

Cinema e diritto: un confronto impossibile?

Luigi Pannarale

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Abstract: Cinema and Law: an Impossible Comparison?

The author describes the mutual observation processes that take place between cinema and law. Cinema has represented the law in many of its aspects, it has played a role in guiding public opinion regarding the law, it has contributed to denouncing situations of discrimination and violation of rights. On the other hand, the law has mainly performed a function of normalizing cinematographic works, using both its coercive tools and its incentive tools. The last part of the work describes what has changed in this relationship in the streaming era.

Keywords: Cinema; Law; Streaming Era.

Sommario: 1. Il diritto *del* cinema. - 2. Il cinema *del* diritto: la funzione repressiva. - 3. Il cinema *del* diritto: la funzione promozionale. - 4. Le nuove forme di normalizzazione. - 5. Conclusioni.

1. Il diritto *del* cinema

Il cinema ha spesso utilizzato il diritto come tema principale dei suoi film, esplorando tematiche come la giustizia, la libertà e i diritti umani, il multiculturalismo, la bioetica, la giustizia internazionale, i diritti degli animali, ed ha offerto una percezione sociale diffusa del diritto ovvero una descrizione del modo in cui esso è sentito, vissuto o subito dalla collettività¹. Tanto che si possono individuare dei veri e propri generi cinematografici legati al diritto: 1) il *legal thriller* che si concentra sulle indagini e sui processi giudiziari, spesso con protagonisti avvocati o investigatori che cercano di fare giustizia; 2) il *courtroom drama* che riproduce i processi giudiziari e la sala d'udienza e rappresenta il sistema giudiziario in modo più o meno realistico; 3) il *crime drama* che descrive le attività criminali, spesso con protagonisti detective o poliziotti alle prese con un caso da risolvere; 4) il *legal comedy* che utilizza il diritto come spunto per creare situazioni comiche e ironiche, spesso con protagonisti avvocati o giudici; 5) il *docudrama*

¹ S. Greenfield, G. Osborn, *Cinema and the Law*, Hart Publishing, Oxford, 2006.

giudiziario, che utilizza elementi di realtà per creare un racconto drammatico incentrato su un caso giudiziario reale².

A questi filoni se ne potrebbero aggiungere altri che utilizzano il diritto come tema principale o come elemento narrativo: 1) il dramma familiare, che spesso riguarda la disputa di un'eredità o questioni legali relative alla famiglia, come ad esempio il divorzio di una coppia, il diritto di visita ai figli o i conflitti sulla loro educazione; 2) il thriller psicologico, relativo a personaggi coinvolti in questioni legali, nel quale tuttavia si pone maggiormente l'accento sulle questioni psicologiche o sui conflitti interiori; 3) il film biografico, che si occupa di personaggi storici con un impatto significativo nel campo del diritto (giudici delle corti supreme, parlamentari, avvocati famosi); 4) il film noir, che si caratterizza per una forte componente di suspense, spesso presentando personaggi che sono coinvolti in attività illegali o che si trovano in situazioni di conflitto con la legge.

Inoltre, il cinema ha anche svolto un ruolo importante nel plasmare la percezione del pubblico sulle questioni legali³, attraverso la rappresentazione di trame che ruotano intorno a processi, avvocati, giudici e casi giudiziari⁴, e ha contribuito in modo rilevante ad accrescere l'attenzione su alcuni drammi legali, misteri irrisolti, ingiustizie e sull'eterno dibattito tra colpevolezza e innocenza.

In alcuni casi il cinema ha creato una rappresentazione idealizzata degli avvocati e dei giudici, poiché i personaggi cinematografici sono stati ritratti come figure eroiche che lottano per la giustizia; in altri casi ha offerto una visione semplificata del sistema giudiziario, nella quale i processi giudiziari sono spesso sintetizzati e modificati per fini di trama con la creazione di drammi e conflitti che non sempre rappresentano la realtà dei processi giudiziari reali e non sempre trovano nelle conoscenze giuridiche un utile o indispensabile supporto alla loro visione⁵; infine, ha pure influenzato l'opinione pubblica su questioni legali, presentando punti di vista e narrando storie che possono avere un impatto sulla percezione e sulla comprensione del pubblico riguardo a questioni come la pena di morte, i diritti civili e la libertà di espressione⁶. Ma il cinema ha anche creato stereotipi e pregiudizi riguardo a determinati gruppi o categorie di persone, come i criminali o gli immigrati, influenzando la percezione pubblica e la cultura popolare: il cinema può spingere al conformismo oppure stimolare le capacità critiche, descrivendo il reale come il migliore dei mondi possibili, oppure invitando ad immaginare una realtà diversa, a individuare delle alternative⁷.

² A. Sarat, *Law on the Screen*, Stanford U. P., Redwood City, 2005.

³ M. Asimow, S. Mader, *Law and Popular Culture: A Course Book*, Carolina Academic Press, Durham, 2012.

⁴ C. Fadda, *Cinema e diritto*, Giappichelli, Torino, 2008.

⁵ M.T. Burnett, P. Still, *Law and Film: Representing Law in Cinema*, Columbia U.P., New York, 2011.

⁶ M. Barton, *Law and Film: The Cinema of Justice*, Reaktion Books, London, 2010.

⁷ O. Roselli (a cura di), *Cinema e diritto. La comprensione della dimensione giuridica attraverso la cinematografia*, Giappichelli, Torino, 2020.

Il primo film in materia di diritto è forse *The Great Train Robbery*, apparso nel 1903. Si tratta di una pellicola di undici minuti, diretta e sceneggiata da Edwin S. Porter, un *crime drama ante litteram*, i cui protagonisti sono alcuni banditi che, dopo aver rapinato un treno, vengono inseguiti dalla polizia e uccisi mentre stanno dividendosi il bottino. Il successo di questo film ne ispirò diversi simili, tra cui *The Bold Bank Robbery* (1904); lo stesso Porter girò poi una sua parodia intitolata *The Little Train Robbery* (1905), con un cast di soli bambini, nel quale si rappresenta l'assalto ad un mini-treno per rubare bambole e caramelle tra i passeggeri.

Ma è dalla metà degli anni '50 che ha inizio una sterminata produzione di pellicole dedicate più specificamente a tematiche di natura giuridica, a partire dal famosissimo *12 Angry Men* (*La parola ai giurati*) del 1957, il primo film diretto da Sidney Lumet, inserito dall'*American Film Institute* all'ottantasettesimo posto della classifica dei cento migliori film americani di tutti i tempi. Si tratta di migliaia di pellicole, delle quali non è possibile fornire un elenco esaustivo e neanche il numero esatto, tra le quali mi è possibile ricordare solo alcune delle più famose, tra le quali rientrano sicuramente (ma è solo una questione di gusto personale): *To Kill a Mockingbird* del 1962 (*Il buio oltre la siepe*), vincitore di tre premi Oscar e di una miriade di altri premi; *Les Procés* (*Il processo*) del 1962, tratto dall'omonimo romanzo di Franz Kafka e diretto da Orson Welles; *The Verdict* (*Il verdetto*) del 1982; *Mississippi Burning* (*Le radici dell'odio*) del 1989; *A Few Good Men* del 1992 (*Codice d'onore*); *Philadelphia* del 1993, una delle prime grandi produzioni cinematografiche a trattare in maniera esplicita il tema dell'AIDS; *A Time to Kill* (*Il momento di uccidere*) del 1996; *The Rainmaker* (*L'uomo della pioggia*) del 1997; *Erin Brockovich* del 2000 (*Forte come la verità*), che includo in quest'elenco, perché, oltre ad essere un film di grande qualità per la straordinaria interpretazione di Julia Roberts, ha come protagonista la semplice segretaria precaria di uno studio legale e non un avvocato, un giudice o un poliziotto, allargando così lo spettro dei soggetti protagonisti nel mondo del diritto; *Runaway Jury* (*La giuria*) del 2003; *The Social Network* del 2010, anch'esso pluripremiato con Oscar e Golden Globe, nel quale si narrano i primi anni di Facebook, dalla sua ideazione fino alla famosa causa da 600 milioni di dollari intentata contro il suo fondatore; *The Lincoln Lawyer* del 2011, fino ai più recenti *The Trial of the Chicago 7* (*Il processo ai Chicago 7*) del 2020, *Just Mercy* (*Il diritto di opporsi*), *Il caso Collini* e *Dark Waters* tutti del 2019.

