero di sostenitori finanziari, il progetto viene dunque presentato (con il titolo provvisorio di *Oltre Lampedusa* e un budget stimato di € 1.168.000) alla Commissione di valutazione della D.G.C. nella sessione d'esame di dicembre 2014, ottenendo il riconoscimento di Interesse culturale e un contributo economico di € 300.000 con un punteggio di 80/100 e la seguente motivazione: "Lampedusa viene raccontata lontano dal clamore degli sbarchi e senza migranti. Il Regista, già leone d'oro per "Sacro G.R.A.", intende adoperarsi in un lungo periodo di inchiesta nei luoghi del mediterraneo, italiani ed esteri, per fornire un documento filmato di quei paesi, di quelle rotte di migrazione umana che arrivano alle orecchie del grande pubblico esclusivamente attraverso telegiornali e quotidiani. La troupe ridotta al minimo, un accorto piano di lavorazione e le idee molto chiare sul fine che si intende raggiungere rendono il documentario meritevole del contributo economico e dell'interesse culturale".¹³²

¹³⁰ Direzione Generale Cinema e Audiovisivo - ITALIA - FRANCIA, FONDO DI SOSTEGNO ALLO SVILUPPO DI COPRODUZIONI: I PROGETTI 2014 DEL 01/04/2014 (<http://www.cinema.beniculturali.it/Notizie/2995/66/italia-francia-fondo-di-sostegno-allo-sviluppo-di-coproduzioni-i-progetti-2014/> - URL consultato il 5/02/2022)

¹³¹ "Il Gruppo Sella investe in cultura e si impegna con Ficarra e Picone", La Stampa, 12/12/2019 (<https://www.lastampa.it/biella/2019/12/12/news/il-gruppo-sella-investe-in-cultura-e-si-impegna-con-ficarra-e-picone-1.38201011/> - URL consultato il 5/02/2022)

¹³² Direzione Generale Cinema - Motivazioni lungometraggi, terza sessione 2014, delibera 19 dicembre 2014 (<http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/II/2014/iiisessione2014motivazionilunghiicdelibera19dicembre2014.pdf> - URL consultato il 6/02/2022)

Da quanto riportato finora appare di conseguenza evidente come la produzione di *Fuocoammare* presenti numerose similitudini con quella di *Sacro GRA*, tra cui l'essere una coproduzione italo-francese e l'aver aggregato risorse economiche provenienti da varie ed eterogenee fonti di finanziamento (società di produzione, broadcaster televisivi, fondi pubblici...); allo stesso tempo, tuttavia, essa presenta anche non poche differenze, tra cui la partecipazione di un numero decisamente maggiore di sostenitori finanziari (sette, contro i 3 di *Sacro GRA*) ed un ruolo più attivo del regista nella produzione: una maggiore partecipazione e una maggiore disponibilità ad investire determinata senz'altro dal credito internazionale guadagnato da Rosi con la conquista del Leone d'oro e dalla conseguente potenzialità di successo della sua successiva opera, e che permette appunto al progetto di disporre di un budget considerevole per gli standard di una produzione documentaristica italiana. Sono in particolare i partner francesi a mostrare maggiore disponibilità nel sostenere il progetto rispetto a prima, con un apporto finanziario pari (come accennato) al 20% del budget complessivo; una collaborazione che anche in questo caso, tra l'altro, permette al documentario di accedere a misure di sostegno francesi, ed in particolar modo ad un "aiuto a sostegno della distribuzione di film inediti" di € 35.000 assegnato a Météore Films, distributore francese del film.¹³³ In secondo luogo, è inoltre da segnalare il minor peso, in termini percentuali, del finanziamento pubblico diretto nella realizzazione del film: se come visto nel caso di *Sacro GRA* i fondi pubblici e locali avevano concorso complessivamente a circa il 45% del budget totale, nel caso di *Fuocoammare* (che non ricorre al sostegno di film fund regionali) il contributo fornito dal Mibact corrisponde a circa il 25% del budget (Tabella 4, Grafico 3). Una minor dipendenza da parte dei finanziamenti pubblici resa possibile, appunto, dalla partecipazione di un maggior numero di finanziatori, e che d'altronde si inserisce appieno nella logica perseguita dalla legislazione in ambito audiovisivo a partire dagli anni Duemila che, come visto, puntava appunto a ridurre il ruolo e il peso del finanziamento statale diretto nella produzione cinematografica italiana.

Una riduzione che non indica tuttavia un sostanziale disinteresse da parte delle istituzioni statali nei confronti dell'opera, al contrario: al minor peso del contributo fornito dal Mibact corrisponde infatti l'assunzione di una maggiore centralità nel progetto da parte del servizio pubblico, il quale non partecipa più solo alla produzione (attraverso RAI Cinema), ma anche alla distribuzione del film (attraverso la controllata 01 Distribution), senza poi dimenticare

¹³³ Aide sélective à la distribution de films inédits : résultats des commissions aide film par film 2016 (https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions/aide-selective-a-la-distribution-de-films-inedits--resultats-des-commissions-aide-film-par-film-2016_600169 - URL consultato il 6/02/2022)

Finanziatore	€	%
Italia: - 21Uno Film - Stemal Entertainment - Istituto LUCE Cinecittà - Rai Cinema - Banca patrimoni Sella & C. (+ Tax Credit)	694.400	59,4
Francia: - Les Films d'Ici - ARTE Cinema France	173.600	14,9
Mibact (contributo selettivo)	300.000	25,7
Totale	1.168.000	100

Tabella 4 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact)

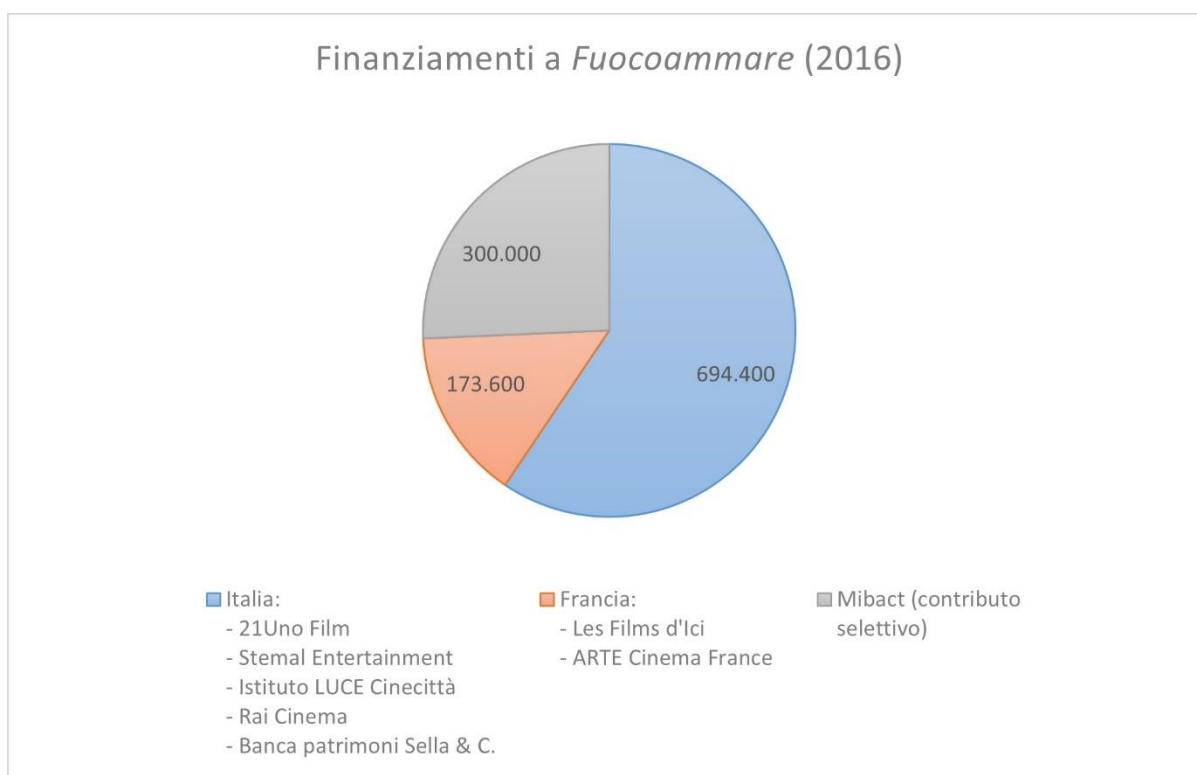


Grafico 3 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact)

l'ingresso nello stesso dell'Istituto LUCE Cinecittà, altro ente a forte partecipazione statale. Una maggiore partecipazione che suggerisce non soltanto l'accresciuta fiducia delle istituzioni pubbliche in merito al potenziale successo di pubblico e di critica della nuova opera di Rosi, ma anche il desiderio di rendere più evidente il contributo virtuoso fornito dalle stesse a sostegno della produzione dell'autore (e in più in generale a sostegno dell'intera cinematografia italiana), evidenziando in particolare come esso possa contribuire a dare vita ad opere di elevata qualità e di notevole valore sociale; un sostegno che è inoltre sempre pronto a rinnovarsi a

favore degli autori italiani, contribuendo in maniera determinante alla realizzazione delle loro opere e alla loro circolazione tanto nazionale quanto internazionale.

Nel sostenere in maniera più incisiva l'operato di Rosi, autore già abbastanza noto e affermato, il servizio e le istituzioni pubbliche vedono dunque un modo per promuovere a più livelli il loro operato a sostegno della produzione cinematografica e documentaristica italiana e a favore della promozione della stessa all'estero; obbiettivo, quest'ultimo, promosso a vario modo anche dalle altre nazioni per motivazioni tanto simbolico-culturali quanto economiche: “[Le prime] si riferiscono al fatto che l'esportazione cinematografica consente di mostrare all'estero le opere di ingegno nate all'interno del proprio paese, nonché le competenze delle maestranze che le hanno realizzate. Più in generale, i film permettono di diffondere la cultura stessa del paese produttore, i suoi valori e le sue visioni in merito a determinati temi. [Le seconde], invece, riguardano il fatto che la distribuzione internazionale di film è anche un'attività commerciale con al centro un bene che è stato finanziato (per intero o in parte) da capitali nazionali, talvolta anche pubblici. In tal senso l'export implica risorse in ingresso per il paese esportatore, utili per recuperare gli investimenti stanziati e generare un profitto”.¹³⁴ Fuocoammare viene dunque sostanzialmente sostenuto in qualità di “ambasciatore” della qualità del cinema italiano (ed in particolare di quello a sostegno statale) nel mondo, ma anche come veicolo per diffondere una maggiore consapevolezza in merito alla crisi migratoria nel Mediterraneo e agli sforzi compiuti dall'Italia nel gestirla. Non appare a questo punto un caso, allora, che l'idea originale del film sia stata appunto suggerita a Rosi dall'amministratore delegato dell'Istituto LUCE Cinecittà, e che alla scrittura del soggetto abbia collaborato anche Carla Cattani, responsabile della promozione internazionale del cinema italiano per l'ente. Quest'ultimo è infatti uno dei principali promotori della distribuzione internazionale del cinema italiano: “[L'Istituto] assolve a una molteplicità di compiti che riguardano tutti gli stadi della filiera cinematografica, [tra cui] anche la promozione internazionale del cinema italiano, sia classico che contemporaneo. In questo secondo caso, il sostegno avviene tramite una specifica divisione, Filmitalia, che si occupa del coordinamento delle delegazioni artistiche italiane che partecipano ai principali appuntamenti internazionali (festival e mercati), dell'assistenza ai direttori artistici dei festival nella selezione dei film, della creazione di occasioni di networking per la commercializzazione della produzione audiovisiva italiana, della partecipazione ai

