



Giunte e Commissioni

RESOCONTO STENOGRAFICO

n. 19

N.B. I resoconti stenografici delle sedute di ciascuna indagine conoscitiva seguono una numerazione indipendente.

7^a COMMISSIONE PERMANENTE (Istruzione pubblica, beni culturali, ricerca scientifica, spettacolo e sport)

INDAGINE CONOSCITIVA SUL CINEMA E LO SPETTACOLO DAL VIVO

83^a seduta: giovedì 17 maggio 2007

Presidenza della vice presidente PELLEGATTA

I N D I C E

Audizione di rappresentanti dell'Associazione italiana autori della fotografia cinematografica (AIC), dell'Associazione italiana internet providers (AIIP), dell'Assoprovider, de LA7 e di 3 Italia

* PRESIDENTE	Pag. 3, 11, 16 e <i>passim</i>		
		<i>DE CHIARA</i>	Pag. 16
		<i>DENNI</i>	11
		* <i>MALFATTI</i>	20
		* <i>MESSANA</i>	14
		<i>ROSSINI</i>	20
		* <i>SALVATI</i>	11
		* <i>STORARO</i>	3

N.B. L'asterisco accanto al nome riportato nell'indice della seduta indica che gli interventi sono stati rivisti dagli oratori.

Sigle dei Gruppi parlamentari: Alleanza Nazionale: AN; Democrazia Cristiana per le autonomie-Partito Repubblicano Italiano-Movimento per l'Autonomia: DCA-PRI-MPA; Forza Italia: FI; Insieme con l'Unione Verdi-Comunisti Italiani: IU-Verdi-Com; Lega Nord Padania: LNP; L'Ulivo: Ulivo; Per le Autonomie: Aut; Rifondazione Comunista-Sinistra Europea: RC-SE; Sinistra Democratica per il Socialismo Europeo: SDSE; Unione dei Democraticicristiani e di Centro (UDC): UDC; Misto: Misto; Misto-Consumatori: Misto-Consum; Misto-Italia dei Valori: Misto-IdV; Misto-Italiani nel mondo: Misto-Inm; Misto-L'Italia di mezzo: Misto-Idm; Misto-Partito Democratico Meridionale (PDM): Misto-PDM; Misto-Popolari-Udeur: Misto-Pop-Udeur; Misto-Sinistra Critica: Misto-SC.

Intervengono, per l'Associazione italiana autori della fotografia cinematografica (AIC), il presidente, dottor Sergio Salvati, e il consigliere e past president, dottor Vittorio Storaro; per l'Associazione italiana internet providers (AIIP), il segretario generale, dottor Dario Denni, nonché l'assistente, Ilaria Denni; per l'Assoprovider, la consulente legale, avvocato Piera Messana; per LA7, il responsabile affari regolamentari, dottor Piero De Chiara, il responsabile contenuti, dottor Alberto Rossini, una rappresentante dell'area funzione regolamentazione, dottoressa Stefania Sagona, nonché una rappresentante dei rapporti istituzionali, dottoressa Alessandra Palombi; per 3 Italia, il direttore affari internazionali, avvocatessa Annalisa Malfatti, la responsabile regolamentazione televisiva, dottoressa Carla Lulli, e il responsabile affari istituzionali nazionali, dottor Giuseppe Bonfardeci.

I lavori hanno inizio alle ore 14,50.

PROCEDURE INFORMATIVE

Audizione di rappresentanti dell'Associazione italiana autori della fotografia cinematografica (AIC), dell'Associazione italiana internet providers (AIIP), dell'Assoprovider, de LA7 e di 3 Italia

PRESIDENTE. L'ordine del giorno reca il seguito dell'indagine conoscitiva sul cinema e lo spettacolo dal vivo, sospesa nella seduta di ieri, mercoledì 16 maggio.

Sono oggi previste diverse audizioni, la prima delle quali è quella di rappresentanti dell'Associazione italiana autori della fotografia cinematografica (AIC), per la quale sono presenti il presidente, dottor Sergio Salvati, e il consigliere e *past president*, dottor Vittorio Storaro, cui cedo subito la parola.

STORARO. Ringrazio la Commissione per il lavoro che svolge, in particolare per il chiarimento inserito nell'ultimo disegno di legge circa la denominazione di «autori della fotografia cinematografica», che è fondamentale. Ricordo che nel 1980, tornato da Los Angeles con il mio primo oscar per il film «Apocalypse Now», l'allora ministro D'Arezzo mi volle incontrare per ringraziarmi di aver rappresentato l'Italia nel mondo. In quell'occasione risposi che avevo l'opportunità di sedermi a discutere con lui solo perché avevo ricevuto quel riconoscimento, ma che, in realtà, eravamo considerati come dei tecnici e non come dei creativi e questo era un grande errore. A quell'epoca, infatti, nella legge venivamo denominati «direttori della fotografia». Cercai di spiegare l'origine di tale errore: la denominazione non deriva dalla lingua italiana, bensì dalla tra-

duzione dell'espressione americana *director*. Nel 1949 i *cinematographer* americani, già organizzati dal 1920 nell'*American society of cinematographers*, la più antica associazione della categoria e, per contrapporsi ai registi che avevano costituito il *Directors guild of America* si definirono anch'essi *director*. All'epoca, la struttura era un po' diversa da quella odierna: c'era un produttore che convocava uno scrittore per scrivere la storia, uno scenografo per dare una visione figurativa al film, un cinematografista – come io mi definisco – cioè colui che esercita l'opera nella cinematografia per visualizzare il film, un montatore per montare le immagini ed un regista per seguire particolarmente la direzione degli attori.

Credo si debba agli europei l'affermazione del senso di autoritarità del regista e di scrittura dell'immagine. Questo tuttavia non vuole dire che il film venga fatto da una singola persona. Il cinema è un'opera comune, come un'orchestra. Tutti i prodotti audiovisivi, essendo opere comuni, hanno una serie di coautori e giustamente un regista, cioè un direttore, che guida l'intera opera in un'unica direzione.

Proprio in quel periodo i nostri colleghi americani assunsero questa posizione quasi di contrapposizione ai registi e si definirono *director of photography*, da cui viene la traduzione italiana «direttore della fotografia», sulla quale non siamo d'accordo e infatti l'abbiamo cambiata. La traduzione corretta sarebbe stata «regista della fotografia», definizione inammissibile perché, come in un'orchestra, nella realizzazione di un film c'è un solo autore centrale. Questo spiega perché all'epoca chiesi la variazione della nostra denominazione quali coautori dell'opera cinematografica e quindi dell'immagine perché il cinema è indubbiamente un linguaggio di immagini e l'immagine è visibile solo ed esclusivamente se c'è la luce. Chi si occupa della messa in scena della luce siamo noi e non il regista.

Mi fa piacere avere la possibilità di sottolineare ciò, in quanto, proprio l'altro ieri, è venuta da me una studentessa dell'università di Parma, la quale sta scrivendo una tesi sul cinema e sulla pittura, e mi ha raccontato come i suoi studi l'avessero indotta a pensare che fosse il regista a realizzare l'intera opera, proprio per il concetto dell'autore centrale. Questo è assolutamente non giusto e non vero. Faccio un esempio: «L'ultimo imperatore» è tratto, come soggetto, dagli scritti di Aisin-Gioro Pu Yi; Mark Peploe è lo sceneggiatore; Fernando Scarfiotti è lo scenografo; James Achenson, il costumista; Vittorio Storaro, il cinematografo; Cristiani la montatrice e Bernardo Bertolucci è il regista, colui che sul piano del concetto spirituale ci ha guidato tutti.

Nelle vicissitudini della normativa in materia, dopo il 1981 (allora i Governi duravano un po' meno di oggi), quando è stata adottata per la prima volta la denominazione di «autori della fotografia cinematografica», la legge è stata modificata e la vecchia definizione è tornata in auge. Personalmente ho sempre sostenuto che, per rispetto nei confronti del regista, non potevo essere chiamato direttore perché non lo sono: siamo collaboratori, simili ai solisti di un'orchestra perché il nostro apporto è un'opera dell'ingegno fondamentale. Senza l'interpretazione che forniamo certa-

mente il film sarebbe diverso. Porto nuovamente l'esempio de «L'ultimo imperatore»; in quella circostanza Bertolucci, mentre ero in Russia per la realizzazione di «Pietro il grande», mi inviò due libretti (non si trattava ancora della sceneggiatura) dei diari di Aisin-Gioro Pu Yi; li lessi, tornai a Roma, ci incontrammo e gli illustrai la mia idea figurativa sul piano della luce. Ne abbiamo parlato per due ore in casa mia e Bertolucci l'ha accettata, perché l'approvazione finale spetta al regista; dopodiché siamo andati insieme a fare i sopralluoghi; ho fatto le fotografie, ho stilato un'ideazione figurativa-fotografica del film e gliel'ho consegnata. Bertolucci l'ha approvata e da quel momento abbiamo lavorato insieme allo scenografo e al costumista.

