ATTI PARLAMENTARI

XIX LEGISLATURA

CAMERA DEI DEPUTATI

Doc. **CLXXI**
n. **4**

RELAZIONE

CONCERNENTE LO STATO DI ATTUAZIONE DEGLI INTERVENTI DI CUI ALLA LEGGE RECANTE DISCIPLINA DEL CINEMA E DELL'AUDIOVISIVO

(Anno 2024)

(Articolo 12, comma 6, della legge 14 novembre 2016, n. 220)

Presentata dal Ministro della cultura

(GIULI)

Trasmessa alla Presidenza il 15 luglio 2026

STABILIMENTI TIPOGRAFICI CARLO COLOMBO

PAGINA BIANCA

MIC|MIC_DG-CA_SERV I|03/07/2026|0031711-A| [25.07/553/2026]

DIPARTIMENTO DI SCIENZE SOCIALI ED ECONOMICHE

REPORT FINALE ANNO 2024
Valutazione di impatto economico, industriale e occupazionale delle misure previste dalla legge 14 novembre 2016 n. 220

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DG-CA|08/07/2026|DECRETO 2159 - Allegato Utente 1 (A01)

Indice

Executive Report

1. Introduzione e principali conclusioni

2. La legge 14 novembre 2016 n. 220: misure, obiettivi, risorse
2.1 Le misure previste dalla Legge 220/2016
2.2 Gli 8 macro-obiettivi specifici
2.3 Il quadro delle risorse

3. Il settore cinematografico e audiovisivo
3.1 La classificazione utilizzata: "core" e indotto
3.1.1 La classificazione utilizzata: una proposta analitica per una filiera complessa
3.1.2 Mappatura della filiera e struttura dei finanziamenti pubblici
3.1.3 Giustificazione metodologica, considerazioni operative e limiti della classificazione proposta
3.2 Le misure: *tax credit*, contributi automatici, contributi selettivi e bandi di cosviluppo
3.2.1 I contributi nel settore cinematografico e audiovisivo: una visione d'insieme
3.2.2 Tax credit
3.2.3 Contributi automatici
3.2.4 Contributi Selettivi
3.2.5 Bandi di cosviluppo
Appendice alla sezione 3.2: Tabelle aggiuntive
3.3 La costruzione del dataset per l'analisi: ideazione, costruzione, validazione
3.3.1 L'integrazione degli archivi: DB opere con archivi IMDb e Lumiere
3.3.2 L'integrazione degli archivi: DB report domande con archivio AIDA

3.4 Il quadro concettuale per la valutazione: teoria del cambiamento e analisi di coerenza con gli obiettivi

3.5 Indicatori per l'analisi valutativa
3.5.1 L'incremento della domanda e dell'offerta italiana ed estera per i prodotti del settore
3.5.2 L'incremento del valore artistico delle opere
3.5.3 Le imprese beneficiarie
3.5.3.1 Caratteristiche strutturali del campione di imprese beneficiarie
3.5.3.2 Analisi della redditività: l'Ebitda
3.5.3.3 Analisi del sostegno pubblico alle imprese (*tax credit* e altri contributi)
3.5.3.4 Analisi della concentrazione
3.5.3.5 L'impatto dei contributi sui bilanci delle imprese beneficiarie

3.5.4 Le opere incentivate
3.5.4.1 Dinamica del numero di opere beneficiarie
3.5.4.2 Diversificazione e pluralismo delle opere
3.5.4.3 La diffusione delle serie
3.5.4.4 Cortometraggi e lungometraggi
3.5.4.5 Coproduzioni
3.5.4.6 Evoluzione e intensità dei contributi per opera
3.5.4.7 Costo delle opere
3.5.4.8 Focus sulla parità di genere

3.5.5 Il contributo alle dinamiche del valore aggiunto della filiera "allargata"

3.6 La valutazione quantitativa:
3.6.1 Valutazione degli effetti sulle opere
3.6.2 Valutazione degli effetti sulle imprese
3.6.3 Valutazione degli effetti sulla filiera
3.6.4 Valutazione degli effetti sui territori

3.7 La valutazione qualitativa
3.7.1 La Legge Cinema e Audiovisivo come campo di azione e relazionale
3.7.2 Metodologia e implicazioni
3.7.3 Un'analisi interpretativa basata sulle interviste alla filiera dell'audiovisivo
3.7.3.1 Architettura, effetti generativi e ambivalenze della Legge 220/2016
3.7.3.2 Analisi per temi ricorrenti
3.7.3.3 Sintesi interpretativa delle evidenze emerse dalle interviste
3.7.3.4 Evidenze per obiettivi della Legge 220/2016

4. La Promozione
4.1 Analisi delle attività, andamento della spesa
4.2 Il valore della promozione
4.3 Lo sviluppo della promozione

5. Il sostegno alle sale
5.1 Le misure: i piani ordinari e il Tax credit
5.2 Gli indicatori

6. Il sostegno agli enti di settore

7. Comparazione degli strumenti e dei mercati dell'audiovisivo in Francia, Germania, Regno Unito, Canada e il confronto con l'Italia
7.1 Governance e istituzioni di riferimento
7.2 Fonti di finanziamento e meccanismi di raccolta
7.3 Tipologie di sostegno
7.4 Regolamentazione e obblighi di reinvestimento
7.5 Il confronto con l'Italia

8. Il cineturismo
8.1 Casi studio
8.2 Descrizione dei dati sul turismo e della metodologia di analisi
8.3 I risultati della valutazione
8.4 Moltiplicatore del finanziamento pubblico sulla spesa turistica
8.5 Considerazioni conclusive

Executive Report

La politica di sostegno al cinema e all'audiovisivo, così come ridisegnata dalla Legge 220/2016 e dalle successive modifiche, rappresenta oggi uno degli interventi pubblici più strutturati e determinanti nel panorama culturale italiano. Il monitoraggio degli ultimi anni mostra un sistema che ha sostenuto migliaia di progetti e centinaia di imprese, accompagnando il settore in una fase di profonde trasformazioni: la crisi delle sale dopo la pandemia, il peso crescente delle piattaforme digitali e l'aumento dei costi di produzione. Il sostegno dello Stato si è articolato in una serie di misure, dal *tax credit* ai contributi automatici e selettivi, fino al sostegno alla promozione e alla formazione, che hanno permesso di mantenere elevata la capacità produttiva e di rafforzare il ruolo dell'Italia nell'industria audiovisiva europea. Questo Rapporto presenta il risultato del monitoraggio degli strumenti di incentivazione, l'analisi del mondo dell'audiovisivo agevolato con questi strumenti, e soprattutto la valutazione degli effetti degli stessi su imprese, filiera produttiva e territorio. I risultati sono stati ottenuti sulla base data set originale, che costituisce un valore aggiunto del Rapporto, realizzato integrando informazioni provenienti dal sistema di gestione delle domande (DGCOL) e varie altre fonti (IMDB, Lumiere e AIDA).

Monitoraggio: cosa mostrano numeri, domande e risorse

Il 2024 segna un anno di rallentamento rispetto al 2023, ma i dati confermano una tendenza di lungo periodo: il ricorso agli incentivi è ormai strutturale. Nel 2024 (secondo i dati aggiornati all' 11/09/2025) sono state approvate 1.179 domande, il 21,7% in meno rispetto alle 1.505 dell'anno precedente, ma ancora il 21% in più rispetto al 2022. La riduzione riguarda soprattutto il tax credit, che rappresenta l'80% delle richieste e diminuisce del 25,2% rispetto al 2023, mentre gli altri strumenti si muovono in modo più contenuto: +6% per i contributi automatici, –14,3% per quelli selettivi e +75% per i cosviluppi, pur restando questi ultimi marginali (vedi Sezione 3.2). Le riforme contenute nella legge di Bilancio 2024 (L.213/2023), che ha introdotto modifiche significative al sistema delle aliquote del tax credit, e il Decreto Interministeriale MiC–MEF 225 del 10 luglio 2024, che ha rafforzato la maggiore selettività e modificato governance e trasparenza, sono tra i fattori che hanno influito sulla flessione nelle domande registrata nel 2024, anche per l'incertezza generata nei mercati. Le altre categorie di intervento hanno visto nel 2024 uno lieve spostamento di risorse dai contributi automatici a quelli selettivi, che però non si è riflesso in una variazione significativa della dinamica delle domande approvate.

Parallelamente diminuisce anche il valore totale delle risorse assegnate ai quattro strumenti considerati: dai 935,7 milioni del 2023 ai 664,9 milioni del 2024 (–29%). La contrazione è dovuta quasi interamente al tax credit, che perde 259,7 milioni (–29,2%). L'entità del sostegno rimane comunque molto significativa: le risorse destinate al tax credit nel 2024 ammontano a circa 630,9 milioni di euro, su una dotazione complessiva di circa 664,8 milioni (il 95%), a circa 12,1 milioni per i contributi automatici, a 21,7 milioni per quelli selettivi. Anche la numerosità delle opere agevolate si è ridotta nel 2024 (-8,6%), dopo la notevole crescita registrata l'anno precedente (44,2%)

Un altro elemento che emerge dal monitoraggio è la forte concentrazione territoriale: guardando la sede amministrativa delle produzioni, Lazio e Lombardia raccolgono complessivamente la maggioranza assoluta delle domande e delle risorse, con punte del 61% per le sole domande di contributi automatici nel Lazio nel 2024 (vedi Sezione 3.2).

Il mondo audiovisivo agevolato: dualismo delle imprese, frammentazione, forte dipendenza dal sostegno pubblico

L'analisi della struttura industriale dà ulteriore profondità ai dati del monitoraggio. L'industria audiovisiva italiana è composta da un numero elevato di imprese, ma nella grande maggioranza dei casi si tratta di realtà molto piccole: degli oltre 1000 beneficiari, più della metà ha meno di 500 mila euro di valore della produzione. Solo una quota minima, circa il 5%, supera i 20 milioni. Questo numero limitato di imprese più grandi assorbe però una parte rilevante dei contributi (oltre il 50%), mentre la maggior parte del settore, pur agevolato, rimane fragile e poco capitalizzato (vedi sezione 3.5.3.5). Le imprese classificate come start-up (quando costituite da non più di 5 anni rispetto alla data di erogazione del contributo e con un valore della produzione non superiore a 5 milioni di euro) rappresentavano nel 2024 il 14% del campione delle imprese beneficiarie (il 22% nel 2023).

Il dato cruciale riguarda la redditività ordinaria dell'industria che appare ridotta e che, al netto del sostegno pubblico, diventerebbe in molti casi negativa. La differenza è particolarmente marcata tra le imprese più piccole, che in assenza del sostegno, registrerebbero margini inferiori del 70%. Ciò significa che i contributi non rappresentano solo un incentivo, ma una condizione necessaria affinché le imprese possano continuare a produrre. È soprattutto grazie agli incentivi che le imprese riescono a mantenere margini positivi, a investire nella crescita e a sostenere il rischio creativo di nuove opere. Le analisi economico-finanziarie mostrano infatti una correlazione diretta tra intensità del sostegno ricevuto e solidità patrimoniale, capacità di investimento e possibilità di aumentare il numero delle opere realizzate (vedi Sezione 3.5.3.5).

Sebbene esista la possibilità di utilizzare contemporaneamente più strumenti di agevolazione, la maggior parte delle imprese beneficiarie fa ricorso unicamente al *tax credit*. Nel periodo 2017-2024 delle 1089 imprese beneficiarie prese in considerazione delle analisi, solo il 13% ha ottenuto almeno una volta anche un contributo automatico, mentre oltre il 50% ha ottenuto almeno una volta anche un contributo selettivo (seppure questi ultimi pesino meno del 7% dei contributi totali). Il sistema è sostanzialmente monocentrico, basato cioè su un pilastro unico. Pertanto, rimuovere o ridimensionare il *tax credit* senza interventi compensativi produrrebbe effetti immediati sulla capacità produttiva complessiva del settore (vedi Sezione 3.5.3.3).

Nel Rapporto viene inserito anche un focus sulle differenze di genere che caratterizza il campione di opere beneficiarie utilizzato. Nel complesso, le analisi evidenziano come la struttura di genere nei principali ruoli autoriali, artistici e tecnico-specialistici mantenga un marcato sbilanciamento a favore degli uomini, pur mostrando alcuni segnali di progressivo riequilibrio tra il 2018–2020 e il 2021–2024. In diversi reparti e nelle diverse articolazioni considerate (per periodo, macro-genere e tipologia di opera) si è infatti osservato negli ultimi anni un incremento, seppur moderato, della quota di opere caratterizzate da una composizione bilanciata o da una prevalenza femminile.

Le opere: cosa si produce e il confronto sul mercato

Per quanto riguarda la tipologia delle opere agevolate, le domande mostrano una predominanza dei film di finzione, che sono circa il 60% di quelle rivolte all'acquisizione di *tax credit* e dei contributi automatici e il 77% dei contributi selettivi (nel 2024). Considerando il valore delle domande approvate, quelle relative ai film di finzione sono di poco inferiori al 90% del totale. I documentari, pur numericamente rilevanti, muovono risorse inferiori; l'animazione rimane marginale ma crescente (vedi Sezione 3.2).
Le informazioni raccolte integrando i dataset IMDb e Lumiere hanno permesso il monitoraggio della circolazione internazionale. Se gli spettatori italiani restano la principale platea, le opere italiane hanno ancora difficoltà a posizionarsi stabilmente nei mercati esteri, con una competitività inferiore

a quella di Francia, Spagna e Germania. Emergono, tuttavia, segnali incoraggianti: le coproduzioni internazionali crescono, aumentano le presenze ai festival di fascia alta e le serie italiane guadagnano spazio nelle piattaforme (vedi Sezioni 3.5.1 e 3.5.2).

Valutazione delle agevolazioni: impatti sulle imprese, sulla filiera, sulla diffusione delle opere e sul territorio

La valutazione dell'impatto della politica sulle imprese, sulla filiera produttiva, sulla diffusione delle opere e sui territori rappresenta uno dei contributi più originali di questo Rapporto. L'analisi quantitativa utilizza metodologie valutative sulla frontiera della ricerca, incrociando e confrontando approcci micro e macro in modo trasparente e replicabile. Alla valutazione quantitativa si associa inoltre una valutazione qualitativa, realizzata per comprendere come la politica venga effettivamente percepita, interpretata e tradotta nei processi organizzativi, nei linguaggi e nelle rappresentazioni attraverso cui gli attori orientano l'azione pubblica.

L'analisi valutativa quantitativa mostra come l'effetto causale dei contributi sull'attività delle imprese beneficiarie risulti positivo e in molti casi statisticamente significativo. L'impatto è particolarmente importante per quanto riguarda la crescita della produzione, sia in livello che in percentuale. Una variazione di circa 20 punti percentuali dell'intensità del beneficio, ad esempio dal 20% al 40%, porterebbe un aumento della crescita di circa 44 punti percentuali, e un incremento medio della produzione di oltre 500 mila euro. L'effetto sulla crescita appare particolarmente intenso per le imprese di minori dimensioni. L'impatto sull'occupazione risulta positivo ma modesto (vedi Sezione 3.6.2).
I risultati della valutazione degli effetti delle misure sulla filiera produttiva rafforzano ulteriormente il ruolo essenziale della politica per il settore audiovisivo. L'approccio micro evidenzia che, per ogni milione di euro di domanda attivata nei settori "core", le imprese beneficiarie generano in media circa 540 mila euro di valore aggiunto diretto nelle attività "driven", cioè quei settori che forniscono beni e servizi alla produzione audiovisiva, dalla post-produzione ai trasporti, dalla logistica alla consulenza tecnica (vedi Sezione 3.6.3). Nelle stime presentate nella Sezione 3.5.5, la domanda indotta passa da circa 2,8 miliardi nel 2018 e 2019 ai 2,45 miliardi del 2020, per poi crescere fino a sfiorare i 3,9 miliardi nel 2022. Questa dinamica si riflette direttamente nel valore aggiunto attivato, che oscilla tra 1,3 miliardi nel 2020 e oltre 2 miliardi nel 2022 e 2023. In termini di occupazione, l'attivazione stimata oscilla dai 27 mila occupati equivalenti del 2020 agli oltre 43 mila del 2022 e 2023. L'approccio macro segnala che una crescita della domanda nel settore audiovisivo genera un incremento della produzione complessiva pari a circa due volte lo shock iniziale.
L'analisi ha anche verificato come i benefici concessi al settore audiovisivo abbiano avuto un effetto positivo e statisticamente significativo sulla diffusione nazionale e internazionale delle opere sovvenzionate (vedi Sezione 3.6.1). Nell'intervallo considerato, l'effetto dei contributi pubblici è risultato sistematicamente efficace per le tipologie di opere analizzate, in particolare per film e documentari. In altri termini, gli interventi maggiori si associano a un aumento relativamente più ampio della platea di spettatori, suggerendo che le risorse allocate non solo raggiungono i destinatari, ma si traducono anche in un effettivo cambiamento nei comportamenti di fruizione. Tale evidenza risulta coerente con l'idea che politiche di sostegno al settore culturale mirate possano contribuire a ridurre i vincoli economici e informativi, promuovendo un accesso più ampio e inclusivo all'offerta cinematografica.

La valutazione degli effetti dei fondi pubblici per il cinema sulla crescita economica dei territori si è basata su un modello panel a livello provinciale che incrocia i dati relativi alla distribuzione geografica dei fondi rispetto a quella degli addetti, sia del settore cinematografico, sia dei settori dell'industria e dei servizi. I risultati mostrano chiaramente che i fondi destinati al cinema sono

associati ad un impatto positivo e statisticamente significativo sul settore cinematografico stesso: un aumento di 100.000 euro nei fondi assegnati a una provincia si associa a un incremento del tasso di crescita degli addetti nel settore audiovisivo pari a +0,048%. Questo risultato è coerente con quanto atteso: i fondi generano opportunità occupazionali dirette attraverso la produzione di film e opere audiovisive, l'ampliamento delle imprese esistenti, l'attivazione di nuove iniziative o il richiamo di produzioni sul territorio. Gli effetti sugli altri comparti sono sempre positivi ma minori.

L'analisi qualitativa ha raccolto un insieme di testimonianze che offrono un quadro delle dinamiche del settore negli ultimi anni. Le interviste permettono di individuare tre grandi linee interpretative che spiegano sia la fase di espansione sia l'emergere della crisi: in primo luogo, la rapidità con cui il sistema è cresciuto tramite l'impulso straordinario dell'intervento, capace di raddoppiare gli addetti, aumentare i volumi produttivi e attrarre investimenti internazionali. Tuttavia, questo sviluppo non ha garantito un pieno equilibrio tra domanda, costi, capacità amministrativa e sostenibilità delle risorse pubbliche; in secondo luogo, il rapporto tra la qualità della legge e la sua attuazione, per la quale sono emerse nel tempo criticità legate alla difficoltà nella gestione e all'adattamento a un mercato sempre mutevole, con riscritture frequenti dei decreti attuativi; in terzo luogo, lo stato della filiera nel suo complesso. Nonostante la crisi, dalle interviste emerge la rappresentazione di un sistema oggi più solido che in passato. In questo quadro, l'impianto creato dalla 220 ha generato un patrimonio industriale e culturale che gli intervistati percepiscono come un capitale prezioso, ma anche fragile: una base importante che, a loro avviso, necessita di interventi capaci di ridurre le criticità accumulate e di accompagnare la filiera in una fase di transizione non priva di rischi.

Un approfondimento: il settore del cineturismo

Una sezione del Rapporto (vedi Sezione 8) è dedicata al tema del cineturismo, che emerge come una delle dimensioni più interessanti dell'impatto indiretto dell'industria audiovisiva sul territorio. Attraverso un'analisi con approccio controfattuale basata su tre casi studio, viene mostrato come il cineturismo (qui inteso come effetto della promozione del territorio che fa da sfondo alle opere) possa produrre effetti economici misurabili nei territori coinvolti: nel complesso dei casi analizzati, l'esposizione a un'opera audiovisiva ambientata in un determinato territorio genera un aumento medio del numero di turisti pari a circa 230 visitatori mensili per i comuni dove l'opera è ambientata, provenienti dai paesi dell'UE in cui l'opera è stata proiettata. Inoltre, si è stimato che in media, sempre per le aree dove l'opera è ambientata, il 7,3% dei contributi pubblici si trasforma in spesa turistica. L'effetto risulta particolarmente marcato per opere sostenute da strategie territoriali dedicate, per il quale si stima che ogni euro di contributo pubblico riesca ad attivare fino a 0,32 euro di spesa turistica aggiuntiva all'anno. Viceversa, in assenza di politiche locali di accompagnamento, l'impatto rimane debole o non si manifesta. La conclusione dell'analisi valutativa è quindi che il cineturismo sia una leva efficace di sviluppo, a condizione che il sostegno alla produzione audiovisiva sia integrato da interventi regionali e comunali di valorizzazione e promozione dei luoghi.

In sintesi

I dati e le analisi riportate nel Rapporto portano a concludere che la politica pubblica per questo settore non rappresenti solo un sostegno, ma una condizione necessaria per l'esistenza stessa dell'audiovisivo italiano. I contributi pubblici permettono alle imprese di produrre ed essere concorrenziali sul mercato audiovisivo, sostengono la loro redditività, attivano filiere settoriali e territoriali, generando una domanda indotta di poco inferiore ai 4 miliardi di euro e un'occupazione aggiuntiva di oltre 40 mila posti di lavoro, e contribuiscono ad attivare la circolazione delle opere prodotte. In un settore ad alta intensità di lavoro e rischio creativo, il mercato da solo non sarebbe in grado di garantire continuità, qualità e pluralismo. L'industria audiovisiva italiana resta vivace proprio perché è sorretta da una politica che ne riconosce il valore culturale, economico e identitario.