¹³⁴ Marco Cucco, “L'architettura di politiche a sostegno dell'export cinematografico”, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020, pp. 55-56

mercati e della collaborazione con festival stranieri dedicati al cinema italiano”.¹³⁵ Appare allora evidente, a questo punto, come anche la decisione di proporre a Rosi di realizzare un documentario su un tema di così stringente attualità e dalla forte eco mediatica sia stata compiuta nell’ottica di dare vita ad un’opera potenzialmente in grado di ottenere un’ampia circolazione internazionale, coagulando in tal modo gli obiettivi di due distinti soggetti: da una parte quello di Rosi stesso e dei suoi finanziatori di consolidare e ampliare ulteriormente il proprio credito internazionale e la propria nomea di autore attento alle più pressanti questioni della contemporaneità, e facilitando così il reperimento di ulteriori finanziamenti per progetti futuri; dall’altra parte, quello delle istituzioni statali e del servizio pubblico, che nell’opera di Rosi vedono appunto un veicolo per promuovere a livello internazionale tanto la qualità della contemporanea produzione audiovisiva italiana quanto una maggiore consapevolezza riguardo la crisi migratoria.

Ed è proprio nell’ottica di favorirne la circolazione internazionale che può essere allora spiegata la decisione di presentare *Fuocoammare* al Festival di Berlino e non a quello di Venezia, che pure aveva già arriso al regista: il festival tedesco è infatti una delle più importanti manifestazioni cinematografiche internazionali, e appare dunque lo spazio ideale per promuovere Rosi e il suo film ad un pubblico inedito e presso critici e rappresentanti di settore non legati alla manifestazione veneziana; una decisione molto probabilmente compiuta, inoltre, sulla base della precedente esperienza della produttrice Donatella Palermo, che proprio a Berlino nel 2012 aveva presentato il da lei prodotto docudrama *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani, e che era stato insignito tra l’altro con l’Orso d’oro, massima onorificenza della manifestazione. Ma tale decisione appare riconducibile a motivazioni di carattere simbolico e in un certo senso politico: nel senso comune, Berlino e più in generale la Germania sono infatti percepite come il centro simbolico oltre che geografico dell’Europa e dell’UE, istituzione a cui più volte l’Italia si è rivolta per chiedere sostegno della gestione della crisi migratoria; presentarvi un documentario dedicato a tale tema e realizzato da un regista già abbastanza noto appare così il modo migliore per aumentare la consapevolezza delle altre nazioni e delle istituzioni europee nei confronti dello stesso, suscitando al contempo ulteriore interesse nei confronti del film.

Fuocoammare viene così presentato in concorso alla sessantaseiesima edizione della Berlinale, in programma dall’11 al 21 febbraio 2016, e al pari di *Sacro GRA* viene in parallelo distribuito da 01 Distribution e l’Istituto LUCE Cinecittà, a partire dal 18 febbraio, in 47 sale

¹³⁵ Ivi., pp. 66-67

cinematografiche delle principali città italiane, così da capitalizzare la spinta promozionale rappresentata dalla partecipazione al festival. Una scelta azzecata: in seguito all'anteprima, il documentario riceve infatti recensioni entusiastiche da parte della critica specialistica, e la serata conclusiva la giuria del festival, presieduta dall'attrice statunitense Meryl Streep, assegna proprio al film di Rosi l'Orso d'oro. Si tratta dunque del secondo premio consecutivo ottenuto dal regista in un'importante manifestazione cinematografica internazionale, e il suo conseguimento ha effetti evidenti tanto sulla sua distribuzione nazionale quanto su quella internazionale. In Italia, infatti, similmente a quanto avvenuto con *Sacro GRA*, si traduce infatti in un aumento del numero di sale e degli incassi del film nel suo secondo weekend di programmazione, per poi concludere la sua permanenza in sala con un incasso complessivo di € 987.959 (Tabella 5); un risultato decisamente positivo per un documentario italiano, ma inferiore (seppur di poco) a quello del precedente film del regista e alle aspettative di molti analisti, che riconducono il calo degli incassi al carattere fortemente divisivo dell'argomento trattato presso l'opinione pubblica italiana.¹³⁶ La performance italiana è tuttavia ampiamente compensata dai risultati ottenuti all'estero, alimentati senza dubbio dalla vittoria a Berlino e dalle recensioni positive: "Grazie anche alla spinta fornita dall'Orso d'oro, il documentario viene distribuito in 31 paesi europei e in altri sei territori (Argentina, Hong Kong, Giappone, Messico, Stati Uniti, Uruguay). Sommando al mercato domestico i 37 mercati stranieri in cui il documentario ha raccolto pubblici di nicchia, nonché i diritti venduti a piattaforme digitali, pay tv e televisioni gratuite, l'opera di Rosi ha presumibilmente coperto i costi di produzione (€ 1.168.000), restituito allo Stato italiano il contributo ricevuto (€ 300.000) e generato un profitto. È inoltre immaginabile che il prossimo lavoro del regista potrà fare affidamento su un'attenzione particolare da parte di tutti gli stakeholder nazionali e stranieri legati all'industria del cinema: finanziatori privati, istituzioni, festival, distributori, esercenti...";¹³⁷ distribuzione, quella europea, coadiuvata anche in questo caso dal contributo selettivo del Sottoprogramma MEDIA, che ha riconosciuto ai distributori dei 31 paesi europei partecipanti (anche in questo caso coadiuvati da Doc & Film International) un sostegno economico complessivo di € 430.000 (Tabella 6).¹³⁸

¹³⁶ Robert Bernocchi, "Osservatorio generi: i documentari italiani: è vero successo?", *Cineguru*, 22/05/2017 (<https://cineguru.screenweek.it/2017/05/documentari-italiani-vero-successo-17898/> - URL consultato il 5/02/2022)

¹³⁷ Marco Cucco, "L'architettura di politiche a sostegno dell'export cinematografico", in Massimo Scaglioni (a cura di), *Op. cit.*, pp. 56-57

¹³⁸

Weekend	Posizione al box office	Incasso weekend (€)	Variazione percentuale	N. sale	Media schermo (€)	Incasso cumulativo (€)
18-21/02/2016	13	81.309	/	47	1.738	82.446
25-28/02/2016	11	225.954	+ 176,70%	73	3.095	379.523
3-6/03/2016	16	126.693	-43,90%	83	1.526	568.863
10-13/03/2016	17	78.473	-38,10%	54	1.453	696.949
Totale						987.959

Tabella 5 (Fonte: Box Office Mojo - <https://www.boxofficemojo.com/release/r11979811329/weekend/>)

La conquista dell'Orso d'oro e il tema profondamente attuale trattato hanno dunque effettivamente contribuito, come da più parti auspicato, a rafforzare il credito internazionale dell'autore e ad incrementare l'interesse tanto dei distributori quanto del pubblico nei confronti dell'opera, permettendo in particolare a *Fuocoammare* di ottenere maggiore successo all'estero che in Italia, nonché di riscuotere risultati notevoli in alcune nazioni europee per un documentario italiano (Grafico 4). È il caso ad esempio della Francia, paese coproduttore del film, in cui “[*Fuocoammare*] solo nel primo weekend ha incassato \$ 108.902. In totale, ha raggiunto 63.400 spettatori grazie a una distribuzione abbastanza buona: 55 schermi. Dopo l'uscita *theatrical* del settembre 2016, è stato proiettato in tre dei più importanti festival del cinema italiano in Francia: Annecy Cinéma Italien (settembre), Festival du Film Italien de Villerupt, nella sezione panorama (novembre), e le Journées du Cinéma Italien a Nizza (marzo 2017)”.¹³⁹ Distribuzione internazionale coadiuvata appunto, oltre che dal Sottoprogramma MEDIA, anche dall'Istituto LUCE Cinecittà, che promuove il film presentandolo in numerose manifestazioni e rassegne estere da esso patrocinate e dedicate al cinema italiano, tra cui (oltre ai tre festival francesi appena citati) anche l'East End Film Festival (giugno 2016) e il Festival del Cinema Italiano di Cardiff (novembre 2016) nel Regno Unito, il The Galway Film Fleahd (luglio 2016) in Irlanda, e il Visions du Réel di Nyon (aprile 2016) in Svizzera,¹⁴⁰ e trovando inoltre un supporto diretto da parte del governo italiano, a ulteriore conferma del valore sociopolitico riconosciuto al film: “Alcuni giorni dopo la conquista dell'Orso d'oro, l'allora presidente del consiglio italiano Matteo Renzi ha regalato un DVD del documentario ai membri del Consiglio dei capi di Stato e di governo dell'Unione Europea per sensibilizzarli verso la

¹³⁹ Paola Brembilla, Damiano Garofalo, “La circolazione del cinema italiano all'estero: costruzione del corpus, strumenti della ricerca e metodologie di analisi”, in Massimo Scaglioni (a cura di), *Op. cit.*, p. 219

¹⁴⁰ Filmitalia – *Fuocoammare* – premi e festival (<https://www.filmitalia.org/it/film/216/88875/> - URL consultato l'8/02/2022)

Nazione	Distributore	Contributo assegnato (€)
Austria	FILMLADEN Filmverleih GmbH	8.800
Bosnia-Erzegovina	TROPIK ZENICA D.D.O.	3.000
Belgio	CINEART SA	22.300
Bulgaria	BULGARIA FILM VISION LTD.	3.000
Repubblica Ceca	FILM DISTRIBUTION ARTCAM SRO	8.800
Germania	Weltkino Filmverleih GmbH	64.400
Danimarca	GRAND TEATRET AS	15.500
Estonia	MENUFILMID OU	5.300
Grecia	STRADA FILMS OPTIKOAKOUSTIKES EPIXEIRISEIS EPE	15.500
Spagna	CAMEL FILMS SL	35.700
Finlandia	CINEMANSE OY	15.500
Francia	METEORE FILMS	64.400
Croazia	RESTART	3.000
Ungheria	VERTIGO MEDIA KORLATOLT FELELOSSEGU TARSASAG	8.800
Islanda	HEIMILI KVIKMYNDANNA SES. - BÍÓ PARADÍS	3.000
Lituania	NEPATOOGUS KINAS	5.300
Lettonia	KINOTEATRIS BIZE	3.000
Montenegro	CRNOGORSKI FILMSKI FESTIVAL	3.000
Macedonia	COMPANY FOR FILM PRODUCTION AND DISTRIBUTION PREMIUM FILM DOOEL SKOPJE	3.000
Paesi Bassi	CINEART NEDERLAND BV	22.300
Norvegia	ARTHAUS STIFTELSEN FOR FILMKUNST	21.300
Polonia	AURORA FILMS SP Z OO	22.300
Portogallo	LEOPARDO FILMES, LDA.	8.800
Romania	SC CLOROFILM SRL	3.000
Serbia	FIVE STARS FILM DISTRIBUTION DOO ZAFILMSKU I VIDEO PRODUKCIJU BEOGRAD-NOVI BEOGRAD	3.000
Svezia	FOLKETS BIO AB	15.500
Slovenia	DEMIURG, Cvetka Flakus s.p.	3.000
Slovacchia	ASOCIACIA SLOVENSKYCH FILMOVYCH KLUBOV	5.300
Regno Unito	CURZON FILM WORLD LIMITED	35.700
Totale	29	431.500

