



UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE
FACOLTÀ DI ECONOMIA “GIORGIO FUÀ”

Corso di Laurea triennale in Economia e Commercio

STORIA ECONOMICA DEL CINEMA
ECONOMIC HISTORY OF THE CINEMA

Relatore:
Prof. Augusto Ciuffetti

Rapporto Finale di:
Niccolò Principi

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

CAPITOLO I: L'ASCESA DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

ITALIANA

I.1 Il nuovo apparato produttivo del cinema - dal muto al sonoro (1925-1943)

I.1.1 La nascita dell'istituto Luce

I.2 La rinascita dalle macerie (1945 e post)

I.3 Il cinema dal punto di vista politico

I.3.1 La censura

I.3.2 La politica dei cattolici

I.3.3 Il fronte della sinistra

CAPITOLO 2: STATI UNITI – EUROPA: ANALOGIE E DIFFERENZE

II.1 L'alleanza

II.2 Hollywood-Roma

II.2.1 La produzione statunitense e gli studios di Hollywood

II.3 Produttori europei

II.3.1 L'unione del cinema europeo

CAPITOLO 3: DAGLI ANNI '60 ALL'EPOCA MODERNA

III.1 Gli anni 60-70

III.1.1 Una nuova legge cinematografica

III.1.2 L'avvento delle televisioni private

III.2 Gli anni 80-90

III.3 Anni 90-Periodo attuale

III.3.1 I supporti digitali: VHAS, DVD, BLU-RAY

III.3.2 Il mercato streaming e on demand

III.3.3 Cinema e COVID-19

INTRODUZIONE

La storia dell'industria cinematografica rappresenta una pagina importante della storia economica, poiché dietro al cinema, si nasconde una delle industrie di maggior successo della storia di tutta l'umanità. La dimensione economica del prodotto cinematografico, al di là di chi lavora nel settore, è sconosciuta a molti, ma è proprio da essa che discendono importanti conseguenze per la sua dimensione artistica.

Il film è stato definito da alcuni economisti sia come “bene pubblico” poiché la sua funzione può essere fruita da più soggetti, che come “bene esperienza” perché le sue qualità possono essere conosciute solo tramite il suo utilizzo.

Nonostante, nel corso della storia, il cinema italiano e quello europeo non abbiano mai avuto un'industria cinematografica paragonabile a quella americana, non è mai mancata né la voglia di creare né quella di farsi valere, sia da parte dei piccoli imprenditori, che da parte dello Stato.

Soltanto a partire dal secondo dopoguerra, in Europa, ma soprattutto in Italia, si può iniziare a notare una grande crescita nella produzione di film, contemporaneamente all'aumento di spettatori. Dal 1949 al 1953, l'industria cinematografica italiana passa dal quarto al secondo posto nel mondo. Ancora oggi, il settore cinema, secondo stime della Feds (Fondazione ente dello spettacolo) e del MIBACT (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo), genera una ricchezza

annuale pari a 4,4 miliardi di euro, mentre il giro di affari totale dell'audiovisivo arriva a 15,6 miliardi.

Nel corso dell'ultimo decennio, in tutto il mondo si è assistito ad un peggioramento del box office; tale decrescita dipende dalle profonde trasformazioni in atto nel settore, legate alla moltiplicazione delle piattaforme di consumo dei film (PC, tablet, cellulare, ecc.) e ai nuovi canali di sfruttamento che si sovrappongono a quelli tradizionali.

CAPITOLO I: L'ASCESA DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA

I.1 IL NUOVO APPARATO PRODUTTIVO DEL CINEMA – DAL MUTO AL SONORO (1925-1943)

Il punto di partenza per l'analisi della storia dell'industria cinematografica italiana, è quel nodo fondamentale che è il passaggio dal muto al sonoro.

Dopo la disfatta degli anni '20, tutto l'apparato produttivo del cinema viene rifondato a partire da zero; in particolare, nel braccio di ferro ideologico e politico che attraversa tutti gli anni trenta, si vengono a formare due schieramenti: coloro che vorrebbero un'industria cinematografica quasi totalmente statalizzata e coloro che invece, sostengono che il cinema debba mantenere un ampio margine di autonomia, assieme al sostegno dello Stato.

Con la vittoria della posizione sostenuta dagli industriali, chi poi riuscirà a trarre un gran vantaggio da questa condizione, saranno gli imprenditori e le loro capacità di approfittare dell'aiuto dello Stato.

L'ascesa della nuova classe di industriali, durante tutti gli anni trenta, giunge al culmine nel 1941, con la nomina alla Direzione generale della cinematografia di Eitel Monaco.

E' da questo periodo, che si iniziano a configurare delle idee solide per poter uscire dalla grande crisi che quasi azzerò il cinema italiano nel 1923, dopo il crollo dell'Unione Cinematografica Italiana (UCI).

Nel 1924, dopo la crisi dell'UCI, Stefano Pittalunga, un brillante imprenditore titolare di una rete di noleggio e di sale del nord-Italia assorbe l'UCI con le società ad essa collegate di noleggio, diventando il dominatore del cinema italiano fino alla sua morte nel 1931. Durante la sua carriera, cerca di spingere tutti gli imprenditori del cinema a riunirsi nella Federazione cinematografica italiana, presieduta da lui stesso; tale federazione verrà poi inquadrata dal regime fascista e ribattezzata in Federazione Nazionale Fascista degli Industriali e dello Spettacolo (FNFIS). Nonostante ciò, lo stato è ancora restio ad aiutare gli imprenditori; la prima legge fascista sul cinema che rappresenta una dichiarazione di attenzione verso il cinema, piuttosto che una volontà d'intervento, avviene nel 1927; tale legge impone alle sale di prima visione di riservare 27 giorni l'anno alla programmazione di pellicole nazionali. La legge si rivela subito un fallimento, poiché dopo la crisi, i pochi film creati non bastano a coprire i giorni riservati al loro esercizio.

Verso la fine degli anni '20, gli industriali iniziano ad intensificare i loro rapporti con i funzionari fascisti, per cercare di ottenere aiuti economici più concreti. Tramite delle conoscenze di Pittalunga, nel '29 Mussolini in persona, riceve un rapporto sulla situazione della cinematografia nazionale e con l'avvento del sonoro, lo Stato avverte la necessità di regolamentare il settore, di cui si iniziano a scorgere le potenzialità politiche ed economiche; il cinema, secondo la definizione di Mussolini, diventa "l'arma più forte".

Nel 1931 viene emanata la legge n.918, la quale stabilisce i criteri per l'attribuzione della nazionalità italiana ai film di nuova produzione; il successo di tale legge si basa sull'aumento della fiducia dei produttori di poter contare d'ora in poi, sull'assistenza dello Stato. Nonostante l'aumento dei finanziamenti, gli industriali premono per ottenere maggiori agevolazioni e maggiore protezione, che arriveranno nel 1933 con la legge n.1414, dove verranno affrontati i problemi globali della cinematografia, perfezionando il sistema della programmazione obbligatoria e istituendo dei "buoni di doppiaggio" per difendere la produzione nazionale; per ogni film classificato come nazionale, il produttore riceve tre buoni di doppiaggio, che danno il diritto all'esonero del pagamento di una tassa sull'importazione di film stranieri.

Contemporaneamente a tali leggi, lo Stato fascista crea ulteriori strutture di direzione e coordinamento della cinematografia come la Direzione generale della cinematografia (Dgc) nel 1934, col compito di controllare le attività artistiche. La Dgc si identifica con le idee del suo capo, Luigi Freddi, il quale inizia ad interessarsi al cinema dopo un viaggio ad Hollywood; al suo rientro Freddi propone l'istituzione di una struttura cinematografica di Stato che comprende le attività di produzione, distribuzione ed esercizio, ma che non danneggi l'industria privata.

Nel 1937 Freddi propone un disegno di legge dal nome "Testo unico della cinematografia", dove prevede per lo stato un grande ruolo di coordinamento e controllo totale della produzione. Il ministro della cultura, Dino Alfieri, pone il veto

ad una tale interferenza nella produzione, causando l'accantonamento del disegno di legge. Freddi si trova sempre più isolato e in contrasto con Alfieri, i cui orientamenti alla fine prevarranno.

Con la "legge Alfieri", lo Stato rinuncia ad inquadrare disciplinarmente la cinematografia, ed opta per un sistema che garantisca agli industriali ingenti compensi e allo Stato il consenso degli imprenditori.

