



Giunte e Commissioni

RESOCONTO STENOGRAFICO

n. 23

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

92^a seduta: giovedì 14 giugno 2007

Presidenza della presidente PELLEGATTA

I N D I C E**Audizione di rappresentanti della Associazione registi televisivi (ART)**

* PRESIDENTE	Pag. 3, 15, 16		CONFORTI	Pag. 3, 10, 11 e <i>passim</i>
* FONTANA (<i>Ulivo</i>)	8		SIRONI	7, 11, 13 e <i>passim</i>

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-Partito Democratico Meridionale (PDM): Misto-PDM; Misto-Popolari-Udeur: Misto-Pop-Udeur; Misto-Sinistra Critica: Misto-SC.

Intervengono, per l'Associazione registi televisivi, il vice presidente Alberto Sironi e il segretario generale Michele Conforti.

I lavori hanno inizio alle ore 14,40.

PROCEDURE INFORMATIVE

Audizione di rappresentanti della Associazione registi televisivi (ART)

PRESIDENTE. L'ordine del giorno reca il seguito dell'indagine conoscitiva sul cinema e lo spettacolo dal vivo, sospesa nella seduta del 7 giugno scorso.

Comunico che, ai sensi dell'articolo 33, comma 4, del Regolamento, è stata chiesta l'attivazione dell'impianto audiovisivo e del segnale audio che la Presidenza del Senato ha già preventivamente fatto conoscere il proprio assenso. Se non si fanno osservazioni, tale forma di pubblicità è dunque adottata per il prosieguo dei lavori.

È oggi in programma l'audizione di rappresentanti dell'Associazione registi televisivi (ART). Sono presenti, il vice presidente Alberto Sironi e il segretario generale Michele Conforti, ai quali diamo il benvenuto e che ringrazio per aver aderito al nostro invito.

La presente audizione si colloca nell'ambito dell'indagine conoscitiva sul cinema e lo spettacolo dal vivo che la Commissione sta svolgendo in vista della predisposizione di una nuova normativa su questa materia.

Lascio quindi la parola ai nostri ospiti.

CONFORTI. Ringrazio innanzitutto la Commissione per l'invito. È presente con me il dottor Alberto Sironi, vice presidente della nostra Associazione, che fra gli addetti ai lavori viene comunemente chiamato «Montalbano», prendendo in prestito il titolo della straordinaria *fiction* televisiva di cui è regista e il cui successo ha contribuito a renderci famosi nel mondo. Mi scuso, inoltre, a nome della nostra collega Cinzia TH Torrini che purtroppo per impegni di lavoro non ha potuto partecipare all'odierna audizione.

Passo ora ad illustrare una breve relazione il cui testo scritto consegniamo agli atti della Commissione. Le politiche editoriali dei due grandi gruppi televisivi del nostro Paese tendono inesorabilmente ad una progressiva standardizzazione ed appiattimento dell'opera audiovisiva. Un'evidente autocensura sta impregnando il mondo creativo e produttivo della *fiction*. Nonostante i forti investimenti di Rai e Mediaset e gli ottimi risultati della nostra *fiction*, manca lo spazio per la sperimentazione di nuovi linguaggi e di nuove storie, per la scelta di nuovi e giovani collaboratori

artistici, e si comprimono sempre di più i tempi di lavorazione i cui *standard* produttivi sono al limite dell'efficienza. Il nostro settore potrebbe rischiare un invecchiamento precoce.

Le aspettative di sviluppo creativo e produttivo per il cinema e l'audiovisivo, alla luce dei grandi cambiamenti strutturali nel mondo della comunicazione con la repentina esplosione della «convergenza multimediale» attraverso le reti fisse e mobili ed il «digitale», impongono nuovi spazi di libertà per la creatività e per l'impresa.

Per il settore cinematografico, è del tutto evidente la figliolanza dal Fondo unico per lo spettacolo (FUS), dall'antica «legge madre» del ministro Lagorio e, quindi, il complesso economico industriale discende più o meno legittimamente dalle leggi nn. 213 del 1965 e 819 del 1971, e da tutti quei decreti, leggi e leggine, non sempre organici, approntati da tanti Governi dagli anni Sessanta ad oggi e varati per regolare l'intervento dello Stato nella cinematografia.

L'autentica origine del settore industriale e creativo della *fiction* proviene invece da una legge recente, la n. 122 del 1998. Questo provvedimento è l'unico che, nonostante alcune lacune, ha segnato un vero momento di discontinuità nella filosofia d'azione dello Stato nel settore, dalla fine degli anni Trenta ad oggi. Si configura, infatti, con un complesso di norme di tipo «impositivo» (lo prevede la direttiva comunitaria «TV senza frontiere») e pone, tuttavia, un paletto importante nella concezione di una moderna politica pubblica regolatrice dello sviluppo dell'intero comparto audiovisivo. In questo caso le scelte della politica sono state più lungimiranti del mercato!

Questa norma fu voluta, all'epoca, ostinatamente dagli autori e dai produttori indipendenti, sostenuta, prima del suo varo, da un «contratto di servizio» con la Rai, istruito e firmato dall'allora Ministro delle comunicazioni, ma fu anche ostacolata ottusamente proprio dai due grandi gruppi televisivi nazionali.

Invece, proprio l'imposizione delle quote d'investimento e di programmazione, ha incentivato la produzione dei «contenuti alti», costruendo dal nulla l'industria della *fiction*, con un ampio consenso del pubblico e degli inserzionisti, e restituendo fiato anche alla produzione cinematografica, anche se per poco tempo, vista la politica editoriale incongrua della televisione pubblica.