A partire da *La corona di ferro*, diretto da Alessandro Blasetti e considerato il primo film italiano che si occupa di diritto, anche nella cinematografia italiana non mancano numerosissimi film, che affrontano argomenti svariati legati in vario modo al diritto⁸. In realtà il film di Blasetti costituisce al più un precursore del genere cinematografico successivamente definito "giudiziario", in quanto è ambientato nel medioevo e narra la storia di un giovane contadino che scopre di

⁸ L. Candelise, *Cinema e giustizia*, La città del sole, Napoli, 2006; E. Terrone, *Il diritto nel cinema italiano*, Carocci, Roma, 2015.

essere il legittimo erede al trono e intraprende una serie di sfide legali oltre che politiche per reclamare il suo diritto successorio. Nel 1954 gli fece seguito *Un giorno in pretura* di Steno, una commedia all'italiana che presenta situazioni comiche e satiriche legate al sistema giudiziario italiano dell'epoca. Ma è forse *Il processo di Verona* (1963) di Carlo Lizzani ad essere generalmente considerato il primo film in materia giuridica di rilievo, perché affronta specificamente temi legali e mette in luce il dibattito sulle responsabilità individuali e collettive dei protagonisti del periodo fascista: esso si basa su eventi reali e si concentra sullo svolgimento del processo di Verona del 1944, nel quale furono processati e condannati alcuni esponenti del regime fascista.

A queste prime pellicole ne seguirono innumerevoli altre, tanto che, anche in questo caso, è impossibile farne un elenco esaustivo, perché spesso una stessa pellicola è ascrivibile a più generi cinematografici. Ogni elenco è, perciò, arbitrario e affidato alla sensibilità ed al gusto di chi scrive.

A titolo puramente esemplificativo, tra i “classici” del cinema italiano a tema giuridico, indicherei: *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli che, seguendo le vicende di due soldati italiani durante la Prima guerra mondiale, affronta anche temi legati al diritto bellico e al dovere di disobbedienza; *La più bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola, tratto da un romanzo breve di Friedrich Dürrenmatt *La panne*, in cui si evidenziano i limiti e i paradossi del processo giudiziario⁹; *Il giudice e il suo boia* (1974) di Daniele D'Anza, anch'esso tratto da un romanzo omonimo di Friedrich Dürrenmatt, che narra la vicenda del commissario Bärlach, chiamato a risolvere un caso di omicidio che ha coinvolto un tenente della polizia di Berna; *La scorta* (1993) di Ricky Tognazzi, “liberamente ispirato ai fatti accaduti al giudice Francesco Taurisano e agli uomini della sua scorta” (come si legge nella didascalia iniziale del film); *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana, una saga familiare che si dipana dal 1966 al 2003 e nella quale sono presenti spunti rilevanti di riferimento al diritto nelle sue molteplici possibili rappresentazioni (forze di polizia, contestazione studentesca, Brigate Rosse, processi, carcere, manicomio, ecc.); *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido, tratto dall'omonimo romanzo di Giancarlo De Cataldo ed ispirato alle vicende della banda della Magliana; *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino che, narrando le vicende della vita del senatore Giulio Andreotti, si occupa dei rapporti tra stato e mafia e della corruzione politica; *La mafia uccide solo d'estate* (2013), diretto da Pif (pseudonimo di Pierfrancesco Diliberto), una commedia drammatica che, attraverso il racconto della vita del protagonista Arturo, ricostruisce, in toni spesso paradossali e ironici, la storia della sanguinosa attività criminale di Cosa Nostra a Palermo dagli anni '70 fino agli anni '90.

⁹ Un romanzo e un film del quale mi sono già specificamente occupato in più occasioni L. Pannarale, “La verità del diritto”, in *Sociologia del diritto*, 40 (2013), p. 159-174; L. Pannarale, “Oltre ogni ragionevole certezza. La giustizia secondo Dürrenmatt”, in A. Incampo, A. Scalfati (a cura di), *Giudizio penale e ragionevole dubbio*, Cacucci, Bari, 2017, p. 97-110.

A questo primo elenco si possono aggiungere alcuni altri film più recenti: *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre, che si occupa del problema dell'immigrazione irregolare attraverso le attività di un alto funzionario del Ministero dell'Interno, che si muove tra stanze del potere, porti e centri di detenzione per migranti; *Sulla mia pelle* (2018) di Alessio Cremonini, nel quale si racconta la ormai famosa storia di Stefano Cucchi, morto in seguito al suo arresto, che ha sollevato molte polemiche sulle prassi della polizia giudiziaria e della giustizia penale; *18 regali* (2020) di Francesco Amato, anch'esso ispirato ad una storia vera, quella di Elisa Girotto, nel quale si affrontano diverse questioni legate alla filiazione e all'eredità; infine *Lacci* (2020) di Daniele Luchetti, nel quale si racconta la storia di una crisi coniugale e le sue conseguenze anche di tipo legale.

Nonostante la sommarietà di queste indicazioni, si comprende che il diritto si è occupato spesso del fenomeno giuridico, anzi si può dire che il diritto rappresenti per qualità e per consistenza un argomento particolarmente importante e frequentato dalla cinematografia di tutti i tempi, anche se ovviamente sia l'evoluzione del cinema¹⁰, sia quella dello stesso diritto¹¹ hanno comportato una diversificazione nel tempo dei temi trattati e del modo in cui essi vengono trattati. Più che un genere a sé, i film che si occupano di argomenti giuridici possono essere considerati un sottogenere rispetto ai generi più tradizionali (avventura, azione, animazione, biografico, commedia, documentario, drammatico, erotico, fantascienza, fantastico, guerra, horror, musical, storico, thriller, western) e a volte anche un'occasione di commistione tra più generi.

Se vogliamo cimentarci in una panoramica delle sfumature e degli approcci che i temi giuridici hanno avuto nei vari periodi, possiamo proporre la seguente suddivisione, ben consapevoli che si tratta soltanto di una schematizzazione approssimativa e che non solo vi sono sovrapposizioni e continuità tra i diversi periodi, ma anche all'interno di uno stesso periodo cinematografico diversi registi e autori possono adottare prospettive diverse: a) nell'era del cinema classico di Hollywood (anni '30 - '50) i temi giuridici erano spesso presentati in modo più tradizionale e formale, i film si concentravano su processi giudiziari, avvocati eroici e lotte per la giustizia, con una chiara distinzione tra bene e male e una specifica attenzione alla legge e all'ordine (emblematico di questo tipo di prospettiva può essere considerato *Testimone d'accusa*, 1957, di Billy Wilder); b) negli anni '60 - '70, la fase di sperimentazione e di ribellione del cinema americano contro le convenzioni tradizionali si tradusse in un'attenzione critica dei *legal film* verso il sistema giudiziario e le istituzioni, concentrandosi prevalentemente sul tema della corruzione, delle manipolazioni e degli abusi di potere (*Il verdetto*, 1982, di Sidney Lumet e *Un uomo da marciapiede*, 1969, possono rappresentare bene questa

¹⁰ B.K. Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, Wallflower Press, New York, 2007; sulla storia del cinema italiano, invece, si vedano per tutti G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2009 e P. Bondanella, *A History of Italian Cinema*, Bloomsbury Academic, London, 2009.