Ne «L'ultimo imperatore» ho paragonato la vita alla luce; la vita ha diverse età e la luce diversi colori. Quindi, ho dato ad ogni singolo momento della vita del personaggio un colore specifico: il rosso è stato scelto, insieme con Bertolucci, per la scena in cui il bambino, di notte, viene strappato dalle braccia della madre ed è stato reso con il fuoco acceso e le torce. Il rosso è il primo colore dello spettro cromatico e quindi è l'inizio della vita, corrisponde alla nascita: il protagonista nasce come imperatore nel momento in cui viene tagliato il cordone ombelicale tra il bambino e la madre. Il giovane protagonista si trova nella Città proibita all'età di circa quattro anni, il periodo in cui si ha bisogno del calore familiare, dell'abbraccio materno e della famiglia. Certo, la sua famiglia non è più composta da un padre ed una madre, ma da 3.000 eunuchi; la sua casa non è più la villetta di un tempo, ma la Città proibita: quella comunque è la sua casa. A questo periodo ho abbinato il colore arancio. Poi viene il colore giallo, quello del sole, che da secoli simboleggia il re o l'imperatore come personificazione del sole sulla terra, di Dio sulla terra.

Lo spettro cromatico è composto da sette colori, come ci insegna Isaac Newton. Ho illustrato a Bertolucci questo tipo di concetto: lasciamo vivere allo spettatore, come accade al bambino, la scoperta; mostriamo il rosso, l'arancio e il giallo. Nella prima parte del film non si vedono mai gli altri colori. Si vede il verde quando giunge il tutore inglese. Il verde corrisponde ai nostri vent'anni; è il colore della conoscenza. Peter ÒToole, che interpreta Reginald Johnston, arriva con la macchina verde e regala al bambino una bicicletta verde. In realtà, il verde rappresenta questo senso di conoscenza perché il bambino non sa che è ancora imperatore; conosce solo ciò che gli fanno conoscere, cioè una parte della verità, che ho raffigurato con la luce mostrandone solo una parte. Vediamo il verde in quel momento e il blu, per la prima volta, quando egli viene estromesso dalla Città proibita. In realtà è libero (non può uscire dalla Città proibita neanche quando muore sua madre: addirittura gli chiudono il portone in faccia). Cos'è il blu? È il colore del pensiero, della massima concentrazione dell'intelletto umano e rappresenta la fascia di età compresa tra i trenta e i cinquant'anni: lo vediamo per la prima volta quando il protagonista è libero di pensare ed essere. Vendiamo poi l'indaco che rappresenta la fascia che va dai cinquanta ai settant'anni, la presa di potere, quando egli vuole tornare a giocare il gioco dell'imperatore, ad essere *ruler*, il *Manchukuo*.

Vediamo il violetto quando egli comprende tutti i suoi errori e accetta tutte le sue colpe. Finalmente completa la sua analisi e vediamo il colore bianco, scelto con Bertolucci e con lo scenografo, della neve nel cortile perché se la vita riassume le fasce di età, i sentimenti e le emozioni, tutti i colori insieme formano la luce bianca, che è la completezza. Questi sono concetti di Vittorio Storaro, non di Bernardo Bertolucci, il quale li ha accettati.

In genere la nostra opera parte da una prima lettura del libro o della sceneggiatura, dal ragionamento che si fa con il regista sulla ideazione fotografica nel cinema e soltanto se questa è accettata possiamo continuare il nostro operato in modo serio. Dopodiché facciamo i sopralluoghi e tutte le riprese. Non c'è stata una volta in cui Bertolucci, anche quando ha montato in Inghilterra e in Francia, non mi abbia chiamato per vedere la copia finale e per sentire la mia opinione. Spesso in fase di montaggio si possono fare delle variazioni; tutto funziona in un certo modo, ascoltando la mia o la nostra – a seconda di quali sono i collaboratori – visione.

Ricordo un fatto ben preciso per quanto riguarda «Il piccolo Buddha». Venne a Roma Sakamoto per vedere la prima proiezione del film e Bertolucci aveva messo in una sequenza finale una musica che gli piaceva molto, la sinfonia di Gorecki; disse a Sakamoto: «In questo momento c'è bisogno di un grande trasporto emozionale e credo che questa musica ce lo dia; o tu raggiungi quel tipo di livello in questa sequenza oppure lascio Gorecki». Sakamoto venne dopo mesi, gli fece sentire la musica, andammo in proiezione e Bernardo disse: «È bellissimo, tutto meraviglioso, però la sequenza finale non raggiunge ancora quel tipo di emozione». Sakamoto è tornato a Tokyo, ha riscritto il pezzo, è tornato, finché Bernardo non l'ha accettato.

Cosa voglio dire? Certamente è il regista che decide, ma siamo noi che facciamo la singola opera. Lo sceneggiatore scrive, lo scenografo sceglie i vari ambienti, noi scegliamo il tipo di luce. Bertolucci dice sempre: «Io non so neanche fare una fotografia». La «foto-grafia», scrittura con la luce, che nel cinema è cinematografia, scrittura-luce-movimento, è una nostra opera d'ingegno, è la nostra responsabilità.

Sul piano visivo, specialmente in Europa, chi determina l'inquadratura è il regista, ma conosco solo due registi che lo fanno veramente: Bernardo Bertolucci e Carlos Saura. Con gli altri registi collaboriamo in varie percentuali. Per esempio, Francis Ford Coppola preferisce raccontarmi un concetto, ma sono io, o chi lavora con lui in quel momento, a scegliere gli spazi, gli obiettivi, il movimento di macchine, oltre alla luce. Il film «Apocalypse now» è stato tutto inquadrato da me, fotografato da me; la fotografia cinematografica è di Vittorio Storaro, non di altri.

Purtroppo nella nostra benedetta legge sul cinema questo tipo di concetto non ci è mai stato. Ho visto che anche nella critica purtroppo molte volte c'è una educazione, una cultura più letteraria che visiva, pur essendo quello attuale il mondo della visione. I primi autori veri sono stati i fratelli Lumière; in realtà il cinema è solo ed esclusivamente un linguaggio di immagini. Poi sono stati aggiunti la musica, il pianoforte che strimpellava

accanto alle immagini, e successivamente la parola, però fondamentalmente il primo autore è stato proprio chi realizzava le immagini; poi pian piano è aumentato il senso di complessità dell'opera e si sono aggiunti i vari coautori.

Quando finalmente dalla legge siamo stati denominati, giustamente, «autori della fotografia cinematografica» ci è stato dato quel minimo indispensabile, che credo vada sottolineato maggiormente. Se c'è una cosa che non viene mai capita dalle persone che non sono dentro l'opera cinematografica, è chi sia la persona che in realtà segue il corpo (come lo chiama Bertolucci) del film: siamo noi. Quando si mette tutto insieme – la scrittura, gli attori, la scenografia – davanti ad una macchina da presa, chi determina il tipo di visione, cioè il tipo di illuminazione o il tipo di densità, di contrasti, di tonalità, di colori siamo noi, è l'autore della fotografia. Chi è colui che ha la conoscenza tecnologica, oltre che creativa e rivela questa immagine in laboratorio? Siamo noi; sono io che parlo con la Technicolor o chi per essa, o con Cinecittà; non sono né Bertolucci né Coppola, perché non sanno cosa dire. Chi è che segue le proiezioni, che decide come l'opera deve essere proiettata, in modo che venga vista così come è stata ideata? Siamo sempre noi.