I diritti di sfruttamento dei film e della *fiction* oggi rappresentano un vero e proprio patrimonio delle aziende e sono, spesso, rivalutati nei bilanci annuali.

La legge n. 122 del 1998 purtroppo non è stata seguita, poi, dal complesso di norme *antitrust*, fiscali, di sostegno alle imprese e allo sviluppo dei progetti che tutte le categorie produttive e creative si attendevano. Non vi è stato l'invocato allargamento del mercato, il «duopolio» non ha consentito l'accesso a nuovi soggetti produttivi e distributivi nella televisione generalista. Quel provvedimento è ormai snaturato.

Il sistema televisivo è ingessato da Rai e Mediaset, che controllano totalmente risorse pubblicitarie e reti distributive; i finanziamenti pubblici

alla cinematografia sono stati compressi da un FUS destinato ad una crescita non certo esponenziale e da una legislazione settoriale fortemente burocratica, incardinata nella precedente legislatura dal decreto legislativo n. 28 del 2004, la cosiddetta «legge Urbani». Oggi riteniamo si debba cambiare registro!

Abbiamo bisogno una nuova filosofia nell'intervento dello Stato che accompagni e sostenga la *fiction* come negli altri Paesi europei. Abbiamo bisogno di grandi politiche pubbliche che, liberando le risorse private, ci affranchino dall'asfissiante controllo del vecchio duopolio televisivo e, per gradi, rendano autonomo il settore produttivo; di conseguenza la dialettica fra creazione, produzione ed editori potrà tornare all'equilibrio d'un tempo.

L'idea di un Centro nazionale della cinematografia e dell'audiovisivo, che gestisca e orienti il cinema, la *fiction* e tutto il comparto, dotato di un fondo annuale sicuro, è l'elaborazione moderna che l'ART condivide con le altre categorie del settore.

C'è la necessità di migliorare ed allargare lo spazio coperto sino ad oggi dalla già citata legge n. 122 e di introdurre nuove norme che incentivino lo sviluppo. C'è una grande liquidità in giro che va indirizzata verso gli investimenti produttivi.

Le «Telecom» che acquistano con grandi impieghi di denaro reti televisive nazionali e frequenze digitali dovranno garantirsi i contenuti con una partecipazione percentuale diretta allo sviluppo complessivo del sistema. Non si può più pensare che i diritti di sfruttamento commerciale delle opere audiovisive siano, per volontà divina e per l'eternità, nelle mani di due soli soggetti che ne stabiliscono unilateralmente il valore.

Riteniamo che sia improrogabile una regolamentazione della catena dei diritti di sfruttamento commerciale, basata su una contrattazione equa e sulla netta divisione fra produttore di contenuti e distributore specifico di contenuti specifici.

Riteniamo che vadano incentivati il potenziale investitore e l'impresa attraverso forme di sostegno pubblico alla fase creativa, allo sviluppo dei progetti ed alla produzione, onde incentivare il pluralismo delle idee e la nascita di nuove aziende. Il cinema e la *fiction* hanno infatti un intrinseco valore culturale per la crescita della nostra società e rappresentano settori innovativi per l'economia ed il nostro *export* e, anche se non producono un immediato rientro economico, è dimostrato che, negli anni, posseggono una potenzialità straordinaria di commercializzazione e di profitto.

Riteniamo necessario che lo Stato assieme alle Regioni costruisca, come in Europa, un sistema di convenienze fiscali immediate rivolte anche a contrastare quei fenomeni di «delocalizzazione» che, soprattutto nel settore della *fiction*, influiscono negativamente sulla qualità delle nostre opere.

Riteniamo altresì opportuno incoraggiare gli investimenti privati in tutto il mondo della produzione audiovisiva. Questo è un settore determinante e strategico per lo sviluppo e la crescita culturale della società ci-

vile, in ragione di ciò che è stato e per ciò che rappresentano ancora nel mondo le nostre opere audiovisive.

Noi chiediamo, in definitiva, che attraverso una forte politica pubblica si costruisca un grande spazio per le idee, che alla libertà di un mercato aperto corrisponda la libertà della creazione ed infine che alla pluralità di soggetti imprenditoriali corrispondano il pluralismo delle opinioni e la possibilità di esprimersi senza censure o autocensure.

Questo era il contenuto del documento che avevamo preparato per la presente audizione, anche se naturalmente da parte nostra vi è la più ampia disponibilità ad entrare nel dettaglio della problematica in esame. Ci risulta che le diverse forze politiche abbiano presentato alcuni disegni di legge concernenti questa materia che è anche oggetto di un dibattito che sta coinvolgendo l'opinione pubblica e gli organi di stampa.

Alcuni dei nostri associati partecipano al movimento dei «Cento autori» e rispetto a questa problematica abbiamo delle comuni intenzioni e speriamo che il Parlamento possa legiferare presto nel settore perché, anche sotto il profilo strettamente economico, si tratta di un momento molto particolare. Recentemente ho letto alcune dichiarazioni del ministro Bonino, che tra gli elementi essenziali dell'*export* dei nostri prodotti commerciali inserisce l'esportazione della nostra cultura attraverso il prodotto audiovisivo, a testimonianza di ciò che l'Italia è stata, non solo con il grande cinema italiano ma anche con le nuove produzioni che, a livello europeo, cominciano ad ottenere risultati straordinari.