Il decreto assegna ad ogni film nazionale, un premio pari al 12% degli incassi lordi realizzati in tre anni; vi sono poi premi esclusivi per i film distinti per particolari pregi artistici, etici o per i produttori che noleggiavano o vendono film nazionali all'estero.

La legge Alfieri crea un sistema al servizio dei produttori che li agevola in tutte le fasi della creazione di un film, dalla produzione (con i buoni di doppiaggio), alla vendita all'estero (con premi appositi).

Tale legge ha risvolti immediati nella produzione, che passa da 33 film del 1937, ai 96 del 1942. Questo successo è anche in parte dovuto all'articolo 9, che esclude dai premi governativi le società di produzione con capitale sociale inferiore a 500.000 lire, mirando a scoraggiare tutti quei piccoli imprenditori senza una solida base finanziaria alle spalle.

Come già riportato in precedenza, nel 1941 con la nomina di Eitel Monaco a direttore generale della cinematografia, gli interessi degli industriali privati arrivano ad essere rappresentati ai massimi livelli della gerarchia fascista.

La nuova DGC punta al riordino del mercato interno finalizzato ad una più equa ripartizione dei profitti fra produzione, noleggio ed esercizio e al raggruppamento delle società di produzione intorno ad un organismo di distribuzione.

In questo periodo il cinema italiano è in continua espansione; l'industria cinematografica non sembra risentire degli effetti della guerra: la produzione arriva al suo massimo nel 1942 con 96 film.

Il cinema italiano non divenne mai un cinema politico statalizzato come in Germania o in URSS; Mussolini vedeva in anteprima ogni singolo film realizzato nel Paese, ma di rado li faceva vietare. Allo stesso tempo, nonostante l'assistenza del governo, l'industria italiana non divenne mai autosufficiente; in generale il regime si limitava a sovvenzionare un settore fragile, lasciandolo in gran parte in mani private.

I.1.1 La nascita dell' Istituto LUCE

Nel 1924, viene istituito un nuovo organo tecnico denominato L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E), che diventa il nuovo "megafono" per messaggi istituzionali, di propaganda politica e di diffusione della cultura attraverso la cinematografia.

Il regime fascista, diede a tale organo una grande spinta e un decisivo sostegno per una crescita rapida.

Tramite i cinegiornali, Mussolini e il fascismo riuscirono a costruire un monumento celebrativo per immagini in onore del duce e delle sue imprese.

Col passare degli anni, guardando all'indietro, si è poi potuto distinguere due fasi dell'istituto LUCE, una prima fase che si caratterizzò per la presenza di geni didattici ed educativi, ed una seconda fase che si pose al servizio del regime e del suo capo con il ruolo di cantore visivo delle sue gesta.

Inizialmente l'organismo di produzione era una piccola società anonima, nominato Sindacato istruzione cinematografica (SIC) ed era nato con lo scopo di produrre e diffondere film educativi; ma già poco dopo, la piccola impresa si trasformò in un organismo sostenuto da diversi enti e venne ribattezzato da Mussolini stesso L'unione Cinematografia Educativa.

Il capitale iniziale di un milione di lire fu portato a due e mezzo e venne sottoscritto da numerose istituzioni.

Nel 1925 Mussolini, vedendo le enormi possibilità propagandistiche ed educative del nuovo mezzo, indirizza una lettera ai ministri dell'Interno, delle Colonie, dell'Economia nazionale e dell'Istituzione pubblica e li invita a "riconoscere ufficialmente la L.U.C.E e ad utilizzare la sua organizzazione tecnica ed i suoi film per fini di educazione, istruzione e propaganda". Da questo momento il L.U.C.E, diventa ente parastatale, alle dipendenze del governo.

Naturalmente la propaganda politica era l'obiettivo principale, ma assieme ad essa furono sperimentati nuovi metodi di comunicazione e di informazione giornalistica.

Il primo cinegiornale apparve nel giugno del 1927; dal 1931 al 1943 vennero realizzate due serie di cinegiornali. La prima, che conta 1693 numeri e la seconda

che ne comprende 379; il Luce, accanto ai cinegiornali, realizzò anche una gran quantità di documentari, corto, medio e lungometraggi.

I.2 LA RINASCITA DALLE MACERIE

Dalle ceneri della FNFIS, nel 1944 nasce l'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini), uno dei primi organismi nati con lo scopo di difendere gli interessi di alcuni imprenditori cinematografici, ormai brancolanti nel buio dopo la guerra. Tale associazione presenta diversi caratteri che diventeranno il fondamento di un'industria:

- 1) La fiducia e la capacità di guardare avanti e porsi obiettivi differenziati nel breve e lungo periodo;
- 2) Lo sforzo immediato di far rientrare l'industria cinematografica nei piani governativi di ricostruzione del paese;
- 3) L'acquisizione di una mentalità capace di guardare ben oltre i confini nazionali e di contribuire a capovolgere i giudizi e gli stereotipi internazionali sul paese sconfitto.

Nel dopoguerra i registi, per la prima volta nella loro storia, sono liberi di vedere e di guardare l'Italia e gli italiani non come mondi possibili, ma come dimensioni da scoprire e osservare come territorio vergine. Il cinema rinasce perché intende coinvolgere il pubblico nell'operazione creativa facendone il destinatario previsto di un messaggio e promuovendolo a soggetto creatore di storie e racconti.

Il viaggio procede, ed è guidato da Eitel Monaco, il quale cerca di porre l'ANICA come interlocutrice per tutti i tipi di alleanze e accordi che consentano un rafforzamento delle posizioni di mercato.

L'ANICA si muove su tre fronti: tenta l'unificazione di interessi atomizzati, cerca appoggi e aiuti dal governo e tenta di trattare con i produttori americani.

Per tutto il periodo della ricostruzione, però, il cinema sembra una branca dell'economia che opera in una zona franca; ciò è indirizzabile sia a ragioni interne alla sua struttura, sia per le sue caratteristiche ereditarie.

La svolta della legge del 1949 e la successiva politica dirigistica e di favore messa in atto da Andreotti portano la produzione italiana ad occupare il secondo posto nel mondo, con la punta di oltre 200 film; la qualità degrada, la ricerca affidata ai singoli autori viene compressa, ma per chi accetta queste condizioni, però, il cinema diventa un vero e proprio investimento produttivo. La trasformazione degli impianti, l'evoluzione tecnologica e l'uso del colore, testimoniano il passaggio da una fase artigianale ad una fase di organizzazione industriale dell'economia cinematografica.

I sette anni dal 1953 al 1959 sono anni dove il processo di espansione industriale subisce un ulteriore incremento; questi sono anche gli anni degli esordi e dell'impressione di un ricambio generazionale in ambito registico.

Dal punto di vista dell'esercizio, alla vigilia e durante la guerra, il cinema entra nelle abitudini della popolazione come bene di prima necessità, e addirittura, fino

alla metà degli anni '50, la domanda di cinema è superiore, in percentuale, all'incremento di reddito annuo. Dal 1956, si registra un'inversione di tendenza: aumentano altri tipi di consumo e arretra la domanda cinematografica.

Nel primo dopoguerra, ad ogni biglietto venduto nell'Italia insulare, ne corrispondono 2 in quella meridionale, 4 in quella centrale e 8 nell'Italia settentrionale. Le ragioni dipendono dalla presenza di altre forme di spettacolo e da problemi di distribuzione del reddito.

Un altro fattore che caratterizza questa inversione di tendenza, è sicuramente la diminuzione delle sale cinematografiche; se nel 1938 esisteva 1 cinema ogni 10.815 abitanti, nel 1948 1 ogni 6.289.

Negli anni '50 esistono ancora in Italia, più di 2800 comuni in cui non si tengono spettacoli cinematografici di alcun tipo.

Fintanto che il cinema garantisce, soprattutto nelle aree periferiche un tipo di divertimento continuo, ricco di emozioni, la domanda permane invariata sia nella borghesia che nelle classi proletarie e contadine. Poi quando si cominciano ad avvertire le prime modifiche alle abitudini, dei consumi e di redistribuzione della spesa, il boom cinematografico lascia il posto ad un diverso tipo di boom economico.