1. Introduzione e principali conclusioni

La legge 14 novembre 2016 n. 220 ha ridisegnato in modo organico le politiche di sostegno pubblico al cinema e all'audiovisivo integrando diversi strumenti fiscali e contributivi - in parte già esistenti e in parti nuovi - volti a rafforzare il ruolo dell'Italia nell'industria audiovisiva europea. Il monitoraggio degli ultimi anni fornisce la rappresentazione di un insieme di misure pubbliche che ha sostenuto la produzione di oltre 4000 opere e più di mille imprese, accompagnando il settore in una fase di profonde trasformazioni, tra cui la crisi delle sale nel periodo post-pandemico, il peso crescente delle piattaforme digitali e l'aumento dei costi di produzione. La politica di sostegno del cinema e dell'audiovisivo si è articolata in un insieme di misure, dal tax credit ai contributi automatici e selettivi, fino al sostegno alla promozione e alla formazione, ed ha permesso di mantenere elevata la capacità produttiva e di rafforzare il ruolo dell'Italia nell'industria audiovisiva europea con uno stanziamento totale di quasi 6 miliardi di euro nel periodo 2017-2025 (con una media annuale ben oltre i 600 milioni di euro).

Il presente Rapporto si inserisce in questo contesto con un duplice obiettivo. Da un lato, fornire un monitoraggio sistematico dell'attuazione delle misure previste dalla Legge 220/2016, analizzando l'andamento delle domande di sostegno, la distribuzione delle risorse e le caratteristiche dei beneficiari. Dall'altro, sviluppare una valutazione integrata degli effetti di queste politiche pubbliche su imprese, opere, filiera produttiva e territori, adottando un approccio metodologico che combina analisi quantitative e qualitative.

La struttura del Rapporto riflette questa impostazione. Dopo l'inquadramento normativo e la ricostruzione degli obiettivi della Legge, viene proposta una lettura sistemica della filiera audiovisiva, articolata nelle componenti "core", "driven" e di promozione. Su questa base si sviluppa l'analisi delle principali misure di sostegno e, successivamente, la valutazione degli impatti economici, industriali, culturali e territoriali. Il Rapporto si conclude con alcuni approfondimenti tematici – tra cui la promozione, il confronto internazionale e il cineturismo – che consentono di cogliere ulteriori dimensioni dell'intervento pubblico.

Questo Rapporto presenta il monitoraggio degli strumenti della legge 220 sia rispetto all'ultimo anno per cui i dati sono disponibili (il 2024) sia tenendo in considerazione l'intero periodo di applicazione nella nuova legge cinema (dal 2017 in poi); mostra le caratteristiche delle imprese e delle opere agevolate, in particolare segnalando il ruolo dei contributi pubblici sulla redditività dell'industria audiovisiva italiana; infine espone una valutazione integrata dell'impatto di questi strumenti sulle opere agevolate, sui beneficiari e sull'economia, avvalendosi di una diversità di strumenti metodologici quali l'analisi macro settoriale con approccio dei moltiplicatori e l'analisi controfattuale a livello di singola impresa/opera.

Nel dettaglio, la Relazione prende avvio dalla descrizione dallo schema che definisce gli 8 macro-obiettivi della nuova legge cinema, che la stessa si pone di raggiungere mediante una pluralità di misure che intervengono sulle diverse fasi della filiera. Si illustrano i macro-obiettivi identificati nell'ambito della teoria del cambiamento e obiettivo dell'analisi valutativa, quali: garantire il pluralismo dell'offerta cinematografica e audiovisiva, fondamento di un ecosistema culturale dinamico, democratico e competitivo; consolidare il settore cinematografico e audiovisivo italiano come comparto produttivo strategico, attraverso il rafforzamento economico e occupazionale delle imprese del settore e l'innovatività e competitività a livello internazionale del sistema produttivo; l'internazionalizzazione attraverso il sostegno economico alle coproduzioni internazionali con partecipazione italiana e alla circolazione e distribuzione della produzione cinematografica e

audiovisiva, italiana ed europea; assicurare la conservazione e il restauro del patrimonio audiovisivo nazionale e la sua valorizzazione e fruizione; curare la formazione professionale orientata alla crescita delle competenze, al rafforzamento della professionalità e alla promozione di ricerca e innovazione del settore; sostenere la formazione artistica, tecnica e lo sviluppo di conoscenze e promuovere programmi di educazione all'immagine nelle scuole; favorire un sistema audiovisivo non solo produttivo, ma anche inclusivo, partecipato e accessibile; consolidare l'intera catena del valore dell'audiovisivo, dalla produzione alla distribuzione, fino all'esercizio e alla promozione, in una prospettiva di integrazione, innovazione e territorialità.

Definito il quadro normativo degli obiettivi e degli strumenti di finanziamento, il Rapporto illustra in maniera dettagliata le caratteristiche delle imprese e delle opere agevolate, non solo con lo sguardo del monitoraggio finanziario (numero domande e ammontare di finanziamento) ma fornisce anche informazioni su una varietà di dimensioni relative alle opere e imprese beneficiarie (come ad esempio territorio, tipologia, dimensioni). Per comprendere l'ampiezza degli effetti degli interventi, il Rapporto propone un approccio metodologico di classificazione della filiera audiovisiva, che si caratterizza per un'elevata complessità, alta intensità di lavoro e rischio creativo, e dettaglia la struttura dei finanziamenti pubblici analizzando in particolare gli strumenti principali in termini di imprese agevolate e finanziamenti, quali il tax credit, i contributi automatici e i contributi selettivi.

Questo tipo di analisi ha richiesto la costruzione e la validazione di un dataset che integra i dati del sistema informativo di gestione delle domande di contributo (DGCOL) con altri archivi quali IMDb, Lumiere e l'archivio AIDA sui bilanci delle imprese, offrendo una visione di insieme delle informazioni sottostanti la politica, per diverse dimensioni e granularità (contributi, opere, imprese, etc.) e che rimane un valore aggiunto di questa analisi. Questo ha permesso di costruire gli indicatori utilizzati nel processo valutativo, distinguendoli per tipologia, per dimensione analitica di riferimento e per livello minimo di osservazione (opera o impresa).

La valutazione dell'impatto della politica sulle imprese, sulla filiera produttiva e sui territori rappresenta uno dei contributi più originali di questo Rapporto. L'analisi di valutazione si concentra sugli effetti relativi alle opere incentivate, alle dinamiche del valore aggiunto della filiera "allargata", ai bilanci delle imprese beneficiarie e allo sviluppo dei territori. L'analisi quantitativa viene poi integrata da un'analisi qualitativa volta a comprendere come la politica venga effettivamente percepita, interpretata e tradotta in pratiche che caratterizzano il settore del cinema e dell'audiovisivo. La valutazione qualitativa ha richiesto l'impiego di una metodologia di ricerca multilivello finalizzata alla restituzione della complessità dei processi attraverso l'analisi documentale e la conduzione di un insieme di interviste semi strutturate a testimoni privilegiati.

Il Rapporto comprende infine degli approfondimenti specifici su alcuni aspetti dell'intervento nel settore. In particolare, viene esaminato il ruolo della promozione del cinema e dell'audiovisivo, e il supporto agli enti di settore. Inoltre, viene presentata una comparazione comparata delle forme di sostegno rivolte alle diverse fasi della filiera, dalla creazione alla produzione e alla distribuzione, con Francia, Germania, Regno Unito e Canada. Il Rapporto si conclude con un approfondimento degli effetti delle agevolazioni delle opere sui flussi turistici in entrata (cineturismo), che rappresenta una delle dimensioni più interessanti dell'impatto indiretto dell'industria audiovisiva sul territorio.

I risultati dell'analisi valutativa sono molteplici e sfaccettati, e per un riassunto puntuale si rimanda all'Executive Report e ai capitoli specifici del Rapporto. Qui vengono tratti degli spunti di analisi generali, che sintetizzano le conclusioni raggiunte e segnalano i possibili sviluppi del quadro normativo in sintonia con i risultati presentati.

In primo luogo, la politica di sostegno al cinema e all'audiovisivo si conferma una condizione strutturale e necessaria per l'esistenza del settore. In un comparto caratterizzato da elevato rischio creativo, forte intensità di lavoro e rendimenti incerti, il mercato non è in grado di garantire autonomamente continuità produttiva, pluralismo culturale e sostenibilità economica all'industria audiovisiva italiana. I contributi pubblici svolgono un ruolo essenziale, positivo e statisticamente significativo, nel sostenere la redditività delle imprese, soprattutto quelle di minori dimensioni, e nel mantenere attiva una base produttiva ampia e diversificata.

In secondo luogo, il sistema appare fortemente monocentrico, con il tax credit come pilastro dominante. Questa configurazione ha garantito una rapida espansione del settore in termini di produzione ma espone anche a rischi di instabilità qualora lo strumento venga ridimensionato senza adeguate misure compensative. Le recenti riforme, orientate a una maggiore selettività (almeno in termini di eleggibilità) e alla riduzione complessiva delle risorse a disposizione richiedono attenzione nella fase di attuazione per evitare effetti di contrazione eccessiva del supporto alla produzione e quindi della capacità produttiva complessiva.

In terzo luogo, gli effetti positivi delle politiche non si limitano alle imprese direttamente beneficiarie, ma si propagano lungo la filiera e sui territori, generando valore aggiunto, occupazione e ricadute indirette significative. Le caratteristiche del sistema di produzione dell'industria audiovisiva possono quindi potenzialmente generare un impatto moltiplicativo complessivo ampio nell'economia. In questo senso, il settore audiovisivo si conferma una leva di sviluppo economico, settoriale e territoriale, soprattutto quando l'intervento nazionale si integra con politiche regionali e locali. Tuttavia, anche le modalità di erogazione dei contributi (come la graduazione delle aliquote, o una maggior/minore selettività) sono importanti per l'efficacia dell'intervento: un impianto eccessivamente lasco e poco condizionato, pur potendo favorire un'elevata adesione alla misura e una più rapida implementazione della politica, può esporre al rischio di inefficienze allocative, nella misura in cui finanzia opere con impatti economici marginali, comprimendo quindi gli effetti moltiplicativi dell'intervento.

Infine, l'analisi qualitativa suggerisce che la fase attuale possa tradursi in un momento di riflessione sul sostegno pubblico al settore. Il patrimonio industriale e culturale costruito negli ultimi anni è riconosciuto come un risultato importante, ma anche come un equilibrio fragile che necessita di un rafforzamento: maggiore stabilità normativa, gestione più agile, integrazione tra strumenti, anche a livello nazionale e regionale, e attenzione alla sostenibilità di medio-lungo periodo.

In conclusione, il Rapporto evidenzia come la sfida futura non sia tanto quella di ridurre il ruolo dell'intervento pubblico, quanto di raffinarne la qualità, tramite il rafforzamento della sua efficacia e selettività, e orientandolo in modo sempre più coerente agli obiettivi di pluralismo, competitività, innovazione e sviluppo territoriale che hanno ispirato la Legge 220/2016.

2. La legge 14 novembre 2016 n. 220: Misure, obiettivi, risorse

La Legge 220/2016 (di seguito la Legge) configura un disegno di *policy* integrato che, attraverso la combinazione di incentivi fiscali, contributi e misure di promozione e qualificazione culturale, mira a sostenere un settore riconosciuto di rilevante interesse nazionale con ricadute economico-industriali e culturali. Al contempo, superando l'impianto frammentario e disomogeneo precedente, introduce per la prima volta un sistema organico, stabile e strutturale di interventi dedicati al settore.
La Legge riconosce al cinema e all'audiovisivo una duplice natura, industriale e culturale: da un lato, come filiera produttiva in grado di generare impatti sull'occupazione, sui territori e sul turismo;

dall'altro, come bene pubblico culturale, strumento di formazione, espressione identitaria e coesione sociale. L'obiettivo principale che si pone è la crescita industriale di tutta la filiera dell'audiovisivo, la sostenibilità economica delle imprese, la diversità delle opere e la diffusione capillare dell'offerta cinematografica sul territorio.
La Legge ha introdotto un nuovo modello di *governance* del settore fondato su una programmazione pluriennale, sulla certezza delle risorse che annualmente vengono stanziate attraverso il Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel Cinema e nell'Audiovisivo, su meccanismi di incentivazione fiscale su larga scala, contributi selettivi e automatici (riconosciuti in modo automatico al raggiungimento di obiettivi predefiniti), e su criteri di valutazione trasparenti e misurabili. Ulteriori interventi riguardano il sostegno alle sale cinematografiche, con misure volte alla loro modernizzazione e all'incremento dell'offerta culturale sul territorio, e iniziative dedicate all'educazione all'immagine e alla formazione del pubblico, in particolare nelle scuole.
I risultati attesi da questa *policy* sono molteplici e includono una maggiore stabilità economico-finanziaria per le imprese del settore, un aumento della produzione e dell'occupazione, un miglioramento qualitativo e una maggiore diversificazione dell'offerta audiovisiva, nonché un rafforzamento della posizione competitiva dell'Italia nel contesto internazionale. La Legge ha inoltre posto le basi per una politica di medio-lungo periodo, in grado di accompagnare il settore in una fase di profonda transizione caratterizzata da una combinazione di fattori strutturali, tecnologici, economici e culturali, che stanno ridefinendo la filiera di produzione ed i modelli di fruizione.

Evoluzione normativa recente della legge e dei decreti attuativi

La Legge, accolta nel 2016 molto positivamente da gran parte del settore per i suoi caratteri di organicità, innovatività e capacità di rispondere in modo strutturale alle necessità di tutta la filiera dell'audiovisivo, è rimasta sostanzialmente invariata fino al primo semestre del 2022. Gli aggiustamenti introdotti nel tempo, tramite leggi di bilancio e decreti attuativi, hanno infatti riguardato principalmente incrementi di risorse, procedure attuative e semplificazioni burocratiche, nonché misure straordinarie per fronteggiare gli impatti della pandemia COVID-19.
Già a partire dal 2019 ha iniziato a emergere nel dibattito pubblico il tema della riforma, ma è soprattutto nel periodo tra il 2021 e il 2022 che ha assunto centralità all'interno dell'agenda politica e settoriale. La pandemia ha infatti accelerato una serie di trasformazioni strutturali nel comparto audiovisivo – dall'espansione delle piattaforme streaming ai cambiamenti nelle modalità di fruizione e produzione – evidenziando la necessità di aggiornare l'impianto normativo per renderlo adeguato al nuovo contesto. Le piattaforme OTT (Over the Top), in particolare, hanno strutturalmente inciso sull'intero sistema audiovisivo, modificando modelli di produzione e distribuzione e facendo emergere necessità di revisione delle normative e delle politiche pubbliche a livello europeo[1].
In termini di risorse, dopo il biennio 2021-22, in cui la dotazione del Fondo Cinema e Audiovisivo ha raggiunto il livello più alto con 885 mln € – grazie a ingenti finanziamenti straordinari a sostegno del settore in crisi dopo la pandemia – si è assistito ad un ridimensionamento che mantiene comunque livelli più elevati del periodo pre-pandemico.
Con la Legge di Bilancio 2024 (L. 213/2023) sono state introdotte modifiche sostanziali sia sul piano procedurale che su quello strutturale. In particolare, sono stati introdotti criteri più selettivi nell'accesso al *tax credit*, prevedendo la possibilità di modulare le aliquote in funzione di specifici parametri — quali la natura e le condizioni del progetto, le dimensioni dell'impresa e le tipologie di costi ammissibili — entro il limite massimo del 40%. E' stato, inoltre, ridefinito il sistema dei contributi selettivi, eliminando il riferimento ai film "difficili", mentre la valutazione di opere e iniziative di promozione è stata affidata a commissioni di esperti. Infine, sono state introdotte sanzioni per certificazioni infedeli e contributi per spese istruttorie a conferma della volontà di rafforzare il controllo e l'efficienza delle risorse pubbliche destinate al settore. Le modifiche introdotte con la

[1] Relazione sullo stato della concorrenza nel settore della distribuzione cinematografica 2024.

Legge di Bilancio 2024 hanno trovato attuazione con il Decreto Interministeriale MiC–MEF n. 225/2024 che ha ridefinito l'assetto del credito di imposta, confermando l'aliquota massima al 40% ma introducendo una maggiore discrezionalità del MiC nella determinazione delle aliquote effettive, comprese tra un minimo del 15% e un massimo del 40%, in funzione della tipologia dell'opera, della natura del soggetto produttivo e della specificità dei costi eleggibili.
Il Decreto Interministeriale MiC-MEF n.141/2025 è successivamente intervenuto con alcune modifiche correttive riguardanti la reintroduzione dell'obbligo di reinvestimento, entro un quinquennio, dei proventi derivanti dal beneficio fiscale e l'alleggerimento di alcune soglie minime per l'accesso al *tax credit* delle piccole produzioni indipendenti. Il decreto precisa le modalità di calcolo dei costi eleggibili e introduce misure transitorie per progetti già avviati sotto la vigenza del regime precedente. Si risolvono inoltre ambiguità applicative emerse nei primi mesi di operatività del D.I 225/2024, specificando termini, modalità procedurali e requisiti tecnici.
In sintesi, tra il 2024 e il 2025, l'impianto relativo al *tax credit* per il cinema e l'audiovisivo è stato oggetto di revisioni significative, determinate sia da interventi normativi sia da aggiustamenti operativi che hanno introdotto misure orientate alla razionalizzazione e selettività nell'allocazione delle risorse pubbliche. La previsione di aliquote differenziate in base alla tipologia di opere e alla dimensione delle imprese mira a riequilibrare il sostegno pubblico, limitando la dispersione dei benefici e garantendo priorità strategiche coerenti con le politiche industriali e culturali nazionali.

2.1 Le misure previste dalla Legge 220/2016

In questa Sezione si illustrano gli strumenti concreti di intervento introdotti con la Legge per raggiungere gli obiettivi prefissati. Si tratta di azioni operative e meccanismi attuativi di tipo finanziario, fiscale, organizzativo e regolatorio attraverso cui la legge traduce le sue finalità generali in effetti reali sul sistema di riferimento.
Sul piano finanziario la legge istituisce il Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e nell'audiovisivo (art. 13) con risorse annualmente determinate e destinate al finanziamento degli interventi in materia di incentivi fiscali, contributi automatici, contributi selettivi, attività di promozione cinematografica e audiovisiva, Piano per il potenziamento del circuito delle sale cinematografiche e polifunzionali e Piano per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo. La legge 220/2016 originariamente stabiliva un importo minimo del Fondo di 400 milioni; tale importo è stato aumentato a 640 nel 2021, 750 nel 2022-2023 e poi di nuovo a 700 nel 2024. La proposta di legge di bilancio presentata dal Governo al Parlamento prevede attualmente una riduzione a 550 milioni nel 2026 e a 500 milioni dal 2027 in poi (art. 110 A. S. 1689).
Rientrano tra le misure finanziarie di sostegno diretto:

- i contributi automatici calcolati sulla base dei risultati economici e artistici delle opere, destinati a sostenere la continuità produttiva e la crescita industriale delle imprese (art. 23); i contributi selettivi assegnati sulla base della qualità artistica e culturale dei progetti, finalizzati a favorire opere prime e seconde, documentari, animazione e produzioni di particolare valore culturale o sperimentale (art. 26); i contributi alle attività di promozione cinematografica e audiovisiva volti a favorire lo sviluppo della cultura cinematografica e audiovisiva in Italia, promuovere le attività di internazionalizzazione e l'immagine dell'Italia anche a fini turistici, la realizzazione di festival, rassegne e premi, sostenere la programmazione di film d'essai, la ricerca e la sperimentazione, sostenere l'attività di diffusione della cultura cinematografica svolta dalle associazioni nazionali di cultura cinematografica, dalle sale delle comunità ecclesiali e religiose, sostenere ulteriori attività finalizzate allo sviluppo del cinema e dell'audiovisivo sul piano artistico, culturale, tecnico ed economico, sostenere il potenziamento delle competenze nel cinema, nelle tecniche e nei media di produzione e di

diffusione delle immagini e dei suoni, nonché l'alfabetizzazione all'arte, alle tecniche e ai media di produzione e diffusione delle immagini (art. 27);
- i contributi a fondo perduto per il potenziamento del circuito delle sale cinematografiche e polifunzionali (art. 28);
- i contributi per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo (art. 29).

Affiancano il sistema di contributi, con un ruolo che negli anni è stato preponderante in termini di risorse assegnate, strumenti fiscali di incentivazione diretta come il *tax credit* di cui sono beneficiarie le imprese di produzione, distribuzione, tecniche e di post-produzione, esercizio cinematografico, e le attività volte al potenziamento dell'offerta cinematografica e all'attrazione di investimenti stranieri, con aliquote variabili tra il 15% e il 40% dei costi ammissibili (artt. 15-22).
Infine, la sezione speciale del Fondo di Garanzia per le Piccole e Medie imprese è volta a facilitare l'accesso al credito per le imprese di produzione audiovisiva (art. 30). Sono destinatarie delle risorse finanziarie e fiscali le opere di nazionalità italiana e le opere di nazionalità italiana in coproduzione internazionale, così come definite dalla legge (artt. 5-6).
Al fine di coordinare le politiche e favorire la partecipazione degli operatori, la *governance* della *policy* è affidata al Ministero della Cultura attraverso la Direzione Generale Cinema e Audiovisivo. La Legge riconosce inoltre il ruolo delle regioni nella promozione e valorizzazione delle attività cinematografiche e audiovisive. Le Regioni possono offrire assistenza amministrativa e logistica alle imprese audiovisive che operano sul territorio, sostenere la formazione artistica, tecnica e organizzativa di operatori residenti nonché le iniziative cinematografiche e audiovisive che hanno luogo sul territorio, anche al fine di rafforzare l'attrattività territoriale. In particolare, la Legge riconosce il ruolo e l'attività delle Film Commission regionali anche nel sostegno finanziario al settore attraverso la gestione di appositi fondi stanziati dagli enti locali (art.4).
Tra le misure regolatorie/organizzative la Legge prevede inoltre l'istituzione del Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo, con funzioni consultive e di monitoraggio sulle politiche pubbliche e l'attuazione della legge. Il Consiglio dura in carica tre anni, è composto da 8 personalità del settore cinematografico e audiovisivo di particolare e comprovata qualificazione professionale e capacità anche in campo giuridico, economico, amministrativo e gestionale, nominate dal Ministro, e 3 membri scelti dal Ministro nell'ambito di una rosa di nomi proposta dalle associazioni di categoria maggiormente rappresentative del settore cinematografico e audiovisivo. Il Presidente è nominato dal Ministro della Cultura (art.11).
Infine, la legge prevede misure di natura culturale volte a promuovere la cultura cinematografica e la formazione del pubblico presso scuole, enti formativi, associazioni culturali, a conservare e rendere accessibile il patrimonio filmico nazionale attraverso l'istituzione della Cineteca nazionale, archivi e istituti di conservazione, a tutelare le minoranze linguistiche e la diversità delle espressioni culturali e, infine, a incrementare la presenza del cinema italiano all'estero attraendo coproduzioni.