Non a caso alla fine di giugno si terrà proprio a Roma un grande festival internazionale della *fiction*; è la prima volta che accade. Tutti i produttori e le grandi reti distributive internazionali verranno a Roma per vedere le nostre opere. È un fatto importante perché in questo momento viviamo una situazione di difficoltà. Nel nostro settore c'è un campanello di allarme, non fortissimo ma comunque indicativo, che i registi sono i primi ad avvertire, tenendo in piedi il complesso creativo e produttivo che porta alla realizzazione delle *fiction*. Mi riferisco al taglio delle risorse da parte delle televisioni pubbliche e private, alla notevole riduzione dei tempi di lavorazione e ad un invecchiamento della parte editoriale, che ci preoccupa moltissimo.

Occorre sfruttare un'indicazione condivisa ormai anche a livello comunitario, vale a dire il valore strategico per la nostra cultura del settore audiovisivo, che pertanto va sostenuto laddove attualmente non viene messo sul tavolo delle trattative dell'Organizzazione mondiale del commercio. L'eccezione culturale, oggi definita diversità culturale, vale a dire la possibilità per ogni popolo di esprimersi con la propria lingua, di manifestare le proprie idee e quindi la propria cultura, rappresenta una grande potenzialità sui mercati. Grazie alle nostre storie di qualità abbiamo sempre vinto sul mercato dei prodotti audiovisivi, prima con il cinema e poi con la *fiction*.

Accanto a me oggi è presente un regista, il collega Sironi, che ha la fortuna di aver esportato in tutto il mondo la serie televisiva del commis-

sario Montalbano, che rappresenta senz'altro una *fiction* di qualità con una notevole dose di sperimentazione sui linguaggi e sugli attori.

Questo campanello di allarme noi lo avvertiamo e ci preoccupa molto che vi siano poche imprese produttive impegnate nel settore, che non si allarghi l'imprenditorialità in questo senso e che i produttori non abbiano a disposizione i propri diritti, con la conseguenza che gli editori fanno il buono e il cattivo tempo su storie, volti e qualità del prodotto.

SIRONI. Cercherò di spiegare ancor meglio la reale situazione, anche se per descrivere la questione in tutta la sua complessità ci vorrebbe un tempo che non abbiamo. Alcuni concetti comunque sono elementari: è difficile fare bene qualcosa se ciò che fai non ti appartiene e non ti dà guadagno. Un produttore televisivo di *fiction* non ha alcuna possibilità di decidere cosa debba essere la *fiction* che sta producendo e quanto ci debba guadagnare, a parte intascare una piccola quota di quello che l'editore, supponiamo la Rai, ha intenzione di dargli. Non conta nulla se quella *fiction* va bene o male.

Questo, a nostro avviso, è davvero grave e peraltro avviene solo in Italia: non in Francia, non in Gran Bretagna e nemmeno in Germania, che tra l'altro ha solo televisioni private. Il motivo per cui ciò avviene è che in questo modo Rai e Mediaset possono comandare *in toto*. La Rai sostanzialmente decide tutto: chi deve fare una determinata *fiction*, come deve essere prodotta, quanto deve costare e chi devono essere gli interpreti. Il produttore ormai è diventato un semplice passacarte. In passato non era così. Non che prima il produttore fosse più proprietario, ma certamente esisteva una civiltà maggiore nell'ascoltarne i consigli. Gli stessi registi, fino a vent'anni fa, arrivavano con proposte scritte da loro. Oggi non è pensabile che un regista giri un film scritto da lui. La *fiction* sulla vita di Fausto Coppi, con Sergio Castellitto e Ornella Muti, è stata scritta e girata da me. Si è trattato però di una delle ultime sceneggiature che la Rai ha accettato venisse scritta da un regista.

Attualmente la Rai con alcuni suoi funzionari (le cui capacità nessuno mette in discussione in quanto tali) stabilisce tutto: fa scrivere le storie a taluni sceneggiatori, chiama un produttore – talvolta lo chiama prima, ma ciò accade di rado – e infine un regista al quale consegna un «pacchetto» che nell'80 per cento dei casi contiene anche i nomi degli attori da scritturare. A questo proposito l'anno scorso sui giornali ci fu una polemica piuttosto vivace, in occasione della quale manifestai tutto il mio disappunto per la situazione, con il risultato che adesso non mi fanno più lavorare, nonostante venga spesso richiesto. Forse ricomincerò il prossimo anno con una nuova serie del commissario Montalbano. Per carità, sono cose che accadono normalmente in tutti i Paesi del mondo, quindi non me ne meraviglio. Anche in America se un regista si mette contro le *major* queste bloccano la sua attività.

Il fatto grave, però, è che i produttori non abbiano più il desiderio di fare un prodotto serio, di qualità, di alto livello. È chiaro che se avessero una piccola fetta di diritti per le vendite all'estero sarebbero incentivati a

realizzare un prodotto di qualità. Se, ad esempio, il mio produttore avesse avuto una quota dei diritti di vendita all'estero della *fiction* su Montalbano avrebbe incassato molti soldi. Registi di diverse nazionalità (un australiano, un americano e anche uno svedese) mi hanno detto che se fossi stato amministrato da un sindacato diverso, sul tipo di quello americano, oggi probabilmente sarei miliardario perché il mio film è stato visto in tutto il mondo.

Il punto però non è questo, bensì garantire che non tutto sia nelle mani dell'editore. Gli editori non possono essere proprietari di ogni cosa perché questo è un modo per comandare e impedire la realizzazione di prodotti di qualità. Per fare un prodotto di buon livello, oltre ovviamente al talento e alla bravura, occorrono nel cinema due elementi essenziali: una certa libertà di scelta e soprattutto tempo e mezzi idonei per girare. Sono un regista che combatte accanitamente con i produttori per ottenere un adeguato numero di giornate per poter girare. Oggi disporre di dieci settimane di ripresa per realizzare due film, come ancora riesco ad ottenere (almeno fino a quando ho lavorato), è davvero un lusso. I giorni di ripresa sono soldi e ciò significa che i produttori debbono spendere quasi tutto quello che gli viene dato guadagnando troppo poco. Questo è senz'altro uno dei problemi.