Il primo coautore del regista è lo sceneggiatore; il secondo, in termini di sopralluoghi, è lo scenografo; durante le riprese siamo noi: il collaboratore più specifico e diretto del regista è l'autore della fotografia cinematografica, durante tutte le riprese. Dopo diventa il montatore, il musicista. Quando si è formata la copia di lavoro del film, chi rientra in campo in modo primario e fondamentale? Siamo noi, è l'autore della fotografia: sono io che vado al laboratorio (della Technicolor in questo caso) e seguo pezzo per pezzo tutta la stampa fino alla copia campione; e lì sono solo. Adesso, per esempio, ho terminato la miniserie «Caravaggio»; abbiamo fatto le riprese lo scorso anno e mi è stato consegnato il primo lavoro a gennaio di quest'anno; da allora fino a due settimane fa sono stato alla Technicolor tutti i giorni, a seguire la stampa di ogni singola scena, di tutte le varie sequenze. Quando le ho completate, poiché molte volte nel montaggio si possono variare le posizioni e quindi devo procedere ad un nuovo bilanciamento dei colori, ho fatto la copia campione. Terminata la copia campione, ho chiamato alla visione il regista, Angelo Longoni, la produttrice, Ida Di Benedetto, lo scenografo, Giantito Burchiellaro; lo stesso accade con Bertolucci, con Coppola e così via.

Oggigiorno la distribuzione di un'opera non è più soltanto sullo schermo cinematografico, ma anche sugli schermi elettronici, quindi ci vuole una trascrizione tra la pellicola e un *master* digitale. Chi segue questa trascrizione? Vittorio Storaro, nel caso dei miei film, Sergio Salvati e Giuseppe Rotunno, nel caso dei loro film. Non c'è il regista in quel momento, siamo noi che, una volta accettata la copia campione, difendiamo l'opera nel suo unico come oggetto, affinché in tutte le sue trascrizioni continui ad essere simile alla copia campione, difendendo così l'opera di tutti gli altri coautori. Finita questa trascrizione, dove si fa il *master* per fare i DVD o per andare in televisione, il nostro operato non è finito.

Chi è la prima persona che viene chiamata quando un film viene rivisto? Io ho finito due mesi fa il film «Novecento», un film che ho fatto nel 1974. Quando viene chiesto dall'America, dall'Inghilterra, dalla Francia o dalla Germania un nuovo DVD del film «Novecento», chi segue la ritrascrizione nuovamente? Vittorio Storaro. Io ho ristampato il film «Il conformista»; sei mesi fa per la Cineteca nazionale è stato ristampato «La strategia del ragno». L'autore della fotografia è l'unica persona che segue un *iter* di unità dall'inizio, da quando viene consegnato un primo scritto alla propria ideazione, al rapporto con il regista, ai sopralluoghi, alle riprese, alla stampa, alla trascrizione: per sempre. Sto ristampando – torno a ripetere – film di trenta o trentacinque anni fa, anche quelli che vengono dall'estero. L'autore della fotografia è il difensore dell'opera cinematografica nella sua visualizzazione. Abbiamo sulle spalle la difesa del film nel suo *iter*.

Mi dispiace di non aver portato oggi una *e-mail* bellissima di Bertolucci. Il film «Novecento» ha avuto purtroppo varie fasi, sicuramente le conoscete. Venne fatto in due tempi; in America fu venduto in un tempo solo: venne tagliato e poi è stato rimontato in un'opera più corta, americana. Sono io che dieci anni fa, muovendo dalla volontà di rifare tutta l'opera di Bertolucci, l'ho restaurato per intero e recentemente ho rifatto al *computer* tutti i fotogrammi mancanti. È stata fatta la nuova copia ed alla Cineteca di Bologna è stata finalmente proiettata non più tardi di due mesi fa la copia restaurata. Chi l'ha fatta, chi è stato lì per mesi? Sempre io.

La studentessa venuta da me la settimana scorsa mi ha preoccupato.

Spesso nelle scuole e nelle università viene insegnato che un'unica persona segue tutte le fasi realizzative del film e che tutti gli altri si limitano a svolgere una mera funzione esecutoria. Non è vero. Le musiche sono di Morricone o di Sakamoto, la cinematografia è di Vittorio Storaro, la regia di Bernardo Bertolucci o di Francis Ford Coppola. Questo è l'aspetto fondamentale da sottolineare.

Tanti anni fa ho provato una grande emozione quando, al termine delle riprese del film «Novecento», dovendomi incontrare con Bertolucci per il montaggio, vidi Ennio Morricone seduto alla moviola intento a guardare le immagini e a prendere appunti. Come sempre accade, l'autore delle musiche giustamente si ispira alle immagini da noi realizzate. Anche nel film «L'uccello dalle piume di cristallo» accadde lo stesso. Egli trae ispirazione dalle immagini e cerca di comunicare le sue emozioni attraverso la musica. A seconda della nostra illuminazione egli è stimolato a scrivere la musica in un modo o in un altro.

Ad esempio perché Francis Ford Coppola ha chiamato per «Apocalypse Now» Vittorio Storaro? Non tanto perché sono di estrazione italiana, ma perché era innamorato, come Spielberg e Lucas, del cinema europeo e in modo particolare di quello italiano. Ad esempio, era innamorato del film «Il conformista». In occasione di uno dei nostri incontri mi disse che dopo aver visto quel film era rimasto sconvolto, al punto da cambiare il suo modo di vedere le cose. In quel caso sono stato io ad avere l'idea di

rappresentare la Roma dell'epoca fascista in modo assolutamente claustrofobico, separando nettamente luce e ombra, consciente-inconscio, concetti particolarmente evidenti nella figura del protagonista. Il concetto che Bertolucci riprende del mito della caverna di Platone doveva essere in qualche modo rappresentato. È stato possibile visualizzarlo attraverso una determinata illuminazione. Certo, una volta che egli mi ha spiegato esattamente l'immagine che intendeva esprimere, gli ho proposto di inserire una luce particolare per rappresentare il fuoco al di fuori della caverna. Poi, nel momento in cui uno dei due protagonisti avesse chiuso una delle finestre, si sarebbero visti soltanto un raggio di luce e alcune ombre. La visualizzazione nella luce è prettamente opera dell'autore della fotografia cinematografica.

Quando il regista Coppola mi chiamò in occasione del film «Apocalypse Now», inizialmente gli risposi che non mi sentivo di collaborare ritenendo di non essere la persona adatta per un film di guerra. Io ero abituato a film come «Giordano Bruno» di Montaldo, «Il conformista» di Bertolucci o l'«Orlando furioso» di Ronconi, a ragionare di penombre, di sottili sfumature nel rapporto tra luce e ombra, di consciente ed inconscio. Coppola mi rispose che in realtà non si trattava di un film di guerra ma sul senso delle civilizzazioni. A quel punto ho capito la sua idea. Bisognava portare in scena e visualizzare una cultura che si sovrappone ad un'altra, una civiltà che fa una violenza su un'altra.

Come visualizzare questa situazione? Gli presentai un'ideazione in cui si rappresentava una luce artificiale che si sovrapponeva alle luci naturali. È stata mia l'idea di proiettare una forte luce artificiale che squarcia la notte e la quiete della giungla attraverso l'uso di grandi fari quando si vedono le *playboy girl*. L'uso di fumogeni colorati serviva per segnalare agli elicotteri il momento di scendere o di salire. Mi è sembrato un effetto straordinario quello della contrapposizione di colori artificiali, quali il rosso, il magenta e il violetto, con il verde della giungla. Da quel momento in poi ho chiesto al tecnico degli effetti speciali di seguirmi spiegandogli quale colore utilizzare e in quale circostanza per rappresentare una visione particolare attraverso questa guerra di colori e di luci.

Nel momento in cui doveva comparire in scena Marlon Brando, a metà delle riprese, egli si è trovato in grande crisi. Io lo avevo conosciuto durante il film «Ultimo tango a Parigi» di Bertolucci in cui, al di là della sua grande disponibilità e volontà, aveva avuto la possibilità di realizzare il suo personaggio giorno per giorno. Era stato protagonista dell'intero film. Nel film di Coppola invece era un personaggio di cui tutti parlano ma che nessuno vede, se non quasi alla fine del film. Se ne parla, si sente appena la sua voce, ma solo lentamente si realizza questo viaggio *up river*, su per il fiume, un viaggio di conoscenza interiore, un viaggio all'interno di se stesso, come spiega Conrad nel romanzo «Cuore di tenebra». Il rapporto con la giungla è un rapporto con il nostro inconscio. Quando il protagonista vede la tigre, un animale che in realtà rappresenta la forza magnetica originaria dell'essere umano, ha paura di fronteggiarla e pronuncia la frase «*never get out the boat*», «mai più scendere dalla barca».