I.3 IL CINEMA DAL PUNTO DI VISTA POLITICO

Il cinema italiano, tra il 1948 e il 1960, attraversa un mondo dove i quadri principali vengono espulsi dai centri di potere o dalle istituzioni culturali e, nel ricambio,

viene dato ampio spazio a ottusi esecutori della volontà governativa. Ciò avviene sia al Centro sperimentale e alla Mostra di Venezia, sia in Rai e all'Istituto LUCE. Negli anni in cui Andreotti è sottosegretario, si evince come egli sia l'unico realmente in grado di sviluppare una conoscenza di tutto il settore che gli è affidato, dimostrandosi capace di mettere in atto piani non improvvisati per la ripresa economica.

Durante gli anni della guerra fredda egli rappresenta l'ala più illuminata, sia culturalmente che ideologicamente del suo partito.

Numerosi sono i provvedimenti emanati da Andreotti con lo scopo di stabilire una regolamentazione mediante la legislazione, ma le forze di pressione esterna (principalmente americana) riterranno tali provvedimenti inadeguati e artefici del caos produttivo e distributivo.

Mentre la Costituzione della Repubblica italiana, che sarebbe entrata in vigore nel 1948, avrebbe stabilito la libertà di pensiero, di parola, la legislazione cinematografica aveva sancito che, nel suo ambito, le libertà d'espressione fossero già controllate, anche se non ancora limitate.

Alla vigilia della nascita del quarto governo De Gasperi, viene variato il piano Marshall, che rende ancora più espliciti i rapporti di colonizzazione dell'Italia da parte degli USA; in questa fase, il cinema, riveste un ruolo importante, in quanto, grazie all'intervento statale, si riesce a conferire a questa industria un assetto competitivo sul piano del mercato.

Un'autonoma vitalità è garantita ad istituzioni come la Biennale o il Centro sperimentale di cinematografia; la regressione ideologica o il controllo e la gestione di alcuni enti da parte di funzionari totalmente disinteressati, non azzerano le funzioni operative e non significa arresto della produzione culturale. La Mostra del cinema riesce a raggiungere, e a recuperare, il prestigio perduto; il centro sperimentale diploma allievi che continueranno a trasmettere, nel mondo, l'immagine di un importante centro di formazione professionale e pubblica.

I.3.1 La censura

Tra gli anni '50 e '60, la censura cinematografica, raggiunge il suo apice; l'Italia è un paese totalmente frammentato: è un paese che non cambia e non vuole cambiare, ci sono scontri e problematiche a livello istituzionale a causa del passaggio dalla dittatura alla democrazia.

Nei primi anni '50 si poteva tranquillamente inventare una figura letteraria di censore e dichiarare che ogni fatto e riferimento a persone vissute era puramente casuale. In pratica era molto più complesso in realtà: rispetto al fascismo, il lavoro di censura aveva fatto un ulteriore passo avanti verso la centralizzazione dei poteri in mani di burocrati alla dirette dipendenze del sottosegretario per la Stampa, lo spettacolo e il turismo. Inoltre, grazie ad una congruenza maggiore delle forze al potere, oltre al controllo centralizzato, erano nate altre figure con compiti di vendette a livello sociale con lo scopo di bloccare, segnalare ed ispezionare tutti i segnali pericolosi emessi dal cinema.

La censura fascista occupava spazi ben definiti e permetteva “trasgressioni” solo in casi eccezionali; la censura democristiana, a causa della sua capacità di centralizzazione, segna il trionfo dell’arbitrio più assoluto, e grazie alle forze decentrate, riesce a colpire qualsiasi iniziativa cinematografica in qualunque momento. Ad onor del vero, bisognerà riconoscere l’intenzione voler prevenire e reprimere allo scopo di difendere il buon costume.

Il coprifuoco ideologico, che scatta dopo il ’48 e dura quasi 10 anni, riesce ad ottenere risultati migliori per il solo fatto che, dalla parte governativa passano anche le forze dei produttori, dei distributori e degli esercenti.

L’organismo censorio si manifesta nella sua forma più significativa negli anni dell’immediato dopoguerra poiché riesce ancora ad applicare la legislazione fascista in mancanza di nuovi ordinamenti.

Se si considera che il compito principale rimane saldamente nelle mani del governo, si può notare come qualsiasi prodotto, che non rispetti le regole del gioco imposte dalla volontà governativa, debba attraversare un attraversamento di “forche” di grandissima estensione alla cui composizione partecipano il sottosegretario, i censori nazionali, produttori e molte altre figure.

Per questo gli anni Cinquanta appaiono come più bui e repressivi rispetto agli anni del fascismo, ma anche i più ricchi di materia su cui lavorare per poter valutare i mutamenti della mentalità; c’è una grande circolazione di prodotti cinematografici

e c'è un'offerta piuttosto ricca e i film piuttosto importanti ottengono, previo qualche taglio, il permesso di circolazione.

La censura, in questi anni, altro non è che una manifestazione terminale di una serie di interventi che vogliono esprimere a qualsiasi livello sociale, la presenza del potere.

I.3.2 La politica dei cattolici

La Chiesa, grazie alla sua organizzazione, all'elaborazione di un piano di controllo, avviato già dagli anni '30, si trova in una situazione di privilegio e relativa forza (soprattutto per quanto riguarda il settore dell'esercizio) e può continuare ad emettere un giudizio morale sulla produzione affluente da vari paesi in misura assai più elevata che in passato.

Alla fine della guerra rimangono attive, su tutto il territorio italiano, più di 500 sale parrocchiali, capaci di garantire la continuazione del servizio cinematografico: la cifra tenderà ad aumentare enormemente durante gli anni '50.

Questa rete di sale, controlla in particolare le zone urbane periferiche e le campagne, dove, in molti casi, l'attività culturale è gestita dalla parrocchia in condizioni di assoluto monopolio.

Non si può parlare di una strategia univoca, messa in atto nel dopoguerra dai cattolici, quanto piuttosto di una continua capacità di modifica e adeguamento alle esigenze più diverse, d'ordine economico, commerciale, culturale e morale.

Pio XII è il primo papa che comprende il ruolo dei mass media e se ne serve per diversi fini, non solo di evangelizzazione, ma a sostegno della propria azione diplomatica e politica e per non incrementare il proprio processo di divinizzazione, come hanno fatto invece prima di lui i vari dittatori.

Il viaggio cinematografico della Chiesa e dei cattolici, pur sviluppandosi lungo un terreno accidentato, porta ad indubbe conquiste e a risultati notevoli non soltanto sul piano organizzativo.

Il cinema inizia così a diventare il punto avanzato del lavoro politico di vari organismi, in primis dell'Azione cattolica: nelle campagne, nelle periferie urbane, in tutti i luoghi in cui il potere politico o le forme sociali non sono in grado di organizzare subito servizi culturali mediante istituzioni pubbliche, si attua una sorta di delega in bianco ai cattolici per la gestione pubblica di una serie di iniziative culturali e ricreative.

La politica cinematografica dei cattolici è, prima di tutto, elaborata ai vertici delle gerarchie ecclesiastiche e delegata in parte, in un secondo momento, alle forze religiose. In tutta la prima fase del lavoro, le garanzie del successo sono date dal fatto che il controllo e la direzione delle singole azioni sono nelle mani dei parroci. A partire dall'istituzione dei cineforum diventa importante reclutare, selezionare e creare, nella comunità dei fedeli e parrocchiani, degli operatori culturali e promuoverli a esperti con rapidi corsi di aggiornamento.

Manca, o interviene con grande ritardo, un progetto politico di copertura, capace di saldare il momento culturale con quello economico-produttivo e di promuovere e soprattutto mobilitare grandi forze.

La principale preoccupazione della stampa cattolica, rivolta in apparenza alla salvaguardia dei valori della famiglia, contro i pericoli che possono minarne l'integrità, è in realtà quella di puntare a intervenire nella politica del nuovo Stato democratico. L'obiettivo diventa colpire non pellicole rappresentanti scene erotiche o offensive della morale religiosa, quanto piuttosto tutti i film che rientrano sotto il denominatore comune del neorealismo; la Chiesa e la stampa cattolica si fanno interpreti sia sul piano nazionale che locale, della volontà del popolo italiano di allontanarsi al più presto da ogni possibilità di conquista di una coscienza critica del presente e dell'immediato passato. Gli obiettivi principali del neorealismo che la Chiesa intende abolire sono due: la guerra, in particolare la memoria della Resistenza e la responsabilità dei fascisti; la rappresentazione della realtà italiana contemporanea.