Altro problema è non basare il valore del prodotto esclusivamente sugli indici di ascolto. Esistono indici molto importanti, di qualità, di gradimento da parte di una certa categoria, individuati da alcune università, come quella di Pavia. Channel 4 produce film bellissimi, pur sapendo in partenza che non avranno un grandissimo ascolto, solo perché li reputa importanti da un punto di vista storico, delle nozioni che il pubblico può apprendere o semplicemente da un punto di vista culturale (parola questa che qualche giorno fa Bertolucci ha richiamato sui giornali affermando che non la sente più pronunciare ed è vero).

La *fiction* su Montalbano, nata per caso, è stato un piccolo miracolo. Nessuno credeva al grande successo popolare del commissario Montalbano, i più pensavano ad un prodotto di nicchia, tant'è che inizialmente l'hanno trasmessa su Rai Due. Gli unici ad aver intuito che non si trattava di un prodotto di nicchia eravamo io, Camilleri e Zingaretti. Eravamo in tre, gli altri non ci credevano, ma poi hanno dovuto arrendersi. Ci sono, quindi, molti aspetti da considerare, ma in particolare è necessario che i produttori, i registi e gli autori acquistino una maggiore importanza e siano liberi di scegliere il *cast* e le storie.

Dovete aiutarci in questo: chiamateci e chiedeteci tutto quello che volete e noi vi spiegheremo i nostri problemi. Ribadisco, però, che l'errore principale sta nel fatto che ormai non contiamo più niente.

FONTANA (*Ulivo*). Desidero innanzitutto ringraziare il segretario generale ed il vice presidente dell'Associazione registi televisivi per l'esauriente relazione, che ha aperto uno scenario di estremo interesse e ha richiamato fortemente il nostro intervento di legislatori proprio nel mo-

mento in cui ci accingiamo a porre mano ad una legge sul cinema e sull'audiovisivo in generale.

Lo scenario oggi descritto evidenzia un aspetto molto grave, che personalmente non mi meraviglia ma che, denunciato dai rappresentanti dell'Associazione, assume un notevole rilievo. Si tratta, in sostanza, dell'esproprio della creatività. Infatti oggi colui che produce cultura non è più titolare della sua capacità, del suo talento, ne è sostanzialmente espropriato. Noi non possiamo non intervenire affinché venga superato il regime di duopolio esistente. Non si tratta di un discorso di carattere politico, ma di un problema di spazi creativi e di libertà. La condizione affinché una cultura possa vivere è la libertà, quindi dobbiamo lavorare per raggiungere questo fine. Gli interventi svolti ci danno un serio *warning* che credo non possiamo non raccogliere.

Per la verità, anche perché non ho mai seguito questo settore, sono rimasto molto colpito dal fatto che il produttore sia diventato una sorta di passacarte; io avrei immaginato esattamente il contrario. L'editore titolare del tutto si giustificerebbe nella misura in cui fornisce gli strumenti di produzione (mi riferisco ai servizi), mentre in realtà – se ho ben compreso – il produttore produce esattamente nella logica del passato, ma non è più titolare dei diritti dell'opera che produce. A mio avviso, tutto ciò deve essere superato individuando dei correttivi.

Ho letto quanto ha affermato Bertolucci in questi giorni. Devo riconoscere che anch'io ho una grande nostalgia degli anni Settanta, ma forse ciò rientra nelle biografie personali. È certo, però, che le regole delle aziende non possono applicarsi alla cultura. Ciò non vuol dire – lo afferma una persona che ha un'esperienza particolare in questo ambito – che chi gestisce una grande istituzione culturale debba avere mano libera o fare della finanza allegra; va comunque applicata una corretta gestione, ma la logica tipica dell'impresa produttiva che sta sul mercato non può essere adottata per le aziende che producono cultura, a cominciare dalla Rai.

Alberto Sironi poc'anzi ha citato l'esperienza della Francia e della Gran Bretagna: in questi Paesi vengono svolte attività che chiaramente non realizzano utili, ma producono cultura. Non a caso in Francia c'è un canale televisivo che si chiama «Arte», che in Italia non esiste. Nel nostro Paese la schiavitù dell'*audience* (ho apprezzato l'affermazione secondo cui questa non può essere l'unico indicatore da considerare) ha portato ad un ribasso qualitativo generale e, in realtà, anche ad una disaffezione dei giovani per il prodotto televisivo. A mio avviso, dovremmo recepire tutti questi elementi, non solo nel provvedimento di riforma del settore radiotelevisivo (A.S. n. 1588), cioè nel cosiddetto «disegno di legge Gentiloni» (che mi pare sia ben indirizzato nella misura in cui è volto a restituire alla Rai l'identità di servizio pubblico), ma soprattutto nella futura legge sul cinema. Quindi, sono perfettamente d'accordo con quanto è stato affermato e personalmente, nel mio piccolo, mi adopererò affinché queste idee vengano recepite nei disegni di legge che andremo ad esaminare.