Tabella 6 (Fonte: Bando Distribuzione Selettiva 13/2015 - seconda scadenza - <http://www.europacreativa-media.it/risultati-selezioni/archivio-risultati#:~:text=Distribuzione%20Selettiva%2013/2015%20%2D%20seconda%20scadenza>)

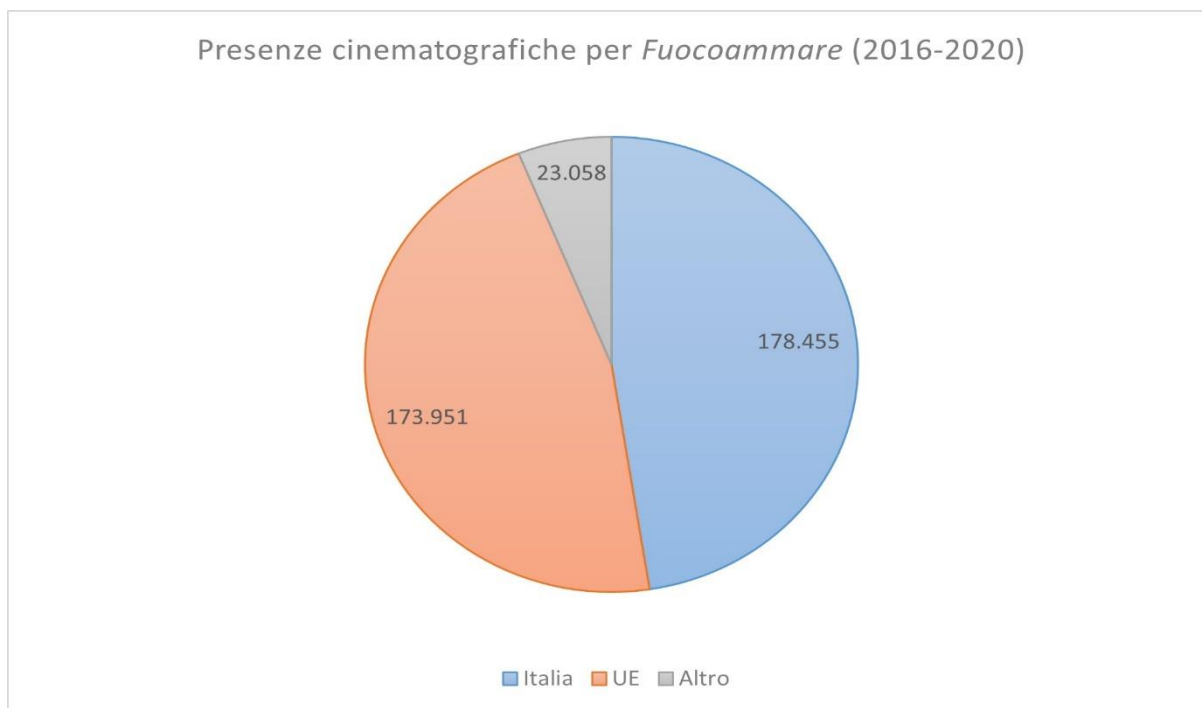


Grafico 4 (Fonte: Lumiere Database - <https://lumiere.obs.coe.int/movie/68056#>)

difficile situazione che l'Italia si trovava a gestire per via dell'arrivo di ingenti flussi migratori. Oltre a rimarcare i risultati artistici del film e a fornirgli un'ulteriore occasione promozionale, il gesto dell'ex premier ha reso evidente la rilevanza che un prodotto audiovisivo può ricoprire anche in termini politico-diplomatici: mostrare la prospettiva italiana su un tema caldo dell'agenda europea su cui, nei tavoli di negoziazione, l'Italia non riusciva a sensibilizzare i propri partner".¹⁴¹ Uno sforzo distributivo, quello architettato attorno a *Fuocoammare*, che trova infine il suo apice nel settembre 2016 nella decisione, da parte della commissione valutatrice appositamente istituita dall'Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive), di candidare proprio il documentario di Rosi in qualità di rappresentante italiano per la categoria "Miglior film straniero" agli Academy Awards,¹⁴² e non quindi solo in quella di "Miglior documentario": una decisione fortemente discussa, e particolarmente avversata dal regista Paolo Sorrentino, membro della commissione ("Questa scelta è un inutile, masochistico depotenziamento del cinema italiano che quest'anno poteva portare agli Oscar due film: un film di finzione, *Indivisibili* [Edoardo de Angelis, Italia 2016], che secondo me avrebbe avuto molte chance, e *Fuocoammare* che poteva concorrere e vincere

¹⁴¹ Marco Cucco, "L'architettura di politiche a sostegno dell'export cinematografico", in Massimo Scaglioni (a cura di), *Op. cit.*, p. 57

¹⁴² "Fuocoammare è stato candidato agli Oscar", *Il Post*, 24/09/2016 (<https://www.ilpost.it/2017/01/24/fuocoammare-oscar/> - URL consultato l'8/02/2022)

nella categoria dei documentari”),¹⁴³ ma che ancora una volta sottolinea il valore attribuito dalle istituzioni pubbliche e dal mondo cinematografico italiano all’opera di Rosi quale promotrice della qualità del cinema italiano contemporaneo, ed in particolar modo della produzione documentaristica nazionale. Sull’onda della candidatura agli Oscar, il documentario viene eccezionalmente proposto in prima serata su RAI 3 il 3 ottobre 2016, ovvero a meno di otto mesi dalla sua uscita nelle sale: una data tra l’altro simbolica, essendo l’anniversario del tragico naufragio di Lampedusa, e che permette al documentario di ottenere oltre 2.273.000 spettatori e uno share dell’8,8%, risultati straordinari per un film di tale genere.¹⁴⁴ Sempre nell’ottica degli Oscar, il film viene inoltre distribuito da Kino Lorber (società newyorkese specializzata nella distribuzione di film d’essai, documentari e film classici), a partire dal 18 settembre 2016, in un numero limitato di sale delle principali città americane, accompagnando tale uscita con la partecipazione ad alcuni dei principali festival statunitensi (tra cui il Telluride Film Festival e il New York Film Festival), nonché in alcune manifestazioni e rassegne dedicate al cinema italiano (molte delle quali patrocinate proprio dall’Istituto LUCE Cinecittà, come ad esempio il San Diego Italian Film Festival); uno sforzo promozionale che permette infine al film, il 24 gennaio 2017, di ottenere la candidatura al “Miglior documentario”¹⁴⁵: un traguardo che, seppur non coronato dalla conquista del premio, testimonia comunque del successo degli sforzi produttivi, distributivi e promozionali compiuti nell’arco di oltre un anno, e ulteriormente sancito dalla decisione, da parte della RAI di presentare il documentario in prima serata su RAI 3 il 24 febbraio 2017 (ovvero meno di quattro mesi dopo il suo primo passaggio televisivo) per sfruttare il traino della cerimonia di premiazione, prevista per il 26 febbraio, e ottenendo in tal modo 858.000 spettatori e uno share del 3,41%.¹⁴⁶

L’analisi condotta nelle ultime pagine ha dunque permesso di evidenziare le molte similitudini, ma anche le profonde differenze, tra la produzione di *Sacro GRA* e quella di *Fuocoammare*, evidenziando in particolar modo come quest’ultimo sia stato progettato sin dal

¹⁴³ Fulvio Caprara, “Sorrentino polemico su *Fuocoammare*: ‘Scelta masochistica’”, *La Stampa*, 27/09/2016 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/2016/09/27/news/sorrentino-polemico-su-fuocoammare-scelta-masochistica-1.34811970/>) - URL consultato l’8/02/2022)

¹⁴⁴ Mattia Buonocore, “Ascolti Tv | lunedì 3 ottobre 2016. Con una super puntata GF Vip non fa il botto (21.6%), Pechino Express in calo (8.9%). *Fuocoammare* all’8.8%”, *dauidemaggio.it*, 4/10/2016, *dauidemaggio.it*, 4/10/2016 (<https://www.dauidemaggio.it/archives/137706/ascolti-tv-lunedì-3-ottobre-2016>) - URL consultato l’8/02/2022)

¹⁴⁵ “OSCAR, NOMINATION PER FUOCOAMMARE DI GIANFRANCO ROSI NELLA CINQUINA DEI DOC”, Siae, 25/01/2017 (<https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/oscar-fuocoammare-di-gianfranco-rosi-conquista-la-nomination-nella-cinquina-dei>) - URL consultato l’8/02/2022)

¹⁴⁶ Mattia Buonocore, “Ascolti TV | venerdì 24 febbraio 2017. Cala Standing Ovation (15.24%), bene La Porta Rossa (13.24%). Flop Amore Pensaci Tu (9.7%). Su Tv8 Italia’s got talent parte dal 4.2%”, *dauidemaggio.it*, 25/02/2017 (<https://www.dauidemaggio.it/archives/144269/ascolti-tv-venerdì-24-febbraio-2017>) - URL consultato l’8/02/2022)

principio pensando ad una sua circolazione quanto più internazionale possibile: un obiettivo alimentato senza dubbio dal credito e dal successo ottenuto dal regista e dal suo precedente documentario, e reso possibile dal sostegno di un accresciuto numero di soggetti italiani e stranieri tanto pubblici quanto privati, che vedevano nel film di Rosi un veicolo per promuovere anche loro specifiche istanze. *Fuocoammare* ha così potuto godere di un budget più ampio e di una produzione molto più strutturata di quella tipica della maggior parte dei documentari italiani, e che gli ha inoltre permesso di partecipare ad alcune delle principali manifestazioni cinematografiche mondiali e di ottenere una vasta circolazione internazionale, culminata con la nomination agli Academy Awards. È di conseguenza indubbio che il successo ottenuto da *Sacro GRA* abbia posto le basi per l'ancor più ampio successo ottenuto a *Fuocoammare*, permettendo al regista e ai suoi collaboratori di operare in maniera più strutturata e con un'ottica maggiormente internazionale: ottica che, come vedremo, verrà ulteriormente elaborata nel successivo documentario del regista.