La barca rappresenta la famiglia, la società, la cultura e quindi tutto ciò che è fuori è sconosciuto.

Per capire meglio, quando arrivò Marlon Brando, si interruppero per tre giorni le riprese. L'attore cercava con l'aiuto del regista di capire meglio il personaggio del colonnello Kurtz. Dopo tre giorni di discussione tra i due – intanto io continuavo a fare delle prove – incontrai su una torretta il regista, che mi raccontò la sua disperazione nel non riuscire a far capire a Marlon Brando il concetto che invece io avevo ormai afferrato con chiarezza. Lo tranquillizzai dicendogli che nel frattempo avevo avuto un'idea che volevo sottoporgli. In sostanza, nella scena in cui arriva il prigioniero, l'attore Martin Sheen, il protagonista non si vede. Marlon Brando aveva timore che il suo personaggio diventasse banale, che non fosse abbastanza simbolico. Insomma, dopo un primo momento in cui il protagonista non appare, entra un raggio di luce ed il protagonista lentamente, gradualmente, quasi fosse un'analisi interiore, può visualizzare se stesso, fino a che mostra la sua faccia e mostra la profondità dell'orrore della guerra. A Coppola piacque molto quest'idea, ma mi disse anche che non era riuscito a spiegarla a Marlon Brando. A quel punto, dopo aver preparato la macchina da presa e l'inquadratura, ho chiamato Marlon Brando e gli ho mostrato la scena con l'aiuto di una controfigura. Gli ho detto che fino ad un certo punto c'era l'oscurità, il cuore della tenebra, mentre al di là c'era la verità e lui avrebbe potuto farla conoscere nella misura in cui voleva. Dopo aver fatto alcune prove, per vedere l'effetto, mi disse che gli piaceva. Era un attore geniale. Ha fatto tutto da solo chiedendomi soltanto di stargli vicino per avvisarlo nel caso in cui avesse superato il confine tra l'ombra e la luce. Dunque, la sua *performance* nel film «Apocalypse Now» è legata ad un concetto proprio della mia cultura italiana di esprimere in un certo modo una simbologia specifica. In fondo l'ombra è l'inconscio, lo sconosciuto. Come lo si può rappresentare? Con l'oscurità, con qualcosa che non consente di vedere cosa si nasconde dietro. L'ombra in realtà è la matrice, la donna gravida, e contiene in sé tutti i colori – come spiega Leonardo da Vinci – se eccitata dalla luce. Il miscuglio tra luce e ombra crea colore. Ricordiamo questa materia, diamo quest'oscurità in cui la luce rappresenta la conoscenza, il sapere, la pura intelligenza. Attraverso questo concetto il protagonista può far conoscere agli spettatori il concetto della guerra. Quando egli racconta gli incredibili orrori della guerra, attraverso quella specifica rappresentazione, ho capito perché Coppola aveva chiamato proprio me. Non aveva bisogno di un americano, ma di qualcuno che fosse a conoscenza dei simboli e dei significati della luce, dell'ombra e della penombra.

Su questo tema ho scritto una trilogia di libri in cui si spiegano i concetti della luce, dei colori e degli elementi. In tante riviste si mette a confronto l'opera di Caravaggio e le sue oscurità con il gioco di luci ed ombre utilizzato in «Apocalypse Now». All'epoca mi ero soffermato maggiormente sul concetto della scelta di luci ed ombre, ma poi, quando ho lavorato a «Caravaggio», mi sono preoccupato di fare un raffronto tra le due opere.

In occasione della presentazione del film «Caravaggio a New York», che uscirà ad ottobre, andrò il prossimo 8 giugno con il regista presso il *Lincoln Center* ove avrò modo di spiegare nel corso di un seminario specifico il concetto di ombra e luce nella pittura del Caravaggio. La fotografia cinematografica di questo film non è di Angelo Longoni ma di Vittorio Storaro. Longoni è il regista, colui che ha diretto gli attori e ha dato l'approvazione alla scelta delle musiche e della scenografia.

Ritengo fondamentale non soltanto ribadire il contenuto della precedente legge, ma anche far capire meglio ai giovani, che purtroppo molte volte seguono – a causa di insegnanti che magari hanno conoscenze più letterarie che non visive – concetti che non corrispondono alla realtà. La realtà di ciò che accade su un *set* cinematografico è diversa. Il disegno di legge in materia ci sta venendo incontro per il riconoscimento finale, un traguardo che si raggiungerà a livello internazionale.

Il 29, 30 e 31 maggio sarò a Bruxelles con Giorgio Assumma, presidente della SIAE, per un *summit* sul diritto d'autore delle opere cinematografiche, proprio per ribadire il concetto inserito nel provvedimento, cioè il giusto riconoscimento nell'opera filmica del lavoro di tutti i coautori. Dal 1941 questo avveniva solo per l'opera letteraria dello sceneggiatore e del soggettista, anche se in realtà, l'elemento letterario era apprezzato già da molti secoli e, quindi, era logico che ciò avvenisse. E' riconosciuto anche il diritto d'autore dell'opera musicale, del compositore. Il legislatore probabilmente a quell'epoca non conosceva bene il meccanismo cinematografico ed ha attribuito al regista, nominandolo addirittura direttore artistico, tutto il lavoro degli altri coautori. Nel disegno di legge di riforma del settore cinematografico, fortunatamente, sono specificati l'autore della sceneggiatura, l'autore della scenografia, l'autore musicale, l'autore della fotografia, il regista e il produttore. Mi sembra questa una scelta giusta ed equilibrata.

Ho comunque del materiale che posso lasciare alla Commissione.

SALVATI. Quanto detto da Vittorio Storaro vale per tutti gli autori della fotografia. Per ogni film si segue questo sistema, dall'inizio al DVD finale.

PRESIDENTE. Ringrazio i nostri ospiti per il contributo fornito. Trasmetteremo il materiale depositato ai colleghi che non sono presenti per far conoscere loro le vostre utili e preziose considerazioni. Dichiaro quindi chiusa l'audizione.

È ora prevista l'audizione dei rappresentanti di AIIP e Assoprovider. Sono presenti per l'Associazione italiana internet providers (AIIP), il segretario generale, dottor Dario Denni, nonché l'assistente, Ilaria Denni; per l'Assoprovider, la consulente legale, avvocatessa Piera Messana.

Do la parola al dottor Denni.

DENNI. Desidero ringraziare la signora Presidente ed i membri della Commissione per averci invitato a partecipare a questa audizione per noi

importantissima perché riguarda un settore strategico che interessa anche il futuro degli *internet provider*.

L'AIP – ricordiamo brevemente – è un'associazione che da più di dieci anni si occupa di tutelare anche gli interessi degli operatori alternativi, che forniscono servizi di collettività tra cui *internet*. Si tratta di 50 aziende che hanno un fatturato complessivo di 2,5 di miliardi euro l'anno. Ci sono anche nomi abbastanza conosciuti come Tiscali, Datanet e Inet.

Sostanzialmente AIP vuole portare oggi a vostra conoscenza una posizione che riguarda gli sviluppi, noti dai documenti ufficiali, del settore del cinema. Desideriamo sottolineare che il concetto stesso di una tassa di scopo è in qualche modo difficile da sostenere, specie se indirizzato a un generico contenuto inteso come immagini in movimento. La definizione è troppo vaga: su *internet* quasi tutto è in movimento a partire dai *banner* pubblicitari. Quindi, non è semplice definire un primo approccio in questo senso.