Vorrei porre una domanda su un aspetto che mi interessa particolarmente. Alcuni hanno affermato che oggi il nostro cinema è in crisi mentre

la *fiction* è diventata la vera cinematografia italiana. Se ciò fosse vero – e probabilmente lo è – vorrei capire la dimensione della proiezione internazionale della *fiction* italiana. Non mi meraviglia il successo all'estero de «Il commissario Montalbano», che segue – se non sbaglio – quello della *fiction* «La piovra», perché rientra in una certa idea del nostro Paese, di un'Italia molto meridionalizzata (ma è inutile che mi dilunghi su questo argomento). Una *fiction* come «Il grande Fausto» affronta invece un tema «nostro» che tuttavia dovrebbe essere di tutti (Fausto Coppi è il «campionissimo» per definizione): vorrei capire, allora, quale proiezione internazionale possa avere una *fiction* di quel tipo.

Inoltre, se è vero che oggi la *fiction* ha preso il posto del cinema italiano, forse deve essere aiutata in un'opera di promozione all'estero; in questo caso, si deve stabilire in quale misura sostenerla. Si devono considerare anche i problemi linguistici: ad esempio, in Francia lo Stato fa doppiare in inglese i film direttamente a sue spese, proprio per agevolare la penetrazione nel mercato americano. Si afferma che la Francia è particolarmente dirigista in campo culturale. Non so se si tratti di dirigismo – rispetto al quale io non ho senz'altro una posizione favorevole – ma ritengo sia molto importante cercare di difendere i prodotti nazionali. Infatti, nell'epoca della globalizzazione, è fondamentale affermare le singole identità culturali. Credo che saremmo tanto più forti sui mercati mondiali in una logica di globalizzazione se tutelassimo fortemente la nostra identità culturale: ciò vale per il teatro, per la musica, per il cinema e per la *fiction*. Dunque, se l'assunto da cui parto fosse vero, vorrei capire come si muove la *fiction* all'interno di tale meccanismo.

CONFORTI. La risposta alla domanda testè posta dal senatore Fontana non può che essere molto articolata e parte di essa la si può trovare anche in quanto abbiamo dichiarato a proposito della preoccupazione per l'invecchiamento della nostra *fiction*. Per esser più chiari, la serie televisiva «Il commissario Montalbano» dal punto di vista produttivo, ma anche in termini di linguaggio e di formato, ha rappresentato un'operazione molto avanzata; il suo essere costruita attraverso tanti piccoli film è stata del resto anche la ragione del successo di vendite registrato sui mercati internazionali.

Proprio per questo motivo per anni abbiamo chiesto sia alla Rai che a Mediaset di non tornare indietro. D'altra parte bisogna tenere conto che ormai l'ascolto televisivo è costituito per larga parte da un pubblico anziano e quindi nessuno ha voglia di correre rischi nel tentativo di catturare altre fasce di ascolto. Diverso è il modo di operare della televisione inglese: Channel 4, per ottenere la licenza necessaria a trasmettere ha stipulato con lo Stato una precisa convenzione, che tra l'altro prevede che tale rete produca cinema destinato ai giovani. Channel 4 da questo punto di vista ha quindi fatto tanta sperimentazione con risultati a volte buoni, a volte mediocri, ma a volte anche straordinari ottenendo guadagni per milioni di euro; basti pensare al film di un esordiente, «Trainspotting», che all'epoca costò due miliardi e mezzo di vecchie lire e che ha incassato sui

mercati internazionali ben 450 miliardi di lire, rappresentando quindi anche un grandissimo *business*.

Proprio per questo – ripeto – abbiamo chiesto alla Rai e a Mediaset di puntare alla sperimentazione e soprattutto al formato telefilm che è quello che ha più mercato all'estero. La lunga serie televisiva «La piovra», ad esempio, è stata venduta dappertutto, anche se va detto che si trattava di un prodotto particolare, visto che parlava di mafia, un fenomeno molto conosciuto nel mondo.

SIRONI. Era una serie formata da sei-otto puntate.

CONFORTI. Esattamente. Oggi però stiamo assistendo ad una certa tendenza a rifluire su un genere «alla Matarazzo» (senza con questo voler sparare a zero su un grande regista del dopoguerra come Matarazzo, cui sono peraltro molto affezionato), che prevede serie televisive lunghissime, basate su storie che ricordano quelle dei romanzi a puntate che le signore che facevano le commesse a via Cola di Rienzo leggevano sul tram 46, ai tempi in cui andavo a scuola!

Ovviamente faccio questa affermazione con tutto il rispetto per un genere che è legittimo continuare a produrre e che ha rappresentato un momento molto importante per la crescita della nostra cultura, ma verso il quale registriamo un tendenziale appiattimento. Invece – guarda caso – non viene assolutamente incrementato il formato telefilm, che oltretutto è quello che sappiamo fare meglio, considerato anche il livello degli autori e dei registi che lavorano nel settore della *fiction*, e questo semplicemente perché acquistiamo i telefilm dagli americani. Ricordo che conducemmo una durissima battaglia per produrre *fiction* in Italia e una delle motivazioni che all'epoca portammo fu proprio il fatto che non ritenevamo possibile che un bambino conoscesse tutto sulla Quinta strada, ma nulla sul proprio quartiere o su una via della propria città! Si trattava evidentemente di un paradosso, ma rammento che vincemmo quella battaglia anche attraverso quel piccolo slogan.

Torno comunque a ribadire che ci sono reti televisive italiane, ad esempio Rai Due, che acquistano esclusivamente telefilm americani, tra l'altro di serie B, mentre ci sono serie americane, sia pur limitate, non solo ben confezionate ma in cui si trova sperimentazione e rottura dei linguaggi. Ripeto, la maggior parte dei telefilm viene acquistata all'estero quando noi saremmo bravissimi a produrli in casa. Non è un caso che sul mercato internazionale noi vendiamo o questo tipo di formato, oppure quello realizzato dalle grandi coproduzioni internazionali (ma in tal caso ogni puntata è costituita da un film, oltre al fatto che si tratta in genere di operazioni che richiedono investimenti ingentissimi). La parte restante di questo genere di prodotti è invece rivolta al mercato nazionale e serve solamente a «ingraziarsi» l'inserzionista di turno ottenendo ascolti leggermente superiori, ma senza tentare di conquistare nuove fasce di pubblico e ciò nonostante le potenzialità formidabili di questo formato.