2.2 Gli 8 macro-obiettivi specifici

La Legge 220/2016 all'articolo 3 definisce 8 macro-obiettivi (princìpi) da raggiungersi mediante un mix di misure che intervengono sulle diverse fasi della filiera, rafforzandosi reciprocamente e generando così un impatto cumulativo.

Obiettivo 1. Garantire il pluralismo dell'offerta cinematografica e audiovisiva

L'obiettivo di garantire il pluralismo dell'offerta cinematografica e audiovisiva si fonda sull'idea che la diversità – delle imprese, delle prospettive autoriali e delle forme espressive – sia una condizione essenziale per un ecosistema culturale dinamico, democratico e competitivo. La teoria del cambiamento sottesa si basa sul presupposto che l'intervento pubblico, attraverso un sistema

bilanciato di incentivi fiscali (*tax credit*) e contributi diretti (automatici e selettivi), possa riequilibrare asimmetrie strutturali e favorire la moltiplicazione dei soggetti, dei linguaggi e delle visioni che compongono l'offerta nazionale. In questa prospettiva, la politica cinematografica non mira soltanto a sostenere la produzione, ma a trasformare le condizioni di accesso e rappresentazione all'interno del sistema audiovisivo, creando uno spazio di maggiore equità culturale e imprenditoriale.
Il pluralismo dell'offerta è perseguito mediante tre linee di intervento.

Pluralismo delle imprese
La prima linea di intervento riguarda la struttura industriale. La teoria del cambiamento qui attivata riconosce che la concentrazione del mercato in pochi soggetti dominanti riduce la varietà dei prodotti e ostacola il ricambio generazionale e innovativo. La *policy* qui agisce in due direzioni complementari:

- Supporto alla produzione indipendente, volto a rafforzare la capacità produttiva di imprese che mantengono la titolarità dei propri diritti, garantendo così autonomia creativa e sostenibilità economica nel medio periodo. In questo senso, strumenti come il *tax credit* per la produzione nazionale e i contributi automatici non sono meri incentivi finanziari, ma leve di *empowerment* strutturale che promuovono un sistema meno dipendente da logiche di integrazione verticale e più aperto all'autonomia degli operatori.
- Sostegno alle PMI e alle *start-up*, attraverso misure fiscali e selettive, che intendono ampliare la base produttiva e favorire l'ingresso di nuovi attori. La logica sottostante è quella di un pluralismo "dal basso", che incentiva la sperimentazione e la crescita di imprese giovani o di dimensioni ridotte, spesso portatrici di innovazione culturale e tecnologica.

Pluralismo delle prospettive e delle voci
La seconda linea di intervento riguarda la rappresentanza delle voci, ovvero la diversità autoriale, generazionale e di genere. La teoria del cambiamento assume che un sistema audiovisivo pluralista non si misuri solo in termini di quantità di prodotti o di imprese, ma anche nella capacità di dare spazio a nuovi sguardi e narrazioni che riflettono la complessità sociale contemporanea. Il cambiamento auspicato è dunque di natura culturale e strutturale: rendere il settore più rappresentativo della società che racconta, e al contempo più aperto alla pluralità dei punti di vista.
Le misure di sostegno specifiche sono orientate a:

- Favorire l'emersione di nuovi registi e autori, attraverso un uso combinato di contributi selettivi, contributi automatici e *tax credit*. L'intento è quello di abbattere le barriere all'ingresso e creare un percorso di crescita sostenibile che accompagni i talenti emergenti verso la maturità professionale, contribuendo al rinnovamento dell'immaginario nazionale.
- Promuovere la diversità e l'inclusione nella produzione, con particolare attenzione alle registe donne, attraverso interventi mirati per contrastare le disuguaglianze sistemiche e per ampliare la gamma delle storie e delle sensibilità rappresentate sullo schermo.

Pluralismo dei prodotti audiovisivi
Il terzo livello di intervento si concentra sul pluralismo dei contenuti, ovvero sulla varietà di generi, formati e linguaggi che compongono l'offerta audiovisiva. La teoria del cambiamento riconosce che un sistema sano non può dipendere da poche tipologie di prodotto o da modelli narrativi standardizzati, ma deve sostenere una diversificazione creativa capace di intercettare pubblici diversi e di esplorare nuove forme di espressione. Le misure agiscono in tre direzioni:

- Sostenere la produzione di diverse tipologie (documentari, animazione, ecc.), valorizzando quelle forme spesso marginali rispetto al mercato ma fondamentali per l'innovazione estetica e per la funzione culturale e formativa del cinema.
- Diversificare i generi narrativi, incoraggiando la pluralità tematica e stilistica (commedia, dramma, avventura, ecc.), affinché la produzione nazionale rifletta la molteplicità dei gusti, delle identità e delle esperienze del pubblico.

- Sostenere i prodotti più innovativi, cioè quelle opere che sperimentano nuove storie, linguaggi e formati – anche attraverso strumenti digitali o interattivi, come nel caso dei videogiochi. Qui la logica del cambiamento è esplicitamente orientata all'innovazione: creare un ecosistema che premia la ricerca estetica e narrativa, promuovendo un'evoluzione culturale e industriale insieme.

Obiettivo 2. Favorire il consolidarsi dell'industria cinematografica nazionale nei suoi diversi settori anche tramite strumenti di sostegno finanziario

Il secondo obiettivo si fonda sul presupposto che il cinema e l'audiovisivo non siano esclusivamente ambiti di espressione culturale, ma un comparto produttivo strategico, la cui stabilità economica è condizione necessaria per la qualità, la pluralità e la competitività delle opere. Il consolidamento del settore richiede pertanto un approccio integrato, che combini strumenti finanziari e culturali per rafforzare la sostenibilità economica delle imprese e favorire la crescita industriale. In questa prospettiva, la teoria del cambiamento si articola in due dimensioni interconnesse quali il rafforzamento economico e occupazionale delle imprese del settore, la modernizzazione e l'apertura internazionale del sistema produttivo.

Rafforzamento economico e occupazionale
La prima linea di intervento mira a consolidare la struttura industriale del settore, favorendo la capacità delle imprese di generare redditività, attrarre capitali e garantire continuità produttiva. Attraverso strumenti come il *tax credit* e i contributi automatici, la Legge intende sostenere il rafforzamento finanziario delle imprese, anche in relazione al sistema bancario, stimolando la capitalizzazione, la crescita dimensionale e la formazione di un parco di produttori indipendenti solidi. L'obiettivo è quello di accompagnare le imprese più virtuose in un percorso di consolidamento e di incentivare comportamenti economici stabili, attraverso il reinvestimento dei profitti e il mantenimento di margini operativi positivi.
Parallelamente, la politica pubblica agisce sul versante occupazionale: il *tax credit* e gli incentivi collegati intendono favorire l'aumento dell'occupazione qualificata, la stabilizzazione del lavoro e la tutela dei lavoratori del settore, riconoscendo che la solidità delle imprese è strettamente legata alla continuità e alla qualità dell'occupazione che generano. Questa prima componente della teoria del cambiamento definisce dunque una catena logica che parte dal sostegno economico e fiscale, passa per il rafforzamento della capacità produttiva e gestionale, e conduce alla crescita strutturale dell'industria cinematografica nazionale.
Un ulteriore livello di intervento riguarda la trasparenza e la legalità del sistema, con misure volte al recupero del sommerso, all'innovazione dei processi di mercato e alla tracciabilità economica delle attività. Il rafforzamento della filiera passa quindi anche da un miglioramento delle condizioni di equità e concorrenza, funzionale alla costruzione di un ecosistema industriale più solido e responsabile.

Innovazione, apertura e sostenibilità del sistema industriale
La seconda dimensione della teoria del cambiamento riguarda l'evoluzione del settore verso un modello più aperto, innovativo e competitivo a livello internazionale. L'innovazione tecnologica e il rinnovamento dei linguaggi e dei modelli di business in tal senso funzionano come leve strategiche per attrarre anche investimenti esteri. Attraverso il *tax credit* per coproduzioni e produzioni esecutive straniere, il legislatore mira a migliorare l'attrattività dell'Italia per le produzioni internazionali, favorendo l'incontro tra competenze nazionali e capitali esteri. Questi investimenti producono effetti economici diretti (occupazione, indotto territoriale), e ricadute qualitative in termini di trasferimento tecnologico, networking e apertura dei mercati.

Parallelamente, attraverso una pluralità di strumenti, la legge sostiene l'innovazione tecnologica e produttiva: *tax credit* per produzioni e distribuzioni innovative, progetti speciali e studi dedicati all'adozione di nuove tecnologie, alla sperimentazione di formati e piattaforme emergenti e alla formazione di competenze tecniche avanzate. Questo orientamento intende accompagnare la transizione digitale del settore e promuovere modelli produttivi più flessibili e sostenibili.

Obiettivo 3. Promuovere le coproduzioni internazionali e la circolazione e la distribuzione della produzione cinematografica e audiovisiva, italiana ed europea, in Italia e all'estero.

Una delle direttrici principali della Legge è l'internazionalizzazione. La Legge riconosce che la sostenibilità di lungo periodo del cinema e dell'audiovisivo passa necessariamente attraverso la proiezione internazionale: la capacità cioè di attrarre investimenti, collaborare alla produzione di opere transnazionali e ampliare la diffusione delle opere italiane oltre i confini nazionali. In questa prospettiva, l'internazionalizzazione è concepita come una dimensione trasversale di sviluppo industriale e culturale, che contribuisce a rafforzare la competitività del settore e la presenza del "marchio Italia" nel mercato audiovisivo globale. La legge agisce attraverso una combinazione di misure fiscali, contributive e bilaterali, finalizzate a creare le condizioni economiche e relazionali per consolidare le coproduzioni e favorire la circolazione delle opere italiane nel mondo.

Sostegno economico alle coproduzioni
Il primo asse di intervento riguarda il rafforzamento delle coproduzioni internazionali, considerate una leva fondamentale per la crescita industriale e la visibilità del cinema italiano. La legge parte dal presupposto che le coproduzioni rappresentino non solo un mezzo per diversificare le fonti di finanziamento, ma anche un dispositivo di cooperazione strategica, generatore di innovazione, scambio di competenze e maggiore integrazione nei mercati globali.
Le misure operative – tra cui il Fondo per le coproduzioni minoritarie, i Fondi bilaterali e i contributi selettivi – perseguono tre obiettivi specifici:

- aumentare il numero delle coproduzioni con partecipazione italiana;
- migliorare la capacità dell'Italia di partecipare come partner produttivo anche in opere straniere;
- incentivare la presenza italiana in Paesi target di interesse strategico, attraverso accordi e fondi bilaterali dedicati.

A queste misure si affianca il *tax credit* alla produzione nazionale, che sostiene le imprese italiane coinvolte in coproduzioni internazionali, facilitandone la competitività e la capacità di investimento. In questo modo, la Legge mira a promuovere un modello di internazionalizzazione "strutturale", che favorisce la nascita di reti produttive stabili e interdipendenti.

Aumento della circolazione delle opere in Italia e all'estero
Il secondo asse di intervento si basa sul presupposto che la vitalità di un'industria culturale si misuri dalla capacità di produrre, ma anche dalla capacità di distribuire e raggiungere i pubblici – dentro e fuori i confini nazionali. La visione sottesa è quella di un processo continuo di connessione e scambio che rafforza l'intero ecosistema audiovisivo italiano, rendendolo più resiliente, innovativo e aperto alle sfide globali. La Legge a tal fine introduce strumenti mirati al rafforzamento della distribuzione e al sostegno delle opere che hanno un respiro internazionale, come il *tax credit* alla distribuzione e il sostegno ai budget promozionali, per favorire una più ampia circolazione dei film italiani nelle sale, sulle piattaforme e nei circuiti televisivi. Parallelamente, i Fondi bilaterali e i Fondi per le coproduzioni minoritarie intervengono per potenziare la circolazione internazionale, sostenendo la partecipazione delle opere italiane ai festival, ai mercati e ai network europei e globali.

Obiettivo 4. Assicurare la conservazione e il restauro del patrimonio filmico e audiovisivo nazionale

Questo obiettivo risponde all'esigenza di preservare la memoria culturale e storica del cinema italiano, garantendone la trasmissione alle generazioni future e la piena accessibilità al pubblico. La Legge riconosce il patrimonio audiovisivo come bene culturale, capitale simbolico e identitario, il cui recupero e valorizzazione rafforzano la coesione culturale e la reputazione internazionale del Paese.
La teoria del cambiamento alla base di questo obiettivo parte dal presupposto che la salvaguardia del patrimonio audiovisivo generi impatti multipli: culturali, educativi, economici e sociali. Per raggiungere questi risultati, la Legge combina strumenti di sostegno economico diretto (come i bandi di promozione) e interventi sistemici (come la digitalizzazione e la cooperazione tra istituzioni).

Conservazione e restauro del patrimonio audiovisivo
La prima linea di azione riguarda la conservazione e il restauro del patrimonio audiovisivo, attraverso misure che assicurino il recupero fisico, la protezione e la digitalizzazione delle opere cinematografiche e audiovisive. L'intervento pubblico, tramite i bandi di promozione e il piano di digitalizzazione, sostiene archivi, cineteche e fondazioni specializzate, riconoscendone il ruolo strategico nella custodia della memoria filmica nazionale. L'ipotesi di fondo è che un adeguato investimento nella conservazione non solo salvi opere altrimenti destinate alla perdita, ma generi valore pubblico: alimenta la ricerca, la didattica, la produzione di contenuti culturali e rafforza l'identità collettiva. Il sostegno agli enti di settore (Cineteca Nazionale, Istituto Luce, archivi regionali e privati) rappresenta, in questa logica, una misura di *policy* strutturale, volta a garantire continuità operativa e capacità di pianificazione a lungo termine.

Valorizzazione e fruizione del patrimonio restaurato
La seconda linea di intervento punta a trasformare la conservazione in valorizzazione attiva, assicurando che il patrimonio restaurato sia accessibile, diffuso e fruibile da pubblici diversi. Attraverso bandi e contributi dedicati, la Legge promuove iniziative che incentivano la circolazione delle opere restaurate, la programmazione nelle sale e nelle piattaforme digitali, e il coinvolgimento di nuove generazioni attraverso attività didattiche e progetti di educazione all'immagine. La memoria cinematografica in questa prospettiva è generatrice di cambiamento poiché, una volta resa accessibile, diventa motore di innovazione culturale: stimola nuove forme di creatività e la riflessione sul linguaggio audiovisivo, contribuendo alla costruzione di un immaginario condiviso. Musei, archivi, università, enti territoriali sono parte integrante della strategia, favorendo l'integrazione tra politiche culturali, educative e digitali.

Obiettivo 5. Curare la formazione professionale, favorendo il riconoscimento dei percorsi formativi seguiti e delle professionalità acquisite, e promuovere studi e ricerche nel settore cinematografico

La logica di intervento insita in questo obiettivo è orientata alla crescita delle competenze, al rafforzamento della professionalità e al sostegno alla ricerca e all'innovazione del settore. Questo obiettivo collega la dimensione industriale con quella culturale e conoscitiva del sistema audiovisivo e si fonda sulla consapevolezza che la competitività e la vitalità del settore cinematografico e audiovisivo dipendono anche dalla qualità del capitale umano e dalla capacità di innovazione e non solo dal sostegno economico o fiscale. A tal fine il legislatore ha inteso prevedere nella Legge misure volte allo sviluppo di competenze artistiche, tecniche e manageriali solide, nonché di una base di conoscenza aggiornata in grado di orientare le politiche pubbliche e i processi produttivi. Sono due le direttrici individuate a supporto del cambiamento: il sostegno alla formazione nelle discipline cinematografiche e audiovisive e la promozione della ricerca e dello sviluppo di conoscenze sul settore.

Sostegno alla formazione artistica, tecnica e organizzativa
Il primo asse di intervento punta a garantire percorsi formativi di qualità in tutte le aree del cinema e dell'audiovisivo – artistiche, tecniche, gestionali e di mercato – promuovendo un sistema formativo più coerente con le esigenze evolutive della filiera. L'obiettivo è duplice: da un lato, ampliare l'offerta di formazione professionale e universitaria, dall'altro, aggiornare costantemente le competenze rispetto ai nuovi linguaggi e alle trasformazioni tecnologiche e produttive del settore. Attraverso il sostegno agli enti di settore e i progetti speciali, la legge incoraggia la creazione di corsi, laboratori e programmi di alta formazione in collaborazione con scuole di cinema, università, accademie e imprese audiovisive. Inoltre, promuove la mappatura dei bisogni formativi e l'adeguamento dei percorsi alle nuove figure professionali emergenti. Il capitale umano, qualificato e aggiornato, costituisce in questa concezione un moltiplicatore di competitività, favorendo la sostenibilità del sistema e la sua capacità di adattarsi ai mutamenti tecnologici e di mercato.

Promozione della ricerca e dello sviluppo di conoscenze sul settore audiovisivo
Il secondo asse interviene sul piano della ricerca e del monitoraggio sistemico attraverso la promozione di studi e ricerche mirate e il finanziamento di progetti ad hoc, volti ad analizzare i trend produttivi, economici e occupazionali dell'audiovisivo.
Un ruolo chiave è attribuito alla costruzione e all'aggiornamento di banche dati e sistemi informativi che tracciano il ciclo di vita delle opere e l'impatto dei diversi strumenti di sostegno. L'idea di fondo è che la disponibilità di dati aggiornati e analisi indipendenti costituisca una condizione essenziale per una *governance* efficace e per un miglioramento continuo delle politiche pubbliche. Attraverso i progetti speciali e la collaborazione con università, centri di ricerca e istituti statistici, la legge incentiva quindi un approccio *evidence-based* alle politiche culturali, in grado di misurare i risultati e orientare l'evoluzione del settore.

Obiettivo 6. Disporre e sostenere l'educazione all'immagine nelle scuole e favorire tutte le iniziative idonee alla formazione del pubblico

L'obiettivo dell'educazione all'immagine si fonda sull'idea che lo sviluppo del settore audiovisivo debba includere anche la formazione di un pubblico consapevole, critico e partecipe. La Legge riconosce il ruolo dell'educazione all'immagine come leva strategica per la costruzione di competenze, sensibilità estetica e cittadinanza visiva, in un contesto mediatico dominato da immagini in movimento.
La promozione dell'alfabetizzazione audiovisiva al contempo rafforza la domanda interna, sostenendo la filiera produttiva in modo indiretto e duraturo. L'educazione all'immagine diviene così strumento di democratizzazione culturale e di coesione sociale, oltre che un investimento sulla formazione dei futuri professionisti e spettatori.

Sostegno e promozione di programmi di educazione all'immagine
Il primo asse di intervento riguarda il sostegno e la promozione di programmi formativi dedicati alle scuole di ogni ordine e grado, volti a integrare il linguaggio audiovisivo nei percorsi educativi. La legge favorisce la collaborazione tra istituzioni scolastiche, enti culturali e professionisti del settore attraverso strumenti come, ad esempio, il Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola, promosso dal MiC – DG Cinema e Audiovisivo. Questi programmi mirano a rendere più capillare la formazione all'immagine nel sistema scolastico, aumentare la consapevolezza critica degli studenti nella lettura e interpretazione dei linguaggi audiovisivi, valorizzare il cinema come strumento educativo trasversale alle discipline, utile per sviluppare competenze estetiche, espressive e civiche.
La teoria del cambiamento sottostante implica che la familiarità con il linguaggio audiovisivo fin dall'età scolare contribuisca alla formazione di cittadini più consapevoli e culturalmente attivi, capaci di comprendere, produrre e valorizzare contenuti audiovisivi.

Promozione di attività per la formazione del pubblico nel campo del cinema e dell'audiovisivo
L'obiettivo di avvicinare nuovi spettatori alle opere italiane ed europee e di ampliare la partecipazione culturale anche fuori dal contesto scolastico si traduce nel rafforzamento del rapporto tra pubblico e audiovisivo. La legge promuove attività di mediazione culturale, festival, rassegne e progetti territoriali che contribuiscono a diffondere la conoscenza del cinema e a stimolare la curiosità del pubblico.
Queste iniziative si fondano sul presupposto che la formazione del pubblico possa essere esito di politiche coordinate che favoriscono l'accesso, l'inclusione e la diversità dell'offerta culturale. Programmi come Cinema Revolution, che incentiva la programmazione nelle sale nel periodo estivo attraverso prezzi dei biglietti ridotti, mirano a ricostruire il legame tra sale, opere e cittadini, trasformando l'esperienza cinematografica in uno spazio di incontro, riflessione e partecipazione collettiva.