3. *Notturmo* (2020)

Ultimo documentario ad oggi realizzato da Rosi, *Notturmo* sembra in effetti confermare e consolidare il processo evolutivo tanto artistico quanto produttivo/distributivo che ha caratterizzato la cinematografia del regista a partire da *Sacro GRA*. Se infatti in tale film il regista rivolgeva il suo sguardo all'umanità che conduceva la sua esistenza nella fin troppo spesso ignorata periferia romana, mentre in *Fuocoammare* la sua attenzione era rivolta ai margini estremi della nazione italiana, dove ogni giorno si consuma la tragedia della crisi migratoria, in *Notturmo* lo sguardo di Rosi si amplia ulteriormente e si spinge fino ai confini dell'Occidente stesso, in quel Medio Oriente martoriato ormai da decenni da conflitti la cui fine sembra ancora troppo lontana; conflitti che hanno lasciato cicatrici indelebili su chi li ha vissuti in prima persona, e da cui non è da escludere stessero fuggendo molti dei migranti precedentemente ripresi in *Fuocoammare*: “Notturmo è un film politico, ma non vuole affrontare la “questione politica”. Non indaga le cause del conflitto né le molteplici problematiche religiose e territoriali in gioco. Ho voluto semplicemente rimanere il più vicino possibile alle donne, agli uomini, ai bambini la cui ostinata sopravvivenza suona come la metafora dell'assoluto che più mi appassiona: l'essere umano [...] Sono rimasto lontano dalla linea del fronte, ma sono andato là dove le persone tentano di ricucire le loro esistenze. Nei luoghi in cui ho filmato giunge l'eco della guerra, se ne sente la presenza opprimente, quel peso tanto gravoso da impedire di proiettarsi nel futuro. Ho cercato di raccontare la quotidianità di

chi vive lungo il confine che separa la vita dall'inferno".¹⁴⁷ Ma ad ampliarsi notevolmente, oltre alla portata dei temi trattati dal documentarista e agli spazi da lui attraversati per compiere le riprese, è anche in parallelo lo sforzo produttivo alla base della realizzazione del film, ulteriore sintomo del credito guadagnato dal regista con le sue precedenti opere e delle forti conseguenti forti aspettative di successo maturate attorno al suo nuovo film.

Al pari dei suoi due documentari precedenti, anche *Notturmo* viene sin dal principio impostato come una coproduzione internazionale, vedendo in particolar modo rinnovarsi la collaborazione tra gli stessi soggetti finanziatori di *Fuocoammare*: dalla parte italiana ritornano dunque la 21Uno Film di Rosi, la Stemal Entertainment di Donatella Palermo, RAI Cinema (anche in qualità di distributore con 01 Distribution), l'Istituto LUCE Cinecittà e la Banca patrimoni Sella & C., mentre dal lato francese ripropongono il loro sostegno sia Les Films d'Ici che ARTE Cinéma France; un rinnovato impegno giustificato, senza dubbio, dal successo conseguito dallo sforzo collettivo di tali soggetti nella produzione e distribuzione di *Fuocoammare*, e di conseguenza dal desiderio di provare a riproporre tale formula anche con il nuovo documentario di Rosi. Il progetto viene così ufficialmente annunciato il 29 gennaio 2018,¹⁴⁸ quando la raccolta di finanziamenti era in realtà iniziata già da alcuni mesi: nel novembre 2017, infatti, il progetto (con un budget stimato, per la parte italiana, di € 539.800) viene candidato al bando organizzato dal Mibact per l'assegnazione di contributi selettivi a sostegno dello sviluppo e della pre-produzione di opere cinematografiche di lungometraggio, ottenendo esito positivo con un punteggio di 91 (su un minimo necessario di 70 punti per poter accedere al sostegno) e ricevendo così un contributo di € 100.000;¹⁴⁹ una scelta, quella di ricorrere a tale misura invece che al contributo selettivo per la produzione (al pari di quanto fatto con i due precedenti film), dettata dalla natura stessa del progetto, che in quanto ambientato in Medio Oriente non prevedeva riprese sul territorio italiano, che ricordiamo essere (in base al *principio di territorialità*) uno dei criteri fondamentali per poter accedere a tale contributo.

La vera novità di *Notturmo*, dal punto di vista produttivo, è tuttavia rappresentata dall'ingresso nel progetto, in qualità di coproduttori, di due società di produzione tedesche: ai

¹⁴⁷ *Notturmo* – note di regia, pp. 8-9 (https://puntoevirgolamediafarm.com/wp-content/uploads/2020/08/BOOK_NOTTURNO.pdf - URL consultato l'8/02/2022)

¹⁴⁸ Fabien Lemercier, "Gianfranco Rosi preparing *Nocturne*", *Cineuropa*, 29/01/2018 (<https://cineuropa.org/en/newsdetail/346166/> - URL consultato l'8/02/2022)

¹⁴⁹ Direzione Generale Cinema e Audiovisivo - Decreto Contributi Selettivi Sviluppo Preproduzione I Sessione 2017 (<http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/SS/2018/decretocontributiselettivisviluppopreproduzioneisessione2017.pdf> - URL consultato l'8/02/2022)

soggetti italiani e francesi sopracitati si aggiungono infatti, in un secondo momento, la berlinese No Nation Films, fondata nel 2014 da Orwa Nyrabia e Diana El Jeiroudi (precedentemente attivi, a partire dal 2002, in Siria ed Egitto con la società Proaction Film) e Mizzi Stock Entertainment, società della produttrice tedesca Eva-Maria Weerts. Un interessamento per il progetto, quello di questi due soggetti, alimentato molto probabilmente dalla vittoria di *Fuocoammare* alla Berlinale e dalla sua successiva candidatura agli Oscar, e che testimonia ulteriormente come il credito man mano guadagnato dal regista con i suoi film e le sue vittorie ai festival abbia contribuito ad ampliare notevolmente le sue opportunità produttive. No Nation Films aveva d'altro canto già collaborato con Les Films d'Ici per la realizzazione di alcuni documentari, come ad esempio *Silvered Water, Syria Self-Portrait* di Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan (Siria, Francia, 2014), ed è inoltre altamente probabile che una loro collaborazione alla realizzazione del nuovo film di Rosi sia stata ricercata anche in virtù della passata attività produttiva in Siria dei due fondatori: una loro collaborazione al progetto appariva di conseguenza sensata nell'ottica di facilitare il reperimento di risorse e le riprese in loco.

Risulta dunque evidente come il successo e i premi ottenuti da *Fuocoammare*, sommandosi a quelli di *Sacro GRA*, abbiano contribuito ad ampliare ulteriormente l'interesse nei confronti del regista, il quale travalica i confini italiani e coinvolge produttori e distributori di un crescente numero di nazioni europee, rendendo dunque quella di *Notturmo* una produzione fortemente internazionale. Un'internazionalizzazione d'altronde, come visto, attivamente ricercata dal regista e dai suoi collaboratori (nell'ottica appunto di reperire risorse più ingenti e di favorire una circolazione quanto più ampia possibile del film), e che trova simbolicamente il suo apice nella decisione di candidare il progetto al bando del 2018 lanciato dal fondo Eurimages del Consiglio d'Europa per sostenere lo sviluppo di coproduzioni internazionali europee; candidatura che va a buon fine, e permette così al film di godere di un contributo economico di € 370.000. A questo punto, ricordando come il contributo assegnato da Eurimages non possa corrispondere, nel caso di opere documentaristiche, a più del 25% del budget totale, e supponendo che la cifra assegnata al film di Rosi corrisponda a tale percentuale, è allora possibile stimare per *Notturmo* un budget complessivo di circa € 1.480.000: una cifra decisamente considerevole per un documentario di matrice italiana, e reso appunto possibile dall'apporto di un ampio numero di finanziatori internazionali. Oltre ai finanziamenti fin qui riportati, al budget del documentario concorre infatti anche il C.N.C., che assegna al film un

“anticipo sugli incassi” di € 150.000:¹⁵⁰ trattasi di una misura economica varata nel 1960 a sostegno di opere prime e indipendenti che difficilmente potrebbero trovare un equilibrio finanziario senza un aiuto statale, e che è riservata ad opere di autori o produttori di nazionalità francese oppure originari di uno stato membro dell’UE.¹⁵¹ La partecipazione delle due società tedesche permette inoltre al film di ricevere un contributo dal Medienboard Berlin-Brandenburg, principale istituzione a sostegno della produzione audiovisiva nelle regioni di Berlino e di Brandeburgo, nonché da parte del Doha Film Institute, uno dei principali enti a sostegno della produzione audiovisiva in Qatar e più in generale in Medio Oriente, e che in precedenza aveva già collaborato alla realizzazione di alcune produzioni di No Nation Films, come ad esempio *Damascus, My First Kiss* di Lina Al Abed (Siria, 2012). Un ampio sostegno reso possibile, appunto, dagli ottimi risultati ottenuti dai precedenti documentari del regista e alimentato dalle aspettative di successo relative al suo nuovo progetto, e che ha permesso così a quest’ultimo di godere di risorse economiche considerevoli per un documentario diretto da un italiano; una produzione il cui carattere internazionale emerge in maniera evidente dalla riduzione del peso dei finanziamenti italiani nel budget complessivo del progetto, che se nei due precedenti documentari del regista avevano rappresentato fino all’80% del totale, in *Notturmo* concorrono a poco più del 35% del budget complessivo (Tabella 7, Grafico 5).

Se l’analisi fin qui condotta della produzione di *Notturmo* ha permesso di evidenziarne le differenze e le similitudini rispetto a quella dei due precedenti documentari, più problematica risulta invece l’analisi della distribuzione e soprattutto della performance commerciale del documentario, in quanto entrambe sono state pesantemente influenzate dalla pandemia di Covid-19 che, a partire dal febbraio 2020, ha spinto i governi di numerose nazioni europee e del resto del mondo a imporre la chiusura della quasi totalità delle attività lavorative e ricreative, tra cui anche le sale cinematografiche; decisione che, unita all’annullamento o alla posticipazione della quasi totalità delle principali manifestazioni cinematografiche, ha a sua volta obbligato i distributori cinematografici a rimandare l’uscita in sala dei loro film e a riformulare in maniera talvolta molto profonda le strategie distributive e promozionali inizialmente approntate. Un destino che ha caratterizzato, appunto, anche la distribuzione di *Notturmo*: era inizialmente intenzione del regista, infatti, presentare il film in anteprima mondiale alla settantatreesima edizione del Festival di Cannes, ovvero l’ultima delle tre

¹⁵⁰ Avance sur recettes avant réalisation : résultats de la commission du 4 octobre 2018 (https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions/avance-sur-recettes-avant-realisation--resultats-de-la-commission-du-4-octobre-2018_891872 - URL consultato l’8/02/2022)

¹⁵¹ Avance sur recettes avant réalisation (https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-avant-realisation_191260 - URL consultato l’8/02/2022)

Finanziatore	€	%
Eurimages	370.000	25%
C.N.C.	150.000	10%
Mibact	100.000	6,8%
Italia: - 21Uno Film - Stemal Entertainment - Istituto LUCE Cinecittà - Rai Cinema - Banca patrimoni Sella & C.	439.800	29,7%
Altro: - Les Films d'Ici - ARTE Cinema France - No Nations Films - Mizzi Stock Entertainment - Doha Film Institute - Medienboard Berlin Brandenburg	420.200	28,5%
Totale	1.480.000	100