In ogni caso, gli *internet service provider* (ISP) sostanzialmente si collocano in un particolare settore della filiera distributiva di questi contenuti, che è quello finale. La stessa valutazione di un'evoluzione della normativa in Italia deve necessariamente tenere conto dello scenario internazionale in cui si inserisce. Se pensiamo, ad esempio, al consolidamento della direttiva «TV senza frontiere», in essa troviamo una chiara tripartizione tra il contenuto audiovisivo, il fornitore che ha la responsabilità editoriale del contenuto e chi ha la responsabilità del trasporto di questo contenuto. Qualsiasi forma di tassazione crea, quindi, grandi difficoltà anche dal punto di vista degli investimenti. I *provider* italiani, infatti, stanno per fronteggiare investimenti molto gravosi, diretti a superare il divario digitale che è innanzitutto culturale (come meglio vedremo in seguito quando affronteremo la questione della pirateria), e infrastrutturale per coprire le aree *digital divide*, dove *internet* oggi non c'è – l'Italia conosce una scarsa diffusione della banda larga –, nonché a portare un'infrastruttura di nuova generazione, che significa permettere all'utente finale di disporre della fibra ottica. Non scenderò in termini tecnici, semplicemente faccio presente che si tratta di rendere disponibile una banda larga necessaria per potere veicolare dei servizi innovativi come la televisione su *internet* (IPTV). Chi fa investimenti oggi in questo tipo di infrastrutture non lo fa per la posta elettronica o per servizi che possono essere sviluppati anche con connessioni più lente. Per fornire connessioni di ultra *broadband* si devono fare investimenti superiori a 10 miliardi di euro. Quindi bisognerebbe pensarci meglio prima di gravare questi operatori di ulteriori costi.

Oggi si fa anche una differenza tra soggetti (l'abbiamo appena fatta): fornitore di contenuti, chi ha la responsabilità editoriale e chi si occupa del trasporto. Ciò dovrebbe essere motivo di riflessione per quanto riguarda una tassazione indirizzata ad un determinato tipo di fatturato, perché un operatore di telecomunicazioni ha un fatturato che deriva sostanzialmente dalla connettività, dall'accesso, certamente anche da alcuni servizi, ma non consuma il contenuto. In una panoramica generale, bisognerebbe tener conto anche di questo.

È indubbio che una riforma deve trovare delle risorse per poter rifinanziare il cinema. Al riguardo avremmo dei suggerimenti. Non serve guardare troppo lontano. La stessa Francia applica una forma di prelievo già nelle sale. C'è anche il tema delle cosiddette «opere orfane», che a volte viene trascurato. Ci sono contenuti veramente grandi che sono fermi, non vengono immessi nel mercato, perché non si conosce il legittimo titolare dei diritti sull'opera. Questo fa sì che essi non producano risorse economiche per rifinanziare il cinema. E' un peccato e la soluzione che proponiamo è la seguente: un ente terzo, per esempio la SIAE che sa bene come gestire questo tipo di risorse, potrebbe creare una specie di salvadanaio dove incamerare questi proventi da destinare a chi effettivamente un domani dovesse rivendicare la paternità di quei diritti oppure, scaduto un determinato periodo temporale, investirli ancora una volta nel cinema.

Oggi *internet* viene molto spesso associato al fenomeno della pirateria; ce ne rendiamo conto. La pirateria è un problema in crescita, senza dubbio, però viene troppo spesso accostata a situazioni ancora più gravi, con cui confina; ad esempio, la contraffazione di medicinali o il contrabbando sono fattispecie che poco hanno a che vedere con la questione della tutela della proprietà intellettuale. Gli *internet service provider* vogliono contribuire – e lo fanno da anni – alla lotta contro la pirateria, però dobbiamo fissare alcuni punti contenuti in un documento che faremo pervenire alla Commissione.

L'Europa gioca una posizione molto importante, nel senso che la famosa – o famigerata, dipende dai punti di vista – direttiva IPRED2 ha aperto degli scenari impensabili: ha fatto per la prima volta degli interventi nel campo del diritto penale. In qualche modo si sono in parte confusi fenomeni che tra loro potrebbero avere un minimo comune denominatore (la proprietà intellettuale), ma bisogna andare a vedere le proposte, ad esempio quella di squadre investigative comuni. Non so se ci allontaniamo dall'argomento, ma la creazione di simili squadre significa togliere all'Autorità il suo compito istituzionale e andare contro principi ben saldi della Costituzione, che non possono essere in alcun modo violati. Pensare ad un accordo per far sì che il privato cittadino possa in qualche modo fare incursione nella *privacy* e chiedere un indirizzo IP che identifica in maniera univoca un soggetto, con la presunzione – non si ha la certezza – che stia facendo del *peer-to-peer*, ossia stia scaricando del materiale protetto, è un'idea aberrante, incostituzionale, da bloccare in ogni campo, eppure sta prendendo piede.

La nostra esperienza, tutta italiana, ci ha mostrato che colpire chi fa pirateria informatica con delle sanzioni penali è assolutamente sbagliato, non tanto perché la pena è sproporzionata (questo lo capisce chiunque), ma proprio perché non è un deterrente efficace quanto lo sarebbe ad esempio una immediata depenalizzazione per il privato che lo fa senza fini di lucro. Per scenari più preoccupanti è ovvio che si debba ricorrere a misure sanzionatorie ben più pesanti, però accostare il fenomeno della pirateria informatica alle grandi organizzazioni criminali, o alle situazioni di cui parlavo, è gravissimo.

Un'ultima considerazione: siamo assolutamente d'accordo su un intervento nel settore del cinema; non siamo però d'accordo sul fatto che lo stesso venga fatto gravare su degli operatori che stanno facendo di tutto per dare all'Italia le migliori tecnologie per il rilancio strutturale di cui ha veramente bisogno, a favore degli utenti finali, e per portare nelle case di tutti gli italiani quel servizio che lo stesso ministro Gentiloni ha definito come universale, ossia la larga banda, la connettività *internet*, che è cultura e sapere.

MESSANA. Innanzitutto desidero ringraziare la Commissione per avere dato l'opportunità ad Assoprovider di esprimere la propria posizione nell'ambito dell'indagine conoscitiva in corso.

Assoprovider è un'associazione indipendente di aziende che svolgono attività di *internet service provider* e rappresenta oggi circa 200 ISP italiane. Gli associati di Assoprovider ancora non offrono servizi IPTV, ma chiaramente, a fronte degli investimenti che hanno già affrontato e che continuano ad affrontare sulla banda larga, sono intenzionati ad offrire servizi sempre di più innovativi. È evidente infatti che, in un regime di convergenza, i contenuti e la loro vendita al cliente finale diventano un *business* da affiancare necessariamente ai servizi tradizionali.

In questo contesto, i cosiddetti contenuti *premium*, come il calcio e il cinema, rivestono un'importanza fondamentale. Quindi, preliminarmente, Assoprovider auspica che si faciliti l'accesso a questi contenuti e si aspetta che in un contesto di piattaforme interoperabili e interconnesse, su cui passano appunto contenuti su canali diversi, tra cui la larga banda, si superino meccanismi di esclusiva attraverso i quali gli editori che acquistano i diritti su contenuti *premium* molto spesso tendono a proiettare poi sulla propria piattaforma.

Abbiamo anche potuto apprendere che gli operatori di rete fissa che già forniscono servizi di IPTV incontrano numerose difficoltà nell'acquisto di contenuti cinematografici. Ciò accade da un lato perché spesso sono costretti ad acquistare interi pacchetti di film, dall'altro perché da un punto di vista economico devono assicurare un minimo garantito.

L'idea di Assoprovider è di intendere la piattaforma *internet* come uno strumento per risollevare il settore cinematografico attraverso la diffusione di contenuti, piuttosto che come una minaccia per i profitti delle *major* che sono presenti nel settore.

Fatta questa premessa, in vista di un disegno di legge di riforma anche Assoprovider ritiene opportuno esprimere la sua posizione in merito ai due aspetti sollevati da AIP, vale a dire il finanziamento dell'industria cinematografica e la pirateria.

In particolare, per quanto riguarda il finanziamento, Assoprovider non può esimersi dal manifestare il proprio dissenso nei confronti della proposta, da più parti avanzata, di istituire una tassa di scopo a carico dei soggetti che a vario titolo concorrono nella filiera distributiva dei contenuti cinematografici. Dico questo perché una simile tassa andrebbe ad impattare sul settore nevralgico della banda larga che interessa tutto il

Paese e, come ha ricordato il collega di AIIP, anche perché nell'ultimo rapporto della Commissione europea sulla società dell'informazione ancora una volta l'Italia risulta essere in ritardo rispetto ad altri Paesi per quanto riguarda il tasso di penetrazione della banda larga, che si attesta – se non erro – intorno al 14 per cento, laddove nel resto d'Europa arriva al 28 per cento. Tra l'altro, Paesi come la Francia hanno una diffusione della banda larga che nel 2006 è cresciuta del 6 per cento. Mi riferisco alla Francia perché il modello francese è quello che in parte ha suggerito la possibilità di tassare i *provider*.