Tengo anche a precisare che il nostro settore non vivrebbe se non ci fosse il cinema; se non ci fosse più il «grande prototipo» non potremmo realizzare la *fiction*, tenuto conto che tutti i nostri amici e colleghi registi vengono dal cinema, sono dei cineasti, persone che possono contestualmente fare *fiction* e cinema. In tal senso gli esempi sono molteplici, basti pensare a Carlo Lizzani o alla nostra vice presidente Cinzia TH Torrini che operano sia nel cinema che nel settore della *fiction*. Quest'ultima, del resto, rappresenta quello che rappresentava il cinema medio negli anni Settanta in Italia, quando si realizzavano 300 film l'anno di diversi generi, che andavano dai «poliziotteschi», agli erotici, alla commedia brillante e che permettevano di tenere in piedi il grande cinema d'autore. Tanto per fare un esempio, il produttore di una serie cinematografica, di cui era protagonista «Er monnezza», con i proventi ottenuti riusciva a recuperare le risorse necessarie da investire nei film di Antonioni, di Visconti o di Fellini.

Ebbene, oggi a nostro avviso la *fiction* potrebbe rappresentare quel genere di strumento, cionondimeno teniamo moltissimo ad una rinascita del cinema italiano, posto che in assenza del «grande prototipo», del nuovo modello della grande Ferrari che sperimenta nuovi tipi di freni o di motore costruiti a mano, non riusciremmo a rappresentare al pubblico quello che c'è di più elevato nella nostra società (anche perché gli addetti che operano nei due settori sono sostanzialmente gli stessi ed il cinema rappresenta una parte rilevante della nostra vita).

Ecco perché l'ipotesi del varo di una legge di sistema ci ha molto interessato; del resto, è noto che in quasi tutti i Paesi europei vigono leggi di sistema che cercano di equilibrare – prevedendo in tal senso specifici pesi e contrappesi – i vari settori di sviluppo, supportando una crescita del mercato che, come ho detto a proposito della legge n. 122 del 1998, va «tirata per le orecchie». Tanto per fare un esempio, ci sono delle persone che hanno ereditato i diritti di sfruttamento commerciale relativi a quattro film *western* degli anni Settanta, che definirei di serie C, ovvero quelli girati a costi ridottissimi, nella campagna romana, che tuttora incassano ogni anno tra i 75.000 e gli 80.000 euro. Ancora l'anno scorso a Berlino è stato venduto ad alcune televisioni via cavo americane un pacchetto di film del genere «*western* all'italiana», di serie C, e questo proprio perché c'è grande richiesta di contenuti. Sarebbe pertanto opportuno che la *fiction* venisse orientata verso una platea di generi estesa, compresa la *soap opera*, ma che nello stesso tempo si puntasse ad un prodotto di qualità elevata, cioè ai telefilm, un settore in cui abbiamo dimostrato grande competenza ed esperienza e dove riusciremmo a conseguire ottimi risultati anche in termini di mercato.

Non è un caso che quest'anno in occasione della prima edizione di «Roma Fiction Fest», gli autori italiani avranno la possibilità di mostrare i loro «*pitching*» – così vengono definiti – ovvero i loro progetti ai grandi *tycoon* dei *media* internazionali, e questo proprio perché anche questi ultimi hanno la necessità di rinnovare i contenuti. In tal senso considero fondamentale quanto affermato dal senatore Fontana, il quale ha sottolineato

come il successo abbia sempre contraddistinto le nostre opere quando abbiamo saputo essere originali e non abbiamo copiato gli altri. Questo è del resto dimostrato dalla storia del cinema italiano dal dopoguerra in poi. Se noi oggi siamo qui lo dobbiamo a registi come Roberto Rossellini che all'epoca hanno fatto capire agli americani che in Italia non tutti erano fascisti! Oggi dobbiamo far capire che cos'è l'Italia attuale, facendone conoscere le storie, i drammi, le invenzioni, perché è proprio questo che il mondo vuole conoscere.

Un altro aspetto fondamentale da affrontare nell'ambito di una legge di sistema è la promozione dei nostri prodotti all'estero. Da questo punto di vista, infatti, la normativa è come bloccata visto che la promozione riguarda solo il settore del cinema e viene curata da Filmitalia, una struttura che fa parte di Cinecittà Holding e che è presieduta da Irene Bignardi, ma che al momento non ha la possibilità di promuovere la nostra *fiction*. Ripeto, quando ho letto l'intervista del ministro Bonino, secondo cui la cultura e l'audiovisivo dovranno essere elementi centrali dell'esportazione italiana, ho immediatamente pensato alla necessità per noi registi di attivare dei contatti con l'ICE. Tengo infatti a precisare che all'estero siamo abbastanza conosciuti, mi riferisco a registi come Sironi o Cinzia TH Torrini, ma anche a sceneggiatori del livello di Rulli e Petraglia, due straordinari autori che hanno dimostrato di sapersi muovere tra il cinema e la televisione con grande flessibilità e capacità, noti all'estero per aver sceneggiato la serie televisiva «La piovra», ma di cui non si sa, ad esempio, che hanno scritto la sceneggiatura dell'ultimo film di Daniele Lucchetti.