¹¹ G. Melis, *Il diritto nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

tipologia); c) negli anni '90 - 2000 prevalgono le questioni sociali e di giustizia, quali le discriminazioni, gli abusi delle grandi aziende e i diritti civili, soprattutto attraverso la narrazione di storie basate su eventi reali e su figure legali di rilievo (film come *Philadelphia*, 1993, di Jonathan Demme ed *Erin Brockovich*, 2000, di Steven Soderbergh utilizzano questo approccio); d) negli ultimi anni i temi giuridici sono stati affrontati in modi più diversificati e sperimentali, ci sono stati film che combinano elementi di thriller, dramma, politica e umorismo per esplorare questioni legali, ma c'è stata soprattutto una maggiore consapevolezza della complessità e dei molteplici aspetti del sistema legale, spesso soggetto a dilemmi etici e ambiguità morali (*Il caso Spotlight*, 2015, di Tom McCarthy e *Il processo ai Chicago 7*, 2020, di Aaron Sorkin ben rappresentano questa tendenza)¹².

Un'analoga scansione temporale può essere praticata anche per quel che riguarda il cinema italiano: a) durante il periodo del neorealismo italiano (anni '40 - '50), il cinema si concentra sulla rappresentazione realistica della vita quotidiana e delle ingiustizie sociali e i temi giuridici sono spesso presenti come parte di un quadro più ampio di disuguaglianza e di sfruttamento (*Umberto D.*, 1952, di Vittorio De Sica può essere uno splendido esempio); b) nel periodo della commedia all'italiana (anni '50 - '70), i temi giuridici vengono spesso affrontati in modo satirico e ironico e utilizzano il linguaggio giuridico e le dinamiche giudiziarie per creare situazioni comiche (*Divorzio all'italiana*, 1961, di Pietro Germi fa parte a pieno titolo di questa tipologia); c) negli anni '70 - '80 prevale il dramma sociale e politico e i film di carattere giuridico esplorano i fenomeni della corruzione, delle cospirazioni e delle tensioni politiche all'interno della società italiana (tra i tanti si ricordi *Il caso Mattei*, 1972, di Francesco Rosi); d) dagli anni '90 c'è una maggiore diversificazione di generi e stili, si affrontano questioni legali complesse e il loro impatto sulla società (un esempio è il già menzionato *Il divo*, 2008, di Paolo Sorrentino)¹³.

2. Il cinema *del diritto*: la funzione repressiva

In modo quasi simmetrico all'interesse dimostrato dal cinema per i fenomeni giuridici, anche il diritto si è occupato di cinema, in quanto il settore cinematografico è soggetto a diverse leggi e regolamenti, tra cui quelli relativi alla proprietà intellettuale, alla privacy, alla pubblicità e alla censura.

Come ci ha insegnato Norberto Bobbio, il diritto può scegliere di agire o attraverso meccanismi di repressione delle condotte considerate illecite, oppure attraverso meccanismi di incentivazione di quelle considerate non solo lecite, ma

¹² R.A. Duff, L. Green, *Screening Justice: The Cinema of Law, Meaning, and Violence*, Oxford U. P., Oxford, 2014.

¹³ G. Ziccardi, *Il diritto al cinema: cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari*, Giuffrè, Milano, 2010.

auspicabili per il diritto stesso mediante le sanzioni positive¹⁴. Nei confronti della attività cinematografica il sistema giuridico ha utilizzato sia le tradizionali forme repressive, di fatto prevalenti per buona parte del secolo scorso, sia forme di diritto “promozionale” (come sono state definite dallo stesso Bobbio).

Quando il diritto è chiamato a svolgere la sua funzione di controllo sociale, di normalizzazione¹⁵ e di garante dell’ordine, attraverso i suoi tradizionali strumenti di tipo repressivo, non può non entrare in stridente contrasto con un sistema, come è quello dell’arte cinematografica, che deve frequentemente muoversi nella cifra dell’eccesso, dello stupore o dell’emozione. Sia la giustizia penale, sia le varie forme di controllo amministrativo, siano esse la censura o suoi “surrogati”, sono costrette a muoversi su un terreno estremamente impervio e scivoloso, in cui le ragioni del diritto e le ragioni dell’arte mal si comprendono e mal si conciliano.

Succede così che, non solo nei paesi con regimi autoritari o totalitari, ma anche negli stati più democratici il problema della compatibilità tra ordine sociale e libertà dell’espressione artistica si trova spesso di fronte ad esiti paradossali.

Se può apparire persino scontato che in Cina un regista del valore di Zhang Yimou sia stato sottoposto a diversi interventi di censura per i suoi film *Raise the Red Lantern* (*Lanterne rosse*) del 1991 e *To Live* (*Vivere*) del 1994 e che nel 2017 sia stato vietato *Human Flow* di Ai Weiwei, perché il tema della crisi dei rifugiati poteva risultare destabilizzante per la società cinese, è molto più sorprendente che negli Stati Uniti identica sorte sia toccata a Stanley Kubrik per il suo film *Lolita* del 1962, modificato in più parti per evitare di violare il codice di censura di produzione cinematografica dell’epoca, che imponeva pesanti restrizioni sull’argomento della pedofilia. Né miglior sorte è toccata in Italia a Pier Paolo Pasolini, che è forse il regista che ha subito più interventi da parte della censura per diversi dei suoi film, a cominciare da *Accattone* del 1961, il suo film d’esordio, che ottenne il divieto ai minori di 18 anni, fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), di poco precedente al suo assassinio, immediatamente sequestrato per oscenità e per vilipendio alla religione cattolica con contestuale imputazione a carico del regista per corruzione di minorenni.

Altri capolavori del cinema sottoposti a censura in Italia sono stati: *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, sequestrato nel 1975 per la famosissima scena di sesso tra Marlon Brando e Maria Schneider, che fu considerata oscena ed offensiva, al punto che Bertolucci e Brando furono indagati per violenza sessuale; *Arancia meccanica* (1971) di Stanley Kubrik, che fu vietato ai minori di 18 anni nella maggior parte dei paesi per le numerose scene di violenza, impedendone in Italia anche la messa in onda sul piccolo schermo, fino a quando nel 1998 un ricorso della Warner Bros, accolto da una sentenza del Consiglio di Stato, ne abbassò il divieto ai minori di 14 anni; *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, sequestrato per oscenità nel 1967; *La dolce vita* (1960) di Federico

¹⁴ N. Bobbio, *Dalla struttura alla funzione*, Comunità, Milano, 1977, pp. 13-42.

¹⁵ G. Siniscalchi, *Normalità di norme*, Cacucci, Bari, 2007.

Fellini, sequestrato per oscenità e vilipendio alla religione cattolica, a causa della celebre scena della fontana di Trevi con Anita Ekberg; *L'ultimo treno della notte* (1975) di Aldo Lado, sequestrato per oscenità e violenza sessuale, con la conseguente imputazione di regista e produttore per istigazione alla violenza; *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avati, sequestrato per oscenità e vilipendio alla religione cattolica a causa di una scena in cui una ragazza viene uccisa in una chiesa.

L'ultima casa a sinistra (1972) di Wes Craven, infine, per le sue scene di violenza ebbe problemi in tutto il mondo. Il suo stile freddo e documentaristico, a tratti pornografico, provocò proteste, malumori e qualche malore tra il pubblico, tanto che i distributori, i gestori di sale e gli stessi proiezionisti tagliarono arbitrariamente interi spezzoni del film, praticando una sorta di “censura dal basso”. In Italia fu inizialmente censurato e poi distribuito in una versione abbondantemente tagliata.