Dopo il 1948, conviveranno due atteggiamenti opposti della strategia cattolica nei confronti del cinema: quello di tipo più apocalittico "il cinema è la luce che uccide" e quello più illuminato, che punta ad impadronirsi delle strutture per piegarle ai fini di promozione culturale.

I.3.3 Il fronte della sinistra

Nel primo dopoguerra, i comunisti chiamano a raccolta gli intellettuali chiedendo loro di partecipare al progetto di ricostruzione morale e materiale del paese secondo una prospettiva unitaria; coloro che rispondono all'appello non trovano, per quanto riguarda il cinema, un programma specifico pronto in cui inserire il proprio lavoro. Rispetto ai cattolici, le forze mobilitate in tutto l'arco della sinistra non hanno modelli alle spalle e devono cercare di realizzare un programma unitario.

Fino al 1947 il cinema non appare sulla stampa socialista e comunista come un terreno privilegiato della battaglia culturale. Per alcuni anni i critici cinematografici della sinistra non sanno disfarsi del tutto del loro bagaglio idealistico la cui eredità li porta, ad esempio, a sottovalutare l'analisi dei problemi economici e strutturali.

Durante i primi anni del dopoguerra, non c'è una presa di posizione ufficiale sui problemi dell'industria cinematografica; la voce degli uomini di cinema, per potersi accordare a quella più generale degli uomini di cultura, deve acquisire un'autorità e una precisa identità.

Analizzando tutte le forze in campo in quegli anni, non si può non notare che mentre la mobilitazione cattolica e delle industrie americane punta al controllo di tutte le posizioni chiave della scacchiera, da parte delle sinistre non si è in grado di elaborare una strategia d'attacco per le disparità di mezzi.

Nel momento in cui si iniziano ad avvertire in maniera netta i pericoli che investono nell'insieme la cinematografia italiana e ne pregiudicano la sopravvivenza, il Partito

comunista dichiara di volersi far carico dei problemi dei lavoratori dell'industria cinematografica, riconoscendo, in primis, la garanzia dell'esistenza della cinematografia nazionale.

Il 1948 è l'anno di decisiva trasformazione dei ruoli e delle parti; che la battaglia per il cinema italiano sia ormai da condurre sul piano politico, è un fatto riconosciuto da più parti. L'obiettivo è far sì che la difesa del cinema italiano sia assunta in prima persona dalle classi popolari al pari di qualsiasi battaglia sociale o sindacale.

Nel 1949, si assiste ad una grande manifestazione promossa da tutte le forze del cinema per una più rapida discussione e approvazione della legge a favore dell'industria nazionale e contro l'invasione americana; tale manifestazione trova un immediato appoggio nelle forze politiche e sindacali, ma nonostante ciò non ha effetti pratici immediati. In realtà la battaglia si spostò dalla piazza nell'aula di Montecitorio, dove nel 1949, con un discorso di Emilio Sereni al senato, si segna la svolta nell'atteggiamento del mondo politico verso il cinema. In questo discorso non c'è alcun aspetto del cinema italiano che non venga toccato: nomi, cifre, leggi, e un livello di documentazione orientata verso il centro dei problemi e non portata solo a privilegiare il momento estetico.

CAPITOLO 2: STATI UNITI-EUROPA: ANALOGIE E DIFFERENZE

Insieme alle truppe americane, che nel luglio del 1943 sbarcano in Sicilia e fin dall'agosto bloccano i film italiani, riaprono gli esercizi cinematografici e fanno

circolare vecchi film americani trovati nei depositi dei distributori della Sicilia stessa, giungono anche osservatori con il compito di suggerire al governo statunitense il modo migliore di conquistare il consenso del popolo italiano.

Una delle prime osservazioni che emerge da tutti i rapporti, è che il fascismo non ha attecchito in profondità nell'animo del popolo italiano.

Il riconoscimento dei diritti dei popoli all'autodeterminazione è uno dei cardini e delle strutture portanti che accompagna la politica governativa e diplomatica americana nei confronti dell'Italia, dal settembre 1943 fino all'attuazione del piano Marshall.

Hollywood non può esercitare un controllo diretto: conoscendo però bene, da prima della guerra, il mercato italiano, intende riconquistarlo, eliminando ogni sorta di possibile concorrenza.

I produttori americani decidono di intervenire quando il terreno è stato ben ripulito e reso abitabile, per prendere possesso ufficiale dei propri possedimenti.

Tramite l'ambasciata americana a Roma e i diversi emissari, i produttori hollywoodiani disporranno a lungo di un osservatorio privilegiato con una messa a fuoco quasi perfetta del terreno. La tecnica adottata è quella di "osservazione telescopica": da un continente distante e diverso si decide a tavolino una strategia economica e ideologica sulla base di una conoscenza preventiva, dettagliata e analitica, della realtà che si intende conquistare.

Si può adottare, accanto al termine colonialismo, anche quello di cinefilia, per definire il tipo di intervento tendente alla distruzione della cultura cinematografica italiana e alla sua sostituzione con altri modelli e valori. L'accoglimento e la penetrazione non solo nel pubblico, ma anche nella competenza stilistica dei registi, di modi e di forme del cinema americano, fanno parte di questo sforzo di conquista e modificazione profonda di una cultura su cui si tenta di esercitare un forma di controllo e di dominio totale.

Hollywood penetra nel mercato con tutta la forza delle sue truppe: i western, i film di guerra, d'avventura con lo scopo di occupare tutto il territorio. L'arrivo ininterrotto di questi film costituisce, per l'industria cinematografica nazionale, una sorta di prolungamento dello stato di guerra, destinato a durare per alcuni anni e a impedire un aggancio stabile dei film italiani con il proprio pubblico; tale aggancio mancato è dovuto sia a cause naturali, sia a una precisa volontà politica.

Il 20 settembre del 1945 il consiglio dei ministri approva il decreto che non pone limiti all'importazione e abroga quasi interamente la legge fascista: le compagnie americane possono definirsi ampiamente soddisfatte; ma pochi mesi dopo, una lettera, firmata da tutti i rappresentanti delle majors, denuncia che i film americani sono bloccati in dogana. Da parte loro i produttori americani, fanno sapere che sono disposti ad importare non più di 25 film a compagnia per anno (che sono molto pochi, considerando che negli anni successivi arriveranno anche a più di 300 all'anno).

Sbloccata questa situazione il 6 giugno del 1946, grazie all'intervento del ministro Mario Bracci, il flusso ininterrotto di pellicole appare come una variante anticipata del piano Marshall.

Il fatto che le esportazioni dell'Italia non bilancino mai le importazioni e che il paese non persegua una politica d'esportazione, accresce i debiti valutarî del paese e fa sì che il cinema diventi un canale privilegiato di dipendenza economica. Il doppiaggio delle pellicole americane, incrementa e dà lavoro a tutto un settore di tecnici, maestranze e impianti per il doppiaggio, ma aumenta la competitività rispetto ai film italiani e ne rafforza il potere a tutti i livelli; anche se il governo italiano, con l'applicazione della tassa del 30% sui diritti dei film si sente protetto e si rende conto di erodere in maniera netta i profitti dell'industria americana.

E' possibile iniziare a notare come un grande disegno di colonizzazione del mercato cinematografico, condotto dall'industria americana, è soltanto in parte in conflitto con gli interessi specifici dell'Italia. Non va certo contro gli interessi degli esercenti né contro quelli del pubblico; il conflitto con le forze politiche non nasconde l'evidenza di interessi comuni.

Il cinema americano, continua comunque ad entrare nelle coproduzioni, ad imporre alla produzione italiana e agli stessi registi neorealisti le regole di Hollywood.

II.2 HOLLYWOOD-ROMA

Nel 1946 in Italia esistono diversi stabilimenti cinematografici; gli studi di Cinecittà, adibiti a campo profughi nell'immediato dopoguerra, riaprono nel 1948.

Da allora e per tutto il decennio successivo, Cinecittà ospiterà circa 30 produzioni all'anno, sia italiane che straniere, facendo di Roma la capitale europea del cinema. Roma arriva ad essere ribattezzata "Hollywood sul Tevere" nel momento in cui, negli studi di via Tuscolana sbarcano le produzioni americane.