Obiettivo 7. Promuovere e favorire la più ampia fruizione del cinema e dell'audiovisivo, tenendo altresì conto delle specifiche esigenze delle persone con disabilità, secondo i principi stabiliti dalle convenzioni internazionali sottoscritte dall'Italia in materia.

Con questo obiettivo la Legge traduce in termini di *policy* la visione di un sistema audiovisivo produttivo ma anche inclusivo, partecipato e accessibile. La Legge riconosce che la crescita culturale e industriale del comparto deve essere accompagnata da politiche di accesso, partecipazione e inclusione, capaci di ampliare la fruizione delle opere italiane ed europee in sala e attraverso i diversi canali distributivi. La teoria del cambiamento alla base di questo obiettivo si fonda su un equilibrio tra interventi di tipo economico-fiscale e culturale-sociale. Il sostegno alla distribuzione e all'esercizio per rafforzare la rete delle sale si accompagna all'incentivazione alla partecipazione attiva e l'inclusione dei pubblici, anche quelli tradizionalmente esclusi o meno raggiunti.

Favorire un'ampia fruizione delle opere

Il primo asse di intervento mira a rafforzare la diffusione delle opere italiane ed europee in tutti i canali di distribuzione, garantendo un'ampia accessibilità territoriale e sociale. Attraverso strumenti come il *tax credit* alla distribuzione e i contributi selettivi, la legge incentiva la programmazione di film di qualità, la promozione delle opere italiane nei circuiti nazionali e internazionali e l'ampliamento dell'offerta nelle aree meno servite. La logica di cambiamento sottesa è quella di riequilibrare il mercato, contrastando la concentrazione dell'offerta su pochi titoli ad alto budget e favorendo la pluralità culturale e linguistica. In questa prospettiva, la diffusione capillare delle opere rappresenta non solo un obiettivo economico, ma anche un atto di politica culturale, volto a garantire il diritto universale alla fruizione dell'audiovisivo come bene pubblico.

Inclusione delle persone con disabilità
Un secondo asse è quello relativo all'accessibilità e all'inclusione, che interpreta il cinema come spazio di cittadinanza culturale. La legge prevede interventi per il sostegno alla fruizione delle opere da parte delle persone con disabilità e per l'adeguamento delle strutture cinematografiche, favorendo una partecipazione senza barriere. Gli strumenti attivati includono il *tax credit* per la produzione e la distribuzione accessibile, i contributi selettivi e il piano ordinario per le sale, che può finanziare investimenti per migliorare l'accessibilità fisica e sensoriale (ad esempio, sottotitoli, audiodescrizioni, adeguamenti strutturali). La teoria del cambiamento riconosce che una maggiore inclusione non solo amplia il pubblico, ma rafforza la legittimità culturale e sociale dell'intervento pubblico nel settore.

Favorire l'avvicinamento dei pubblici alla fruizione in sala

Il terzo asse è dedicato al rilancio delle sale cinematografiche come spazi culturali di prossimità, luoghi di aggregazione, partecipazione e scoperta collettiva. Attraverso programmi come Cinema Revolution e il *tax credit* sale (nelle sue componenti di investimento e funzionamento), la Legge sostiene sia il miglioramento dell'esperienza di fruizione sia iniziative mirate ad avvicinare il pubblico alle sale, con particolare attenzione ai giovani e ai territori. La sala è considerata come presidio culturale e sociale sul territorio, un luogo in cui la fruizione cinematografica diventa esperienza condivisa e formativa. Attraverso la combinazione di misure fiscali e promozionali, la teoria del cambiamento insita in questo meso-obiettivo mira quindi a creare un ecosistema favorevole alla partecipazione, dove la visione in sala torna a essere un'esperienza culturale distintiva e accessibile.

Obiettivo 8. Riservare particolare attenzione alla scrittura, progettazione, preparazione, produzione, post-produzione, promozione, distribuzione e programmazione dei prodotti cinematografici e audiovisivi italiani e alla valorizzazione del ruolo delle sale cinematografiche e dei festival cinematografici quali momenti di fruizione sociale collettiva del prodotto cinematografico

Attraverso questo obiettivo la Legge mira a consolidare l'intera catena del valore dell'audiovisivo – dalla produzione alla distribuzione, fino all'esercizio e alla promozione – in un'ottica di integrazione, innovazione e territorialità. L'obiettivo di sviluppo e sostegno alla filiera audiovisiva traduce in modo compiuto la visione industriale della Legge: costruire un sistema coeso, competitivo e sostenibile che integri tutte le fasi del processo produttivo e distributivo. L'idea di fondo è che la crescita del settore non possa prescindere da una filiera equilibrata e interconnessa, capace di adattarsi ai cambiamenti tecnologici e di mercato, garantendo continuità, qualità e pluralità dell'offerta.
La teoria del cambiamento su cui si basa questo obiettivo si articola su tre dimensioni principali:

- rafforzamento delle singole fasi della filiera attraverso strumenti di sostegno dedicati e aggiornati;
- valorizzazione delle infrastrutture e dei luoghi del cinema, in particolare le sale e i festival;
- miglioramento del coordinamento istituzionale e territoriale, con un ruolo strategico delle Film Commission.

Supporto alle singole fasi della filiera cinematografica e audiovisiva

Il primo asse mira a garantire la coerenza e l'efficacia delle misure di sostegno lungo tutto il ciclo produttivo: sviluppo, produzione, distribuzione ed esercizio. Attraverso progetti speciali, studi e ricerche, la Legge promuove il monitoraggio continuo degli strumenti di intervento e il loro adeguamento ai mutamenti del contesto di mercato, così da assicurare una risposta tempestiva e mirata alle esigenze del settore.
Questa logica di *policy* riflette una *governance* adattiva, fondata sulla capacità di apprendere dall'esperienza e di ridefinire le misure in base ai risultati e alle trasformazioni del sistema audiovisivo. Il cambiamento atteso è quello di una filiera più reattiva, connessa e coordinata, in cui gli strumenti pubblici non agiscono per compartimenti ma come leve complementari di sviluppo.

Valorizzazione delle infrastrutture e delle iniziative culturali

Un secondo asse di intervento riguarda la valorizzazione delle infrastrutture fisiche e simboliche del settore: sale cinematografiche, festival e rassegne audiovisive. Il sostegno a queste componenti è concepito come elemento chiave per assicurare la continuità della filiera e favorire la circolazione delle opere.
I bandi di promozione, i progetti speciali e i contributi automatici sostengono i festival e le iniziative di settore, riconoscendo il loro ruolo di piattaforme di visibilità, innovazione e formazione del pubblico.

Parallelamente, viene perseguita la valorizzazione delle sale attraverso un complesso di misure fiscali e finanziarie – in particolare il *tax credit* sale (per investimenti e funzionamento) e il piano ordinario sale – che mirano alla modernizzazione tecnologica, all'ampliamento del numero di schermi, al rilancio delle strutture dismesse, e il sostegno alle sale che programmano prodotti più innovativi, nuove storie, nuovi linguaggi con i contributi d'essai.
La teoria del cambiamento sottesa a questa linea è quella di una rete infrastrutturale viva e diffusa, capace di garantire l'accesso alla cultura audiovisiva e di sostenere l'economia dei territori.

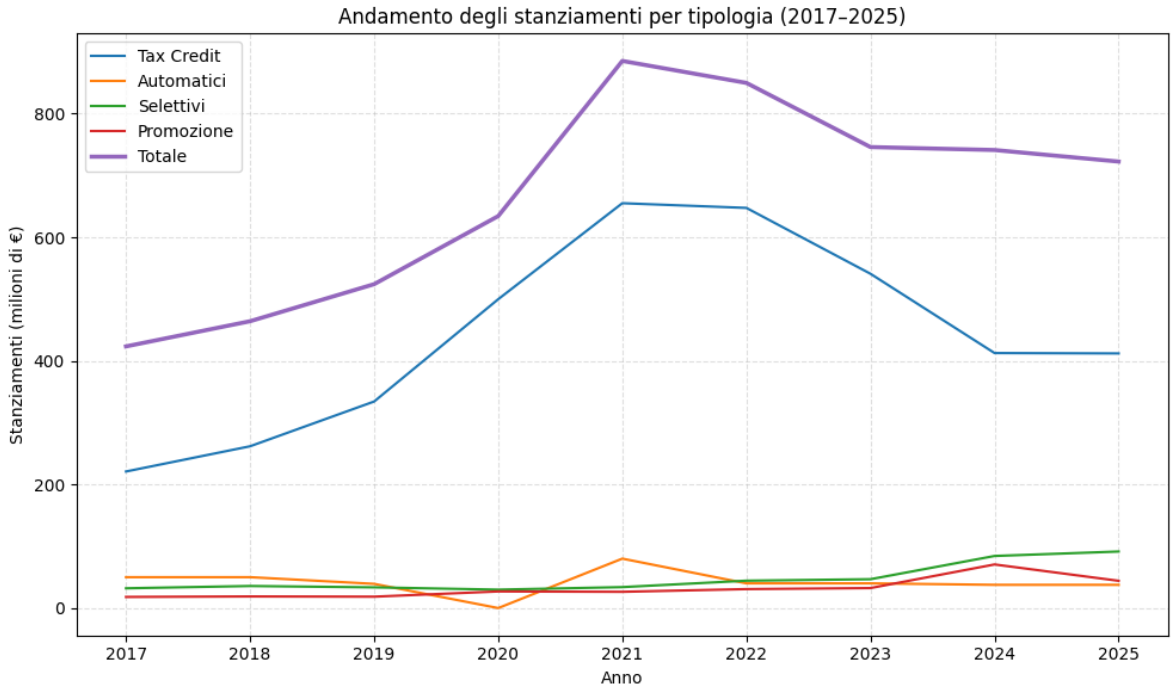
Rafforzamento del coordinamento istituzionale e territoriale

Il terzo asse interviene sulla *governance* multilivello del sistema, promuovendo una maggiore integrazione tra Stato, Regioni e Film Commission. L'obiettivo è creare una filiera territoriale coordinata, capace di attrarre investimenti, agevolare le produzioni e rafforzare la competitività delle aree meno centrali. Le Film Commission assumono in questa prospettiva un ruolo strategico come nodi di connessione tra istituzioni, imprese e professionisti, non solo nella gestione delle produzioni ma anche nella promozione dei territori e nella formazione delle maestranze locali. La logica di cambiamento mira quindi a un sistema più cooperativo, policentrico e inclusivo, in grado di generare sviluppo locale e opportunità occupazionali.

2.3 Il quadro delle risorse

In questo capitolo si dà conto delle risorse stanziate dal Fondo Cinema e Audiovisivo, utilizzando le informazioni disponibili all'11 settembre 2025. Considerando il periodo 2017–2025, la dotazione del Fondo Cinema e Audiovisivo evidenzia un'evoluzione positiva e rilevante sia per quanto riguarda il volume complessivo delle risorse sia nella composizione interna degli interventi (Fig. 2.3.1, Tabella 2.3.1). Gli stanziamenti mostrano un incremento rapido e rilevante fino al 2021, passando da 423 milioni a oltre 885 milioni di euro, trainati principalmente dalla crescita del *tax credit*, che nel picco del 2021 raggiunge 655 milioni, pari a oltre il 74% delle risorse totali. Il *tax credit* si conferma così il pilastro finanziario del sistema, assorbendo in tutto il periodo una quota compresa tra il 52% e il 78% del Fondo e garantendo capacità produttiva, attrazione di investimenti e continuità industriale. A partire dal 2023, con l'avvio del nuovo quadro regolatorio, si osserva una progressiva rimodulazione degli stanziamenti: pur mantenendosi su livelli rilevanti (circa 412 milioni nel 2024 e 2025), il peso relativo del *tax credit* si riduce, mentre aumentano in modo sensibile le risorse dedicate ai contributi selettivi e alle attività di promozione, che nel 2024 raddoppiano rispetto all'anno precedente. Questa dinamica riflette una scelta di *policy* orientata a riequilibrare il sistema, affiancando alla leva degli incentivi fiscali strumenti più mirati alla qualità, alla diversificazione dell'offerta e al sostegno delle componenti culturali e formative del settore. Nel complesso, il Fondo rimane nel periodo prevalentemente basato sull'incentivo fiscale, sebbene negli ultimi anni si orienti verso una configurazione più articolata e coerente con gli obiettivi di sostenibilità, trasparenza e rafforzamento strutturale della filiera audiovisiva nazionale.

Figura 2.3.1 Le risorse della nuova legge cinema



Note: dati MIC-DGCA

Tabella 2.3.1: Le risorse della nuova legge cinema

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
Tax Credit	221,000,000	261,830,000	334,300,000	499,830,653	655,184,385	647,577,198	541,000,000	412,703,708	412,103,122
Contributi Automatici	50,000,000	50,000,000	39,170,000		80,000,000	40,000,000	40,000,000	37,600,586	37,600,586
Contributi Selettivi	32,000,000	35,700,000	33,520,000	29,800,000	33,900,000	44,300,000	46,700,000	84,300,000	91,500,000
Promozione Della Cultura Cinematografica	18,004,759	18,785,384	18,429,450	26,900,000	26,300,000	30,700,000	32,353,708	70,579,000	44,100,000
Enti Di Cui All'art.27, Comma 3	45,456,000	44,770,000	45,570,000	63,700,000	56,950,000	60,800,000	63,600,000	66,250,000	66,850,000
Piano Nazionale Cinema E Immagini Per La Scuola	12,000,000	13,110,000	13,170,000	14,131,043	19,081,043	22,500,000	22,381,043	20,881,043	20,881,043
Piano Straordinario Sale Cinematografiche	30,000,000	30,000,000	30,000,000	-	10,000,000	-	-	48,945,022	20,000,000
Piano Per La Digitalizzazione Del Patrimonio Cinematografico E Audiovisivo	10,000,000	10,000,000	10,000,000	-	-	-	-	-	3,000,000
Fondo Di Garanzia	5,000,000	-	-	-	4,000,000	4,000,000	-	-	
Da Ripartire									23,051,049
Stanziamenti complessivi	423,460,759	464,195,384	524,159,450	634,361,696	885,415,428	849,877,198	746,034,751	741,259,359	719,085,799

Fonte: i dati relative alle annualità 201-2024 sono stati recuperati dalla valutazione d'impatto dell'anno 2023. Il dato relativo al 2025 è ricostruito dal D.M.55 del 6 marzo 2025

3. Il settore cinematografico e audiovisivo

3.1 La classificazione utilizzata: "core" e indotto

3.1.1 La classificazione utilizzata: una proposta analitica per una filiera complessa

Benché la Legge 220/2016 non faccia esplicito riferimento alla filiera cinematografica, la definizione di "impresa cinematografica o audiovisiva" in essa contenuta distingue opportunamente le diverse attività di impresa che compongono tale filiera: produzione, distribuzione, post-produzione, editoria ed esercizio cinematografico. Tuttavia, non viene esplicitato che la stessa attività di produzione è, di fatto, costituita da un complesso intreccio di relazioni multilivello e multisettoriali, che coinvolgono attività diverse genericamente riconducibili alla produzione nel settore audiovisivo. La metodologia di valutazione dei benefici derivanti dall'intervento pubblico agevolativo nel settore deve essere in grado, innanzitutto, di fornire strumenti interpretativi utili a distinguere ruoli e responsabilità dei diversi soggetti che rappresentano in modo sistemico la filiera: soggetti "organizzatori" della produzione, soggetti "fornitori" di servizi e soggetti di "promozione e diffusione culturale". Per approssimare le complesse dinamiche esistenti, garantendo al contempo l'operatività della valutazione, la presente analisi sarà organizzata, in linea con la perimetrazione ISTAT delle attività culturali e creative, intorno a una classificazione tripartita delle attività della filiera: "core", "driven" e "promozione".

Le attività "core" comprendono quelle degli operatori le cui attività economiche rientrano pienamente nel settore audiovisivo, definito nella stessa Legge. Queste imprese operano direttamente nella filiera e sono coinvolte nelle fasi di scrittura, sviluppo, produzione, post-produzione, distribuzione, esercizio, conservazione e formazione. I codici ATECO[2] associati a queste attività includono, tra gli altri: 59.11.00 per la produzione cinematografica, di video e programmi televisivi; 59.12.00 per la post-produzione; 59.13.00 e 59.14.00 per la distribuzione e proiezione; 91.01.00 e 91.02.00 per la conservazione; 85.52.00 e 85.59.20 per la formazione.

Le attività "driven" includono imprese che non operano esclusivamente nel settore audiovisivo, ma che forniscono beni o servizi funzionali alla filiera. La classificazione statistica non consente di isolare con certezza la componente audiovisiva, ma queste attività risultano indirettamente impattate dalla domanda generata dai soggetti "core". La loro inclusione dipende pertanto da una valutazione economica – e in parte inevitabilmente soggettiva – basata sull'interdipendenza funzionale. I codici ATECO associati a queste attività sono numerosi e trasversali: 96.02.01 e 96.02.02 per parrucchieri e truccatori; 14.13.00 per la confezione di abbigliamento; 56.21.00 per il catering; 69.10.10 e 69.20.10 per consulenza legale e fiscale; 62.02.00 per consulenza informatica; 73.11.01 per agenzie pubblicitarie.

Le attività di "promozione" comprendono soggetti la cui attività economica principale non è strettamente connessa al settore audiovisivo, ma che rientrano nel perimetro delle attività previste dall'art. 27 della Legge 220/2016. Si tratta di festival, rassegne, enti culturali, scuole, fondazioni e soggetti pubblici o privati che promuovono il settore. I codici ATECO rilevanti includono: 90.02.01 e 90.02.09 per attività artistiche; 91.01.00 e 91.02.00 per biblioteche, archivi e musei; 85.52.00 e 85.59.20 per formazione culturale; 82.99.99 per servizi di supporto alle imprese.

La mappatura ATECO adottata in questa analisi consente di associare ogni fase della filiera cinematografica e audiovisiva a questi codici, facilitando l'identificazione delle imprese coinvolte e la misurazione dell'impatto economico e culturale. La Tabella 3.1.1 presenta una struttura articolata

[2] Per una descrizione dettagliata di tutti i codici ATECO utilizzati in questa sottosezione, si rimanda alla Tabella 3.1.3.

in dieci fasi: scrittura, sviluppo, produzione, post-produzione, distribuzione nazionale, distribuzione estera, esercizio, promozione, conservazione e formazione. In ciascuna fase, sono individuate attività "core", "driven" e di "promozione", con i relativi codici ATECO e macro-raggruppamenti settoriali.

Questa struttura consente di cogliere la complessità della filiera e di evidenziare le interdipendenze tra le diverse componenti. Ad esempio, nella fase di produzione, le attività core comprendono registi, tecnici e attori; le attività "driven" includono parrucchieri, truccatori, costumisti e servizi di catering; le attività di "promozione" possono essere rappresentate da enti pubblici che sostengono le produzioni locali. Nella fase di distribuzione estera, le attività core comprendono distributori internazionali e export manager; le "driven" includono traduttori e consulenti legali; le attività di "promozione" coinvolgono istituti italiani di cultura e enti di promozione estera.

Tuttavia, la definizione delle attività "driven" presenta alcune criticità metodologiche. La difficoltà di isolare la componente audiovisiva all'interno di codici ATECO generici impone una valutazione inevitabilmente discrezionale. La filiera audiovisiva non è solo un comparto economico, ma anche un ecosistema culturale che andrebbe considerato in quanto tale, e questa più ampia natura della filiera rischia di non essere adeguatamente 'catturata' all'interno di una classificazione settoriale come quella ATECO. Quest'ultima rimane organizzata per branche di tipo economico poco adatte a rappresentare la complessità e la ricchezza delle molteplici attività creative e produttive che compongono la filiera del cinema e dell'audiovisivo. In quest'ottica, l'integrazione tra dati quantitativi e analisi qualitativa sotto riportata contribuisce a una valutazione più completa ed equilibrata del settore.

3.1.2 Mappatura della filiera e struttura dei finanziamenti pubblici

La classificazione tripartita proposta consente non solo di interpretare la filiera audiovisiva in modo sistemico, ma anche di strutturare in maniera coerente e differenziata gli strumenti di sostegno pubblico previsti dalla normativa vigente. La Legge 220/2016 e i successivi decreti attuativi delineano un quadro articolato di interventi economici che si distribuiscono lungo le diverse fasi della filiera e si rivolgono a soggetti appartenenti alle tre categorie individuate: "core", "driven" e "promozione".

La classificazione tripartita consente di associare in modo funzionale le misure di sostegno pubblico alle diverse componenti della filiera, facilitando l'analisi ex post-rispetto agli 8 obiettivi della Legge elencati precedentemente al punto 2.1:

- Le attività "core", essendo direttamente riconducibili al cuore produttivo del settore, beneficiano di un'ampia gamma di misure, tra cui contributi automatici e selettivi, *tax credit*, incentivi per opere prime, minoranze linguistiche e animazione. Questi strumenti mirano a sostenere la produzione cinematografica e audiovisiva in tutte le sue forme, favorendo la qualità artistica, la diversità culturale e la competitività industriale. I riferimenti normativi includono, tra gli altri, l'art. 15 della Legge 220/2016, il D.M. 157/2018, il D.D. 1583/2019 e il D.I. 312/2020.
- Le attività "driven", pur non essendo direttamente finanziate in modo sistematico, possono accedere a contributi selettivi in quanto coinvolte indirettamente nella filiera. Si tratta di imprese che forniscono servizi tecnici, logistici, professionali o creativi funzionali alla produzione audiovisiva. La loro inclusione nei meccanismi di sostegno è prevista, ad esempio, dall'art. 20 della Legge 220/2016, che riconosce il ruolo delle imprese esterne nel generare valore aggiunto e occupazione. In questo ambito rientrano anche le industrie tecniche (post-produzione, VFX, color correction, sound design), sostenute da misure specifiche come il D.I. 71/2021.
- Le attività di "promozione" godono di un trattamento dedicato, in quanto riconosciute come fondamentali per la diffusione culturale, la formazione del pubblico e la valorizzazione del patrimonio audiovisivo. Festival, rassegne, eventi culturali, enti territoriali e fondazioni

possono accedere a bandi specifici e contributi selettivi, come previsto dall'art. 27 della Legge 220/2016 e dai decreti attuativi D.M. 341/2017, D.M. 399/2020, D.M. 268/2023 e D.M. 55/2025. Questi strumenti mirano a rafforzare la dimensione culturale e sociale del settore, accrescendo la domanda culturale e l'attrattività territoriale.