In realtà, Assoprovider ritiene che un prelievo fiscale in un settore come quello della banda larga non possa far conseguire i risultati sperati, anche perché la maggior parte dei *provider* riveste una posizione marginale nella filiera distributiva dei contenuti e quindi più che sostenere dovrebbero essere sostenuti nella possibilità di diffondere i contenuti cinematografici.

D'altronde, nell'ipotesi in cui si introducesse una tassazione di scopo a carico dei *provider*, chiaramente si dovrà tener conto del modo in cui applicare questa tassa. Essa non dovrà sicuramente riguardare il fatturato complessivo di un *provider*, ma esclusivamente quei margini di profitto, che in realtà non sono ancora presenti considerata la situazione del settore che vive ancora una fase di *start-up*, derivante dai servizi IPTV o di *streaming* TV e dal traffico delle immagini in movimento.

Infine, è inutile nascondere che un'eventuale tassazione a carico dei *provider* potrebbe, nel medio o lungo periodo, ripercuotersi sull'utenza finale in termini di aumento dei prezzi, proprio per fare fronte ai numerosi investimenti che i nostri associati già sopportano e a malapena riescono ancora oggi a recuperare. Alla luce di queste considerazioni, Assoprovider suggerisce di tentare la strada delle agevolazioni fiscali e di una detassazione piuttosto che quella di imporre un obbligo di finanziamento a carico degli ISP.

La tematica del cinema rende necessarie anche alcune riflessioni relative al fenomeno della pirateria su *internet*. Anche noi, come *internet provider*, riteniamo che sia necessario porre l'attenzione su tale problema. Tuttavia non si può pensare di attribuire ai *provider* una funzione di «poliziotti della rete», di responsabili di tutto ciò che su di essa accade, sia perché da un lato ciò li impegnerebbe ulteriormente dal punto di vista economico, a seguito dei controlli specifici da fare sul traffico dati che viene utilizzato dagli utenti, sia per i problemi legati inevitabilmente al rispetto della normativa sulla *privacy*. È chiaro che controllare l'utilizzo dei dati da parte del privato comporta un'intrusione del *provider* in ciò che l'utente vede e dunque sui contenuti coperti da *copyright* o meno. Riteniamo impensabile che un'attività di *file-sharing* ad uso privato, senza scopo di lucro o di profitto, ma in uno spirito di condivisione che è proprio del *peer-to-peer*, possa essere paragonata all'attività che viene svolta da organizzazioni facenti parte della criminalità organizzata, che mirano effettivamente ad ottenere un guadagno.

Siamo altresì sconcertati dall'idea di squadre investigative all'interno delle quali siano presenti i titolari di questi diritti cinematografici, che in quel caso potrebbero pilotare un'attività che dovrebbe restare terza proprio a garanzia del suo buon esito.

In definitiva, si ritiene opportuna una riforma del settore, anche se nel contempo non si condivide l'idea di far pagare ai *provider* lo scotto di un fenomeno che, oltre a non essere causato dagli stessi, non può essere sicuramente controllato. Si auspica che le strade intraprese siano altre. Siamo comunque disponibili a qualunque altro incontro, nel corso del quale potremo fornire informazioni anche più di dettaglio sulla nostra attività.

PRESIDENTE. Vi ringrazio del vostro contributo – in particolare perché ha toccato i temi più discussi e controversi della questione – certamente utile in vista della discussione che avrà luogo in relazione alla stesura di un disegno di legge di sistema sul cinema. Vi prego, infine, di lasciare agli atti della Commissione un documento che possa essere poi trasmesso ai colleghi oggi non presenti. Dichiaro quindi chiusa l'audizione.

Segue ora l'audizione di rappresentanti de LA7 e di 3 Italia. Sono presenti per LA7, il responsabile affari regolamentari, dottor Piero De Chiara, il responsabile contenuti, dottor Alberto Rossini, una rappresentante dell'area funzione regolamentazione, dottoressa Stefania Sagona, nonché una rappresentante dei rapporti istituzionali, dottoressa Alessandra Palombi; per 3 Italia, il direttore affari internazionali, avvocato Annalisa Malfatti, la responsabile regolamentazione televisiva, dottoressa Carla Lulli, e il responsabile affari istituzionali nazionali, dottor Giuseppe Bonfardecì.

Ringrazio i nostri ospiti per essere intervenuti all'audizione odierna che si inserisce nell'ambito del ciclo di incontri svolti dalla Commissione sul delicato ed importante tema del cinema. Do immediatamente la parola al dottor De Chiara.

DE CHIARA. Onorevoli senatori, desideriamo per prima cosa ringraziare per l'opportunità offerta a Telecom Italia Media di partecipare ai lavori della Commissione per esprimere il proprio punto di vista in merito all'oggetto di questa indagine conoscitiva. In generale, le recenti iniziative legislative indirizzate a mutare la vigente disciplina in direzione di un maggiore e più efficace sostegno all'attività di produzione cinematografica nazionale sono da noi valutate positivamente.

Riteniamo altresì che in questo, così come in altri ambiti di produzione artistica e culturale, il supporto dello Stato non debba distorcere le logiche di libero mercato. A nostro avviso, il cinema di produzione nazionale dovrebbe infatti essere spinto a trovare autonomamente un posto sul mercato, confrontandosi con opere di produzione straniera in virtù della propria capacità di attrarre pubblico nelle sale o di essere fruito attraverso i nuovi mezzi di comunicazione multimediale.

Ancora oggi in Italia vengono contrapposti «cinema d'autore» e «cinema commerciale» nonostante tali categorie appaiano sempre più obsolete ed astratte. Proprio in virtù di tale contrapposizione sono state realizzate nel nostro Paese opere prive di un pubblico reale mentre all'estero sono nati talenti cinematografici dotati a tutti gli effetti di una riconosciuta cifra autorale e capaci di competere efficacemente sul mercato.

Da qualche anno sembra essere in atto in Italia un processo di modernizzazione del settore cinematografico che pare intenzionato, se non destinato, a recuperare il terreno perduto. Nelle ultime stagioni, in particolare nella stagione 2005-2006 ed in quella attuale, ai primi posti del *box-office* nazionale troviamo opere cinematografiche italiane che uniscono qualità e fruibilità e dunque successo di critica e di pubblico. Ci riferiamo a film come «Saturno contro», «Mio fratello è figlio unico», «Romanzo criminale». A questi si affiancano titoli più schiettamente popolari che hanno scalzato dalle classifiche i *blockbuster* statunitensi senza ricorrere necessariamente ai canoni del cosiddetto «cinema barzelletta»: ci riferiamo a film quali «Il mio miglior nemico», «Manuale d'amore 1» e «Manuale d'amore 2», «Ho voglia di te» e «Notte prima degli esami». È fondamentale quindi, a nostro avviso, incoraggiare e supportare il cinema italiano affinché proceda su questa strada.

Il cinema nazionale riveste una importanza cruciale per la televisione in chiaro. È ormai accertato, infatti, che i risultati di ascolto televisivo dei film nazionali sono, in proporzione ai risultati ottenuti in sala, superiori a quelli dei film internazionali. Non stupisce più, quindi, se nella stessa serata televisiva un buon film italiano batta un *blockbuster* internazionale che pure ha ottenuto risultati molto migliori in sala e in DVD, come è successo qualche mese fa, quando un bel film di Ozpetek ha battuto «Il Signore degli anelli», che era stato il principale successo del 2005 nelle sale.

Sulla base di questo dato una tassazione asimmetrica, che penalizzasse la televisione nei confronti delle sale, avrebbe l'effetto paradossale di avvantaggiare il prodotto americano rispetto a quello nazionale. Secondo tale logica riteniamo efficaci strumenti quali la *tax shelter* ed analoghe agevolazioni fiscali da applicare ai soggetti che operano a vario titolo nell'ambito cinematografico, in modo che la spinta al cambiamento e all'investimento venga innanzitutto dall'interno dell'industria del cinema. Esprimiamo, invece, un giudizio preoccupato rispetto all'ipotesi di applicare, indiscriminatamente, una tassa di scopo ai soggetti televisivi, o operanti su nuovi canali distributivi come l'IPTV, che utilizzano il prodotto filmico. Tale giudizio è dovuto essenzialmente a due motivi: da un lato, infatti, si introdurrebbe nuovamente un meccanismo di distorsione del mercato, dall'altro questa tassa finirebbe per gravare su operatori che proprio mediante l'acquisto di diritti filmici già contribuiscono, ed in misura rilevante, alla produzione cinematografica nazionale.