Con gli accordi stipulati nel 1951 fra l'ANICA e MPAA (Motion Pictures Association of America) e poi rinnovati nel '54, '56, '59 e '63, il governo italiano consente il trasferimento negli Stati Uniti del 50% degli incassi dei film americani, e le compagnie aderenti alla MPAA (ovvero tutte le majors) si impegnano ad investire il 40% dei soldi rimasti bloccati nella produzione e distribuzione di film italiani. Quest'ultima parte dell'accordo, più che favorire il cinema italiano, apre la strada ad accordi illeciti fra majors e case di produzione formalmente italiane, ma in realtà, finanziate da capitali americani.

Sarebbe comunque riduttivo leggere il rapporto fra Italia e Stati Uniti in chiave di semplice sfruttamento del più debole da parte del più forte. Da una prospettiva più ampia, appaiono evidenti le spinte positive che il contatto vivo con i modi di produzione americani, hanno impresso all'industria del cinema italiano.

Le lavorazioni Usa in Italia fanno subito diventare obsoleta la struttura artigianale del cinema italiano e l'aumento dei costi costringe gli industriali a muoversi in una prospettiva internazionale, orientando le loro scelte verso progetti pensati non solo in funzione del mercato nazionale, ma anche per quelli esteri.

E' importante notare che fra Italia e Stati Uniti non esistono veri e propri accordi di coproduzione e che l'intervento di capitale e personale tecnico americano nel cinema italiano si compie all'insegna della compartecipazione.

II.2.1 La produzione statunitense e gli studios di Hollywood

L'industria del cinema nel dopoguerra, dovette affrontare numerosi problemi economici; gli incassi del 1946 furono i più alti nella storia del cinema americano. Anche il mercato internazionale di Hollywood si stava allargando, con la creazione di una nuova organizzazione commerciale: la MPEAA (Motion Pictures Expert Association of America), responsabile del coordinamento delle esportazioni americane. Numerosi sono i paesi che adottano politiche protezionistiche, costringendo gli Stati Uniti a rafforzare il dominio americano negli altri paesi. Mentre alcuni paesi si sforzavano di ricostruire l'industria interna, Hollywood potenziava l'esportazione: prima della guerra circa un terzo degli incassi del cinema americano proveniva dall'estero, ma a metà degli anni Sessanta la percentuale raggiunse il 50%.

Dopo il 1946, le fortune di Hollywood sul mercato interno subirono una battuta di arresto: i 98 milioni di spettatori settimanali del 1946, calarono ai 47 milioni del 1957, costringendo alla chiusura di circa 4000 sale.

Dopo la guerra, l'industria cinematografica dovette affrontare due sfide che ne avrebbero radicalmente trasformato la struttura: la prima fu un processo giudiziario

che alterò per sempre il modo di fare affari a Hollywood; la seconda fu il profondo cambiamento nelle abitudini degli spettatori americani.

Con la riduzione del numero di film prodotti dai grandi studios di Hollywood, la produzione indipendente acquistò uno spazio maggiore. Gli indipendenti assumevano il personale necessario alla realizzazione di un film per volta, creando un “pacchetto” con il quale ottenere i finanziamenti; una volta realizzato, il film era perlopiù distribuito da una delle “cinque grandi” (Paramount, Loew’s, Fox, Warner Bros e RKO).

L’esplosione della produzione indipendente era frutto di una strategia più ampia dei produttori, che rispondevano alla fuga del pubblico concentrandosi su settori specifici della popolazione. Prima degli anni ’50, la maggioranza delle produzioni degli studios erano pensate per un pubblico familiare: ora cominciavano ad apparire con sempre maggiore frequenza film destinati agli adulti, ai ragazzi o agli adolescenti.

La tattica del target individuato su base demografica fece nascere anche nuovi tipi di fruizione. Anche se dagli anni ’20 esistevano piccole sale specializzate in film stranieri, il pubblico d’essai diviene una realtà considerevole dopo la guerra.

Un’altra interessante alternativa per gli esercenti in crisi, in questi anni, sono i drive-in: il proprietario non aveva bisogno di un costoso edificio ma soltanto di uno schermo, un altoparlante da quattro soldi per ogni posto macchina, di un banchetto per le bevande e della biglietteria. Il terreno agricolo costava relativamente poco e

il fatto che di solito il drive-in sorgesse subito fuori città lo rendeva accessibile alla popolazione della periferia. Tra l'altro il biglietto era a buon mercato, dato che spesso i film erano seconde o terze visioni.

L'idea incontrò il favore del pubblico giovane: nonostante il costo ridotto del biglietto, molti gestori proiettavano anche due o tre film; i genitori potevano portare con sé i bambini e risparmiare il costo di una babysitter. Inoltre, il fatto che fosse possibile alzarsi durante il film senza inciampare nei vicini incrementava in misura notevole i guadagni dei banchetti di cibo e bevande.

II.3 PRODUTTORI EUROPEI

Nei primi anni '50 l'Europa cinematografica porta ancora su di sé i segni della recente devastazione bellica. Ai disastri materiali si aggiunge la minaccia dell'arrivo in massa dei film hollywoodiani bloccati dal conflitto.

Nel periodo prebellico, uno dei primi paesi ad adottare norme cinematografiche in funzione anti-americana è la Gran Bretagna con il "Quota Act"; tale provvedimento stabilisce che una certa percentuale dei film distribuiti e proiettati nei cinema deve essere di produzione inglese, analogamente a quanto prescrive la contemporanea legge italiana sulla programmazione obbligatoria.

Successivamente anche la Francia sperimenta una forma di restrizione all'importazione che impone ai paesi esteri di acquistare un film francese, in cambio di un certo numero di film importati.

Capostipite di tutti questi provvedimenti restrittivi è il “Kontingent” tedesco, che per primo collega il permesso per l’importazione di un film straniero alla produzione di un film nazionale.

Da allora in poi gli europei danno al contingentamento le formulazioni più varie, nel tentativo di frenare la concorrenza americana senza compromettere i rapporti internazionali, ma l’industria americana trova sempre il modo di adattarsi ad ogni condizione, esportando la propria struttura di produzione per utilizzare fondi bloccati o piegandola a produzioni di comodo per acquisire la facoltà ed esportare i suoi film.

Oltre alle misure difensive, molti paesi europei istituiscono fondi speciali dello Stato per il finanziamento della produzione nazionale, in molti casi alimentati da una tassa sui biglietti d’ingresso.

Per difendersi dalla concorrenza americana e stimolare la produzione nazionale, le principali cinematografie europee ricorrono dunque a strumenti molto simili, che si chiamino ristorni o taxe speciale, programmazione obbligatoria o quote, contingentamento o tassa sul doppiaggio. Fra tutte le misure, l’unica a dimostrarsi impraticabile è il semplice contingentamento delle importazioni, che provoca regolarmente reazioni o ritorsioni da parte delle compagnie americane, a meno che la restrizione non corrisponda ad un loro spontaneo ridimensionamento.

La collaborazione fra cinematografie europee appare fin dall’immediato dopoguerra come una risposta adeguata alle comuni difficoltà materiali e alla

necessità di trovare un collante culturale per un prodotto che si vuole diverso dal modello americano dominante.

Nel giro di pochi anni, gli industriali italiani stringono accordi di coproduzione con Spagna, Repubblica Federale Tedesca e Austria, e numerosi altri accordi di compartecipazione, che, pur non prevedendo i benefici della doppia nazionalità, sono utili a rafforzare la collaborazione finanziaria e artistica. L'asse italo-francese rimane comunque la colonna portante di questa rete di relazioni, per la straordinaria intesa artistica e la piena condivisione di intenti fra le due cinematografie, impegnate a migliorare costantemente gli accordi con verifiche periodiche.

I vantaggi delle coproduzioni finanziarie sono però tali da compensare una parte di rischio, perché consentono di mantenere ed estendere la collaborazione con i paesi con cui non esistono accordi specifici. La coproduzione finanziaria è la formula più adatta a scongiurare il pericolo del dosaggio artificiale di diversi ingredienti artistici.

II.3.1 L'unione del cinema europeo

Gli industriali del cinema italiano cominciano a pensare a un'Unione del cinema europeo già nei primi anni del dopoguerra.

Con gli occhi guardano a Hollywood, terra promessa di successi e di prestigio, ma hanno il cuore in Europa, dove affondano le loro radici culturali, e i piedi ben piantati sul suolo romano.