La Tabella 3.1.2 presenta in modo dettagliato questa articolazione, associando a ciascuna macrocategoria la tipologia di finanziamento principale, esempi di misure attive e i relativi riferimenti normativi. La presenza di strumenti specifici per la formazione (contributi indiretti, bandi regionali), per l'esercizio cinematografico (*tax credit*, fondi per la digitalizzazione e l'accessibilità), e per l'attrazione di investimenti esteri (incentivi fiscali e contributi selettivi) conferma l'approccio integrato e multilivello adottato dal legislatore.

Questa mappatura dei finanziamenti rappresenta un passaggio fondamentale per la valutazione di impatto, in quanto consente di collegare le risorse pubbliche alle specifiche funzioni economiche e culturali della filiera, facilitando l'analisi della distribuzione degli interventi e della loro efficacia rispetto agli obiettivi dichiarati. Tale mappatura inoltre determina una classificazione utile per la costruzione di un dataset coerente e robusto per la valutazione dell'impatto economico e culturale delle misure con l'identificazione di indicatori quantitativi affidabili da utilizzare per l'analisi valutativa. La classificazione tripartita consente di distinguere tra indicatori di output diretto (come il numero di opere finanziate o di festival sostenuti) e indicatori di impatto indiretto (come la variazione occupazionale nei codici driven o il tasso di inserimento lavorativo post-formazione). Nel complesso, la classificazione proposta con annessa mappatura rappresenta uno strumento operativo per la valutazione delle politiche pubbliche riguardanti il settore, utile sia in fase ex ante (per la progettazione degli interventi) sia in fase ex post (per la misurazione dei risultati).

3.1.3 Giustificazione metodologica, considerazioni operative e limiti della classificazione proposta

La classificazione adottata è volta a superare i limiti delle rigide e compartimentali categorizzazioni settoriali, inadatte per la valutazione di un insieme di interventi in un settore multisettoriale e multilivello come quello audiovisivo. Tale settore si distingue infatti per una forte trasversalità: coinvolge competenze artistiche, tecniche, giuridiche, logistiche e comunicative, distribuite lungo una filiera articolata e interconnessa. La distinzione tra attività "core", "driven" e di "promozione" consente di cogliere questa complessità e di rappresentare il settore in modo più aderente alla sua effettiva configurazione operativa.

Dal punto di vista economico, la separazione tra attività "core" e "driven" è funzionale all'identificazione dei meccanismi di propagazione della domanda primaria. Le attività "core" generano direttamente valore economico e occupazionale, mentre le attività "driven" ne assorbono gli effetti indiretti, beneficiando della spesa indotta e contribuendo alla crescita di settori complementari. Questa interdipendenza è particolarmente rilevante in contesti territoriali dove la concentrazione di produzioni audiovisive può attivare filiere locali che coinvolgono servizi professionali, tecnici e creativi. Dal punto di vista culturale, l'inclusione delle attività di promozione amplia il perimetro dell'analisi, riconoscendo il ruolo strategico di soggetti che operano nella diffusione, nella mediazione e nella valorizzazione del patrimonio audiovisivo. Festival, rassegne, scuole e fondazioni non solo arricchiscono l'offerta culturale, ma svolgono una funzione fondamentale nella costruzione dell'identità collettiva, nella formazione del pubblico e nella promozione internazionale del cinema italiano.

Questa classificazione consente inoltre di strutturare in modo più efficace gli strumenti di sostegno pubblico, differenziando le misure in base alla tipologia di attività. Essa favorisce una maggiore trasparenza e rappresentatività della valutazione dell'impatto economico – diretto e indiretto – delle misure in esame. L'approccio adottato permette di collegare le risorse pubbliche alle specifiche

funzioni economiche e culturali della filiera, facilitando l'analisi della distribuzione degli interventi e della loro efficacia rispetto agli obiettivi dichiarati.

Tuttavia, la classificazione presenta anche alcune criticità metodologiche. In particolare, come specificato in apertura di sezione, la definizione delle attività "driven" risulta problematica per via della difficoltà di isolare la componente audiovisiva all'interno di codici ATECO generici. Questo comporta una valutazione inevitabilmente soggettiva. Infine, sebbene la classificazione tripartita proposta e la relativa mappatura ATECO rappresentino un esercizio concettualmente imprescindibile per la teoria del cambiamento associata al presente esercizio valutativo, necessaria ad inquadrare correttamente l'impatto trasversale e generalizzato delle misure esaminate su una pluralità di settori e categorie, senza un'adeguata contabilità statistica di supporto risultano difficili da trasporre in modo diretto e pienamente corrispondente nella valutazione quantitativa di impatto. In particolare, mancano misure aggiuntive di 'trattamento' – ovvero misure quantitative dei benefici economici ricevuti lungo la filiera – per le categorie di attività "core" e "promozione", che non è possibile ricostruire in maniera granulare a causa dell'assenza di dati oggettivi sulle propagazioni dei contributi economici. Ciò premesso, l'analisi di valutazione proposta nelle Sezioni successive sarà concettualmente ispirata al framework proposto per valutare appunto i "canali di trasmissione" attraverso i quali si propaga l'impatto del sistema agevolativo oggetto di analisi. Ove possibile, si tenterà di stimare nel modo più robusto possibile gli effetti delle misure esaminate anche per le componenti della filiera più difficili da valutare, attraverso ad esempio la stima dei c.d. "effetti di spillover" sia settoriali che spaziali (vedi Sezioni 3.6.3 e 3.6.4).

Tabella 3.1.1: Mappatura ATECO per la Filiera Cinema e Audiovisivo (Classificazione ATECO 2007)

Fase della filiera	Attività Core	Attività Driven	Attività Promozione	Codici ATECO Core	Codici ATECO Driven	Codici ATECO Promozione	Macro-raggruppamento settoriale
Scrittura	Autori, sceneggiatori	Consulenti editoriali, traduttori	Laboratori di scrittura, scuole di narrazione	90.03.09	74.30.00 / 58.21.00	85.59.20 / 85.60.00	Attività artistiche e letterarie
Sviluppo	Produttori, project manager, location manager	Studi legali, consulenti fiscali, agenzie di casting	Incubatori culturali, enti di sviluppo creativo	59.11.00	69.10.10 / 69.20.10 / 78.10.00 / 77.39.00	82.99.99 / 85.52.00	Servizi professionali
Produzione	Registi, operatori, tecnici, attori, produttori esecutivi	Parrucchieri, truccatori, costumisti, catering, trasporti, sicurezza	Enti pubblici che promuovono produzioni locali	59.11.00 / 59.12.00	96.02.01 / 96.02.02 / 14.13.00 / 56.21.00 / 60.20.00	91.01.00 / 91.02.00	Produzione cinematografica e servizi ausiliari
Post-produzione	Montatori, sound designer, colorist, VFX artist	Studi di registrazione, software house, tecnici informatici	Centri di innovazione audiovisiva	59.12.00 / 62.01.00	62.02.00 / 62.09.00 / 60.20.00	62.01.00 / 91.02.00	Servizi ICT e tecnici
Distribuzione Italia	Distributori, agenti di vendita	Tipografie, piattaforme digitali, uffici stampa	Enti territoriali per la promozione del cinema	59.13.00 / 59.14.00	18.12.00 / 63.12.00 / 70.21.00	73.11.01 / 74.10.21	Distribuzione e comunicazione
Distribuzione estero	Export manager, distributori internazionali	Traduttori, consulenti legali, agenzie di localizzazione	Istituti italiani di cultura, ICE, enti di promozione estera	59.13.00 / 59.14.00	74.30.00 / 69.10.10 / 77.39.00	91.01.00 / 91.02.00	Distribuzione e servizi linguistici

Esercizio	Sale cinematografiche, gestori multisala	Addetti biglietteria, bar, manutenzione impianti, sicurezza	Comuni, enti locali, fondazioni culturali	59.14.00 / 93.29.90	56.30.00 / 43.29.01 / 80.10.00	91.01.00 / 91.02.00	Esercizio e servizi al pubblico
Promozione	Festival, rassegne, curatori, uffici stampa	Agenzie di comunicazione, grafici, social media manager	Fondazioni, enti pubblici, associazioni culturali	90.02.01 / 90.02.09	73.11.01 / 74.10.21	91.01.00 / 91.02.00 / 85.52.00 / 85.59.20 / 82.99.99	Promozione culturale e marketing
Conservazione	Cineteche, archivi audiovisivi	Restauratori, digitalizzatori, archivisti	Istituti archivistici, musei, enti pubblici	91.01.00 / 91.02.00	62.01.00 / 90.03.09	91.01.00 / 91.02.00	Conservazione e patrimonio culturale
Formazione	Scuole di cinema, docenti, formatori	Tutor, tecnici, amministrativi, enti di certificazione	Università, enti regionali, fondazioni educative	85.52.00 / 85.59.20	85.60.00 / 82.99.99	85.52.00 / 85.59.20 / 85.60.00 / 82.99.99	Istruzione e formazione

Tabella 3.1.2: Mappatura dei finanziamenti per macrocategorie della filiera

Macrocategoria filiera	Tipologia finanziamento principale	Esempi di misure attive	Riferimenti normativi
Produzione	Contributi automatici e selettivi, Tax Credit	Opere cinematografiche, audiovisive, animazione, opere prime, minoranze linguistiche	Art. 15 L. 220/2016; D.M. 157/2018; D.D. 1583/2019; D.I. 312/2020; L. 178/2020 art.1 c.583 lett. b; D.I. 70/2021; D.I. 368/2022; D.D. 3373/2022; D.D. 3715/2022
Produzione videogiochi	Contributi selettivi	Sviluppo e produzione videogiochi	D.I. 187/2021
Distribuzione	Contributi automatici e selettivi, Tax Credit	Distribuzione nazionale e internazionale, promozione estero	Art. 16 L. 220/2016; D.M. 158/2018; D.D. 1583/2019; D.I. 312/2020; L. 178/2020 art.1 c.583 lett. c; D.M. 152/2021; D.I. 383/2021; D.I. 81/2022
Esercizio cinematografico	Tax Credit, contributi per sale e ristrutturazioni	Nuove sale, digitalizzazione, accessibilità, sale storiche	Art. 17 L. 220/2016; D.M. 158/2018; D.D. 1583/2019; D.M. 152/2021; D.I. 383/2021; D.I. 81/2022
Industrie tecniche / Postproduzione	Contributi selettivi	Studi di registrazione, VFX, color correction, sound design	D.I. 71/2021
Potenziamento offerta cinematografica	Contributi selettivi	Sostegno a nuove produzioni, innovazione, accessibilità	Art. 18 L. 220/2016; D.M. 158/2018; D.D. 1583/2019; D.M. 152/2021; D.I. 383/2021; D.I. 81/2022
Investimenti esteri	Tax Credit, contributi selettivi	Attrazione investimenti esteri nel settore audiovisivo	Art. 19 L. 220/2016; D.M. 158/2018; D.I. 312/2020; L. 178/2020 art.1 c.583 lett. d; D.M. 152/2021; D.I. 383/2021; D.I. 81/2022
Imprese non appartenenti al settore cinema	Contributi selettivi	Imprese esterne coinvolte indirettamente nella filiera	Art. 20 L. 220/2016; D.M. 158/2018; D.M. 152/2021; D.I. 383/2021; D.I. 81/2022
Promozione	Contributi selettivi	Festival, rassegne, eventi culturali, promozione territoriale	Art. 27 L. 220/2016; D.M. 341/2017; D.M. 399/2020; D.M. 268/2023; D.M. 55/2025
Formazione	Contributi indiretti, bandi regionali	Scuole di cinema, laboratori, tirocini	Art. 27 L. 220/2016; D.M. 341/2017; D.M. 399/2020

Tabella 3.1.3: Descrizione Codici ATECO – Classificazione ATECO 2007

Codice ATECO	Descrizione ufficiale
14.13.00	Confezione di altro abbigliamento esterno
18.12.00	Altra stampa
43.29.01	Installazione di impianti elettrici
56.21.00	Catering per eventi
56.30.00	Bar e altri esercizi simili senza cucina
58.21.00	Edizione di giochi per computer
59.11.00	Produzione cinematografica, di video e programmi televisivi
59.12.00	Attività di post-produzione cinematografica, di video e programmi televisivi
59.13.00	Distribuzione cinematografica, di video e programmi televisivi
59.14.00	Attività di proiezione cinematografica
60.20.00	Attività di programmazione e trasmissione televisiva
62.01.00	Produzione di software non connesso all'edizione
62.02.00	Consulenza nel settore delle tecnologie dell'informatica
62.09.00	Altre attività dei servizi connessi alle tecnologie dell'informatica
63.12.00	Portali web
69.10.10	Attività degli studi legali
69.20.10	Attività di contabilità e consulenza fiscale
70.21.00	Relazioni pubbliche e comunicazione
73.11.01	Agenzie pubblicitarie
74.10.21	Attività di design grafico
74.30.00	Traduzione e interpretariato
77.39.00	Noleggio di altre macchine, attrezzature e beni materiali n.c.a.
78.10.00	Attività di ricerca, selezione, collocamento del personale
80.10.00	Servizi di vigilanza privata
82.99.99	Altri servizi di supporto alle imprese n.c.a.
85.52.00	Formazione culturale
85.59.20	Corsi di formazione e aggiornamento professionale

85.60.00	Servizi di supporto all'istruzione
90.02.01	Attività nel campo della recitazione
90.02.09	Altre attività di supporto alle rappresentazioni artistiche
90.03.09	Altre creazioni artistiche
91.01.00	Attività di biblioteche e archivi
91.02.00	Attività di musei
93.29.90	Altre attività di intrattenimento e di divertimento n.c.a.
96.02.01	Servizi dei parrucchieri e barbieri
96.02.02	Servizi di manicure e pedicure

3.2 Le misure: *tax credit*, contributi automatici, contributi selettivi e bandi di cosviluppo

In questa sezione viene presentata l'operatività delle principali misure di sostegno pubblico al settore cinematografico e audiovisivo introdotte dalla Legge Cinema 2016 (L. 220/2016): il Credito di imposta (*tax credit*), i Contributi automatici (detti anche reinvestimenti automatici), i Contributi selettivi e i Bandi di cosviluppo.

Gli obiettivi e l'attuazione sono stati descritti nel Capitolo 2 di questo Rapporto. Questa Sezione si concentra sull'operatività delle misure in termini di domande di contributo presentate ed effettivamente riconosciute e approvate. Oltre a descrivere il volume annuale delle domande approvate (non revocate né oggetto di rinuncia), e l'entità della spesa pubblica associata a ciascuna misura, viene effettuata anche una quantificazione per beneficiario, utile a cogliere la tipologia delle misure erogate e il loro diverso peso all'interno del portafoglio complessivo degli strumenti.

La distribuzione delle domande e delle risorse è esaminata per anno, ambito settoriale, strumento e territorio. In questa fase non viene condotta l'analisi per opera, che è invece oggetto delle Sezioni successive del Rapporto, dove l'attenzione si sposta dalla misura al singolo progetto beneficiario.

Questo impianto consente una valutazione comparativa nel tempo delle caratteristiche della domanda e dell'offerta di risorse pubbliche nel settore cinematografico e audiovisivo, mettendo in luce le principali dinamiche, i punti di attenzione emergenti dall'andamento delle misure e le implicazioni per le politiche pubbliche del settore.

L'universo di riferimento riguarda le domande presentate attraverso il sistema DGCOL e presenti nel Report Domande Opera tra il 2017 e il 2024 che hanno ricevuto approvazione entro il 31/12/2024 (sono escluse le domande revocate e/o trasferite) con informazioni anagrafiche aggiornate all'11/09/2025. In totale, si tratta di 7.029 domande, riferite a 4.520 progetti unici (opere audiovisive) e 1548 beneficiari. Inoltre, sono analizzati anche 58 contributi deliberati attraverso bandi di co-sviluppo (le cui informazioni sono state reperite da un report ad-hoc fornito dalla DGCA). Sotto il profilo temporale domande sono state classificate in base al criterio della data di approvazione. Si noti che l'approvazione di una domanda può avvenire anche a diversi anni di distanza dalla presentazione della domanda e può avvenire sia prima (es.: domande preventive di *tax credit* e contributi selettivi) che dopo (es.: *tax credit* consuntivo) che l'opera sia effettivamente prodotta e distribuita. Si è usata spesso una rappresentazione grafica delle informazioni, in quanto di più

immediata comprensione. Le tabelle relative ai dati utilizzati sono comunque allegate al Rapporto (vedi Sezione 3.2.6).

Per quanto riguarda lo schema classificatorio delle misure utilizzato, si sono omogeneizzate nel tempo le categorie di intervento e gli ambiti finanziati. In particolare, la categoria Contributi selettivi include sia i contributi selettivi nazionali sia quelli destinati a coproduzioni internazionali, unificati ai fini dell'analisi. Analogamente, i Contributi automatici sono analizzati come insieme unico, comprendendo le diverse linee automatiche previste (es. automatico produzione e automatico distribuzione), dato che entrambe funzionano su base premiale. Il *tax credit* aggrega le diverse tipologie di credito di imposta introdotte dal 2017, analizzate considerando sia le distinzioni interne sia la dimensione nazionale e internazionale. Infine, i bandi di sviluppo includono le iniziative di collaborazione tra l'Italia e diversi paesi, per lo sviluppo e la coproduzione delle opere.

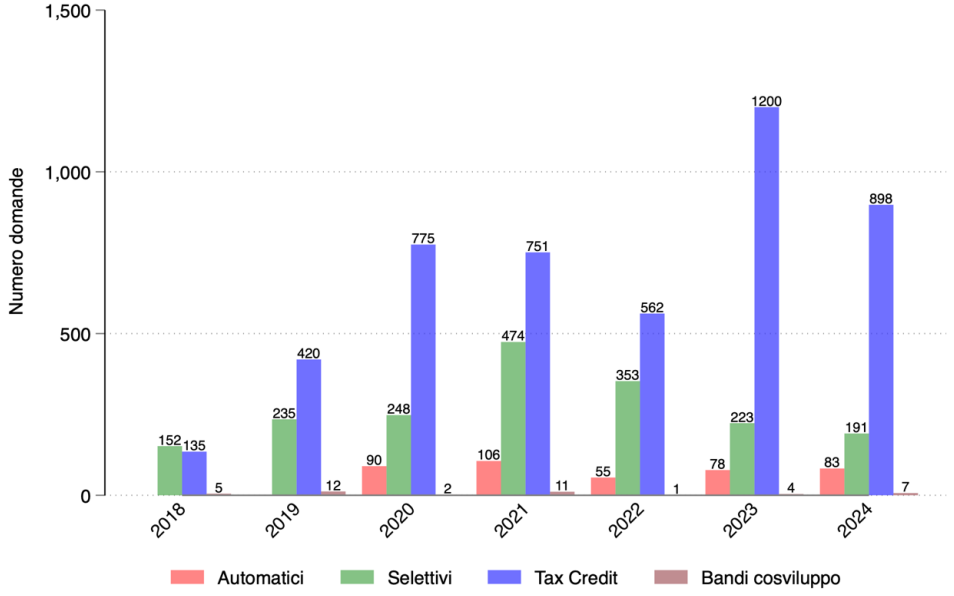
L'analisi territoriale associa ogni domanda alla regione della sede legale del beneficiario (impresa richiedente), secondo quanto presente riportato nel sistema DGCOL. È importante notare che nella stragrande maggioranza dei casi la sede legale del beneficiario non coincide con il territorio in cui è realizzata e/o girata l'opera.

3.2.1 I contributi nel settore cinematografico e audiovisivo: una visione d'insieme

Un primo sguardo complessivo riguarda l'andamento delle domande nel tempo e la ripartizione delle domande presentate e delle risorse erogate tra le misure considerate. La Figura 3.2.1 mostra il numero di domande per ciascuna misura nel periodo analizzato. Per i quattro strumenti considerati, il numero di domande nel 2024 è stato pari a 1179, in flessione (-21,7%) rispetto all'anno di picco del 2023, quando erano state 1505. Tale flessione ha riguardato soprattutto il settore del *tax credit*, il più importante dei tre considerati con l'80% delle domande, che ha registrato un calo di circa un quarto (-25,2%). Il cambiamento è stato inferiore per gli incentivi selettivi (-14,3%), per quelli automatici (+6%), mentre per i bandi di cosviluppo si è registrata un'importante crescita (75%) pur rimanendo in numero limitato (7). Sebbene abbiano registrato nel 2024 una notevole riduzione, le domande per il *tax credit* rimangono comunque superiori del 60% a quelle approvate nel 2022. Viene quindi confermata la tendenza all'aumento della richiesta di contributi evidenziatasi nel settennio considerato. Le riforme contenute nella legge di Bilancio 2024 (L.213/2023), che ha introdotto modifiche significative al sistema delle aliquote del *tax credit*, e il Decreto Interministeriale MiC–MEF 225 del 10 luglio 2024, che ha rafforzato la maggiore selettività e modificato *governance* e trasparenza, hanno sicuramente inciso sulla flessione nelle domande registrata nel 2024, anche per l'incertezza generata nei mercati. Le altre categorie di intervento hanno visto nel 2024 uno lieve spostamento di risorse dai contributi automatici a quelli selettivi, che però non si è riflesso in una variazione significativa della dinamica delle domande approvate.