Se si vuole cercare di individuare le fasi temporali della censura in Italia, potremmo distinguere cinque periodi in cui essa presenta diverse caratteristiche e finalità: a) l'era fascista (1922 - 1943), durante la quale la censura cinematografica era ampiamente utilizzata per scopi di propaganda politica, i film che criticavano il regime o promuovevano idee contrarie al fascismo venivano vietati o pesantemente modificati e una particolare attenzione era dedicata ad eliminare scene di nudità o contenuti considerati immorali¹⁶; b) secondo Dopoguerra (1945 - 1960), nel quale la censura, ancora presente, divenne più sfumata e si concentrò su film che affrontavano temi politicamente sensibili come la Resistenza, la guerra o la mafia, per evitare polemiche o turbative dell'ordine pubblico¹⁷; c) boom del cinema italiano (1960 - 1980), in cui la censura si allentò notevolmente, ma - come abbiamo visto - alcuni film anche di pregio artistico potevano ancora essere soggetti a tagli o divieti, se i loro contenuti erano considerati eccessivamente provocatori o immorali¹⁸; d) anni '80 - '90, nei quali si assiste ad un'ulteriore liberalizzazione della censura cinematografica, fu introdotto un sistema di classificazione dei film che consentiva una maggiore varietà di contenuti, ma interventi censori erano pur sempre possibili se i film contenevano scene di violenza estrema o contenuti

¹⁶ Tra i tanti film caduti sotto la mannaia della censura fascista si possono ricordare *Luciano Serra, pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, ambientato durante la prima guerra mondiale e censurato per via delle scene che mostravano soldati italiani in ritirata e un episodio di fraternizzazione tra soldati italiani e austriaci; *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti, censurato per la sua rappresentazione del Medioevo troppo realistica e negativa e *La cena delle beffe* (1942) dello stesso Blasetti, basato sull'opera teatrale di Sem Benelli, sottoposto a pesanti tagli a causa delle sue rappresentazioni ritenute troppo violente e immorali.

¹⁷ Emblematico è che tra i film sottoposti a censura, oltre a *La strada* (1954) e a *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, ci fu anche *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, a causa delle sue tematiche politicamente sensibili e per il modo in cui si rappresentava il ruolo della Chiesa cattolica.

¹⁸ Buona parte della produzione cinematografica di Pasolini, persino *Accattone* - come si è già detto - fu oggetto di particolari attenzioni dalla censura dell'epoca.

offensivi¹⁹; e) periodo contemporaneo, nei quali l'Italia ha continuato a muoversi verso una maggiore libertà di espressione cinematografica, la censura è diventata meno invasiva, ma può ancora essere applicata in casi eccezionali per ragioni di ordine pubblico o per impedire la violazione di altri diritti che possono entrare in contrasto con la libertà di espressione artistica²⁰.

Come si può facilmente capire dagli esempi riportati innanzi, censura e giustizia penale avrebbero privato la cinematografia mondiale di alcuni dei suoi più importanti capolavori, se molti di questi film non fossero stati successivamente riabilitati per il loro indiscutibile valore artistico. Né sono mancati casi in cui un film veniva contemporaneamente premiato per il suo valore artistico e censurato per i più disparati motivi: da ultimo, *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, vincitore dell'Oscar come migliore film straniero nel 2014, fu inizialmente censurato in Italia per una scena dove appariva una donna nuda che faceva yoga sulla terrazza di un palazzo.

Ovviamente il cinema ha saputo “vendicarsi” a suo modo, dimostrando tutta la propria insofferenza per le intrusioni del diritto nella sua produzione artistica, attraverso un'osservazione di secondo livello che presenta, spesso con ironia e in modo satirico, gli interventi della censura, evidenziando le dinamiche di potere e le inevitabili tensioni tra la libertà artistica e i limiti imposti dal perbenismo e dalle convenzioni sociali. In *Boccaccio '70* (1962), un film antologico composto da quattro episodi diretti rispettivamente da Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli e Vittorio De Sica, sia Fellini che Visconti affrontano specificamente il tema della censura. Anche nel film *Il moralista* (1959) di Giorgio Bianchi si parla in modo satirico della figura del burocrate censore, interpretata da Alberto Sordi.

¹⁹ In Italia esiste un “sistema di classificazione dei film”, gestito dalla Commissione per la valutazione dei film, che fa parte del Dipartimento per i diritti dell'editoria e dell'audiovisivo del Ministero della cultura. La Commissione per la valutazione dei film al compito di valutare i film presentati per la distribuzione in Italia e di assegnare loro una delle seguenti categorie di età: “T” per tutti, “VM14” vietato ai minori di 14 anni, “VM18” vietato ai minori di 18 anni, “NC” non classificato. In teoria, la classificazione dei film in Italia non è una forma di censura, ma un modo per garantire che i film siano adeguati alla fascia di età degli spettatori. Tuttavia, la Commissione può anche decidere di vietare la distribuzione di un film, se lo ritiene offensivo o pericoloso per la società e questa decisione è di fatto un surrogato della censura. In generale, il sistema di classificazione dei film è meno rigido rispetto ad altri paesi, sebbene ci siano stati casi in cui i film sono stati vietati o tagliati per ragioni di contenuti, suscitando polemiche e dibattiti sulla questione della censura cinematografica. Per questo motivo è stato istituito un tavolo di confronto tra gli operatori del settore cinematografico e la Commissione per la valutazione dei film, al fine di rivedere il sistema di classificazione dei film e renderlo più trasparente e coerente. Più recentemente, nel 2021, è stato creato un osservatorio permanente sulla censura, che ha il compito di monitorare i casi di censura o di limitazione della libertà di espressione nel mondo del cinema e dell'audiovisivo.

²⁰ Nelle più recenti decisioni alcuni film come *Ken Park* (2002) di Larry Clark e Ed Lachman, *Baise-moi* (2000) di Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, *Irreversible* (2002) di Gaspar Noé, sono stati vietati o pesantemente tagliati a causa delle scene di eccessiva violenza o di sesso esplicito.

Una tale contrapposizione non è nuova e riproduce anche per l'arte cinematografica la più generale questione di quali limiti esterni possano e debbano essere imposti all'artista ed alle sue creazioni.

Carmelo Bene ha rappresentato con il suo solito stile paradossale la inconciliabilità di questi punti di vista, quando definì irrepresentabile il suo copione teatrale *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti* “perché il diritto penale (del tutto irragionevolmente) vieta di squartare una vergine in scena”. Da questa sua affermazione seguì, dopo la sua morte, una rovente polemica a margine del Festival dei due Mondi di Spoleto (2004), perché la Fondazione “L’Immemoriale”²¹ tentò di bloccare una rappresentazione di quell’opera e ne derivò una controversia, nella quale io stesso difesi le ragioni del regista dello spettacolo dinanzi al Prefetto di Perugia, riuscendo a fargli comprendere il significato reale di quell’affermazione.

Non è possibile in questa sede ripercorrere lo sterminato dibattito del difficile rapporto tra arte e diritto, che ha appassionato filosofi, giuristi, critici dell’arte e artisti di epoche diverse. Ciò che appare tuttavia evidente dalle precedenti osservazioni è che la censura non si è rivelata uno strumento né efficace, né efficiente per raggiungere gli obiettivi per i quali è stata concepita e, anzi, i rischi della sua attività possono essere considerati ben superiori rispetto ai benefici che ne sono derivati. Troppo spesso la censura ha rischiato di privarci di opere di straordinario pregio artistico, in altri casi ha rischiato di snaturarle attraverso i “tagli” imposti per consentirne la distribuzione, quasi mai le opere censurate costituivano una reale minaccia per l’ordine pubblico o i diritti di qualcuno, e gli interventi censori al più assecondavano un desiderio di normalità e di perbenismo, quasi sempre incompatibile con la creatività dell’arte.