Tabella 7 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact, C.N.C, Eurimages)

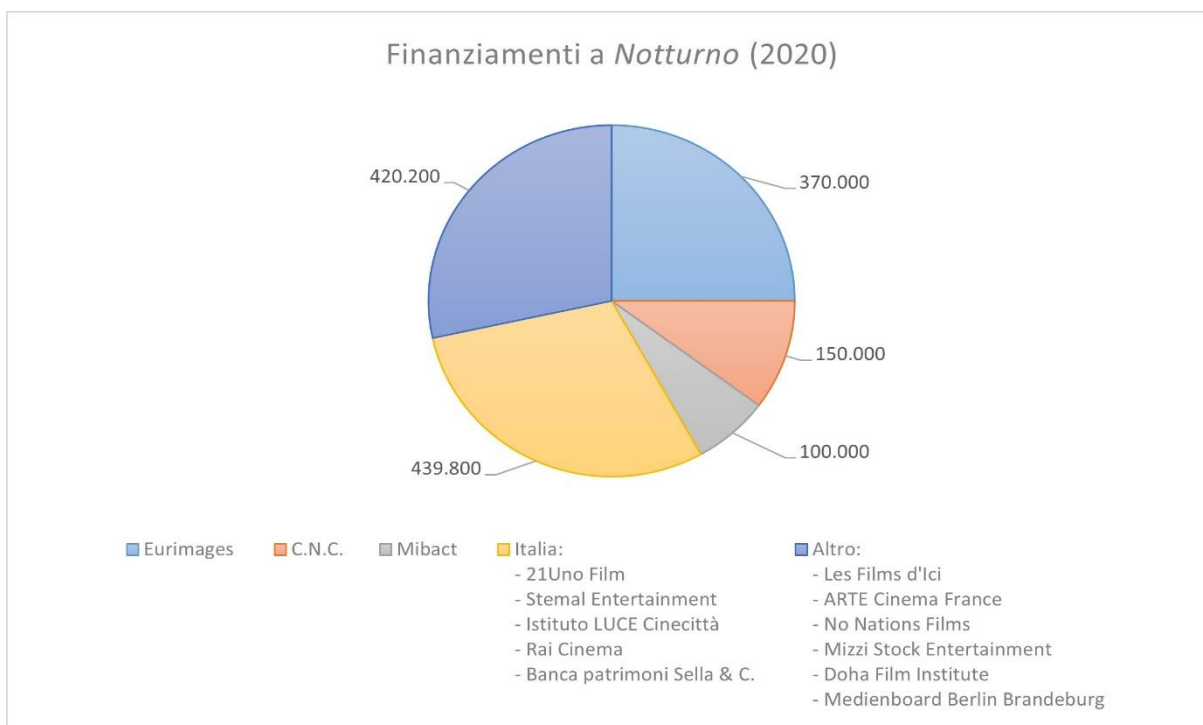


Grafico 5 (Fonte: elaborazione dell'autore su dati Mibact, C.N.C, Eurimages)

principali manifestazioni cinematografiche a cui il regista non aveva ancora preso parte; previsto tra il 12 e il 23 maggio 2020, a causa della pandemia l'evento fu tuttavia dapprima rimandato a luglio, e successivamente annullato definitivamente, costringendo di conseguenza la produzione di *Notturmo* a modificare il proprio piano distributivo, spingendola in particolare ad optare per la presentazione del film alla settantasettesima edizione della Mostra del Cinema

di Venezia, prevista fra il 2 e il 12 settembre 2020. Una decisione mossa, senza dubbio, dalla precedente esperienza positiva del regista in tale manifestazione e dalla volontà di ritentare l'exploit ottenuto con *Sacro GRA*, nonché dal desiderio di non ritardare eccessivamente l'uscita del film, anche in virtù di una percepita vicinanza, stando alle parole del regista stesso, dell'argomento in esso trattato con quanto avvenuto nei mesi precedenti a livello mondiale: “Nel caso di *Notturmo*, credo ci sia una connessione fortissima tra le storie del film e la sospensione del futuro che stiamo vivendo. Non sapevamo se la Mostra di Venezia sarebbe partita, così come non sappiamo se domani potremo tornare in ufficio. Viviamo un futuro sospeso, e in quei Paesi questo futuro sospeso dura da cento anni [...] Per questo il mio film doveva per forza uscire quest'anno. Sarebbe dovuto andare a Cannes, che però è stato bloccato. Quando si è aperta la finestra di Venezia, ho accettato subito. Da un punto di vista emotivo, è un incontro di mondi lontani che si connette perfettamente con il mondo che ciascuno di noi vive oggi dentro di sé”.¹⁵² Ma a spingere verso tale decisione è stato molto probabilmente anche il carattere simbolico assunto da tale edizione del festival: prima importante manifestazione cinematografica a livello mondiale a svolgersi regolarmente dopo i numerosi mesi di chiusura delle attività cinematografiche, la Mostra è infatti vista da molti esponenti del settore così come da semplici appassionati come l'evento socio-mediatico in grado di rilanciare tanto la cinematografia italiana quanto più in generale quella mondiale, messa profondamente in crisi dalla pandemia: “Dopo mesi e mesi di blocchi forzati e chiusure a causa del Coronavirus la prossima Mostra del Cinema di Venezia si preannuncia come un'edizione davvero eccezionale con un programma che dal 2 al 12 settembre vede la città lagunare protagonista internazionale indiscussa, all'insegna però della sicurezza. L'intera industria cinematografica italiana e non solo guarda al Lido nella speranza che l'evento sia l'inizio di un forte rilancio dopo la pausa causata dal Covid, che ha visto tante sale costrette a chiudere a lungo l'attività e numerosi Festival a essere rinviati o spostati in streaming”;¹⁵³ un rilancio fortemente sostenuto anche da Paolo Del Brocco, amministratore delegato di RAI Cinema, che propone alla Mostra ben 18 opere tra lungometraggi e cortometraggi prodotti e coprodotti dalla società, tra cui appunto anche *Notturmo*: “L'edizione della Mostra di quest'anno, voluta fortemente dal direttore Barbera e da tutte le istituzioni che la sostengono, è la risposta più incisiva che in questo

¹⁵² Mattia Carzaniga, “Il *Notturmo* del nostro futuro sospeso”, *Rolling Stones*, 9/09/2020

(<https://www.rollingstone.it/cinema/interviste-cinema/il-notturmo-del-nostro-futuro-sospeso/530649/> - URL consultato l'8/02/2022)

¹⁵³ Stefano Biolchini, Andrea Chimento, “Mostra di Venezia 2020. Quattro italiani in concorso”, *Il Sole 24 ore*, 28/07/2020 (<https://www.ilsole24ore.com/art/mostra-venezias-2020-quattro-italiani-concorso-ADQxUkg> - URL consultato il 9/02/2022)

momento l'industria cinematografica italiana può dare all'Italia e al mondo per rappresentare la vitalità e la forza del nostro cinema. Un appuntamento necessario per dare il via a un'effettiva ripartenza, e rimettere in moto tutta la macchina del cinema che, come e forse più di altri settori, vive ancora momenti di sofferenza. La selezione di grande qualità dei film coprodotti da Rai Cinema presente quest'anno suggerisce al pubblico il desiderio di tornare in sala. Autori affermati, altri più sperimentali, opere prime, documentari: l'impegno è ricostruire quel tessuto di fiducia nei confronti del nostro cinema che possa ristabilire una continuità con i risultati positivi delle ultime stagioni".¹⁵⁴ La partecipazione alla Mostra appare di conseguenza, agli occhi tanto di Rosi quanto di Del Brocco e degli altri sostenitori del progetto, come un modo per concorrere in maniera concreta a tale sforzo di rilancio del cinema italiano, e attirando così allo stesso tempo una maggiore attenzione (da parte della stampa, della critica e degli spettatori) nei confronti del documentario; partecipazione in grado, tra l'altro, di favorire concretamente la circolazione internazionale del film, in virtù di un accordo di cooperazione siglato tra la Mostra veneziana e il Telluride Film Festival (in programma dal 4 al 7 settembre 2020), il TIFF – Toronto International Film Festival (dal 10 al 19 settembre) e il New York Film Festival (dal 17 settembre all'11 ottobre), volto a favorire appunto il rilancio della cinematografia mondiale di qualità attraverso lo scambio reciproco dei film presentati in tali manifestazioni: "I nostri quattro festival condividono l'amore per il cinema e la devozione per i registi. Condividiamo anche un breve periodo di sei settimane ogni autunno. Quest'anno ci siamo allontanati dalla competizione con i nostri colleghi dei festival autunnali e ci siamo impegnati invece a collaborare. Stiamo condividendo idee e informazioni. Stiamo offrendo i nostri festival come piattaforma unita per ottenere il miglior cinema che si possa trovare. Siamo qui per essere al servizio dei registi, del pubblico, dei giornalisti e dei protagonisti del settore affinché mantengano in vita l'ecosistema cinematografico. Dobbiamo farlo insieme".¹⁵⁵ Uno scambio a cui partecipa anche *Notturmo*, e che permette di conseguenza al film di Rosi di essere presentato automaticamente in tre dei più importanti festival cinematografici americani, propedeutici ad un'eventuale candidatura del documentario agli Oscar.

Notturmo viene così presentato in concorso a Venezia e, in parallelo, programmato da 01 Distribution in 50 sale cinematografiche delle principali città italiane. La partecipazione al

¹⁵⁴ "Rai Cinema alla 77ª Mostra del Cinema di Venezia", 07/2020

(<https://www.rai.it/raicinema/news/2020/07/Rai-Cinema-alla-77-Mostra-del-Cinema-di-Venezia-be5a239d-c1a3-4adf-8e5a-3540101e2d0c.html> - URL consultato il 9/02/2022)

¹⁵⁵ Cameron Bailey, Alberto Barbera, Eugene Hernandez, Julie Huntsinger, Tom Luddy, Joana Vicente, "2020: Venezia, Toronto, New York, Telluride. Una dichiarazione congiunta", 8/07/2020