Anche la dimensione media della richiesta di contributi per domanda nel 2024 è leggermente diminuita, con una diminuzione del -5,3% per il *tax credit*, del -13,6% per i contributi selettivi, del -27,4% per quelli automatici, e del -4,9% per i bandi di cosviluppo, risentendo almeno in parte della ristrutturazione del sistema dei contributi (Fig. 3.2.2). Il valore raggiunto nel 2024 per il *tax credit* (oltre 700 mila euro per opera) rimane comunque tra i più alti del settennio, inferiore solo al 2023 (742 mila euro) e al 2018 (quasi 800 mila euro). Per i contributi selettivi, il valore dei contributi per domanda è in calo dal 2021, quando era più che doppio rispetto al 2024. Il valore dei contributi medi per domanda dei reinvestimenti automatici e per i bandi di cosviluppo appare invece piuttosto costante nel tempo, anche se vi sono state ristrutturazioni dello strumento nel periodo.

Figura 3.2.1 Numero totale di domande per singola misura e per anno di approvazione (2018–2024)



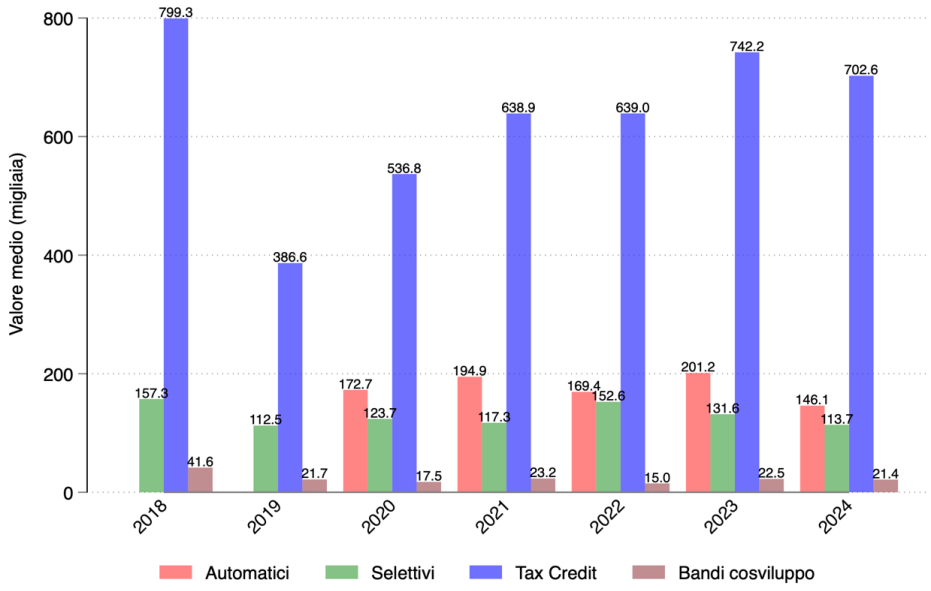
Fonte dati: MiC-DGCA. Numero delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per ciascuna misura, Reinvestimenti Automatici, Contributi Selettivi (inclusi gli internazionali), Tax Credit, e Bandi di Cosviluppo nel periodo 2018–2024.

Alla fine del 2024, a fronte dell'approvazione di 1179 domande, l'entità complessiva dei finanziamenti assegnati ai quattro strumenti si è attestata a 664,9 milioni di euro, con una diminuzione di 271 milioni (il 29%) di finanziamento rispetto ai 935,7 milioni di euro del 2023 (Fig. 3.2.3). La riduzione delle risorse assegnate è quindi dovuta sostanzialmente alla diminuzione delle domande deliberate relative al *tax credit* nel corso del 2023. La riduzione del valore totale delle domande relative al *tax credit* è stata rilevante, pari a 259,7 milioni di euro (-29,2%), quella dei contributi selettivi di 7,7 milioni (-26,2%), dei reinvestimenti automatici di 3,6 milioni (-22,9%).

L'analisi delle quattro misure considerate può essere condotta anche rispetto alle principali tipologie di settori che compongono la filiera delle attività cinematografiche, ovvero produzione e distribuzione, che raggruppano vari strumenti di intervento (mentre per i settori di promozione ed esercizio si rimanda ad altri capitoli di questo rapporto). In particolare questa sezione comprende: per la produzione, il *tax credit* per la produzione (cinema, TV/web, ricerca/formazione, videoludico, opere straniere e altri audiovisivi) i contributi selettivi per la produzione (documentari e cortometraggi, lungometraggi, opere di animazione, scrittura di sceneggiature, sviluppo e pre-produzione), i contributi automatici (produzione nuove opere cinematografiche e televisive, sviluppo nuove opere cinematografiche e televisive), e i bandi di cosviluppo; per la distribuzione, i contributi alla distribuzione nazionale e internazionale tramite *tax credit*, contributi selettivi, contributi automatici.

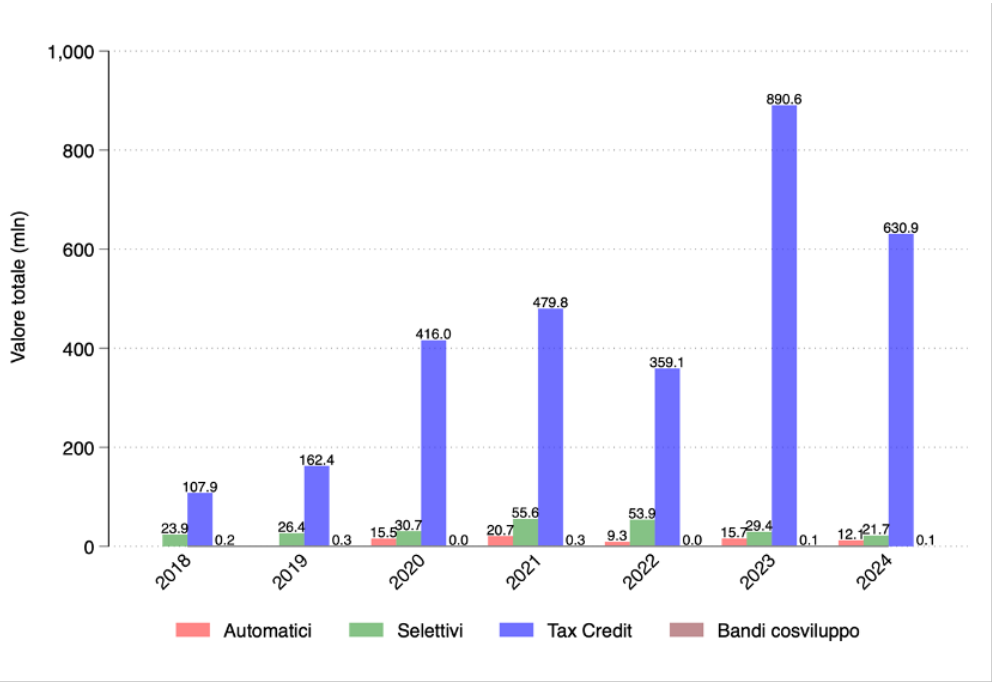
L'analisi per settore di intervento indica una forte concentrazione delle domande approvate nel settore della produzione, che assorbe la maggior parte delle richieste. Nel 2024 sono state 1061 su un totale di 1172, oltre il 90% (Fig. 3.2.4). Per la distribuzione, nello stesso anno sono state meno del 10% (111). La flessione delle domande nel 2024 ha riguardato entrambi i comparti con una diminuzione del -14,8% per la produzione e, molto maggiore, del -56,5% per la distribuzione, che ha riequilibrato il valore particolarmente elevato di domande nel 2023 (255, il valore più alto del settennio esaminato). Il cosviluppo resta un segmento più circoscritto, con valori molto inferiori in termini di domande.

Figura 3.2.2. Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione e per singola misura (2018–2024)



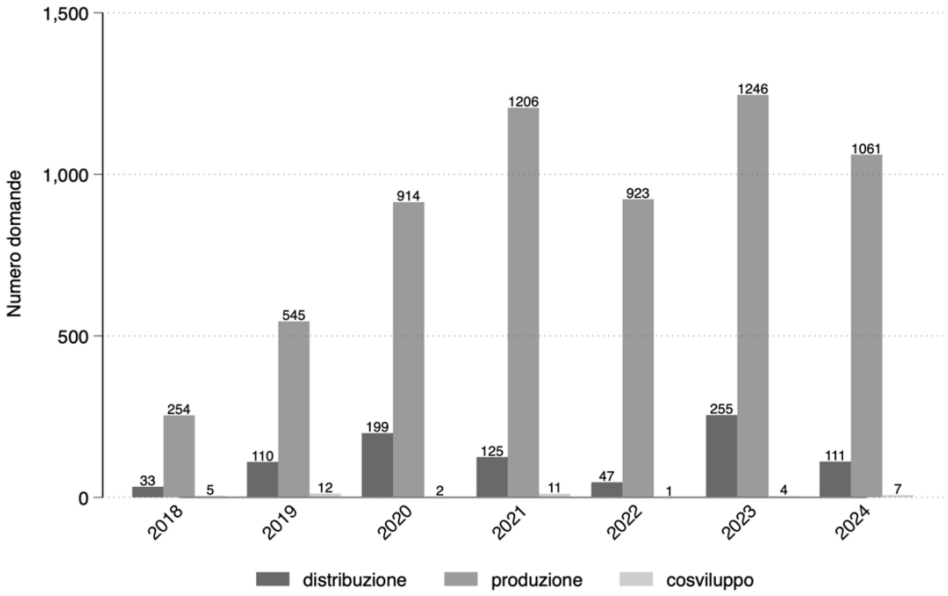
Fonte dati: MiC-DGCA. Valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per ciascuna misura, Reinvestimenti Automatici, Contributi Selettivi (inclusi gli internazionali), Tax Credit, e Bandi di Cosviluppo nel periodo 2018–2024.

Figura 3.2.3 Valore totale (milioni di euro) di domande per anno di approvazione e per singola misura (2018–2024)



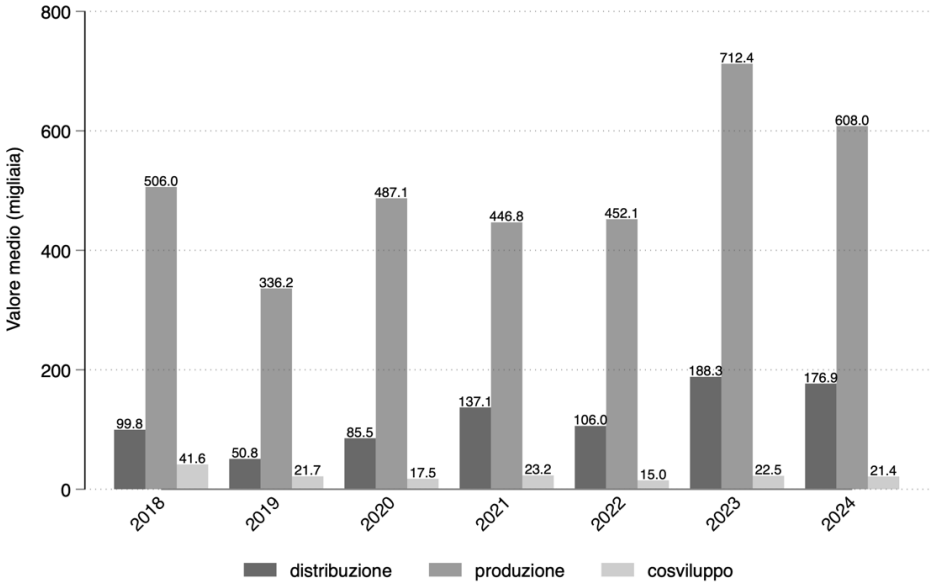
Fonte dati: MiC-DGCA. Valore totale (milioni di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per ciascuna misura (Reinvestimenti Automatici, Contributi Selettivi (inclusi gli internazionali), Tax Credit, e Bandi di Cosviluppo) nel periodo 2018–2024.

Figura 3.2.4 Numero totale di domande per anno di approvazione e per settore di intervento (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Numero delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento, nel periodo 2018–2024.

Figura 3.2.5 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione e per settore di intervento (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento, nel periodo 2018–2024.

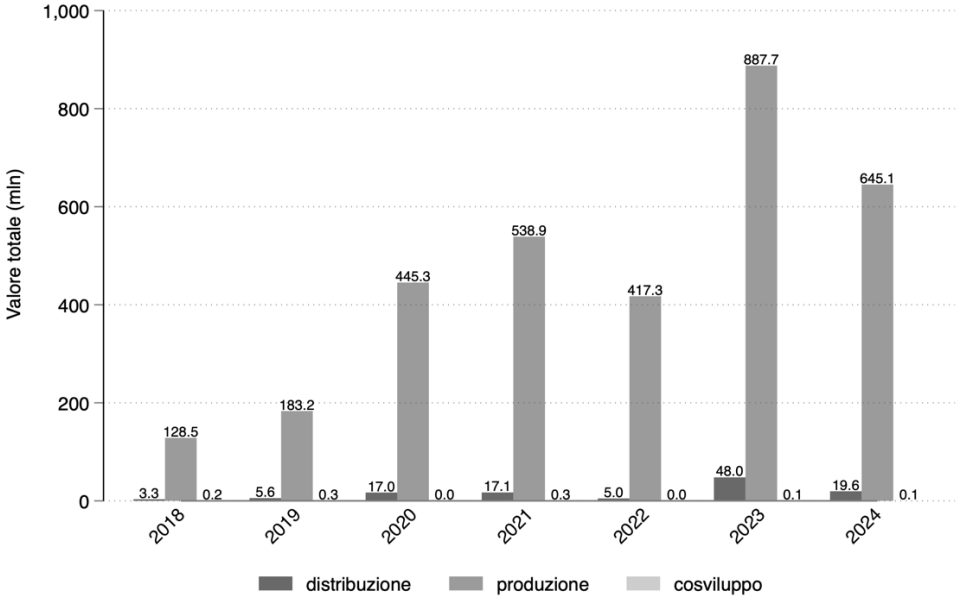
Come atteso, anche il valore medio per domanda è risultato molto più elevato per il settore della produzione che per quello della distribuzione. Nel 2024 il valore medio per domanda assegnata per il settore della produzione è stato pari a 608 mila euro, oltre tre volte quello medio per il settore della distribuzione (Fig. 3.2.5). Mentre per quest'ultimo settore il valore è rimasto sostanzialmente stazionario rispetto all'anno precedente (-6,1%), per il settore della produzione il calo è stato più marcato (-14,6%), risentendo delle modifiche regolamentari avviate dalla fine del 2023 e sopra descritte. Il cosviluppo si conferma una misura di nicchia, con importi medi contenuti ma stabili lungo tutto il periodo.

La Figura 3.2.6 presenta il valore medio del beneficio per domanda (in migliaia di euro) per anno e regione. Il dato è stato costruito considerando la sede legale del beneficiario e fa riferimento esclusivamente ai Reinvestimenti Automatici, Contributi Selettivi (inclusi gli internazionali) e Tax Credit. La figura rappresenta il valore medio per singolo beneficio erogato nelle regioni italiane dal 2018 al 2024. L'intensità cromatica segue la legenda sulla destra, espressa in migliaia di euro: dalle tonalità più scure (valori minimi) a quelle più chiare (valori più elevati). Il valore medio per domanda appare un indicatore utile per valutare la qualità o l'intensità media del sostegno, indipendentemente dal numero complessivo di misure attivate. Il grafico mostra alcune eterogeneità regionali rilevanti. Il Veneto e il Lazio si confermano tra le regioni con le medie più alte. Un comportamento simile si osserva anche in Marche, Lombardia, segnalando un livello medio di sostegno decisamente elevato. Al contrario, regioni come Basilicata, Calabria, Sicilia, Molise e Valle d'Aosta mostrano valori medi molto contenuti, spesso inferiori a 100 mila euro, talvolta anche nella fascia più bassa (<10 mila euro), evidenziando una capacità limitata di concentrazione delle risorse. Le Marche mostrano un andamento particolarmente irregolare, con un picco nel 2023, pari a oltre un milione di euro, il valore più elevato nel periodo, per poi diminuire del 54% l'anno successivo.

Figura 3.2.6 Valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate per anno di approvazione (in migliaia di euro) per anno e regione (2018–2024)

Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il valore medio (migliaia di euro) del beneficio per ciascuna casella anno-regione.

Figura 3.2.7 Valore totale (milioni di euro) di domande per anno di approvazione e per settore di intervento (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore totale (milioni di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento, nel periodo 2018–2024.

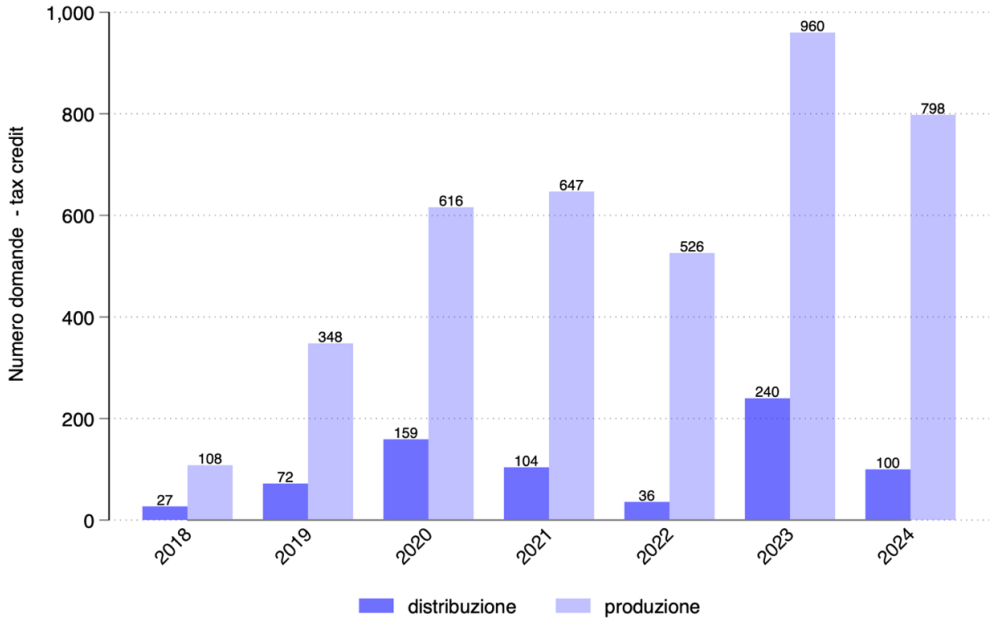
La maggiore quota di domande e la dimensione media più ampia spiegano il divario rispetto al valore totale dell'intervento tra il settore della produzione e il settore della distribuzione. Nel 2024 il valore totale dei contributi per il settore della produzione ammontava a 641 milioni, mentre quelli per il settore della distribuzione a 19,6 milioni, solo il 3% di quelli della distribuzione (Fig.3.2.7). Rispetto all'anno precedente, il valore è diminuito del -27,3% nella produzione, del -59,1% nella distribuzione.

3.2.2 Tax credit

In questa Sezione viene analizzato lo strumento del *tax credit* in dettaglio, tenendo conto anche del suo sostegno a opere nazionali e all'attrazione di investimenti esteri. Come è stato precedentemente segnalato, il 2024 è stato un anno di flessione per lo strumento. Nella Fig. 3.2.8 si rileva come la flessione sia stata registrata sia nelle domande destinate al settore della produzione (-16,9%), sia in quelle del settore della distribuzione, dove si sono più che dimezzate (-58,3%). Questo è in gran parte attribuibile, come segnalato nel dettaglio più avanti, alla diminuzione del *tax credit* per l'attrazione di investimenti esteri, anche se questo è stato registrato anche nel settore nazionale.

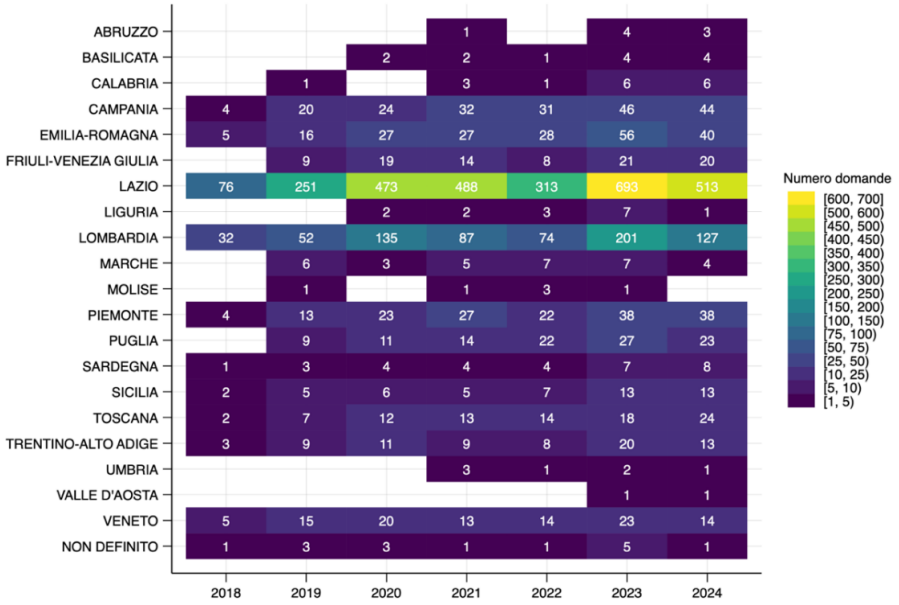
La distribuzione regionale delle domande per il *tax credit*, tenendo conto dei limiti di questa distribuzione territoriale, è fortemente concentrata nel Lazio, che nel 2024 contava per oltre il 57% delle domande totali accettate (513 domande) (Fig. 3.2.9). Segue la Lombardia con il 14% (corrispondente a 127 domande). Le quote delle altre regioni rimangono piuttosto marginali. Il Lazio è per tutto il periodo considerato la regione con il maggior numero di domande, con un picco nel 2023 (693, pari al 58% del totale delle domande). Anche la Lombardia nello stesso periodo si colloca come seconda regione per domande accettate, ma distante dal numero registrato nel Lazio. Il calo tra 2023 e 2024 nel numero di domande viene registrato in tutte le regioni, tranne la Toscana e la Sardegna, dove cresce, e nel Piemonte, la Basilicata, la Calabria, la Sicilia e la Valle d'Aosta, dove rimangono costanti su valori piuttosto ridotti.