Inoltre, l’attività cinematografica, a differenza di altri tipi di arte, non è un’attività individuale, ma implica il coinvolgimento di una pluralità di soggetti diversi, portatori di interessi e punti di vista eterogenei tra loro: il produttore, gli attori e le innumerevoli altre figure che collaborano per la realizzazione di una pellicola difficilmente asseconderanno passivamente le scelte del regista, se esse violano determinati canoni e possono risultare di ostacolo all’ultimazione del progetto. Pertanto, vi sono già forti spinte all’autocensura, se si vuole avere qualche chance di realizzare e di distribuire la propria opera senza inutili intoppi, così che la censura esterna può apparire affatto superflua.

D'altronde, le più recenti modifiche apportate almeno in Italia alle forme di controllo dell’attività cinematografica – alle quali abbiamo fatto cenno innanzi – sembrano andare, sia pure a piccoli passi, in questa direzione.

3. Il cinema *del* diritto: la funzione promozionale

²¹ L’Immemoriale di Carmelo Bene è una fondazione istituita e nominata erede da Carmelo Bene, tramite testamento pubblico in data 28 marzo 2002, che ha come obiettivo quello della “conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell’opera totale di Carmelo Bene”.

Le conclusioni, alle quali siamo giunti con riferimento alla funzione repressiva del diritto, possono valere in gran parte anche per quanto riguarda la sua funzione promozionale.

La legislazione sul cinema in Italia è stata storicamente disciplinata principalmente dalla legge n. 161 del 1962, nota come “legge sul cinema”. Questa legge prevede una serie di regolamentazioni e di incentivi per l’industria cinematografica italiana, stabilisce i criteri e i requisiti per promuoverne lo sviluppo e per ottenere i finanziamenti.

Altre forme di incentivazione sono costituite da: a) il fondo di sostegno, uno strumento finanziario creato per sostenere la produzione di film italiani attraverso contributi a fondo perduto, prestiti agevolati e finanziamenti per progetti cinematografici selezionati sulla base di criteri definiti da una commissione di valutazione; b) il *tax credit* cinematografico, un meccanismo che consente alle produzioni cinematografiche di ottenere un credito d’imposta pari a una percentuale delle spese sostenute in Italia, credito che può essere utilizzato per compensare le imposte dovute in Italia o essere venduto a terzi; c) finanziamenti o incentivi regionali specifici per promuovere la produzione cinematografica all’interno delle singole regioni, che variano da regione a Regione e possono includere contributi diretti, agevolazioni fiscali e servizi di supporto logistico; d) finanziamenti provenienti da co-produzioni internazionali, in cui vengono coinvolte società di produzione italiane insieme a partner stranieri, che favoriscono la condivisione di risorse finanziarie e tecniche, aprendo nuove opportunità di finanziamento; e) finanziamenti privati, che possono provenire da enti di credito, fondi di investimento, sponsorizzazioni, accordi di distribuzione e vendite dei diritti di distribuzione internazionale.

Per accedere ai finanziamenti nazionali occorre che i progetti soddisfino una serie di requisiti: a) devono conformarsi alla Legge sul cinema, che stabilisce alcuni criteri per valutare il contenuto culturale e artistico dell’opera e impone l’uso di professionisti italiani; b) devono superare l’esame della commissione di valutazione nominata dal Ministero dei beni e delle attività culturali, che giudica la loro idoneità per l’accesso ai finanziamenti; c) devono essere in grado di cofinanziare il progetto o attraverso una propria partecipazione finanziaria o attraverso la dimostrazione di aver ottenuto investimenti privati o coproduzioni; d) devono presentare documenti come sceneggiature, piani di produzione, budget dettagliati e informazioni sul cast e sulla troupe coinvolta.

I criteri e i requisiti per accedere ai finanziamenti regionali, a loro volta, possono variare a seconda delle leggi dei regolamenti specifici di ciascuna regione, tuttavia alcuni criteri generali sono spesso ricorrenti: a) i beneficiari devono risiedere nella regione che offre finanziamenti ovvero avere una sede operativa nella stessa; b) i progetti cinematografici sostenuti devono includere un elemento di rilevanza regionale, come luoghi di ripresa nella regione o la partecipazione di professionisti locali; c) i progetti devono soddisfare determinati requisiti di budget o una percentuale specifica delle spese deve essere sostenuta all’interno della

regione; d) la qualità artistica o tematica dei progetti e la reputazione dei professionisti coinvolti deve essere elevata; e) i richiedenti potrebbero essere obbligati a presentare una serie di documenti, tra cui sceneggiature, piani di produzione, budget dettagliati, curricula dei membri del team e altre informazioni rilevanti per valutare il progetto.

È evidente che un ruolo fondamentale spetta alle commissioni di valutazione. L'obiettivo principale di tali commissioni è valutare le proposte di finanziamento presentate e decidere quali progetti riceveranno il sostegno finanziario. Durante la valutazione vengono presi in considerazione diversi criteri, come il merito artistico del progetto, il potenziale commerciale, la qualità della sceneggiatura, il cast e la *crew*, il budget, etc.

In Italia, le commissioni di valutazione per i finanziamenti cinematografici sono organizzate principalmente dall'Istituto Luce-Cinecittà, che è l'ente responsabile della promozione del sostegno dell'industria cinematografica nel paese ed ha il compito di selezionare i progetti più meritevoli e sovvenzionarli attraverso il suo fondo di finanziamento. Esse sono composte da esperti del settore cinematografico, che includono rappresentanti dell'Istituto Luce-Cinecittà, oltre che rappresentanti dei finanziatori, esperti di produzione cinematografica, distributori, registi, sceneggiatori, produttori e altri professionisti del settore.

Oltre all'Istituto Luce-Cinecittà, in Italia vi sono altri enti e fondi che offrono finanziamenti cinematografici. Tra essi possiamo ricordare il MIBACT (Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo), che è responsabile della promozione e del sostegno delle attività culturali, compreso il settore cinematografico, e gestisce vari fondi di finanziamento cinematografico, quali il Fondo di sviluppo e il Fondo per la distribuzione; le Film Commission regionali, che offrono servizi di supporto alle produzioni cinematografiche e televisive che scelgono di girare nella loro regione; la Fondazione cinema per Roma, che promuove l'industria cinematografica a Roma e nel Lazio e gestisce il Fondo Lazio Cinema, offrendo finanziamenti per lo sviluppo, la produzione e la distribuzione di progetti cinematografici; Eurimages, un fondo europeo di coproduzione cinematografica, del quale l'Italia fa parte e al quale possono presentare richieste di finanziamento anche i produttori italiani.

Per quanto riguarda invece il *tax credit* per il cinema, esso - come si è accennato - è un'agevolazione fiscale che consiste nella compensazione dei debiti fiscali delle imprese calcolata sulla base dei costi sostenuti per lo sviluppo, la produzione, la distribuzione e l'esercizio di opere cinematografiche e audiovisive. Le aliquote del *tax credit* variano a seconda della tipologia di opera e di spesa, e possono andare dal 15% al 40%. Il *tax credit* è riconosciuto anche per le opere straniere realizzate in Italia o in altri paesi dell'Unione Europea.