Allo stesso modo non vediamo con favore l'introduzione di misure di protezionismo del cinema nazionale. Tale modello infatti ci pare anacronistico: il mercato si muove nell'ottica della globalizzazione dei consumi anche grazie alla moltiplicazione delle piattaforme distributive. Assai più

lungimirante ci sembra, in questo contesto, prevedere forme di supporto alla diffusione del cinema italiano all'estero piuttosto che alla protezione dello stesso negli angusti confini nazionali. La vitalità di una cinematografia nazionale si gioca ormai più sulla sua capacità di essere vista anche all'estero che non sulla protezione dalla concorrenza che ottiene sul mercato domestico.

Venendo, infine, al caso specifico delle televisioni del gruppo Telecom Italia Media, ovvero MTV e La7, vogliamo sottolineare che entrambe, per propria natura e *target*, utilizzano il prodotto cinematografico in misura limitata e spesso minore rispetto ad altri operatori della televisione analogica terrestre o satellitare. MTV, infatti, è specializzata in programmi musicali e trasmette meno di dieci film all'anno; La7 invece punta in particolare sull'informazione e l'*infotainment* autoprodotta, dedicando all'opera cinematografica solo uno spazio di giornaliero e mediamente un solo *prime time* alla settimana. Ciò è anche dovuto alla struttura del mercato televisivo italiano, caratterizzato dalla presenza di un'impresa pubblica, la Rai e una privata, Mediaset, ciascuna con tre reti analogiche, una situazione che non si ritrova in nessun altro Paese europeo. Le sei reti delle due principali imprese raccolgono la quasi totalità dell'*audience* e delle risorse pubblicitarie e di conseguenza acquisiscono la quasi totalità dei film nella finestra destinata alla trasmissione in chiaro.

Purtroppo non è vero il contrario, cioè la possibilità di acquistare film di richiamo per generare ascolti e pubblicità simili a quelli di Rai e Mediaset. Ciò per due motivi: innanzitutto per il fatto oggettivo che lo stesso film di grido genera un maggior ascolto se trasmesso su un canale Rai o Mediaset piuttosto che su La7 e, di conseguenza, produce maggiori ricavi pubblicitari concedendo a Rai e Mediaset più ampie possibilità di acquistarlo; in secondo luogo, per il comportamento soggettivo di Rai e Mediaset che acquistano e trasmettono in seconda serata, o addirittura mai, anche prodotti destinati a un ascolto inferiore ai loro obiettivi di *audience* – ma che sarebbero interessanti per La7 – in base alle logiche di *output deal*, ovvero acquisti in blocco, di fatto ancora esistenti in Italia.

A fronte di queste considerazioni appare ancor meno comprensibile l'eventualità che MTV e La7 – che sono già sottoposte allo stesso regime di quote dei gruppi maggiori a tutela del prodotto nazionale ed europeo ed indipendente – vengano sottoposte anche ad una tassazione del fatturato, generato in larga misura grazie a prodotto non cinematografico, ma volto a finanziare film che poi verrebbero acquistati e trasmessi da televisioni concorrenti per il meccanismo che ho illustrato poc'anzi. Questo finanziamento indiretto ai concorrenti, inoltre, andrebbe ad incidere sulla quota di investimenti attualmente indirizzata alla produzione nazionale ed europea e all'autoproduzione, che costituisce la spina dorsale della nostra programmazione e ci sta consentendo un graduale incremento degli ascolti.

Molto più efficace – se possiamo avanzare una proposta alternativa – sarebbe subordinare in tutto o in parte i finanziamenti che lo Stato eroga a prodotti filmici alla loro messa in onda in chiaro in prima serata e alla loro disponibilità via *internet*, ovviamente trascorso un adeguato intervallo

destinato allo sfruttamento in sala e a pagamento. Questa norma – cioè il vincolo del finanziamento pubblico a una trasmissione in chiaro e alla disponibilità via *internet* – avrebbe effetti positivi sul pubblico, sull'industria del cinema e su quella della televisione. Ciò che è finanziato da denaro pubblico, infatti, deve essere fruibile al maggior numero possibile di contribuenti tramite la televisione in chiaro e anche, via *internet*, all'estero. Probabilmente i film di maggiore successo continueranno a finire nelle prime serate di Rai e Mediaset, per i motivi accennati prima; ma i film medi, che comunque realizzerebbero meno del 10 per cento di *share* e che, quindi, non suscitano l'interesse dei gruppi maggiori non in grado di trasmetterli in prima serata, sarebbero finalmente visibili in prima serata su La7 e su altre emittenti concorrenti del duopolio. Aumenterebbe in questo modo la visibilità, la notorietà e la varietà della produzione nazionale cofinanziata da denaro pubblico e aumenterebbe altresì la possibilità di scelta da parte dei telespettatori nella prima serata televisiva.

Da circa un mese Telecom Italia Media ha ricevuto la missione di coordinare le attività relative ai contenuti per l'intero gruppo Telecom Italia. Da poco tempo, quindi, ci è stato riconosciuto il ruolo di centro di competenza, selezione dei contenuti e organizzazione dell'offerta anche relativamente ai nuovi sistemi di distribuzione di prodotti audiovisivi. L'uso della rete a banda larga – IPTV e *video on demand* – può essere in questo contesto un ulteriore strumento di sostegno alla diffusione del cinema e della produzione audiovisiva. Non c'è dubbio, anzi, che in prospettiva la diffusione via *internet* giocherà ruolo di grande importanza per la distribuzione cinematografica. Sia come veicolo *pay* che come veicolo *free*, la banda larga può ampliare considerevolmente il bacino d'utenza del film e della *fiction* e ciò vale sia per la produzione *current* (ossia i film più recenti) sia per i film e le *fiction* di catalogo.

Inoltre, come sottolineato a più riprese anche dal Commissario europeo Viviane Reding, il film *on line* è forse il veicolo d'elezione per la diffusione nel mondo della produzione europea ed un eccellente strumento di promozione di cinema in lingue locali e documentari che potrebbero essere disponibili non solo nel Paese d'origine, ma anche altrove. Tuttavia, se il destino della banda larga è quello di affiancare le altre forme di distribuzione del film, oggi dobbiamo constatare che i numeri dell'IPTV e del *video on demand* sono ancora minimi. Stiamo parlando di un'industria che fattura pochi milioni l'anno, di un pubblico che si conta in decine di migliaia di clienti, di margini di profitto che non possono neanche essere definiti tali perché negativi. Ciò avviene anche per la politica di vendita delle case cinematografiche che trattano l'*on line* – in termini di condizioni contrattuali come quelle di un minimo garantito molto elevato – allo stesso modo delle piattaforme consolidate, riducendo l'attrattività e l'estensione dell'offerta. Oggi via *internet* sponibile la tendenziale totalità del patrimonio di film che, invece, potrebbe essere fruibile. Con la sola parziale eccezione della Francia (che sarebbe comunque da studiare), in tutta Europa e nello stesso Nord America, questo mercato non è ancora

partito e si regge solo su una scommessa sul futuro e sulla esigenza di dimostrare al pubblico l'efficienza e la flessibilità delle reti a banda larga.

In questa situazione, applicare oggi una tassa di scopo estesa alle piattaforme *internet* rappresenterebbe un freno al loro sviluppo. Lo Stato ricaverebbe delle cifre irrisorie ritardando il decollo di un sistema distributivo che molte analisi giudicano promettente, ma che al momento esiste solo come potenzialità tecnica. Già oggi, alla luce della carenza di domanda, tutte le imprese di telecomunicazioni stanno ridiscutendo e rimodulando – diciamo pure, rinviando – i loro piani di investimento in reti di nuova generazione a larghissima banda; un sia pur piccolo ulteriore freno al decollo dei consumi di film *on line*, come sarebbe una tassazione, danneggerebbe in questo contesto non solo l'industria della banda larga, ma in definitiva la stessa industria del cinema, che è direttamente interessata a che questi investimenti in rete a larga banda ci siano e siano massicci nonchè al decollo di un nuovo promettente mercato della distribuzione.