Il vero problema che abbiamo di fronte è liberare il sistema, con ciò intendendo che ciascun autore di *fiction* deve avere la possibilità di sottoporre il proprio lavoro a più soggetti e non solo ai due oggi esistenti, che si parlano tra loro per poi fare però sempre le stesse cose!

SIRONI. E decidere tutto loro!

CONFORTI. Abbiamo bisogno di avere produttori indipendenti, considerato che il nostro settore funziona generalmente nel seguente modo: quando si ha un soggetto lo si porta ad un produttore, che a sua volta lo sottopone all'attenzione di Rai, Mediaset o di qualche altro soggetto. A quel punto abitualmente comincia la battaglia, magari perché il produttore vuole risparmiare; del resto ha in mano il progetto di cui ha acquistato i diritti e quindi ha tutto l'interesse a venderlo, quindi è lui a scontrarsi con gli editori e non l'autore. Adesso invece capitano cose stranissime: il produttore è un mero esecutore e chi si scontra con gli editori, che hanno una forza notevolissima, siamo noi, i registi. Non è possibile però che i registi debbano discutere con gli editori sulla scelta degli attori. È qualcosa che nel cinema faceva il papà di Cecchi Gori, che decideva direttamente con i distributori e magari dopo lunghe trattative scritturava una giovane ragazza, Sofia Loren, che nelle mani di De Sica vinceva l'Oscar.

Questa dialettica oggi è compressa. Noi ormai siamo deboli; prima eravamo più forti perché dalla nostra parte avevamo anche il produttore

con il quale era possibile un confronto; magari si discuteva sulla scelta di un attore in cambio di un risparmio sulla pellicola, però erano modalità di confronto che facevano parte di una dialettica in cui ognuno aveva i propri diritti: il regista vantava dei diritti perché aveva scritto la sceneggiatura; l'editore aveva i diritti di sfruttamento commerciale che gli erano stati riconosciuti, ma non si comportava come se fosse il produttore, ad esempio scegliendo gli attori. L'editore esaminava il progetto, esprimeva il suo gradimento e se il *cast* non gli piaceva ne poteva discutere con il produttore, che in virtù dei suoi diritti e della sua forza poteva sempre decidere di rivolgersi ad un altro. Purtroppo ora non si agisce più in questi termini.

Attualmente la *fiction*, con un fatturato di circa 300 milioni di euro, è molto forte. È lievemente sotto il cinema, ma non di molto. È anche vero però che un domani il progressivo calo del bacino di ascolto delle televisioni generaliste potrebbe far sparire questo prodotto, come è scomparso il cinema degli anni Settanta. Nel 1974 ci fu l'ingresso selvaggio delle televisioni private e da una produzione di 320 film l'anno (lo ricordo perfettamente perché quello fu l'anno in cui uscii dal Centro sperimentale di Rossellini, che al termine dei due anni di corso ci congedò) si passò nel 1975 a produrne 90. Oggi sono ancora meno.

Quel calo vertiginoso determinò il tracollo dell'intera piattaforma industriale del cosiddetto cinema di media qualità, anche se non lo è affatto. Se un domani *internet*, che si rivolge ad un pubblico vastissimo e che tra l'altro riesce a cogliere diverse quote di mercato (il pubblico giovane che naviga in una certa direzione, il pubblico medio che naviga in un'altra, quello di una certa età che sta iniziando a muoversi in quest'ambito, senza considerare poi la possibilità di scaricare film ad alta definizione), riuscisse in qualche modo a sostituirsi alla *fiction*, la relativa produzione subirebbe un inevitabile calo.

Noi non sappiamo fare un lavoro che non riguarda soltanto l'aspetto culturale ma riguarda un problema di democrazia: cosa è costretto a guardare in televisione quel pubblico che non ha possibilità di collegarsi alla rete? Gli vogliamo offrire un prodotto migliore? Questo è un problema di democrazia molto serio, come ha evidenziato lo stesso Bertolucci. Negli anni Settanta poi non c'era solo Bertolucci: Zingarelli, produttore dei film di Bud Spencer e Terence Hill, allo stesso tempo si recava a Monaco per comprare i film di Joseph Losey, che proiettava tra l'altro vicino a Montecitorio con un guadagno notevole. Egli, pur essendo produttore dei film di Bud Spencer e Terence Hill (quello era il suo lavoro e grazie a quei film è diventato ricco), aveva capito che esisteva un pubblico anche per i film di Losey, espressione di un cinema di qualità.

Pertanto, occorre definire in modo intelligente, con una normativa di settore, lo spazio di politica pubblica da dedicare alla *fiction* e al cinema, attraverso un sostegno pubblico – anche a fondo perduto come avviene in Francia – alla creazione, all'ideazione e allo sviluppo dei progetti. Il Centro nazionale di cinematografia francese ha proprio questo obiettivo e lo stesso avviene in Germania.

Reputo inoltre necessaria una legge anti-delocalizzazione, sul modello di quella francese. Basti pensare che tutte le varie *fiction* sui Papi sono state girate in Bulgaria. Mi chiedo come sia possibile. Mi chiedo come sia possibile che non si riescano ad avere, attraverso strumenti legislativi nazionali e un costruttivo rapporto con le Regioni, norme fiscali anti-delocalizzazione in modo da poter girare in Italia questi film.

PRESIDENTE. Per quale ragione queste *fiction* sono state girate in Bulgaria?