Anche se il cuore batte in Europa, il portafoglio piange nella tasca per rimanere con i piedi per terra, rinunciando ai sogni.

Bisogna dare atto agli industriali cinematografici italiani di una straordinaria capacità di immaginazione nel formulare un progetto grandioso e assolutamente in anticipo sui tempi, come quello dell'Unione del cinema europeo, e degli sforzi compiuti insieme ai colleghi francesi al fine di dar forma a tale idea.

Guardare all'Europa per espandere il commercio e la produzione cinematografica, significa per i produttori italiani potersi emancipare col tempo dai finanziamenti statali e quindi dall'apparato di controllo costruito su di essi.

Riduzione delle tasse sul cinema e autofinanziamento sono i principi guida che ispirano i progetti degli industriali cinematografici presentati prima alle autorità nazionali e poi a quelle europee, ma sempre senza successo.

Nel trattato sul Cinema europeo scritto dal direttore dell'ufficio studi dell'Anica Enrico Giannelli, sono analizzate la produzione potenziale di ogni paese, la frequenza del pubblico nelle sale e le possibilità di mercato, ed è possibile evincere la superiorità numerica della produzione europea su quella americana e una disponibilità di sale molto consistente. A vanificare queste potenzialità c'è però una scarsa circolazione interna dei prodotti, ostacolata da vincoli economici, da sistemi legislativi diversi e un'inadeguata organizzazione distributiva. Un mercato privo di vincoli e in regime di libera concorrenza, permetterebbe invece alle industrie

europee di vivere di vita propria e di trovare un equilibrio naturale fra produzione e fabbisogno.

La costruzione dell'Europa del cinema, per gli industriali italiani, è una questione di unione delle forze economiche, che non esclude l'autonomia del gusto nazionale o delle scelte d'autore, e neanche la naturale affermazione del paese leader nel continente. L'ambizione ad estendere l'influenza del cinema italiano sugli altri mercati europei, a scapito dell'occupazione americana, spiega l'impegno con cui l'Anica persegue accordi di scambio e coproduzione con cinematografie più deboli ma ricche di sale, come la Spagna e la Germania, dominate dal cinema a stelle e strisce.

CAPITOLO 3: DAGLI ANNI '60 ALL'EPOCA MODERNA

III.1 GLI ANNI 60-70

All'inizio degli anni '60 una serie di autori indipendenti diedero vita ad esperienze che rompevano con le regole stilistiche del cinema Hollywoodiano utilizzando un montaggio spezzato, riprese mosse e narritività non lineare. Erano influenzati dal cinema europeo, soprattutto dalla nouvelle vague, che circolava grazie ai cinema d'essai. Questi film sperimentali non furono certo campioni d'incassi, ma esercitarono una notevole influenza sulla New Hollywood che ne utilizzò le caratteristiche principali, pur addolcendole.

Qualsiasi paese si prenda in esame

e, il nuovo cinema è un disordinato assortimento di cineasti molto diversi le cui opere di solito non rivelano quell'unità stilistica presente nei vari movimenti dell'epoca del muto.

Più vistose erano però le innovazioni tecniche, anche perché parte del nuovo cinema si identificava con un approccio più immediato al linguaggio filmico: per tutti gli anni '60 si misero a punto macchine da presa senza bisogno di cavalletto, mirini reflex per vedere esattamente ciò che inquadrava l'obiettivo, e le pellicole divennero più sensibili. Diventava così girare in presa diretta, registrando il rumore d'ambiente del mondo reale, lontano dal silenzio pneumatico dei teatri di posa. La nuova attrezzatura portatile permetteva di girare in fretta e con budget minimali per il sollievo dei produttori, ansiosi di fare economie in tempi di crisi.

Negli USA fra la metà degli anni '60 e la metà degli anni '70 si assistette a un'ondata senza precedenti di proteste giovanili che sconvolse gli assetti della società. Si contestava il vecchio assetto patriarcale, il militarismo, l'imperialismo, la ricchezza, la famiglia e il crescente coinvolgimento nella guerra del Vietnam.

Hollywood entrò nella peggiore crisi della sua storia: i giovani, che erano diventati alla fine degli anni '50 i principali consumatori di film, rifiutavano un cinema che non affrontava i temi politici e sociali che stavano a cuore della nuova generazione. Le mega produzioni degli anni '60, in alcuni casi andarono incontro a gravissimi disastri finanziari, e la concorrenza tv era sempre più forte.

III.1.1 Una nuova legge cinematografica

In Italia nel giugno del 1963, a Livorno, si tiene un convegno sul “cinema libero”, ovvero sul ruolo del cinema di qualità all’interno o al di fuori dell’industria e sulle possibili strategie per favorirlo. Partecipano numerosi critici e giornalisti cinematografici vicini al partito socialista.

A Livorno vengono generate delle ipotesi abbastanza omogenee su cui lavorare per la nuova legge cinematografica, da tutti invocata come una necessità. Con il supporto di una “struttura amministrativa e commerciale adeguata all’esigenza della massima libertà visiva”, il cinema di qualità potrebbe diventare una risorsa importante anche dal punto di vista economico perché se il cinema punta solo sulla sua natura di evasione, sarà fatalmente battuto da altre forme di svago.

Dalla bozza del 1964 all’effettiva approvazione nel 1965, la legge passa attraverso una serie di adattamenti e correttivi imposti dai partiti e dai rappresentanti di categoria, che ne limitano la portata innovativa ma non ne intaccano il nucleo ideologico fondamentale, riconoscibile nonostante tutto.

Il principio su cui si basa la bozza è sostituire la filosofia del “regalo” con quella dell’incentivo, sia per il sostegno industriale al cinema nel suo insieme, che per la promozione del cinema di qualità.

Tale proposta ribalta l’ottica della legislazione precedente, con l’obiettivo di esercitare un’azione di stimolo alla produzione e alla circolazione dei film invece che risarcirli a fine sfruttamento con un premio “postumo”.

Nasce in questo periodo l'idea di una società di distribuzione pubblica, che va in porto con la fondazione dell'Itanoleggio, ma il tentativo di costruire su di essa una società integrata verticalmente con l'esercizio è vanificato dalla crisi degli anni '80, dopo la quale si dovrà aspettare ancora dieci anni prima che un ente pubblico torni nuovamente ad impegnarsi nella gestione diretta di una catena di sale.

Resta la grande novità del finanziamento di film con finalità culturali, ma l'iniziale indicazione della formula cooperativa, che prende spunto da alcune esperienze dei primi anni '50 e mira a stimolare nuovi modelli produttivi, deve essere sostituita con la dizione più ambigua di "formula produttiva che prevede la partecipazione ai costi di produzione di autori, registi, attori e lavoratori".

La "miglior legge possibile" riesce ad istituire, con l'articolo 28, un fondo apposito per film ispirati a finalità artistiche e culturali. Nei primi dodici anni di applicazione, l'articolo 28 sostiene in media 5 film l'anno, che nei successivi otto anni salgono a 25: una cifra molto inferiore alla media francese di 30-50 film finanziati ogni anno. Non è però nel numero dei film prodotti o nella cifra assegnata a ciascun film, che bisogna ricercare le cause dello spreco e i difetti di funzionamento dell'articolo 28, ma piuttosto nella fondamentale mancanza di una chiara politica culturale degli organismi preposti alla sua applicazione.

III.1.2 L'avvento delle televisioni private

Verso la metà degli anni '70 nascono le prime televisioni private e aumenta il numero dei film e dei programmi trasmessi. In seguito l'invenzione del

videoregistratore, con la conseguente diffusione dei negozi che affittano film in videocassetta a basso costo, contribuiscono al calo di presenza del pubblico nelle sale.

E' a partire dagli anni '70 che si inizia ad assistere ad una lotta tra cinema e televisione a colpi di tecnologia.

Le prime TV erano piccole, in bianco e nero, con immagini non perfettamente nitide e soprattutto trasmettevano solo dirette. La programmazione non era estesa a tutto il giorno come avviene ora. Ma la sera, grazie a programmi come i quiz televisivi, la gente preferisce rimanere davanti al televisore ed è davanti a questi apparecchi che ora si svolge la vita sociale.

Negli Stati Uniti, dove l'attività televisiva è sempre stata prevalentemente commerciale, la televisione via cavo, aveva consentito di affiancare alla televisione gratuita, per i ceti più poveri, una televisione a pagamento in cui venivano offerti in abbonamento canali di cinema, sport e varie forme di intrattenimento. Mentre i canali gratuiti erano infarciti di pubblicità, quelli in abbonamento ne erano quasi del tutto privi.