Figura 3.2.8 Numero di domande per contributi *tax credit* per anno di approvazione (2018–2024)



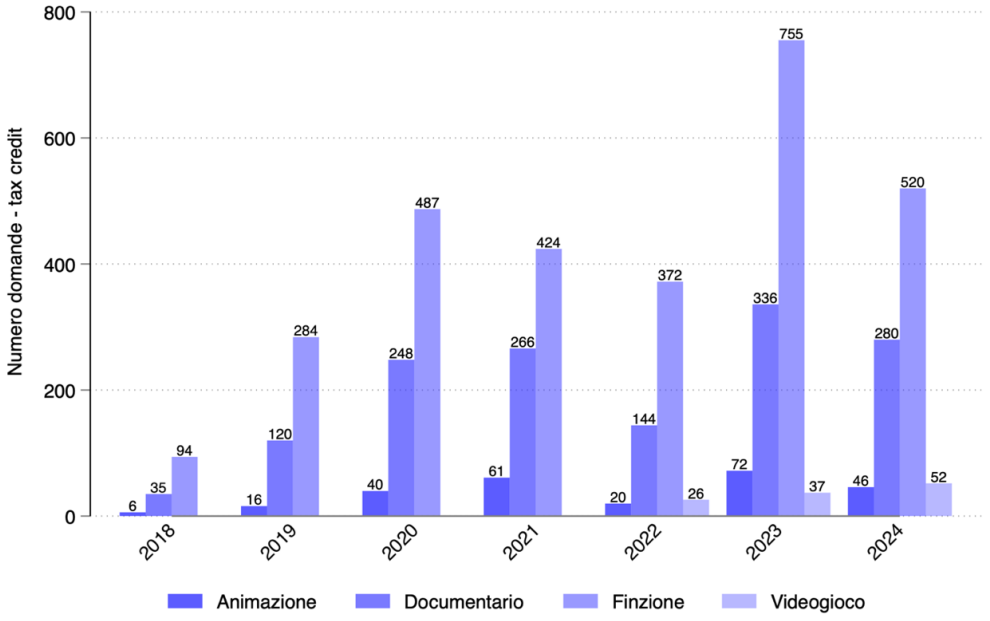
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.9 Numero di domande per contributi tax credit per anno di approvazione e regione (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il numero di domande per ciascun bin anno-regione.

Figura 3.2.10 Numero di domande per tipologia di opera e anno di approvazione – *tax credit* (2018–2024)



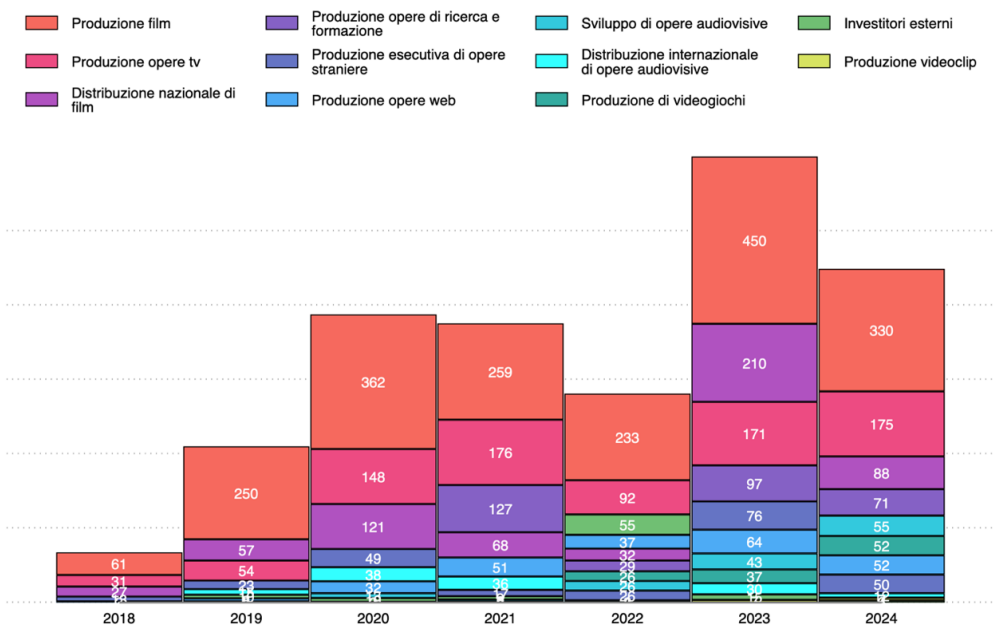
Fonte dati: MiC-DGCA. Distribuzione delle domande per tipologia di opera audiovisiva e anno di approvazione (2018-2024).

La Figura 3.2.10a riporta il numero di domande di *tax credit* presentate per tipologia di prodotto audiovisivo tra il 2018 e il 2024. Il volume delle domande riflette un'importante eterogeneità tra settori. Il film di finzione rimane la categoria più rilevante anche in termini di numero di richieste, con una crescita costante fino al 2023 (755 domande) e un rientro parziale nel 2024. L'elevato numero di progetti testimonia una forte intensità produttiva del comparto e una capacità di attivare in modo sistematico gli incentivi fiscali. Il documentario presenta un volume di domande sorprendentemente elevato e in forte crescita rispetto al periodo iniziale, passando da 94 richieste nel 2018 a 336 nel 2023, mantenendosi poi su livelli alti anche nel 2024. Questa dinamica suggerisce una progressiva istituzionalizzazione dell'utilizzo del *tax credit* nel settore documentaristico, che amplia il proprio bacino produttivo pur con valori medi più contenuti.

La produzione animata mostra una presenza costante ma marginale in termini di numero di domande, oscillando fra 20 e 70 richieste annue. Ciò riflette la natura altamente specializzata del settore, caratterizzato da un numero limitato di imprese, ma con budget medi più elevati. Infine, il videogioco si conferma come segmento emergente ma ancora sperimentale: il numero di domande cresce lentamente nel tempo (da 6 nel 2018 a 52 nel 2024), indicando un interesse crescente delle imprese ma una fase ancora iniziale di consolidamento all'interno degli incentivi cinematografici.

Un'analisi più completa dell'evoluzione della ripartizione in quote delle differenti categorie di *tax credit* è presentata nella Figura 3.2.10a. Nel periodo 2018–2023, l'articolazione dei *tax credit* per le opere audiovisive diverse dal cinema (come TV, web, videoclip, videogiochi, ecc.) mostra un panorama composito, con una forte prevalenza della produzione di film, che rappresenta in media tra il 36% e il 57% delle assegnazioni annuali. Tale categoria costituisce la principale destinazione delle risorse in tutti gli anni osservati, confermando l'attrattività dell'Italia come hub produttivo per operatori esteri.

Figura 3.2.10a Numero di domande per settore e anno – *tax credit* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Numero di domande approvate per settore e anno di approvazione nella misura del tax credit (2018-2024).

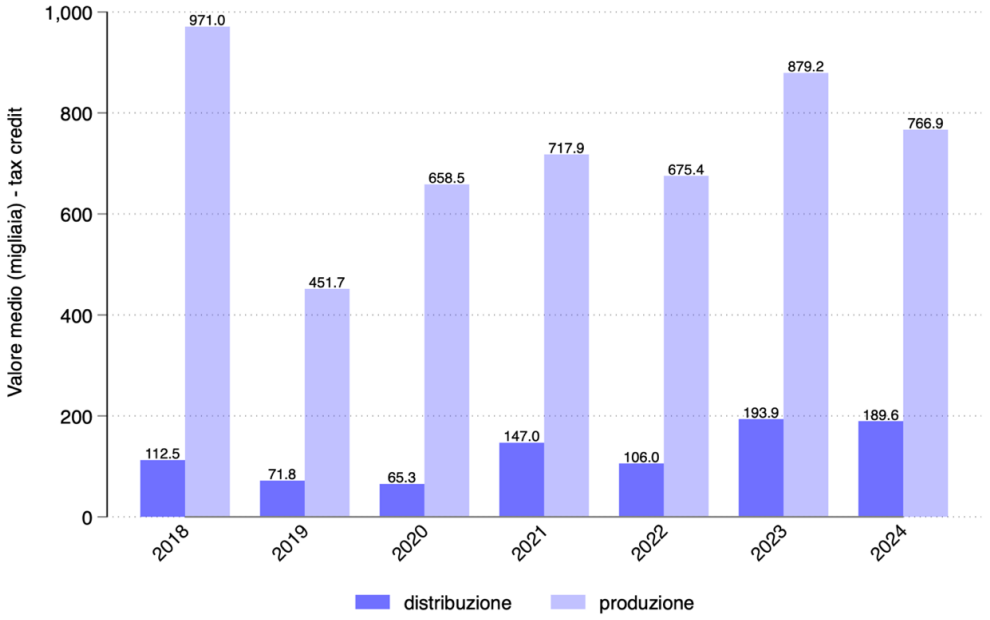
A seguire, emerge una progressiva crescita dei benefici assegnati per la produzione di opere TV che raggiunge il 19,6% nel 2023, dopo essersi mantenuta costante su quote significative anche negli anni precedenti (15,8% nel 2022, 19,3% nel 2021). Anche la distribuzione nazionale di opere audiovisive mostra un andamento crescente, passando da appena il 4,8% nel 2020 al 16,8% nel 2022 e segnalando un rafforzamento della dimensione industriale e commerciale del comparto.

Altre componenti rilevanti, seppur più contenute, sono la produzione di videogiochi (che nel 2023 raggiunge il 6%, massimo storico), la produzione di videoclip (presente soprattutto nel biennio 2018 – 2019) e la produzione di opere web (costante tra il 5% e il 6% dal 2020 al 2023), mentre i crediti per sviluppo tendono ad aumentare nel tempo.

Anche il valore medio dei contributi per domanda differisce in modo significativo per settore. I contributi medi per domanda dovuti al *tax credit* ammontavano nel 2024 a 767 mila euro per il settore della produzione, a 190 mila euro per quello della distribuzione (circa un quarto di quello della produzione) (Fig. 3.2.11). L'ammontare per domanda media è diminuito nel 2024 rispetto all'anno precedente in entrambi i settori, con una diminuzione maggiore per la produzione (-12,8%) che per la distribuzione (-2,2%).

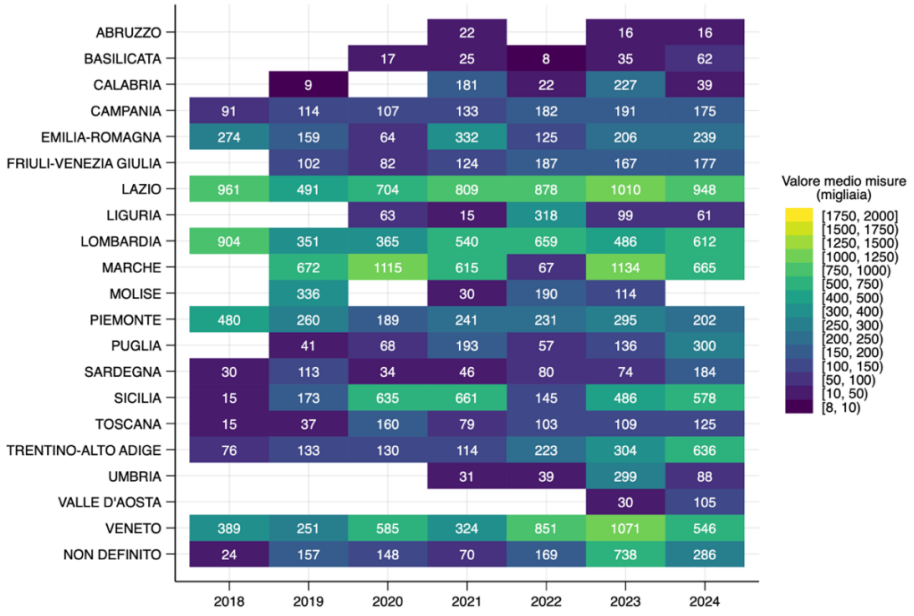
L'ammontare dei contributi per il *tax credit* per regione nel 2024 è stato più elevato nel Lazio (948 mila euro), regione caratterizzata dal maggior numero di domande (Fig. 3.2.12). Di seguito, con una differenza rilevante, Marche (665), Trentino-Alto Adige (636), Lombardia (612). Nel Lazio il contributo medio tra 2024 e 2023 è diminuito del 6%, ma l'andamento è stato comunque molto eterogeneo tra le differenti regioni.
Nel complesso, data la riduzione delle domande accettate e del valore medio delle stesse, nel 2024 il valore complessivo dei contributi del tax credit è molto diminuito sia per il settore della produzione che per quello della distribuzione.

Figura 3.2.11 Valore medio (migliaia di euro) di domande per contributi del *tax credit* per anno di approvazione (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate e assegnate per anno di approvazione e settore di intervento (2018-2024).

Figura 3.2.12 Valore medio (migliaia di euro) di domande per *tax credit* per regione e per anno di approvazione (2018–2024)

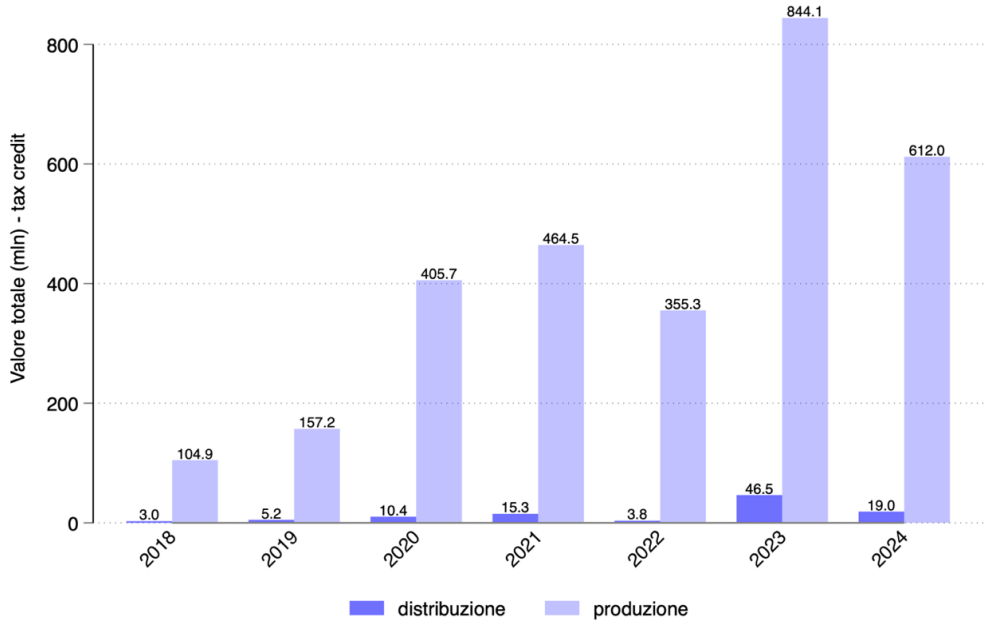


Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il valore medio (migliaia di euro) del beneficio per ciascun bin anno-regione

Per il settore della produzione la flessione è stata del 27,5%,
portando a un valore complessivo di 612 milioni di euro (Fig. 3.2.13). Per il comparto della distribuzione il calo è stato più accentuato, sebbene le risorse impegnate risultassero più esigue, con una diminuzione del 59,1%. Un esame più approfondito del finanziamento delle attività cinematografiche tramite il *tax credit* ha richiesto di scomporre l'uso dello strumento per tipologia di opera. In tutto il periodo la tipologia del cinema è quella più finanziata. Nel 2024, i film di finzione contavano per circa il 90% del valore dei contributi dovuti al *tax credit* (567 milioni di euro) mentre le altre tipologie contavano in misura quasi marginale (3,2% l'animazione, 5,6% i documentari, 1,2% i videogiochi) (Fig. 3.2.14). La flessione registrata nei contributi ai film nel 2024 è stata rilevante, con una diminuzione di oltre un quarto (-26,8%) rispetto all'anno precedente. Ancora maggiore quella registrata, sempre dal 2023 al 2024, nel comparto dell'animazione (-68,7%).

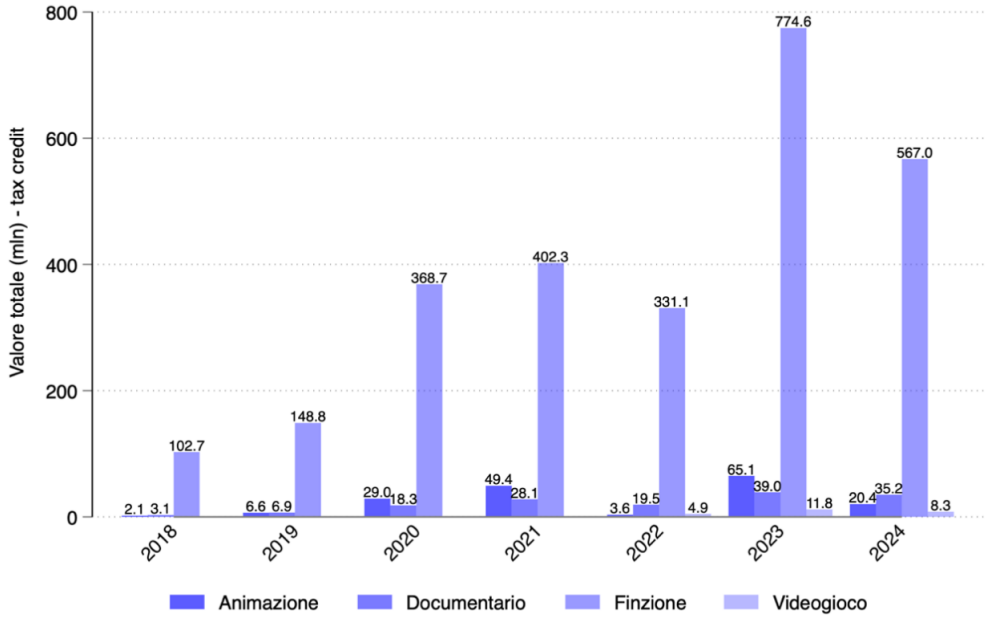
La Figura 3.2.14 mostra il valore totale del *tax credit* per tipologia di prodotto audiovisivo nel periodo 2018–2024. L'andamento mette in evidenza una forte concentrazione delle risorse sui film di finzione, che rappresentano di gran lunga la categoria più finanziata in ogni anno considerato. Il *tax credit* destinato alla finzione cresce in modo marcato a partire dal 2020, con valori compresi tra 330 e oltre 775 milioni di euro, con un picco nel 2023. Anche nel 2024, pur con un ridimensionamento, si mantiene su livelli molto elevati (567 milioni). Questo andamento riflette il peso strutturale della produzione cinematografica di finzione nell'industria audiovisiva italiana, caratterizzata da budget più elevati e da una base produttiva stabile. Le altre tipologie mostrano valori molto inferiori. L'animazione presenta una tendenza discontinua ma con incrementi significativi in alcuni anni (fino a 65 milioni nel 2023), segnalando una crescita del comparto ma su scala ancora limitata. Il documentario rimane invece su valori contenuti (tra 1 e 20 milioni), coerentemente con budget medi molto più bassi. Il videogioco si conferma una componente marginale del *tax credit*, con valori sempre inferiori ai 10 milioni, anche se mostra una progressione visibile negli ultimi anni, coerente con l'espansione delle produzioni interattive e con l'ampliamento del perimetro normativo.

Figura 3.2.13 Valore totale (milioni di euro) di domande per *tax credit* per anno di approvazione (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore totale (milioni di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018-2024).

Figura 3.2.14 Valore totale (milioni di euro) di domande per tipologia di opera e anno di approvazione – *tax credit* (2018-2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore totale (milioni di euro) delle domande per tipologia di opera audiovisiva e anno di approvazione, relativamente alla misura dei contributi relativi al tax credit.