CONFORTI. Perché tutto costa meno. La *fiction*, a differenza del cinema, non ha nazionalità né gode di sovvenzioni pubbliche e quindi è conveniente girare in Paesi dove tutto, dalle comparse ai costumi, costa meno. Attualmente assistiamo a situazioni scandalose. Ovviamente ogni Nazione europea porta l'acqua al suo mulino; vi sono Paesi come l'Ungheria, la Serbia, la Romania, che tra l'altro hanno una notevole tradizione cinematografica, che ci fanno una fortissima concorrenza grazie a costi bassissimi. Il problema non è impedire che ciò avvenga, ma avere presente che in questo modo si snatura il nostro *skyline*, le peculiarità civili, economiche e culturali di una città, di un Paese. Anche i volti, alla fine, non sono italiani ma, ad esempio, bulgari. Quindi cambia tutto.

Dobbiamo porre in essere un complesso di norme, ben lontane dall'assistenzialismo di cui parlano i giornali, finalizzate a stabilire delle regole. Lo Stato avrà sempre meno risorse e attualmente quelle a disposizione sono nelle mani di chi non vuole investirle. Occorre costringere questi soggetti ad investire, come è stato fatto con la legge n. 122 del 1998. Le reti Telecom, Sky, Rai, Mediaset devono investire nella creazione di nuovi progetti audiovisivi, perché quegli investimenti avranno senz'altro un ritorno economico, come è accaduto per la *fiction*. Inoltre, visto che in tutta Europa il sostegno ai progetti audiovisivi è considerato legittimo da parte dei Paesi membri, introducendo una serie di agevolazioni fiscali – che sarà il Parlamento a stabilire – probabilmente la situazione migliorerà.

Andando sui *blog* francesi mi ha colpito lo scatenarsi dei piccoli investitori contro le Sofica (Società per il finanziamento dell'industria cinematografica e audiovisiva), che in Francia si occupano, per conto del Centro nazionale della cinematografia, di rastrellare capitale privato per investirlo nei diversi generi: film da 50 milioni di euro, piccoli cortometraggi di giovani autori agli esordi, *fiction*, cinema medio e così via. In realtà in tali fondi possono investire esclusivamente i grandi investitori, con più di 100.000 euro. Ma anche il piccolo investitore vuole entrare in questo gioco; ha scoperto infatti che con un investimento di 100.000 euro si usufruisce di una defiscalizzazione per l'anno in corso e in più l'anno successivo si ottiene un reddito del 6 per cento (quindi altissimo) sul capitale investito. Pertanto i piccoli investitori stanno facendo pressione sul Governo francese per poter entrare in questo mercato. Anche per chi può investire solo 50.000 euro il meccanismo è conveniente. Si tratta inoltre di fondi chiusi, gestiti come i fondi *private equity*.

In tutta l'Europa, poi, nei titoli di coda delle *fiction* c'è un elenco lunghissimo di privati, enti pubblici, regionali o federativi, che hanno concorso al reperimento delle risorse finanziarie. In Italia non c'è niente del genere, appare solo il nome di qualche *sponsor*. Infatti, chiunque intervenga in quella produzione può sfruttarne i diritti per la sua specifica distribuzione: la televisione generalista distribuisce la *fiction* per l'emittente che l'ha pagata; la televisione a pagamento e quella via cavo pagano per la distribuzione. Il Centro nazionale di cinematografia interviene con un finanziamento per lo sviluppo del progetto e appone la sua firma; la Regione, ad esempio, il *Département* di Parigi, dell'*Ile-de-France* (che, tra l'altro, ha investito 40 milioni di euro contro la delocalizzazione), stanziava risorse a fondo perduto affinché la *fiction* venga realizzata *in loco* e tutti possano conoscere l'*Ile-de-France*. La lista, quindi, è molto lunga perché ognuno acquista i diritti.

La Rai, invece, acquista i diritti su tutto: noi cediamo i nostri diritti al produttore ed il produttore, a sua volta, cede tutto alla Rai, vita natural durante. Sottolineo che i diritti in Francia vengono ceduti per un periodo di 18 mesi, in Germania di due anni e in Spagna – se non ricordo male – di un anno e mezzo. Vi sono, quindi, regole precise in base alle quali il produttore vende i diritti ad una televisione, ma poi ne rientra in possesso; questo per lui è molto utile, per i *sequel* e tutto il resto.

La *fiction* ha incardinati al suo interno formati, linguaggi ed elementi curiosissimi. Pertanto, una grande serie, come ad esempio quella su Fausto Coppi, può essere riprodotta per un altro grande ciclista belga: in quel caso, però, i diritti vengono venduti alla società di produzione belga dalla Rai e non dal produttore indipendente, dal regista o da chi ha ideato la storia. Noi non abbiamo in mano più niente! Quindi, c'è un moltiplicarsi di formati e di generi che potrebbe generare ricchezza per il produttore e per tutto il sistema ma che invece è bloccato nelle mani degli editori. La grande regola europea in base alla quale chi produce i contenuti deve essere separato da chi li distribuisce in Italia non esiste: questo è il vero problema ed è il grido di allarme che noi lanciamo.

SIRONI. Abbiamo fiducia in voi!

PRESIDENTE. Ringraziamo il segretario generale Conforti ed il vicepresidente Sironi per i loro interventi ricchi di spunti ed informazioni, che risulteranno assai utili al nostro futuro lavoro di legislatori.

Ringraziamo altresì per la documentazione che ci è stata consegnata e che distribuiremo a tutti i colleghi che oggi non hanno potuto partecipare ai lavori della Commissione.

Dichiaro conclusa l'audizione odierna e rinvio il seguito dell'indagine conoscitiva ad altra seduta.

I lavori terminano alle ore 15,30.