In Italia, come nel resto d'Europa, una forte pressione spingeva ad un uso diffuso di questi nuovi mezzi e all'apertura della televisione a soggetti diversi dal monopolio pubblico controllato politicamente dal governo. La televisione era considerata determinante per lo sviluppo dei consumi di massa e della grande distribuzione. Solo una televisione commerciale avrebbe potuto accompagnare

questa socializzazione al consumo con la pubblicità e con programmi fondati sull'intrattenimento. Vi era anche chi voleva creare una dimensione locale della televisione, facendone uno strumento di carattere comunitario, magari generatore di influenza politica. Negli stessi anni in cui il cinema era vicino ai movimenti studenteschi e operai, si faceva strada l'idea di utilizzare la televisione, divenuta ormai un apparato leggero, per la "controinformazione".

III.2 GLI ANNI 80-90

In risposta allo spostamento verso destra del governo, all'inizio degli anni '70 gli attivisti radicali e di sinistra abbracciarono una "micropolitica", concentrandosi su problemi concreti (aborto, discriminazioni razziali, welfare, politica ambientale), alla ricerca di un profondo cambiamento sociale. Molti documentaristi americani parteciparono a questi movimenti che, erano contrastati dalla nascita di una "nuova destra". Queste tensioni avevano come sfondo la recessione dell'economia statunitense che chiuse l'era della prosperità del dopoguerra.

Negli anni '80 il cinema americano cessò di essere controcultura; rivolgendosi a spettatori diversi diventò un elemento centrale nella cultura di massa e uno dei protagonisti dell'informazione mediatica.

La rinascita di Hollywood ebbe complesse conseguenze negli altri Paesi, avvantaggiando distributori ed esercenti che proiettavano film americani che

entravano in competizione con le industrie locali. I film americani circolavano in molti più Paesi di quanto non accadesse per i film provenienti dalle altre nazioni, occupando in molte di esse fino al 90% del tempo totale di proiezione. Nella maggior parte dei Paesi, al di fuori degli Stati Uniti, il pubblico diminuì costantemente, riducendo ulteriormente la possibilità che un film locale recuperasse nel mercato nazionale i costi sostenuti. Per raggiungere questo obiettivo, una strada possibile era differenziare il prodotto locale dalle offerte di Hollywood, come avevano fatto l'espressionismo tedesco e il neorealismo italiano.

In generale, negli anni '80, l'economia europea si stabilizzò. La causa principale della diminuzione del numero degli spettatori fu la televisione, ormai a colori e con una buona qualità dell'immagine, mentre dall'inizio degli anni '80 le videocassette portarono via molti spettatori al cinema.

La Germania occidentale fu il primo Paese ad usare in maniera sistematica la televisione nazionale per sostenere il cinema: dal 1974 un nuovo accordo fra cinema e televisione offrì condizioni favorevoli per le coproduzioni; tale accordo portò una nuova ondata di energia e molti nuovi registi tedeschi conquistarono fama e finanziamenti internazionali.

In Italia, invece, il cinema italiano si riduce a non più di una novantina di film prodotti; molte sale cinematografiche chiudono. Anche qui l'avvento massiccio delle televisioni private allontana il pubblico dal cinema, che è anche poco sostenuto dal governo italiano.

III.3 ANNI 90-PERIODO ATTUALE

III.3.1 I supporti digitali: VHS, DVD, BLU-RAY

Il mercato dell'home video si apre all'inizio degli anni '70 e consiste nella vendita e nel noleggio di contenuti audiovisivi per mezzo di un supporto fisico: in origine videocassette, successivamente DVD e Blu-ray.

La videoregistrazione di film su cassetta vede un iniziale scontro tra il sistema Betamax della Sony e il Video Home System (VHS) di JVC e Matsushita, con quest'ultimo che poi ha la meglio e si impone sul mercato. Superata questa fase di incertezza iniziale, la pratica di videoregistrazione e dunque di vendita e di noleggio di videocassette, si diffonde rapidamente.

Da una parte il mercato dell'home video può portare a un potenziale incremento dei consumi cinematografici, in questo caso fuori dalla sala, e dunque a grandi ricavi, generati dalla cessione dei diritti, e ciò è visto con favore dall'industria. Dall'altra, la diffusione di queste pratiche può anche andare ad erodere le presenze nei cinema a favore di consumi domestici. I timori degli studios riguardavano il rischio di perdere il controllo dei propri film. Prima dell'avvento dell'home video, infatti, chiunque volesse guardare un film doveva pagare un biglietto e questo valeva per eventuali seconde o terze visioni. Con l'avvento dell'home video tale meccanismo viene meno: chi compra una videocassetta paga un prezzo superiore a quello di un biglietto per il cinema, ma poi può vedere il film più volte, in compagnia e può

addirittura passarlo ad altri. Viene meno la corrispondenza “uno spettatore, un biglietto, una visione”.

Nonostante questi timori l’home video si rivela un comparto molto proficuo, in quanto determina un generale aumento della spesa complessiva per i consumi mediali e non va ad intaccare le presenze in sala.

Negli Stati Uniti a fine degli anni Ottanta l’home video genera più del doppio dei ricavi provenienti dal mercato delle sale domestiche, mentre a livello mondiale nel 1990, il segmento dell’home video rappresenta il 38,6% dei ricavi dei film hollywoodiani, la sala il 25%, la televisione, nelle sue varie forme, il 36,5%.

Anche se il successo dell’home video non si realizza a discapito delle presenze in sala, per evitare il rischio che l’esperienza di visione possa essere un giorno riallocata nel contesto domestico, nel corso degli anni 80, l’industria cinematografica statunitense usa i crescenti ricavi generati dal mercato internazionale e da quello dell’home video per rinnovare il parco sale e introdurre in maniera capillare i cinema multisala.

In Europa il panorama cinematografico è molto sfaccettato e dunque è difficile ricostruire una storia univoca dell’home video.

Ne 1997 viene introdotto un nuovo supporto fisico nell’ambito del mercato dell’home video: il DVD. All’epoca il mercato delle videocassette aveva iniziato a rallentare e i DVD avrebbero potuto rilanciarlo, sebbene il passato al nuovo formato non fosse affatto scontato dal momento che richiedeva l’acquisto di un apposito

lettore in ogni nucleo abitativo. Al di là di queste difficoltà e perplessità, in otto anni i lettori DVD entrano nel 76% delle case statunitensi e il nuovo supporto si impone grazie a un valore aggiunto rispetto alle videocassette che è palese per gli acquirenti: una confezione meno ingombrante e più elegante, una migliore qualità visiva, la presenza di contenuti extra, la possibilità di muoversi in maniera molto semplificata da una sequenza all'altra e un minor deterioramento del supporto.

Dieci anni dopo l'avvento del DVD, si affaccia sul mercato un nuovo formato: il Blu-ray, che propone film in alta definizione. L'interesse dell'industria del cinema per l'alta definizione ha due ragioni alla base: da una parte la volontà di assicurarsi un'offerta che possa essere competitiva con quella televisiva; dall'altra il desiderio di replicare il fenomeno economico generato dall'avvento dei DVD. L'operazione tuttavia non ha successo, soprattutto perché richiede agli spettatori di comprare un ulteriore nuovo dispositivo e questa volta i benefici percepiti sono inferiori rispetto a quelli del passaggio dalle videocassette ai DVD.

Il mercato dell'home video si espande fino alla prima metà degli anni Dieci del nuovo millennio, grazie al formato del DVD, alla possibilità di acquistare film a prezzo ridotto su portali di e-commerce e nei supermercati, e a forme inedite di noleggio on-line con l'invio di DVD tramite posta.

III.3.2 Il mercato streaming e on demand

Nel primo decennio degli anni Duemila la diffusione di internet porta alla nascita di un ulteriore nuovo mercato per i film, quello digitale. La più evidente

caratteristica di questo nuovo segmento è che l'offerta di film non è più legata a esercizi commerciali o a supporti fisici, bensì alla capacità delle reti di telecomunicazione di trasmettere film sotto forma di un flusso di dati audio-video fino ad un terminale (computer, televisore, cc.).