PRESIDENTE. Che ruolo ha la proiezione dei film nel vostro palinsesto?

ROSSINI. Per LA7 (non parliamo di MTV, che programma quattro o cinque film all'anno) ha un ruolo marginale per due ragioni: da una parte, perché per una precisa scelta editoriale puntiamo molto di più sulle nostre produzioni, sui nostri volti (Ferrara, Lerner, Chiambretti); dall'altra, perché facciamo di necessità virtù. Infatti – come si diceva – l'esistenza di un duopolio per quanto riguarda la televisione in chiaro fa sì che televisioni più piccole, come LA7, non siano competitive sul mercato dell'acquisizione dei diritti. Negli anni scorsi c'era l'uso dell'*output deal*, quindi di acquisto per volumi dalle case cinematografiche da parte delle televisioni. C'è stato un periodo di tempo in cui si pensava che questa pratica dovesse essere superata, invece assistiamo attualmente proprio alla rinascita paradossale (perché all'estero sta accadendo il contrario) dell'*output deal*, in quanto la guerra tra emittenti, che una volta era solo tra quelle terrestri mentre adesso è tra emittenti terrestri ed emittenti satellitari, determina l'acquisto in blocco in modo che il concorrente non abbia accesso a quegli stessi prodotti.

In questo scontro fra titani, sostanzialmente noi rischiamo di finire schiacciati.

MALFATTI. Innanzitutto desideriamo ringraziarvi per averci concesso la possibilità di esprimere il nostro punto di vista su un tema così rilevante per lo sviluppo delle nostre strategie future. Al momento attuale, il gruppo 3 Italia fornisce un servizio televisivo verso terminali mobili in tecnica digitale, il cosiddetto DVB-H, ma allo stesso tempo è operatore di rete televisiva attraverso società controllata, ed anche fornitore di contenuti televisivi e di servizi di accesso condizionato attraverso la controllante H3G.

Nella nostra breve ma significativa esperienza, abbiamo sempre avuto un'attenzione particolare al mondo dei contenuti e soprattutto a quelli cosiddetti *premium*, ovvero cioè quelli che sono in grado di dare valore aggiunto all'offerta di un operatore televisivo o mobile. Questa attenzione si è manifestata sin dall'inizio, perché la nostra scelta strategica è stata fondata sulla consapevolezza che un mercato così maturo, così sviluppato come quello italiano poteva dare spazio soltanto ad operatori che investissero in qualità ed innovazione.

Tralasciando le nostre prime esperienze nel mondo dei contenuti, vorrei ricapitolare brevemente le nostre interrelazioni con il cinema. Nel 2004 abbiamo deciso di fare dell'offerta cinematografica uno dei punti di forza dei nostri servizi ai clienti, attraverso l'acquisizione di diritti su opere sia di prima visione che di *library*. Attualmente disponiamo di 70 film che, per un operatore di tecnologie innovative, è comunque una *library* significativamente rilevante. Tuttavia, in questa scelta strategica, abbiamo affrontato non poche difficoltà che possono essere forse la chiave per leggere alcune criticità del settore cinematografico. In primo luogo, un atteggiamento di grande ostilità da parte dei tradizionali canali di distribuzione, in particolare le sale cinematografiche, verso la possibilità di creare nuovi mercati di sbocco per le opere cinematografiche stesse. Mi riferisco in particolare alla possibilità di distribuire, anche in prima visione, opere cinematografiche su canali quali appunto il DVB-H e la banda larga.

In secondo luogo, ci siamo dovuti confrontare con un meccanismo di relazioni contrattuali che ha due grandi punti di problematicità, soprattutto per i nuovi entranti e per gli sbocchi potenziali del mercato cinematografico. Il primo elemento di criticità è la cosiddetta pratica degli *hold back*, ovvero la possibilità per un distributore di pattuire con il soggetto produttore dell'opera cinematografica le «esclusive negative», cioè di impedirgli sostanzialmente di distribuire la stessa opera su piattaforme diverse da quella in cui lui stesso agisce.

Il secondo punto di criticità che a nostro parere si è rivelato penalizzante è il meccanismo di remunerazione dei diritti. Molto spesso viene chiesto agli operatori, e soprattutto a coloro i quali sperimentano e fanno innovazione come noi, di pagare delle cifre fisse a fronte di un diritto di cui non si sa l'effettivo valore. Questo meccanismo ovviamente, da un lato, penalizza l'innovazione e, dall'altro, molto spesso limita la possibilità per alcune opere cinematografiche particolarmente meritevoli di accedere al mercato della distribuzione stessa. Ora, laddove nel mondo dei diritti si utilizzino meccanismi di *rating-sharing*, dove sostanzialmente entrambe le parti si accollano il rischio del successo e dell'insuccesso dell'opera cinematografica, abbiamo notato che questo ha contribuito a rivitalizzare e a rafforzare il settore stesso.

Proprio dall'esperienza di questi cinque anni di approccio al mondo dei contenuti traiamo la consapevolezza della necessità che il settore cinematografico italiano faccia un vero e proprio salto di qualità per competere anche con le produzioni statunitensi ed europee. Riteniamo che, ovviamente, per questo salto di qualità siano necessarie delle risorse e un in-

cremento degli investimenti, ma allo stesso tempo non ci appare percorribile la via di una tassa di scopo o comunque di un prelievo indifferenziato sull'intera filiera cinematografica e di distribuzione del prodotto italiano. Dico questo per tutta una serie di motivi, alcuni di natura tecnico-giuridica, quali una sostanziale incompatibilità con il quadro normativo comunitario, con le sentenze della Corte di giustizia, altri legati ad una problematica effettiva di determinazione della base imponibile in conformità con la normativa sulla *privacy* e la necessaria analisi del consumo di quest'ultimo in maniera tale da invadere pesantemente la sua sfera individuale. Si ritiene, in particolare, che questa misura in realtà sia una soluzione di breve periodo che non contribuisce a far decollare in modo definitivo il settore cinematografico italiano.

A nostro avviso, piuttosto, l'obiettivo dovrebbe essere quello di creare un sistema virtuoso che riduca progressivamente l'intervento dello Stato in questo settore, favorendo al contempo la crescita di un'offerta di capitali privati per investimenti in produzioni cinematografiche. Ciò potrebbe avvenire attraverso meccanismi di defiscalizzazione degli investimenti in produzione vera e propria, che prevedano magari degli impatti differenziati in grado di privilegiare giovani registi e produzioni di qualità. L'intervento tuttavia non dovrebbe riguardare soltanto gli investimenti destinati alla produzione dell'opera, ma anche l'incentivazione degli accordi di distribuzione delle produzioni cinematografiche su nuove piattaforme. Faccio riferimento a nuovi mercati potenzialmente enormi, il cui sviluppo potrebbe premiare in modo sano e sulla base dei rispettivi meriti la validità e la bontà del prodotto, garantendo così nuova linfa al settore cinematografico. In particolare, torno ad osservare che si tratta di sani meccanismi di mercato in grado di creare condizioni favorevoli e durature nel tempo.

Molto è già stato detto dai colleghi che mi hanno preceduto e da tutti i soggetti interessati. La nostra valutazione, magari un po' forte, è che sino a quando il cinema italiano non sarà messo in grado di uscire da una sorta di bozzolo protettivo non ci potrà essere una vera crescita delle produzioni italiane anche a livello internazionale. Ciò perché queste ultime non saranno mai abbastanza forti da competere con produzioni in cui la selezione e l'attenzione al miglioramento continuo nell'innovazione tecnologica sono costanti.

PRESIDENTE. Ringrazio i nostri ospiti per questo incontro, che conferma la complessità attualmente esistente nella filiera del cinema. Si dovrà tener conto di tutti questi aspetti, ancora non completamente esplorati da parte dei legislatori, prima di predisporre una nuova legislazione a tutela dell'intero settore cinematografico.

Vi prego di lasciare agli atti della Commissione un documento che possa essere valutato anche dai colleghi che oggi non sono presenti.

Dichiaro concluse le audizioni odierne e rinvio il seguito dell'indagine conoscitiva ad altra seduta.

I lavori terminano alle ore 16,15.