Per accedervi le imprese devono presentare una domanda preventiva o definitiva alla Direzione generale Cinema e audiovisivo del Ministero della cultura, che verifica i requisiti e rilascia il decreto di riconoscimento del credito. Per accedere al beneficio le imprese devono aver una sede legale nello spazio economico europeo e le loro opere devono essere giudicate positivamente da parte

della Commissione per il riconoscimento del valore culturale delle opere cinematografiche e audiovisive, una sottocommissione della Commissione per la cinematografia, presieduta dal Direttore generale per il cinema e composta da otto membri, nominati con decreto del Ministro della cultura, tra esperti di cinema e audiovisivo, rappresentanti delle associazioni di categoria e delle istituzioni culturali. La sottocommissione valuta le opere secondo i criteri stabiliti dal decreto interministeriale 29 gennaio 2021 e assegna un punteggio da zero a cento; le opere che ottengono almeno settanta punti sono riconosciute di interesse culturale. I parametri presi in considerazione dalla commissione sono tre: 1) il valore del soggetto e della sceneggiatura, che tiene conto della qualità artistica, culturale e sociale dell'opera, della sua originalità, innovazione e coerenza narrativa, della sua capacità di rappresentare la realtà italiana e di dialogare con il pubblico nazionale e internazionale; 2) il valore e le componenti tecniche e tecnologiche, che tiene conto della qualità tecnica e artistica della realizzazione dell'opera, della professionalità degli autori e dei collaboratori, dell'impiego di tecnologie innovative e sostenibili; 3) la qualità, completezza e realizzabilità del progetto, che tiene conto della fattibilità economica e finanziaria dell'opera, della sua coerenza con il mercato di riferimento, della sua capacità di attrarre finanziamenti privati e pubblici. Non ci sono limitazioni di genere per accedere al *tax credit* per il cinema in Italia, purché le opere siano riconosciute di interesse culturale dalla commissione competente. Ci sono però dei limiti massimi per opera dei crediti d'imposta, che variano a seconda della tipologia di opera e della provenienza delle risorse. Per le opere cinematografiche televisive e web, i limiti sono fissati in 9 milioni di euro; per le opere cinematografiche televisive o web alla cui copertura del costo complessivo di produzione concorrano, per almeno il 30%, risorse provenienti da paesi al di fuori dell'Italia, i limiti sono elevati a 18 milioni di euro.

Le *Film Commission* regionali, infine, sono enti di emanazione regionale (o provinciale nel caso delle province autonome) aventi personalità giuridica e perseguono finalità di pubblica utilità nel comparto dell'industria dell'audiovisivo. Sono agenti di sviluppo, enti strumentali che contribuiscono a definire e a rendere operative le politiche regionali del settore audiovisivo. In Italia ci sono venti *Film Commission* diffuse su tutto il territorio italiano, che rappresentano un riferimento per le produzioni nazionali e internazionali, gli autori, gli operatori professionali e le istituzioni del cinema e dell'audiovisivo. Si tratta, in buona sostanza, di uffici specializzati sotto l'autorità di un ente governativo o di un ufficio amministrativo, con lo scopo di promuovere la regione attraverso lo sviluppo di film, video e produzioni multimediali. La loro attività consiste nell'attrazione di produzioni cinematografiche e audiovisive in un determinato territorio, poiché vi è ormai la consapevolezza che lo sviluppo dell'industria audiovisiva è uno straordinario catalizzatore di ricchezza e di attività economiche e culturali attraverso la promozione delle attività turistiche e la valorizzazione del patrimonio culturale e ambientale.

Le *Film Commission* possono offrire servizi come la ricerca di location, la consulenza per la scelta di fornitori locali, la gestione delle autorizzazioni per le

riprese, la facilitazione dei contatti con le istituzioni locali e la promozione del territorio; ma è soprattutto il loro contributo finanziario a poter svolgere un ruolo importante rispetto al budget di un film, tanto che a volte, in fase di sceneggiatura, si pensa già di ambientare il progetto in località situate sotto la giurisdizione di una Film Commission che ha fama di essere piuttosto munifica.

Insomma, le attività promozionali del diritto aiutano in modo notevole la cinematografia a far fronte alle sue crescenti difficoltà, consistenti principalmente nella distribuzione illegale, nel cambiamento dei modelli di distribuzione legali (accentuata dalla chiusura di moltissime sale cinematografiche nel periodo della pandemia di Covid-19) e nella concorrenza con altre forme di intrattenimento. Ma ciononostante tali attività non sono immuni da rischi, dei quali occorre mantenere una oculata consapevolezza.

È soprattutto l'attività delle commissioni di valutazione a dover essere sottoposta ad un attento monitoraggio.

Una delle preoccupazioni principali riguarda la possibilità che le commissioni di valutazione possano censurare o limitare la libertà di espressione artistica, se sono soggette ad influenze politiche, religiose o ideologiche. Potrebbero, infatti, essere inclini a vietare o tagliare scene o escludere tematiche considerate sensibili o controverse, limitando la libertà creativa dei registi e degli artisti coinvolti nel processo cinematografico.

Per gli stessi motivi esse potrebbero applicare standard di valutazione iniqui o discriminatori o comunque poco trasparenti: potrebbe esserci una mancanza di coerenza nelle decisioni prese e alcune opere potrebbero essere giudicate in modo più severo o più tollerante rispetto ad altre sulla base di fattori come il paese di origine, la lingua, il genere o le tematiche affrontate o – ancor peggio – per favoritismi, corruzione o influenze esterne.

Inoltre, vi possono essere casi di limitazione ai contenuti artistici e alla visione originale del regista per ragioni legate alla classificazione dei film: per esempio possono essere imposti tagli o modifiche alle scene considerate troppo violente, sessualmente esplicite o offensive di valori considerati socialmente intangibili, pur di ottenere una facilitazione della distribuzione e di non compromettere il potenziale di incassi.

Infine, l'intervento delle commissioni può a volte richiedere un tempo considerevole e comportare ritardi nella distribuzione del film, impedendone la partecipazione a festival o eventi cinematografici e influenzandone la visibilità e il successo commerciale.

Tutte queste considerazioni ci richiamano alla mente un romanzo di Émile Zola²², nel quale Claude Lantiere, assieme ad altri pittori e scultori, intraprende una difficile e disperata battaglia per imporre una nuova forma d'arte, ben lontana dai

²² E. Zola, *L'Œuvre*, G. Charpentier, Paris, 1886, trad. it. di Franco Cordelli, *L'opera*, Garzanti, Milano, 1978.

canoni neoclassici che, all'epoca, riscuotono il favore dei galleristi e delle commissioni di valutazione delle grandi esposizioni ufficiali.

4. Le nuove forme di normalizzazione

I tentativi di normalizzazione dell'arte (e di quella cinematografica in particolare) non cessano, ma acquistano semmai nuove forme e nuovi modelli anche nella attualità; non si servono e forse non hanno neanche più bisogno della censura o delle altre forme di controllo offerte dal diritto, perché dispongono di strumenti più persuasivi, più efficaci e meno appariscenti²³.

Con l'avvento della *streaming era*²⁴, che può essere fatta iniziare dagli ultimi sgoccioli del secolo scorso, cambiano radicalmente non solo le modalità di accesso ai prodotti cinematografici, cambia anche il modo in cui le immagini vengono analizzate e comprese²⁵.

Nato nel 1997 come servizio di noleggio di dvd per corrispondenza, Netflix si è evoluto nel corso degli anni diventando il principale fornitore globale di contenuti in streaming con i suoi 225 milioni di abbonati in tutto il mondo. Nel 2007 ha introdotto il servizio di *streaming online*, consentendo agli utenti di guardare i contenuti direttamente sul proprio computer. Netflix offre anche una funzionalità di personalizzazione avanzata, che utilizza algoritmi per suggerire contenuti in base alle preferenze degli utenti. Ciò significa che il servizio impara dai gusti degli utenti e fornisce raccomandazioni personalizzate in base a ciò che hanno visto in passato²⁶.