(<https://www.labiennale.org/it/news/2020-venezia-toronto-new-york-telluride-dichiarazione-congiunta> - URL consultato il 9/02/2022)

festival non ottiene, tuttavia, gli esiti sperati: la giuria, guidata dall'attrice Cate Blanchett, assegna infatti il Leone d'oro non al documentario di Rosi (che pure da molti era dato come favorito), bensì a *Nomadland* della statunitense Chloe Zhao, decisione che suscita lamentele sia da parte di Del Brocco che da parte dello stesso Rosi: “Tanto atteso quanto discusso, *Notturmo* sin dalla sua prima proiezione l'8 settembre alla Mostra del Cinema di Venezia ha suscitato pareri discordanti che si sono poi amplificati a dismisura dopo l'assegnazione dei premi del concorso Venezia 77. A Gianfranco Rosi per *Notturmo* non è andato alcun riconoscimento, mentre sulla schiera dei critici cinematografici italiani è invece piombata tutta l'ira del regista che ha accusato la categoria di scarsa capacità di comprensione della sua opera e del suo linguaggio”.¹⁵⁶ Oltre alla mancata assegnazione del premio, il documentario riceve inoltre appunto un'accoglienza critica discordante; l'accusa principale mossa al regista è in particolar modo quella di aver posto maggiore attenzione all'aspetto estetico del film rispetto alle vicende umane in esso trattate: “Le inquadrature perfette a cui il film fa affidamento sono impressionanti quando a essere mostrato è il paesaggio [...] A lasciare interdetti alcuni è però il susseguirsi, sempre perfetto, puntuale, estetico, di esperienze umane. La sensazione, come sottolineano gli interrogativi che su *Cineforum* si pone Alessandro Uccelli, è che il dolore umano diventi un 'oggetto cinematografico che ha l'esplicita ambizione di essere oggetto poetico'. In pratica, *Notturmo* vorrebbe essere bello prima che giusto. Un problema non secondario per un documentario”.¹⁵⁷ Ancor più duro è il critico Raffaele Meale, che nella sua recensione del documentario arriva addirittura a citare il noto saggio di Jacques Rivette sull'”abiezione cinematografica” ispirato dalla visione di *Kapò* di Gillo Pontecorvo (Italia, 1960): “Ci si stupisce di come Rosi non si sia mai posto il dubbio su ciò che stava mettendo in scena, sull'abuso continuo e incessante nei confronti degli esseri umani che fanno parte della sua costruzione fotografica: non c'è umanità in *Notturmo*, non traspare in nessun modo, né c'è un'evoluzione di alcun tipo visto che la stragrande maggioranza dei personaggi è abbandonata al proprio destino quando non è più indispensabile. Nel corso della visione si ha l'impressione che perfino i muri diroccati dai bombardamenti siano stati messi lì ad arte dal regista, la cui ossessione per la composizione fotografica domina completamente lo scenario, annichilendo la

¹⁵⁶ Vania Amitrano, “*Notturmo* di Gianfranco Rosi, da Venezia 77 alle polemiche”, *2duerighe*, 18/09/2020 (<https://www.2duerighe.com/cinema/122704-notturmo-di-gianfranco-rosi-da-venezia-77-alle-polemiche.html#> - URL consultato il 9/02/2020)

¹⁵⁷ Alessandro Cavaggioni, “La polemica su *Notturmo*, il documentario di Rosi che racconta la guerra come esperienza estetica”, *Linkiesta*, 11/09/2020 (<https://www.linkiesta.it/2020/09/notturmo-gianfranco-rosi-cinema-venezia/> - URL consultato il 9/02/2022)

vita umana che dovrebbe essere il centro invece della narrazione”.¹⁵⁸ La mancata assegnazione di un premio di rilievo e l'accoglienza non unanimemente positiva da parte della critica hanno di conseguenza per impattare inevitabilmente sulla performance in sala del film, su cui hanno inoltre pesato molto probabilmente anche le norme anti-pandemiche allora in vigore, che obbligavano gli esercenti a ridurre del 50% la capienza delle sale cinematografiche e agli spettatori di indossare mascherine chirurgiche per tutta la durata del film: nel suo weekend d'esordio, *Notturmo* debutta infatti solo undicesimo al box office, con un incasso di € 35.360 su 85 sale e una media schermo di € 416,¹⁵⁹ per poi concludere la sua permanenza in sala con un incasso complessivo di € 120.105 e 20.653 spettatori,¹⁶⁰ risultati pari a circa un decimo di quanto ottenuto da *Sacro GRA* e *Fuocoammare*.

All'accoglienza non particolarmente entusiasmante del documentario da parte della critica e del pubblico italiano corrisponde, tuttavia, un'accoglienza decisamente migliore da parte della critica internazionale: come ricordato, *Notturmo* viene infatti presentato in tre dei principali festival cinematografici statunitensi, ottenendo in ciascuno di essi riscontri perlopiù positivi da parte del pubblico presente e della critica specialistica; un'accoglienza che favorisce la selezione del documentario da parte di numerosi altri festival internazionali, tra cui il BFI London Film Festival (in programma dal 7 al 18 ottobre 2020), il Busan International Film Festival (dal 21 al 30 ottobre 2020) e l'IDFA – International Documentary Film Festival Amsterdam (in programma dal 18 novembre al 6 dicembre 2020 e curato tra l'altro da Orwa Nyrabia di No Nation Films, che a Rosi dedica un'intera retrospettiva), nonché di essere acquistato da un altrettanto ampio numero di distributori, come annunciato da The Match Factory, società tedesche a cui sono affidate le vendite internazionali del film: “The deals were announced as Rome’s Oct. 14-18 MIA market (Mercato Internazionale Audiovisivo, or International Audiovisual Market) kicked off. Rosi’s high-profile doc shot over three years along the rattled borders of Iraq, Kurdistan, Syria, and Lebanon in the director’s signature observational, but also empathetic style, has gone to arthouse streaming service MUBI for U.K./Ireland, India, Latin America and Turkey, among other deals [...] The doc capturing people who have long been contending with the ravages of war and terror, most recently

¹⁵⁸ Raffaele Meale, “*Notturmo* (2020), di Gianfranco Rosi”, Quinlan, 9/09/2020 (<https://quinlan.it/2020/09/08/notturmo/> - URL consultato il 9/02/2022)

¹⁵⁹ Fulvio Bennati, “*TENET* FA SUO IL FINE SETTIMANA E VEDE I 5 MILIONI DI EURO – INCASSI WEEKEND 10 – 13 SETTEMBRE 2020”, *Cineguru*, 14/09/2020 (<https://cineguru.screenweek.it/2020/09/tenet-fa-suo-il-fine-settimana-e-vede-i-5-milioni-di-euro-incassi-weekend-10-13-settembre-2020-28225/> - URL consultato il 9/02/2022)

¹⁶⁰ Cinetel - Conferenza Stampa Mercato Cinema 2020 (https://www.cinetel.it/pages/studi_e_ricerche.php - URL consultato il 9/02/2022)

inflicted by ISIS, has also been sold by Match Factory to: Austria (Filmladen); Benelux (Cineart); Ex-Yugoslavia (Demiurg); Japan (Bitters End); Portugal (Leopardo); Switzerland (Xenix); Taiwan (Joint Entertainment) and Poland (New Horizons)".¹⁶¹ Ed è molto probabilmente anche l'ottimo riscontro ottenuto nei tre festival statunitensi a spingere la commissione valutatrice dell'Anica ad individuare, il 24 novembre 2020, proprio in *Notturmo* il candidato italiano per la categoria "Miglior film straniero" agli Academy Awards, similmente a quanto avvenuto con *Fuocoammare* e suscitando anche in questo caso alcune polemiche.¹⁶²

Nonostante tale positivo riscontro, anche la distribuzione internazionale del film incontra tuttavia, al pari di quella italiana, non poche difficoltà a causa della pandemia: in particolare, la rinnovata chiusura a partire dall'autunno dell'esercizio cinematografico in numerose nazioni europee a causa di una recrudescenza del virus spinge molti distributori a rinviare o ad annullare del tutto la distribuzione in sala del documentario, preferendo in molti casi distribuirlo direttamente in *home video* tramite piattaforme di streaming online, similmente a quanto fatto per numerosissimi altri film e al fine di ridurre quanto più possibile le perdite economiche; è quanto avviene per esempio, come visto, in Gran Bretagna, Turchia, India e numerose nazioni dell'America Latina, nelle quali il documentario è reso disponibile esclusivamente attraverso Mubi, piattaforma di streaming online specificamente dedicata al cinema d'autore, sperimentale e documentario. Anche la distribuzione americana subisce l'influsso della pandemia: dopo essere stato presentato nei tre festival citati (svoltisi in maniera mista, ovvero sia in presenza che online), *Notturmo* viene infatti proposto nell'ambito della rassegna Cinema Italian Style, organizzata annualmente dall'Istituto LUCE Cinecittà in collaborazione con il Seattle International Film Festival per promuovere il meglio della produzione cinematografica italiana attraverso apposite proiezioni nelle città di Los Angeles, San Francisco e (appunto) Seattle, e in particolar modo propedeutiche per il candidato italiano agli Oscar.¹⁶³ L'evento, che in virtù della pandemia nella sua edizione del 2020 (dal 10 al 17 dicembre) è organizzato esclusivamente online (fattore che gli permette di essere fruibile sull'intero territorio statunitense), permette così a *Notturmo* di essere acquisito da Super LTD, succursale distributiva della società di produzione americana Neon e particolarmente nota per aver gestito la distribuzione americana

¹⁶¹ Nick Vivarelli, "Match Factory Announces Slew of Sales on Gianfranco Rosi's *Notturmo*", *Variety*, 14/10/2020 (<https://variety.com/2020/film/global/match-factory-announces-slew-of-sales-on-gianfranco-rosi-notturmo-1234804277/>) - URL consultato il 9/02/2022)

¹⁶² Claudia Catalli, "*Notturmo* batte *Pinocchio* nella corsa all'Oscar: una scelta politica", *Wired*, 25/11/2020 (<https://www.wired.it/play/cinema/2020/11/25/notturmo-oscar-candidati-miglior-film-straniero/>) - URL consultato il 9/02/2020)

¹⁶³ "Cinema Italian Style torna con una edizione online e lancia *Notturmo* di Gianfranco Rosi", 9/12/2020 (<https://classico.cinecitta.com/IT/it-it/news/45/1136/cinema-italian-style-torna-con-una-edizione-online-e-lancia-notturmo-di-gianfranco-rosi.aspx>) - URL consultato il 9/02/2022)

e la promozione di *Honeyland* di Tamara Kotevska e Ljubomir Stefanov (Macedonia del Nord, 2019), primo documentario in assoluto ad ottenere la nomination agli Oscar tanto per il “Miglior documentario” quanto per il “Miglior film straniero”. In particolare, per il film di Rosi la società opta di evitarne una distribuzione in sala, preferendo presentarlo tramite la propria piattaforma di Virtual Cinema (lanciata appunto per far fronte alla pandemia di Covid) a partire dal 22 gennaio 2021, per poi renderlo disponibile su altre piattaforme di streaming (tra cui Hulu) a partire dal 29 gennaio. Tale decisione, pur rendendo il documentario fruibile ad un’ampia platea di spettatori, non sembra tuttavia sortire gli effetti sperati: il 10 febbraio 2021 *Notturmo* viene infatti ufficialmente escluso dai candidati al “Miglior film straniero”, per poi essere infine escluso, il 15 marzo, anche da quelli per il “Miglior documentario”, sintomo evidentemente di come la scelta di distribuire il documentario esclusivamente online, unita al mancato ottenimento di premi di rilievo, non abbia permesso di attirare sufficiente attenzione su di esso da parte dei membri dell’Academy.

Se dunque la vicenda produttiva di *Notturmo* evidenzia ulteriormente il carattere e la prospettiva sempre più internazionali del regista, ormai in grado (grazie ai premi e al credito guadagnato con le opere precedenti) di reperire risorse da numerose e differenziate fonti internazionali, la sua vicenda distributiva mette invece in mostra gli effetti dirompenti avuti dalla pandemia di Covid-19 sull’intero settore cinematografico mondiale, che nel caso del documentario in questione (ma anche in quello di moltissimi altri film) ha obbligato produttori e distributori a riformulare in maniera profonda l’originale progetto distributivo, nonché (ancora una volta) quanto la partecipazione a importanti manifestazioni cinematografiche e la conquista o meno di premi di rilievo possa incidere sulle performance commerciali anche di un documentario di un regista già noto e apprezzato.