Tale modalità di consegna e fruizione del film nota come streaming, è alla base dei cosiddetti "servizi di video on demand (ovvero a richiesta), che si dividono in due principali tipologie. La prima è quella del Transactional Video on Demand (TVOD), che permette all'utente di acquistare l'accesso al singolo prodotto che vuole consumare; questa tipologia si suddivide a sua volta in due forme: quella che consente di scaricare film e accedervi per un tempo limitato, solitamente 48 ore (download to rent), e quello che consente di conservare il contenuto e accedervi tutte le volte che si vuole (download to own). La seconda tipologia è quella del subscriptional video on demand (SVOD), che prevede la sottoscrizione di un abbonamento grazie al quale l'utente può accedere ad un ampio catalogo di titoli, di cui può fruire tutte le volte che vuole all'interno del periodo di validità dell'abbonamento.

Il mercato dell'on demand è oggi presidiato da imprese che hanno deciso di sfruttare questo settore dell'audiovisivo in espansione o che vi sono entrate per far fronte alla concorrenza nell'ambito della fornitura di contenuti, e ciò rappresenta una forte novità per il mercato della distribuzione cinematografica, tradizionalmente molto concentrato.

Il fatto di offrire attraverso la rete contenuti che vengono consumati sempre mediante una connessione ha anche altri vantaggi economici altrettanto importanti, come la possibilità di avere dati precisi circa il mercato in cui si opera e di monitorare i comportamenti di consumo dei singoli utenti con un livello di dettaglio che non si era mai riusciti a raggiungere in passato. Grazie a ciò, i fornitori di servizi on demand sono in grado di conoscere i propri utenti con informazioni puntuali circa i loro comportamenti di consumo, riuscendo a scomporre in una serie di tag tecnici o in categorie specifiche le preferenze dell'utente, riuscendo a creare collegamenti tra ciò che egli ha visto in passato e quel che potrebbe voler vedere in futuro. Questi dati raccolti ed elaborati da appositi algoritmi, consentono all'impresa di profilare ai propri clienti e di usare queste informazioni su due fronti. Il primo fronte riguarda l'organizzazione dell'offerta; gli algoritmi sono in grado di elaborare suggerimenti personalizzati di titoli per i singoli utenti alla luce dei loro consumi pregressi. Un altro vantaggio per l'abbonato, spesso trascurato, è la possibilità di non perdere troppo tempo nella ricerca di un determinato contenuto grazie all'offerta di suggerimenti personalizzati generati dagli algoritmi; ciò consente di evitare che l'esperienza sulle piattaforme on demand possa essere frustrante o eccessivamente impegnativa.

La comparsa dei servizi on demand determina l'affermazione di nuove modalità di consumo dei contenuti audiovisivi, apre un nuovo mercato di sfruttamento economico per i film e altera una serie di dinamiche dell'industria cinematografica

ormai consolidate da decenni. Per molto tempo la filiera cinematografica è stata immaginata come una sorta di clessidra che aveva nella distribuzione la sua strozzatura centrale. La comparsa dei servizi on demand ha portato a immaginare una sorta di disintermediazione tra produzione e mercato o tra produzione e spettatore, in cui viene meno la figura del distributore, cosa che a oggi si è verificata solo di rado. L'avvento del digitale ha consentito ad esempio ad alcuni registi o a piccole case di produzione di mettere il proprio lavoro a disposizione del pubblico sfruttando unicamente la rete.

III.3.3 Cinema e Covid 19

La diffusione del virus ha implicazioni importanti per tutti i settori della società, cinema incluso. La conseguenza più evidente generata dal COVID sul sistema cinema è la chiusura delle sale in quanto luogo di potenziale diffusione del virus. La chiusura del cinema determina mancate entrate non solo per gli esercenti, ma anche per tutti quei soggetti a monte della filiera che hanno investito nei film che erano già in distribuzione nel momento in cui è scoppiata l'emergenza.

Le chiusure avevano influenzato anche la realizzazione dei film, con rigorosi protocolli anti-covid che ne complicavano la produzione.

Una delle prime iniziative messe in atto a maggio 2020, per far fronte a tale situazione fu #iorestoinsala, un sito gestito da più di 50 cinema in Italia e tramite cui era possibile acquistare un biglietto per vedere da casa uno dei film presenti sul catalogo.

Durante l'estate 2020, complice la bella stagione, l'allentamento delle misure restrittive più severe, alcuni cinema tentarono di spostarsi all'aperto con la creazione di varie arene cinematografiche sparse per le città, oppure riproponendo il modello dei cinema drive-in che anche in Italia aveva avuto una piccola diffusione negli anni sessanta.

Negli anni successivi, la situazione non migliorò affatto; a causa dell'aumento dei contagi furono messe in atto regole molto più restrittive, che andarono piano piano a far scomparire quasi del tutto il cinema come intrattenimento di massa.

Per far ripartire il settore, già a partire dal 2020, il governo aveva stanziato dei contributi a fondo perduto per compensare i mancati incassi delle sale cinematografiche; successivamente a marzo 2022, il Ministero della Cultura ha destinato un ulteriore fondo di 25 milioni di euro per proseguire l'azione di sostegno delle sale cinematografiche, avviando anche alcune campagne pubblicitarie per la stagione estiva.

Un'altra iniziativa dell'ANICA per aiutare la ripresa del settore è "Cinema in Festa". L'iniziativa è nata dalla collaborazione tra distributori ed esercenti e durerà fino al 2026: due volte l'anno a settembre e a giugno, dalla domenica al giovedì, permetterà di entrare al cinema al prezzo fisso di 3 euro e 50 centesimi.

Conclusioni

La crescita esponenziale dell'industria cinematografica da una forma di intrattenimento di nicchia ad un'importante forza economica globale testimonia il suo impatto sulla cultura e sull'economia mondiale. La continua sfida tra la tradizione del cinema fisico e l'avvento delle piattaforme digitali ha ridefinito il modo in cui i film vengono prodotti, distribuiti e consumati. Questo dibattito riflette la ricerca costante di un equilibrio tra l'esperienza condivisa e l'individualità del consumo, il tutto influenzato dalle dinamiche economiche in gioco.

Non sono mancati, nel corso del tempo, una serie di alti e bassi; si è passati da periodi di crescita, grazie alla voglia degli industriali di mettersi in gioco e grazie anche agli aiuti dei governi, a periodi di profonda crisi, dove nessuno credeva più nell'industria cinematografica.

Sia in passato, ma soprattutto in tempi più recenti con la diffusione di internet, la storia economica del cinema, ha dovuto affrontare ulteriori scogli, come la pirateria e la violazione dei diritti d'autore, che hanno minacciato la redditività dell'industria, richiedendo un costante adattamento delle strategie di protezione e distribuzione.

Nonostante ciò, l'industria cinematografica, ha riflettuto e influenzato i cambiamenti sociali, affrontando tematiche di rilevanza, come la diversità etnica e culturale e le questioni sociali e ambientali. I film hanno agito, e lo fanno ancora oggi, da specchio delle aspirazioni, dei desideri e delle tensioni della società.

In conclusione, la storia economica del cinema è un racconto di adattamenti, innovazioni e cambiamenti sociali che hanno plasmato un'industria in continua evoluzione. Dall'era dei grandi studios di Hollywood alla democratizzazione della produzione e distribuzione di film grazie alla tecnologia digitale, l'industria cinematografica ha dimostrato la sua capacità di sopravvivere e prosperare attraverso le sfide e le opportunità che il tempo ha presentato.

Bibliografia

CORSI.B, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori riuniti, Roma 2001

CUCCO.M, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Carocci, Roma 2020

BRUNETTA.GP, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009

CORSI.M, *Cinescuola*, <https://www.cinescuola.it/>

MAESTOSI.D, *Cinema del Silenzio*, <https://www.cinemadelsilenzio.it/>

BRUNETTA.GP, *Enciclopedia del cinema*, Treccani, 2003

MENDUNIE, *La rivoluzione delle tv libere. Cinema e televisione, gli anni Settanta*, in Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema Italiano*, volume XIII, 1977-1985, a cura di Vito Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2005

ROBBI.C, *Cos'è successo ai cinema durante la pandemia*, Il Post, Milano, 2022

CONTALDO.F, FANELLI.F, *Hollywood e colossal. Nascita, splendori e morte della grande Hollywood*, Alpes Italia, 2017

CORVIE, *Enciclopedia Italiana-IX Appendice*, Treccani, 2015