Oltre a offrire contenuti di altri studi cinematografici e televisivi, Netflix ha investito sempre più nella produzione di contenuti originali, diventando un importante player nel settore dell'intrattenimento: si va dai film originali ed esclusivi di vario genere (dramma, commedia, azione, thriller, fantascienza, horror, etc.) ai film per famiglie (film d'animazione, commedie familiari, avventure fantasy o storie di crescita per i più giovani), ai documentari e ai film indipendenti, che potrebbero non essere adatti alla distribuzione di tipo tradizionale, perché esplorano temi più sperimentali, artistici o di nicchia.

²³ R. Hastings, E. Meyer, *No Rules Rules: Netflix and the Culture of Reinvention*, Ebury Publishing, London, 2020, trad. it. di S. Caraffini, *L'unica regola è che non ci sono regole. Netflix e la cultura della reinvenzione*, Garzanti, Milano, 2022.

²⁴ Forse la prima volta che si è usata questa espressione è in un articolo di B. Barnes, "The Streaming Era Has Finally Arrived. Everything is About to Change", in *The New York Times*, 18 novembre 2019. Recuperato da <https://www.nytimes.com/2019/11/18/business/media/streaming-hollywood-revolution.html>, [data di consultazione: 29 maggio 2023].

²⁵ P. Bianchi, "Cannes 1 / Cannes, i data e la crisi del simbolico", in *Doppiozero*. Recuperato da <https://www.doppiozero.com/cannes-1-cannes-i-data-e-la-crisi-del-simbolico>, [data di consultazione: 28 maggio 2023].

²⁶ G. Keating, *Netflixed: The Epic Battle for America's Eyeballs*, Penguin Books USA, New York, 2012.

Fino a questo momento, il film di maggior successo prodotto da Netflix è *Bird Box*, un thriller post apocalittico del 2018 diretto da Susanne Bier, nel quale si racconta la storia di una madre che cerca di sopravvivere in un mondo in cui la maggior parte della popolazione è stata spinta al suicidio da una forza misteriosa. Nonostante le recensioni contrastanti da parte della critica, il film ha avuto una audience straordinaria tra il pubblico di Netflix ed è stato visualizzato da oltre 80 milioni di account nelle prime quattro settimane dalla sua uscita.

Tra i più agguerriti concorrenti di Netflix si possono annoverare Amazon Prime Video, che è parte dell'abbonamento Amazon Prime e offre una vasta cineteca, serie televisive e contenuti originali; Disney+, il servizio di streaming di casa Disney, in forte ascesa con i suoi 152,1 milioni di abbonati, specializzato in contenuti della Walt Disney Studios, Pixar, Marvel, Star Wars e National Geographic; Hulu, che offre una vasta gamma di contenuti della HBO, tra cui serie televisive di successo come *Game of Thrones* e *Succession*, oltre ad una vasta selezione di film, serie televisive, documentari e contenuti per bambini provenienti da altre fonti; Apple TV+, che si concentra principalmente su contenuti originali prodotti esclusivamente per la piattaforma²⁷.

Vi sono poi anche molti altri servizi regionali o specializzati che offrono contenuti in streaming, come ad esempio Paramount+, Peacock, Crunchyroll, Rakuten Viki, tra i quali l'utente può scegliere in base ai suoi gusti personali e alla disponibilità dei contenuti nella propria area geografica.

Tuttavia, ai fini di questo nostro lavoro, la cosa più interessante è che Netflix ha investito molto in produzioni negli ultimi anni e nel 2024 prevede di investire 19 miliardi di dollari in contenuti originali.

In un momento in cui sceneggiature interessanti, premiate in importanti festival nazionali e internazionali, devono spesso attendere svariati anni per trovare un produttore nei canali tradizionali, specialmente quando si tratta di un'opera prima di un giovane autore, proporre un film a Netflix può essere vantaggioso per diversi motivi: la possibilità di raggiungere immediatamente un pubblico internazionale; una maggiore libertà creativa, considerata la particolare disponibilità a sostenere progetti innovativi e sperimentali; maggiori opportunità di ottenere un budget adeguato al film, nonostante che Netflix non abbia mai usufruito di finanziamenti pubblici e raccolga le sue entrate principalmente dagli abbonamenti dei suoi utenti.

Inoltre, Netflix ha la reputazione di avere costi minori rispetto alle case di produzione tradizionali grazie alla distribuzione online ed alla eliminazione di tutta una serie di intermediari, poiché è in grado di produrre e distribuire autonomamente i suoi prodotti, senza aver bisogno di negoziare con le reti televisive o con distributori di vario genere. A ciò si aggiunge il vantaggio di poter adottare modelli di produzione più flessibili rispetto alle case di produzione tradizionali, consentendo di mettere in atto una pianificazione e una produzione più efficienti.

²⁷ D. Rayburn, *Streaming Wars: The Battle for Your Living Room*, Routledge, London, 2018.

Tale efficienza è ulteriormente agevolata dalla maggiore libertà creativa offerta agli autori dei contenuti, poiché si evitano una serie di costi associati ai controlli e alle revisioni. Tuttavia, l'aumento graduale degli investimenti nella produzione di contenuti originali nel corso degli anni, se da un lato ha consentito di ampliare il suo catalogo, dall'altro potrebbe aver visto aumentare i costi di produzione.

Bisogna, perciò, avere consapevolezza che, nonostante alcuni potenziali vantaggi, produrre un film con Netflix comporta anche rischi di natura diversa. In alcuni casi, non è detto che un film venga accettato, a prescindere dalla qualità del prodotto e dal suo potenziale, dal momento che le logiche di produzione prevedono la considerazione di molte altre variabili, che non dipendono dall'autore del film, bensì dalle condizioni del mercato, dal numero di pellicole già prodotte sul medesimo argomento o su argomenti analoghi, la fama del regista, la sua nazionalità. In altri casi, l'accettazione potrebbe essere condizionata dalla disponibilità dell'autore e del regista ad accettare interferenze nella scelta del cast e sulla sceneggiatura o ad assecondare suggerimenti di modifiche creative durante la realizzazione del film, limitando o compromettendo la libertà artistica degli autori e dei registi coinvolti nel progetto, oppure spingere gli interessati ad accettare un budget e una ripartizione dei profitti che non soddisfino completamente le aspettative iniziali e gli obiettivi finanziari che ci si era prefissati.

Ancora, la limitazione della distribuzione alla sola piattaforma streaming di Netflix, nonostante l'elevato numero di abbonati, potrebbe comunque rendere il prodotto meno visibile che attraverso i canali tradizionali e precludere la possibilità di raggiungere proprio il pubblico più desiderato dall'autore o dal regista. Analoghe restrizioni potrebbero derivare da un inopinato cambiamento nella politica del catalogo, così che un film potrebbe essere rimosso dalla piattaforma dopo un periodo di tempo troppo breve.

Infine, bisogna considerare che il gran numero di film prodotti ogni anno da Netflix produce una crescente competizione e una maggiore saturazione del mercato, che potrebbe rendere più difficile distinguersi ed ottenere visibilità tra gli altri film presenti sulla piattaforma: nel catalogo vi è un'offerta amplissima, ma è tutta accatastata senza ordine né forma, tanto che sembra esserci tutto il desiderabile, eppure spesso si perde la voglia di scegliere il prodotto più congeniale per sé. Insomma, anche se può sembrare paradossale, “è più importante che i film ci siano, non che vengano visti”²⁸.