4. Conclusioni

L’analisi condotta nelle pagine precedenti ci ha dunque permesso di evidenziare le caratteristiche principali alla base della produzione e distribuzione delle tre ultime opere di Gianfranco Rosi: abbiamo in particolar modo sottolineato la centralità, nel caso di *Sacro GRA*, del finanziamento pubblico diretto tanto nazionale quanto locale nella realizzazione del progetto, e di come Rosi sia stato scelto in qualità di regista anche per facilitarne l’ottenimento, mostrando inoltre come la partecipazione del documentario alla Mostra del cinema di Venezia, con l’inaspettata vittoria del Leone d’oro, gli abbia permesso di ottenere un ampio consenso di critica e di pubblico. Vittoria e successo che si sono tradotti nella disponibilità, da parte di un

maggior numero di soggetti tanto italiani quanto stranieri, a sostenere finanziariamente la successiva opera del regista, *Fuocoammare*, progettato d'altronde sin dal principio, come visto, nell'ottica di favorirne una circolazione e un apprezzamento quanto più internazionale possibile. Una disponibilità finanziaria che ha inoltre permesso di ridurre la dipendenza del progetto dai finanziamenti statali italiani, e che si è poi ulteriormente accresciuta nel caso di *Notturmo*, anche in virtù degli ulteriori premi e nomination ottenuti con *Fuocoammare* in tutto il mondo; una produzione dunque, quella di *Notturmo*, dal carattere fortemente internazionale (come dimostra il minor peso percentuale del finanziamento italiano sul budget complessivo del progetto rispetto ai due precedenti documentari), ma la cui distribuzione internazionale è stata fortemente compromessa dalla pandemia di Covid-19, dalla mancata assegnazione di premi di rilievo alla Mostra di Venezia e da un'accoglienza critica non unanimemente positiva.

Il caso dei film di Gianfranco Rosi dimostra dunque come, nonostante le problematiche evidenziate nel precedente capitolo, i vari soggetti operanti nel contemporaneo settore documentario italiano possano essere in grado di unire efficacemente i propri sforzi per dare vita a progetti di ampio respiro e in grado talvolta di ottenere un notevole successo a livello tanto nazionale quanto internazionale; un successo che, alimentato dalla partecipazione in importanti manifestazioni cinematografiche (che si dimostrano ulteriormente come uno degli spazi più importanti per la promozione e la valorizzazione del documentario italiano), permette a Rosi e ai suoi collaboratori di ampliare, di opera in opera, le proprie prospettive produttive e distributive, permettendogli in particolare di godere di budget più ampi e strutturati e di ridurre sensibilmente la dipendenza da parte di finanziamenti pubblici diretti (cosa d'altronde auspicata, come visto, dalla legislazione italiana in materia di audiovisivo sviluppatasi a partire dal nuovo millennio). Un processo evolutivo, quello che ha caratterizzato la produzione e distribuzione dei film di Rosi, che ha avuto effetti vistosamente positivi, e che si auspica diventi sempre più comune nell'ambito del documentario italiano.

CONCLUSIONI

L'analisi condotta nella qui presente tesi ha permesso di far luce sullo stato complessivo del contemporaneo settore documentaristico italiano. In particolare, abbiamo avuto modo di vedere come, in seguito alla profonda crisi che lo ha caratterizzato tra gli anni Ottanta e Novanta, il genere documentaristico sia andato incontro ad una sostanziale rinascita a partire dalla fine degli anni Novanta, suscitando un maggiore interesse nei propri confronti in autori, produttori ed esponenti del settore audiovisivo e vedendo aumentare considerevolmente i propri volumi produttivi. Un cambio di rotta stimolato, come più volte sottolineato, da una serie di eventi sociopolitici e di trasformazioni tecnologiche (che da una parte hanno contribuito a rilanciare la valenza testimoniale del genere documentaristico, mentre dall'altra hanno reso più economici e maneggevoli gli strumenti di ripresa audiovisiva, permettendo a più persone di accedervi), e coadiuvato dalla comparsa di alcuni nuovi soggetti produttivi (come ad esempio la pay tv Tele+) e dall'attività di una serie di enti (tra cui associazioni, festival, fondazioni, università...) che hanno contribuito a promuovere e a valorizzare tale genere presso un pubblico variegato, occupando in un certo senso lo spazio lasciato vuoto dai principali broadcaster televisivi che in Italia (a differenza di quanto avviene in numerose altre nazioni europee) hanno sempre nutrito ben poco interesse nei confronti del documentario. Oltre a ciò, abbiamo inoltre avuto modo di sottolineare ampiamente il ruolo non secondario svolto dalle istituzioni statali nel sostenere la produzione documentaristica nazionale, evidenziando soprattutto come le varie riforme della legislazione in materia di audiovisivo (a partire dal "Decreto Urbani" del 2004 e proseguendo con la "Legge Franceschini" del 2016) abbiano inserito anche il documentario nel novero dei prodotti filmici finanziabili dallo Stato, prevedendo inoltre misure di sostegno appositamente dedicate. Un sostegno, quello statale, a cui nel corso dell'ultimo ventennio si è inoltre affiancato in maniera sempre più preponderante quello di numerosi enti regionali e locali (che in più occasioni hanno stanziato specifici finanziamenti e fondi a sostegno del documentario), e che ha visto molto attive anche le principali istituzioni europee (su tutte, l'Unione Europea e il Consiglio d'Europa), permettendo in tal modo alla produzione documentaristica italiana di

godere di maggiore liquidità economica e dimostrando ulteriormente l'importanza riconosciuta dalle istituzioni pubbliche tanto nazionali quanto sub e sovranazionali al settore documentaristico (e più in generale audiovisivo) in termini tanto artistico-culturali quanto economici.

Nonostante tali dinamiche positive, il settore documentaristico italiano presenta tuttavia ancora non poche problematiche (alcune delle quali di lungo corso), che ne inficiano le potenzialità commerciali. Dal punto di vista produttivo, in particolare, il settore appare dominato da un elevato numero di società di produzione di ridotte dimensioni e dalle scarse disponibilità economiche, e di conseguenza non in grado di esprimere progettualità di ampio respiro; una polimerizzazione a cui ha contribuito, appunto, la storica assenza di un soggetto di ampie dimensioni in grado di accentrare risorse artistiche ed economiche consistenti, e che solo in parte negli ultimi anni è stata controbilanciata da un maggiore interventismo pubblico, con molti analisti che hanno tuttavia sottolineato come la comparsa di numerosi fondi locali possa al contrario aver contribuito a disperdere ulteriormente le già scarse risorse economiche a disposizione per il settore. Dal punto di vista della fruizione e della distribuzione, invece, bisogna constatare come il documentario continui a faticare a trovare spazi mostrativi esterni alle manifestazioni e ai circuiti ad esso specificamente dedicati, trovando inoltre (salvo rari e specifici casi) l'interesse esclusivamente di una ristrettissima fetta del pubblico italiano. Una situazione, quella del documentario italiano contemporaneo, che è dunque tutt'altro che completamente rosea, e che rischia inoltre di essere ulteriormente complicata dalla pandemia di Covid-19 tutt'ora in corso, con le chiusure e le restrizioni imposte dal governo italiano all'esercizio cinematografico negli ultimi due anni che hanno privato il settore di importanti e cospicue risorse pecuniarie.

Ma al di là di tali non indifferenti problematiche, non mancano comunque esempi positivi e di successo che dimostrano il dinamismo e l'apertura nei confronti delle innovazioni e delle sperimentazioni da parte di tale settore. I tre documentari diretti da Gianfranco Rosi analizzati nel corso della tesi mostrano, per esempio, come le varie forze produttive e distributive operanti in ambito documentaristico tanto a livello italiano quanto a livello internazionale possano unire efficacemente le proprie forze per dare vita a progetti di ampio respiro e in grado di ottenere un notevole successo anche al di fuori dei confini nazionali; non bisogna poi dimenticarsi del recente ingresso, in ambito italiano, di nuovi soggetti produttivi e distributivi (su tutti, gli operatori streaming OTT), che non solo hanno iniettato ulteriori risorse economiche nel settore, ma hanno inoltre in molti casi contribuito a riformulare in maniera anche profonda le tradizionali strategie e finestre distributive, andando in alcune occasioni incontro a notevoli e

sorprendenti successi, il tutto mentre anche il servizio pubblico nazionale sembra finalmente iniziare a dimostrare maggiore interesse nei confronti del genere documentaristico (tanto da inaugurare, nel 2020 e dopo numerose richieste da parte degli esponenti del settore, una sezione ad esso appositamente dedicata, Rai Documentari).

Se è dunque innegabile che il settore documentaristico italiano presenti ancora numerose e irrisolte problematiche, è tuttavia altrettanto vero che esso goda di una salute nettamente migliore rispetto al passato, dimostrando inoltre un notevole dinamismo e un'ottima capacità di adattamento alle numerose trasformazioni che hanno recentemente caratterizzato l'intero settore audiovisivo; un dinamismo che si auspica possa permettergli di uscire vittorioso dalla complessa sfida a cui la pandemia ha sottoposto l'intero settore audiovisivo italiano e mondiale.

Pognana Lario (CO), 14/02/2022

BIBLIOGRAFIA

- BASSETTI N., MATTEUCCI S. (a cura di), *Sacro romano GRA. Persone, luoghi, paesaggi lungo il Grande Raccordo Anulare*, Milano, Quodlibet, 2013
- BERTOZZI M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008
- BONDEBJERG I., NOVRUP REDVALL E., HIGSON A. (a cura di), *European Cinema and Television. Cultural policy and everyday life*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2015,
- BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999
- CASSETTI F., SALVEMINI S. (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Milano, Egea S.p.A., 2007
- CORSI B., *Produzione e produttori*, Milano, Il castoro, 2013
- CUCCO M., *Economia del film. Industria, politiche e mercato*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020
- CUCCO M., MANZOLI G. (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017
- CUCCO M., RICHERI G. (a cura di), *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013
- HAMMET-JAMART J., MITRIC P., NOVRUP REDVALL E. (a cura di), *European Film and Television Co-production. Policy and practice*, Svizzera, Springer International Publishing, 2018
- KANZLER M., *Fiction film financing in Europe*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2019
- LODGE J., SARIKAKIS K. (a cura di), *Communication, Mediation and Culture in the making of Europe*, Bologna, Il Mulino, 2013
- MEDOLAGO ALBANI F. (a cura di), *Indagine conoscitiva sul settore del documentario in Italia*, Roma, IsiCult-Doc/It, 2006
- MENARINI R., *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova, Le Mani – Microart's edizioni, 2010
- MONTINI F., ZAGARRIO V. (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio*, Roma, Rubbettino Editore, 2012
- PIAZZONI I., *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2014

PORNARO L. (tesi di laurea di), *La distribuzione del documentario in Italia*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A. A. 2013-2014

SCAGLIONI M. (a cura di), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2020

SCIANNAMBLO L. (tesi di laurea di), *Introduzione alla produzione, distribuzione e web distribuzione del documentario in Italia nel 2016*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A. A. 2015-2016

SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012

TALAVERA MILLA J., *Film production in Europe. Production volume, co-production and worldwide circulation*, Strasburgo, European Audiovisual Observatory, 2017

ZAGARRIO V. (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006

ARTICOLI, STUDI E RAPPORTI

AMITRANO V., “Notturmo di Gianfranco Rosi, da Venezia 77 alle polemiche”, *2duerighe*, 18/09/2020 (<https://www.2duerighe.com/cinema/122704-notturmo-di-gianfranco-rosi-da-venezia-77-alle-polemiche.html#>)

ANTICHI S., “L’opera d’arte nell’epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d’arte in 3D di Sky”, *Pianob – arti e culture visive*, vol. 3 n° 2, 2018, pp. 61-81

APRA’ A., “Documentario”, *Enciclopedia del cinema*, 2003 (https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

ASCIONE A., “Chiara Ferragni, flop in tv il documentario sulla sua vita”, *Corriere della Sera*, 14/10/2020 (https://www.corriere.it/spettacoli/20_ottobre_14/chiara-ferragni-flop-tv-documentario-sua-vita-eaf8a542-0dee-11eb-9df8-9ad18fda6e17.shtml)

BENNATI F., “*Tenet* fa suo il fine settimana e vede i 5 milioni di euro – incassi weekend 10 – 13 settembre 2020”, *Cineguru*, 14/09/2020 (<https://cineguru.screenweek.it/2020/09/tenet-fa-suo-il-fine-settimana-e-vede-i-5-milioni-di-euro-incassi-weekend-10-13-settembre-2020-28225/>)

BERNOCCHI R., “Osservatorio generi: i documentari italiani: è vero successo?”, *Cineguru*, 22/05/2017 (<https://cineguru.screenweek.it/2017/05/documentari-italiani-vero-successo-17898/>)

BERTOZZI M., *A rapporto! Uno sguardo sul Piemonte Doc Film Fund*, 2010 (https://www.fctp.it/news_detail.php?id=501&type=5)

BIOLCHINI S., CHIMENTO A., “Mostra di Venezia 2020. Quattro italiani in concorso”, *Il Sole 24 ore*, 28/07/2020 (<https://www.ilsole24ore.com/art/mostra-veneziana-2020-quattro-italiani-concorso-ADQxUkg>)

BOILLE F., “*Fuocoammare* raccontato da Gianfranco Rosi”, *Internazionale*, 23/02/2016 (<https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2016/02/23/fuocoammare-gianfranco-rosi-intervista>)

BRUNO E., “Ascolti Tv 27 dicembre: *Cenerentola* brilla, ma a fare il botto è *Pompei ultima Scoperta* che sveglia Rai 2”, *TvZoom*, 28/12/2020 (<https://www.tvzoom.it/2020/12/28/85953/ascolti-tv-27-dicembre-analisi-2020/>)

BUONOCORE M., “Ascolti Tv | lunedì 3 ottobre 2016. Con una super puntata GF Vip non fa il botto (21.6%), Pechino Express in calo (8.9%). *Fuocoammare* all’8.8%”, *dauidemaggio.it*, 4/10/2016 (<https://www.dauidemaggio.it/archives/137706/ascolti-tv-lunedì-3-ottobre-2016>)

I.D., “Ascolti TV | venerdì 24 febbraio 2017. Cala Standing Ovation (15.24%), bene *La Porta Rossa* (13.24%). Flop *Amore Pensaci Tu* (9.7%). Su Tv8 Italia’s got talent parte dal 4.2%”, *dauidemaggio.it*, 25/02/2017 (<https://www.dauidemaggio.it/archives/144269/ascolti-tv-venerdì-24-febbraio-2017>)

CAPELLUPO A., “Marco Visalberghi - Una vittoria frutto di una serie di maturazioni”, *Cinemaitaliano*, 12/09/2013 (<https://www.cinemaitaliano.info/news/19996/marco-visalberghi-una-vittoria-frutto-di.html>)

CAPRARA F., “*Sacro GRA & C. il documentario*”, *La Stampa*, 9/09/2013 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2013/09/09/news/sacro-gra-amp-c-il-documentario-1.35977269>)

I.D., “Sorrentino polemico su *Fuocoammare*: ‘Scelta masochistica’”, *La Stampa*, 27/09/2016 (<https://www.lastampa.it/spettacoli/2016/09/27/news/sorrentino-polemico-su-fuocoammare-scelta-masochistica-1.34811970/>)

CARZANIGA M., “*Il Notturmo* del nostro futuro sospeso”, *Rolling Stones*, 9/09/2020 (<https://www.rollingstone.it/cinema/interviste-cinema/il-notturmo-del-nostro-futuro-sospeso/530649/>)

CATALI C., “*Notturmo* batte *Pinocchio* nella corsa all'Oscar: una scelta politica”, *Wired*, 25/11/2020 (<https://www.wired.it/play/cinema/2020/11/25/notturmo-oscar-candidati-miglior-film-straniero/>)

CAVAGGIONI A., “La polemica su *Notturmo*, il documentario di Rosi che racconta la guerra come esperienza estetica”, *Linkiesta*, 11/09/2020 (<https://www.linkiesta.it/2020/09/notturmo-gianfranco-rosi-cinema-veneziana/>)

CUCCO M., “Regioni alla ribalta. Vizi e virtù di un incipiente federalismo cinematografico”, *Biancoenero*, n° 578, gennaio-aprile 2014, pp. 12-20

DE MARCO C., “Si intitola *Mare Nostrum* il prossimo film di Gianfranco Rosi”, *Cineuropa*, 2/04/2014 (<https://cineuropa.org/it/newsdetail/254444/>)

- EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY, *Focus – World Film Market Trends*, Strasburgo, 2003-2020 (<https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/focus>)
- GALLO F., MAGLIARO A., “Venezia 77: Barbera, polemiche inutili”, *Ansa*, 14/09/2020 (https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2020/09/13/venezia-77-barbera-del-brocco-faccia-lui-la-giuria_4ef8db77-05a6-4743-9ab5-7fa419d6d025.html)
- HEROLD A., “EU Film Policy: between Art and Commerce”, *European Diversity and Autonomy Papers*, n. 3, 2004
- LEMERCIER F., “Gianfranco Rosi preparing *Nocturne*”, *Cineuropa*, 29/01/2018 (<https://cineuropa.org/en/newsdetail/346166/>)
- MANZOLI G., “Molto rumore per nulla? Il decreto legislativo in materia di promozione delle opere europee ed italiane da parte dei fornitori di servizi di media audiovisivi”, *Aedon*, gennaio-aprile 2018 (<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2018/1/manzoli.htm>)
- MEALE R., “*Notturmo* (2020), di Gianfranco Rosi”, *Quinlan*, 9/09/2020 (<https://quinlan.it/2020/09/08/notturmo/>)
- MORINI V., “Ascolti tv: Io ti cercherò batte il GF Vip, è flop per Chiara Ferragni Unposted”, *Fanpage*, 13/10/2020 (<https://tv.fanpage.it/ascolti-tv-io-ti-cerchero-batte-il-gf-vip-e-flop-per-chiara-ferragni-unposted/>)
- MOSSO L., “Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo”, *Cartaditalia*, n° 1, 2015, pp. 122-134
- PASQUALE A., “Animazione, concerti rock e documentari guidano gli incassi”, *8 ½*, n° 35, novembre 2017, pp. 38-39
- PERNIOLA I., “Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000 – 2015)”, *Cartaditalia*, n° 1, 2015, pp. 62-74
- SESANA I., “Il cinema per tutti, la rivoluzione dello streaming di OpenDDB”, *Altreconomia*, 1/07/2021 (<https://altreconomia.it/cinema-per-tutti-streaming-openddb/>)
- VISCONTI BASSETTI G., “*Sacro GRA*, così ho scoperto una Roma sconosciuta – Intervista a Nicolò Bassetti”, *Linkiesta*, 15/09/2013 (<https://www.linkiesta.it/2013/09/sacro-gra-cosi-ho-scoperto-una-roma-sconosciuta/>)
- VIVARELLI N., “Match Factory Announces Slew of Sales on Gianfranco Rosi’s *Notturmo*”, *Variety*, 14/10/2020 (<https://variety.com/2020/film/global/match-factory-announces-slew-of-sales-on-gianfranco-rosis-notturmo-1234804277/>)
- ZAFFANELLA A., “Il sostegno finanziario dello Stato al cinema e la disattesa attuazione della ‘Costituzione culturale’”, *MediaLaws*, n° 1, 2018, pp. 332-360

SITOGRAFIA

ANICA - www.anica.it

C.N.C. - CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE - www.cnc.fr

CINEMAITALIANO.INFO - www.cinemaitaliano.info

CINETEL - www.cinetel.it

CINECITTA' - <https://cinecitta.com/IT/it-it/cms/1/cinecitta-home.aspx>

D.E-R. – DOCUMENTARISTI EMILIA ROMAGNA - www.dder.org

DOC/IT - ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI ITALIANI - www.documentaristi.it

DOCUMENTANDO – ARCHIVIO DEL DOCUMENTARIO ITALIANO –
www.documentando.org

EURIMAGES - www.coe.int/en/web/eurimages

EUROPA CREATIVA - SOTTOPROGRAMMA MEDIA - www.europacreativa-media.it

EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY -
www.obs.coe.int/en/web/observatoire/home

F.I.L.A.S. - www.sindacatofilas.com

FILM COMMISSION TORINO PIEMONTE - www.fctp.it

FILMITALIA - www.filmitalia.org

FRIULI VENEZIA GIULIA FILM COMMISSION - www.fvgfilmcommission.com

LA BIENNALE DI VENEZIA - www.labiennale.org

LUMIERE - <https://lumiere.obs.coe.int/>

MIBACT - DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO -
www.cinema.beniculturali.it

NUOVI PAESAGGI URBANI - <http://www.npu.it/it/>

OPENDDB – DISTRIBUZIONI DAL BASSO - www.openddb.it

RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - www.rai.it

REGIONE LAZIO - www.regione.lazio.it

ROMA LAZIO FILM COMMISSION - www.romalaziofilmcommission.it

SACRO G.R.A. – www.sacrogra.it

FILMOGRAFIA

AMORUSO Elisa (1981)

Chiara Ferragni – Unposted (Italia, 2019)

MARAZZI Alina (1964)

Un'ora sola ti vorrei (Italia, 2002)

MARCELLO Pietro (1976)

Il passaggio della linea (Italia, 2007)

La bocca del lupo (Italia, 2009)

ROSI Gianfranco (1964)

Boatman (Italia, 1993)

Below Sea Level (Italia/Usa, 2008)

El Sicario – Room 164 (Usa/Francia, 2010)

Sacro GRA (Italia/Francia, 2013)

Fuocoammare (Italia/Francia, 2016)

Notturmo (Italia/Francia/Germania, 2020)