5. Conclusioni

Dal momento che il cinema ha bisogno di finanziamenti maggiori per produrre le proprie opere di quanti non ne servano ad altri tipi di arte, ne deriva una sua

²⁸ P. Bianchi, *op. cit.*, p. 2.

maggiore esposizione a condizionamenti di tipo esterno e la necessità di trovare compromessi con le esigenze di chi si assuma l'onere del finanziamento.

Finora i condizionamenti maggiori (anche se non esclusivi) erano venuti dalla politica, che si era servita del diritto per esercitare un controllo o di tipo censorio oppure di tipo promozionale attraverso i finanziamenti e le altre forme di sostegno all'attività cinematografica. Ovviamente la politica non badava solo agli interessi specifici legati all'orientamento politico della maggioranza di turno, ma mediava anche rispetto alle esigenze di una serie di altri soggetti particolarmente sensibili alle conseguenze che la diffusione di una determinata opera cinematografica potesse avere sulla opinione pubblica: si poteva trattare, a seconda dei casi, di comunità religiose, associazioni per la tutela dei diritti di varia natura, lobby di vario genere, associazioni imprenditoriali, grosse imprese, sindacati etc.

Il rischio di vedere limitata la possibilità di distribuzione del prodotto ovvero di vedere svanire finanziamenti e sostegni pubblici di varia natura, poteva indurre a compromessi e rinunce, che certo non giovavano alla libertà di espressione artistica del regista e dell'autore della sceneggiatura.

Nella *streaming era*, un tale rischio è svanito, o per lo meno si è considerevolmente ridotto, ma ciò non significa affatto che quella attuale possa, solo per questo, essere considerata un'epoca felice per la produzione cinematografica, perché subentrano altre e diverse forme di condizionamento a volte meno visibili, ma forse anche per questo ancora più pericolose. La totale privatizzazione del rapporto tra artista cinematografico e produttore fa venir meno una serie di garanzie e di protezioni di cui l'artista, nonostante tutto, poteva godere, per ritrovarsi alla completa mercé del produttore nella veste di contraente debole, anzi debolissimo, con la sola eccezione di quei pochissimi che, grazie alla loro fama e alla loro riconosciuta eccellenza, possono essere in grado di contrattare alla pari le clausole contrattuali, imporre le proprie condizioni e concedersi anche il lusso di rifiutare.

Ma vi è forse un fenomeno ancora più inquietante e che finora è stato ampiamente sottovalutato, cioè quello delle modalità di scelta e di accesso alla produzione cinematografica da parte degli spettatori, che sembrano ormai radicalmente mutate rispetto al passato e che hanno inevitabili ricadute sulla scelta dei film da produrre e su come produrli. La conoscenza e la valutazione di un nuovo film, infatti, non è più affidata alle recensioni su quotidiani o riviste specializzate di critici cinematografici o esperti del settore, ma è determinata da fattori del tutto diversi.

La governamentalità algoritmica²⁹ sembra essersi impossessata anche di questo settore, se è vero che la piattaforma, utilizzando i dati in proprio possesso, non solo può assecondare, ma addirittura può cercare di orientare le preferenze del

²⁹ G. Pisani, *Piattaforme digitali e autodeterminazione. Relazioni sociali, lavoro e diritti al tempo della governamentalità algoritmica*, Mucchi, Modena, 2023.

proprio abbonato³⁰. In alternativa vi sono applicazioni come Letterboxd³¹ o i *rating* di IMDb³² e di Rotten Tomatoes³³, o la partecipazione ad un *subreddit*³⁴.

In ogni caso, il dominio del dato è assicurato, rispetto alla capacità di argomentare o di motivare in modo adeguato i propri giudizi e le proprie scelte. Ormai basta soltanto saper calcolare³⁵. In nome del superamento di una distribuzione aristocratica della presa di parola e di una democratizzazione della produzione discorsiva, la qualità del giudizio cede il passo al numero dei giudizi, senza alcun riguardo per chi e come li abbia espressi. Ne consegue che il rischio di un appiattimento dei gusti in base alle mode del momento o a fattori diversi dalla qualità dei prodotti, finisce per penalizzare soprattutto quelle opere e quegli artisti che cercano di sviluppare una forte originalità e sperimentaltà nei propri lavori, oppure che affrontino temi complessi di critica sociale e di denuncia delle discriminazioni in danno di minoranze di vario genere. La omologazione e l'appiattimento degli spettatori, così come la normalizzazione della produzione

³⁰ I dettagli specifici su come Netflix genera la propria homepage non sono disponibili, perché l'azienda protegge la maggior parte delle informazioni sulle proprie tecniche e sui propri algoritmi per mantenere un vantaggio competitivo. Tuttavia, almeno alcuni strumenti di carattere generale possono essere individuati: a) il c.d. "algoritmo di raccomandazione avanzato", che serve per analizzare i dati degli utenti e fornire contenuti personalizzati, tenendo conto di vari fattori quali le preferenze di visualizzazione storiche, le valutazioni assegnate ai film o alle serie tv, il modo in cui si interagisce con il servizio (ad esempio, quali contenuti sono già stati guardati e quali trailer sono stati visualizzati); b) il costante monitoraggio delle tendenze globali di visualizzazione; c) la personalizzazione della homepage in base alle preferenze storiche dell'utente per determinati generi cinematografici; d) l'attenzione ai comportamenti dell'utente (film dei quali non si è completata la visione o inclusi nella propria lista dei preferiti); e) test di ottimizzazione, che utilizzano il *data driven approach*, le metriche di coinvolgimento e i feedback degli utenti.

³¹ Fondata nel 2011, Letterboxd è una piattaforma online per gli amanti del cinema che permette agli utenti di tenere traccia dei film che hanno visto, compilare liste di film preferiti, scrivere recensioni, assegnare valutazioni con una scala da 1 a 5 stelle, creare liste tematiche (ad esempio, "i migliori film dell'anno" o "i film horror preferiti"), seguire altri utenti interagire attraverso commenti, condividere recensioni.

³² IMDb (Internet Movie Database) è un database di informazioni cinematografiche disponibili online, la sua peculiarità è quella di essere incentrato sul coinvolgimento degli utenti nella creazione di recensioni e valutazioni.

³³ Rotten Tomatoes è un aggregatore di recensioni di critici cinematografici, che sintetizza in un punteggio complessivo; assegna una valutazione a ciascuna recensione, in base a quanto sia positiva o negativa ed esprime il punteggio finale del film attraverso la percentuale delle recensioni positive.

³⁴ Un *subreddit* è una comunità online all'interno del sito web social media Reddit. Si tratta di una piattaforma basata su forum in cui gli utenti possono condividere contenuti, partecipare a discussioni e interagire con altri membri. Ogni *subreddit* è un sottoinsieme tematico all'interno di Reddit, focalizzato su un argomento specifico; i *subreddit* dedicati al cinema sono *r/movies* e *r/filmmaker*. All'interno di un *subreddit*, gli utenti possono pubblicare testi, immagini, link, video o sondaggi e possono commentare e votare i contenuti degli altri utenti. I contenuti più popolari o interessanti vengono solitamente visualizzati in cima alla pagina del *subreddit*, mentre quelli meno rilevanti scendono verso il basso. Ogni *subreddit* ha un moderatore, che è un volontario scelto tra gli utenti e si occupa di far rispettare le regole del *subreddit* e mantenere l'ordine all'interno della comunità.

³⁵ A. Condello, *Il diritto come metodo e la scienza giuridica. Una critica a partire da Bobbio e Scarpelli*, ETS, Pisa, 2022, p. 65.

cinematografica, rischiano di divenire un esito inevitabile, che non hanno più bisogno di regole giuridiche per essere sostenuti.