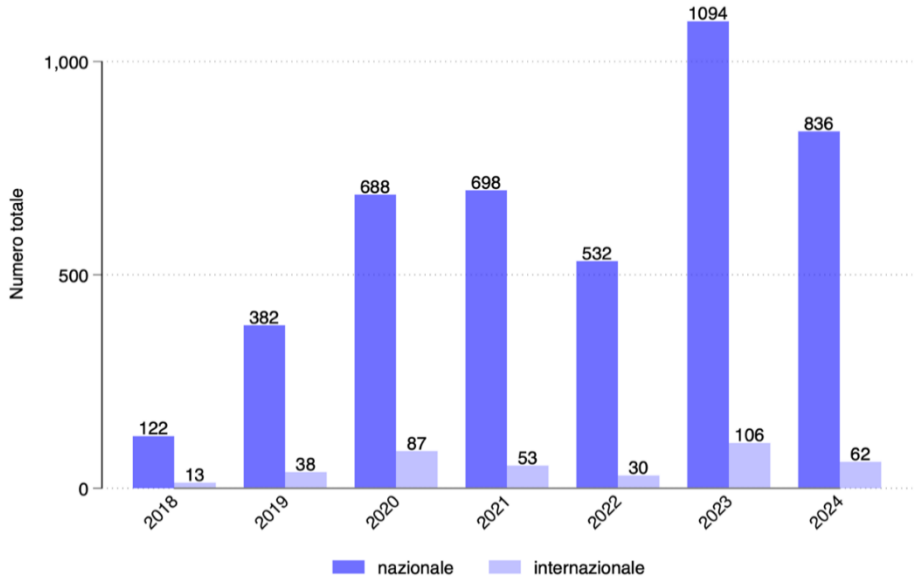
Un elemento di interesse riguarda la destinazione del *tax credit* verso la produzione di opere nazionali e per l'attrazione di investimenti esteri. Se si osserva la Fig. 3.2.15, si rileva che le domande per la produzione di opere a carattere nazionale approvate sono, come atteso, molto superiori a quelle per l'attrazione di investimenti esteri, che comunque sono in un numero modesto, ma cresciute negli ultimi anni fino al 2023. Nel 2024 le domande per la produzione nazionale erano 836, il 93% del totale, mentre quelle per l'attrazione di investimenti esteri erano 62, il restante 7%. Per queste ultime il 2024 è stato un anno di rilevante flessione (-41,5% rispetto al -23,6% di quelle a carattere nazionale), che ha riequilibrato il risultato particolarmente elevato del 2023, con 106 domande, il livello massimo raggiunto nel settennio.

Il valore medio delle domande per l'attrazione di investimenti esteri nel periodo considerato è risultato superiore a quello per la produzione nazionale, soprattutto negli ultimi tre anni. Nel 2024, il contributo medio per questa tipologia di opere è stato pari a 2029 migliaia di euro, oltre tre volte quello a carattere nazionale (604,2) (Fig. 3.2.16). Inoltre, mentre il valore medio delle domande per produzione nazionale è lievemente cresciuto rispetto all'anno precedente (10,1%), quello relativo alle domande per attrazione di investimenti esteri è diminuito di oltre un quarto (-25,9%).

Nel complesso (Fig. 3.2.17), pur in presenza di un valore medio inferiore, i contributi del *tax credit* per la produzione di opere di carattere nazionale sono maggiori di quelli per l'attrazione degli investimenti esteri. Nel 2024 il totale dei contributi destinati dal *tax credit* alla produzione di opere di carattere nazionale è stato pari a 505,1 milioni di euro, quattro volte i contributi destinati all'attrazione di investimenti esteri. La flessione registrata nel 2024 rispetto all'anno precedente è stata molto superiore per i contributi destinati all'attrazione di investimenti esteri (-56,9%) che si sono più che dimezzati, rispetto a quelli destinati alla produzione nazionale (-15,9%).

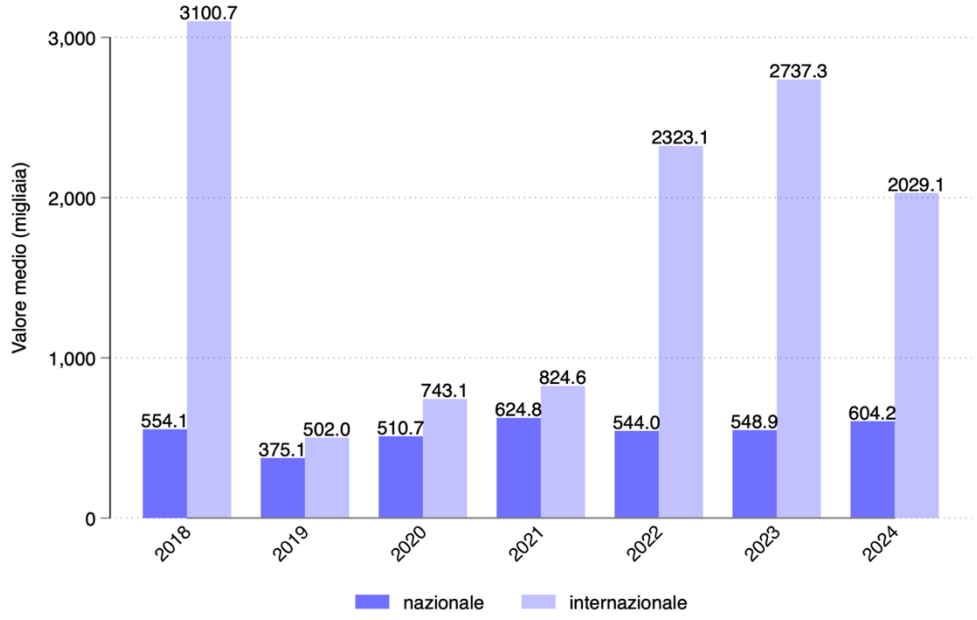
Questo significa che la riduzione del valore totale dei contributi del *tax credit* dal 2023 al 2024 è dovuta per oltre il 60% a quella dei contributi all'attrazione di investimenti esteri.

Figura 3.2.15 Numero di domande per anno di approvazione del *tax credit* produzione nazionale vs. attrazione investimenti esteri (2018–2024)



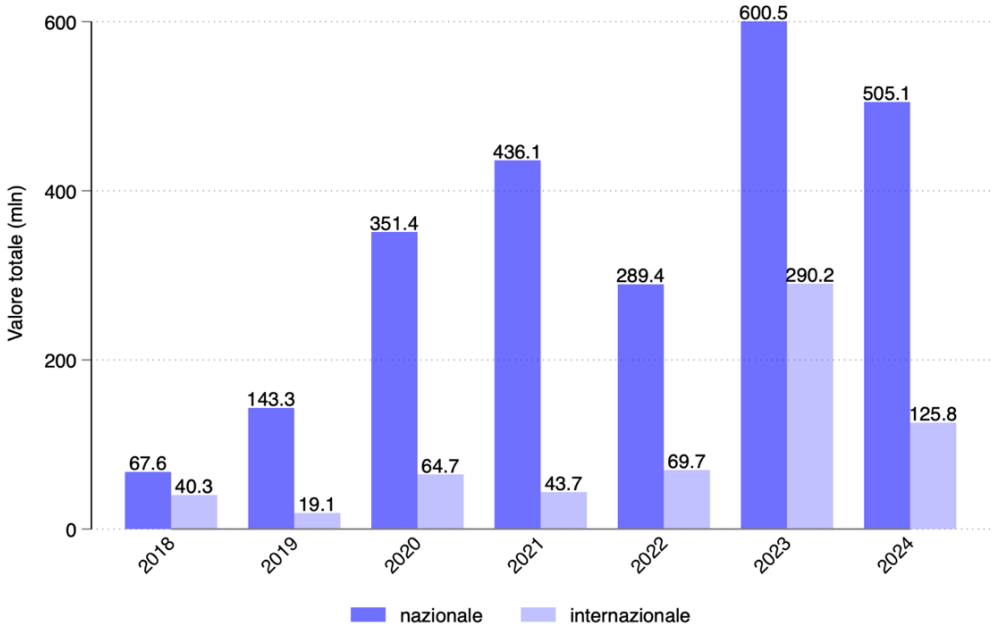
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.16 Valore medio (migliaia di euro) di domande per *tax credit* (per anno di approvazione) per produzione nazionale vs. attrazione investimenti esteri (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.17 Valore totale (milioni di euro) di domande per *tax credit* (per anno di approvazione) per produzione nazionale vs. attrazione investimenti esteri (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (milioni di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

3.2.3 Contributi automatici

I contributi automatici, pur essendo una posta finanziaria molto inferiore a quella del *tax credit*, rimangono uno strumento importante di intervento. Nel 2024 le domande ammontavano a 83, con un incremento del 6,4% rispetto all'anno precedente, quando ammontavano a 78 (Fig. 3.2.18). Mentre le domande relative ai contributi automatici alla produzione sono aumentate negli ultimi tre anni, con un incremento nel 2024 del 14,3%, quelle relative alla distribuzione sono rimaste piuttosto regolari, pur scendendo del 27% nell'ultimo anno analizzato.

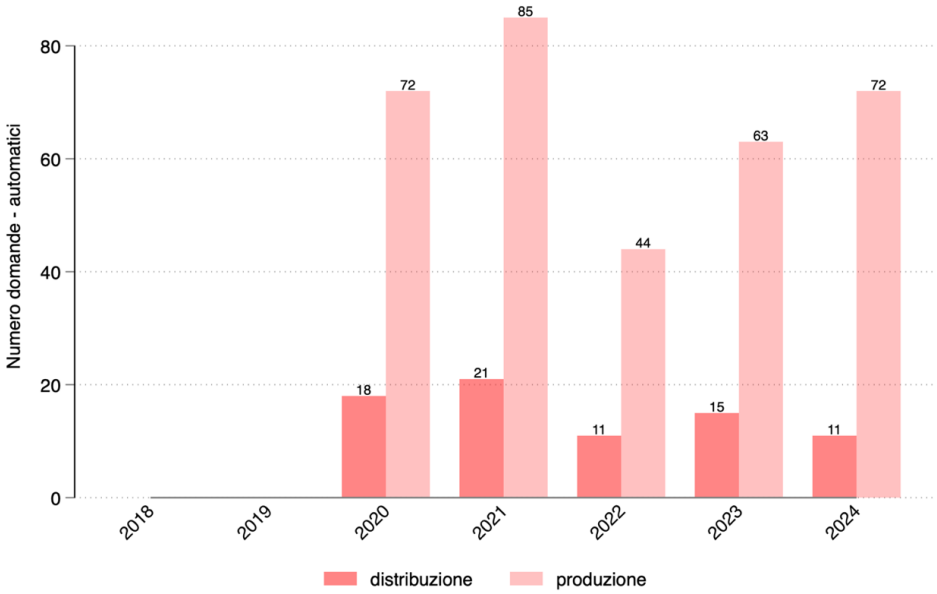
Come per il *tax credit*, i contributi sono concentrati nel Lazio. Nel 2024 in questa regione si colloca il 61,4% delle domande, seguita sempre dalla Lombardia con il 18,1% (Fig. 3.2.19). In tutto il periodo considerato, il Lazio ha raccolto sempre la maggior parte delle domande di contributi automatici.

Il valore medio per domanda di questo strumento è stato nel 2024 di 146,1 migliaia di euro, con un contributo medio maggiore per il settore della produzione (159 mila euro) rispetto a quello della distribuzione (61,5 mila euro) (Fig. 3.2.20). Entrambi i settori hanno mostrato una riduzione rispetto al 2023, meno accentuata per quello della produzione (-29,6%) che per quello della distribuzione (-37,2%).

La regione con il contributo automatico per domanda più elevato è stata le Marche (536 mila euro), più di tre volte quella del Lazio (158 mila) e anche di quella media nazionale (Fig. 3.2.21).

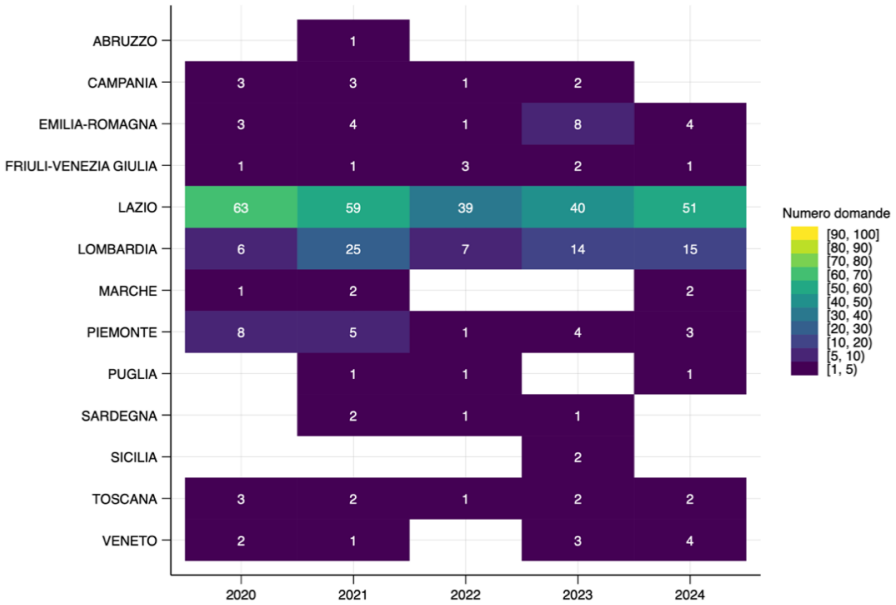
Si sottolinea che in merito a questa linea di intervento non sono state ancora assegnate risorse a valere sugli stanziamenti successivi all'anno 2022.

Figura 3.2.18 Numero di domande per *contributi automatici* per anno di approvazione (2018–2024)



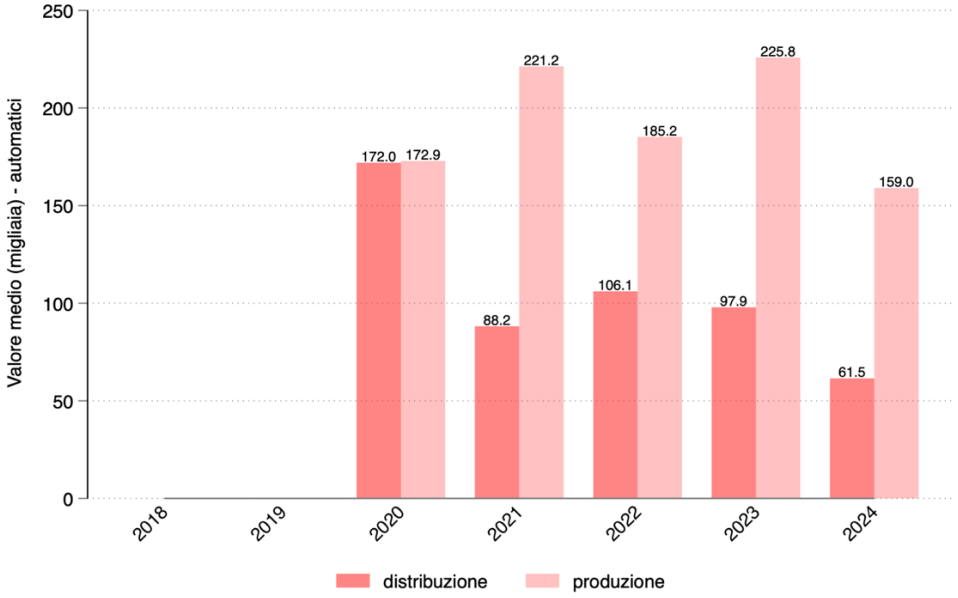
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.19 Numero di domande per *contributi automatici* per anno di approvazione e per regione (2018–2024)



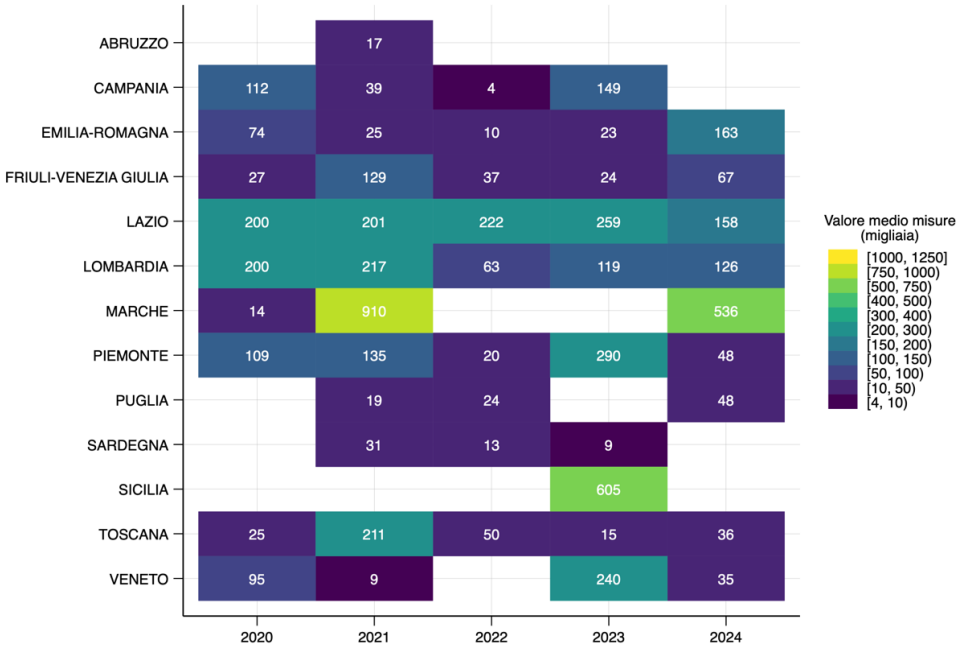
Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (Heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il numero di domande del beneficio per ciascun bin anno-regione.

Figura 3.2.20 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi automatici* (2018–2024)



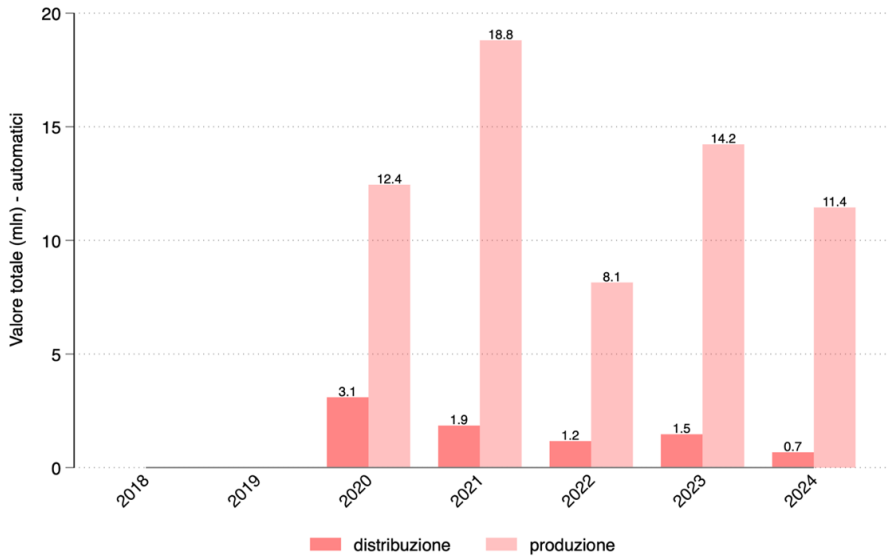
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore medio (migliaia di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.21 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi automatici* per regione (2018–2024)



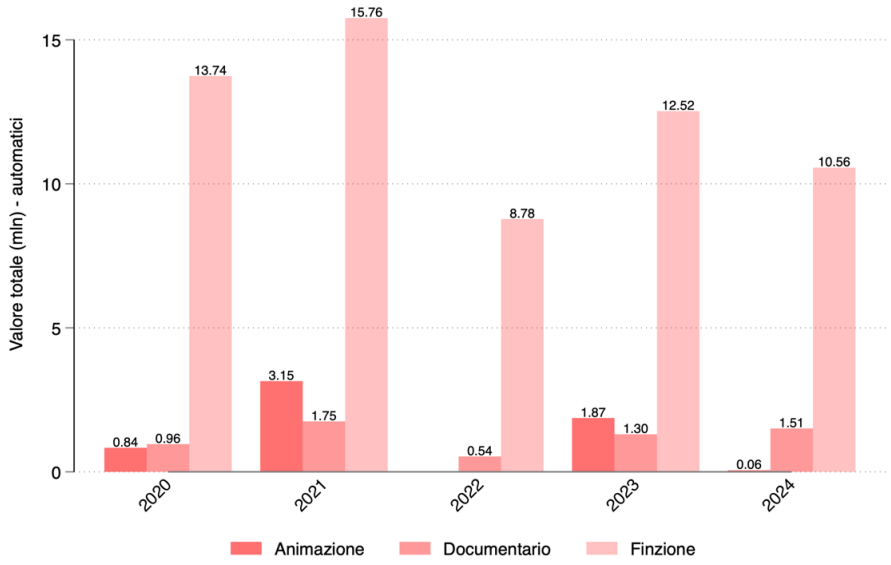
Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il valore medio (migliaia di euro) delle domande di beneficio per ciascun bin anno-regione.

Figura 3.2.22 Valore totale (milioni di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi automatici* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (milioni di euro) delle domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.23 Valore totale (milioni di euro) di domande per tipologia di opera e anno di approvazione – *contributi automatici* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. Valore totale (milioni di euro) delle domande per tipologia di opera audiovisiva e anno di approvazione (2018-2024).

Nel complesso, il valore totale delle domande per contributi automatici è stato pari a 12,1 milioni di euro, in riduzione rispetto all'anno precedente (-22,9%) quando era stato pari a 15,7 milioni (Fig. 3.2.22). Oltre il 90% riguarda gli aiuti al settore della produzione, mentre quello della distribuzione conta poco più del 5%.

Nel periodo 2020 – 2024, i contributi (reinvestimenti) automatici mostrano una netta predominanza delle opere di finzione che rappresentano costantemente oltre il 60% delle domande presentate ogni anno (Fig. 3.2.23). Al secondo posto si collocano le opere di documentario, la cui incidenza cresce nel tempo: dal 23,3% del 2020 fino al 39,8% nel 2024. Questo andamento segnala un crescente interesse dei produttori a reinvestire anche su progetti documentaristici, che risultano sempre più rappresentati tra le domande. Decisamente più contenuta la quota relativa all'animazione, che resta sotto il 7% in tutti gli anni.

3.2.4 Contributi Selettivi

Al contrario di quanto registrato nel settore degli incentivi automatici, le domande per i contributi selettivi hanno mostrato un andamento decrescente negli ultimi tre anni (dal 2022 al 2024), dopo il picco raggiunto nel 2021 con 474 domande (Fig. 3.2.24). Nel 2024 sono state pari a 191, tutte nel settore della produzione, con una flessione del 14,3% rispetto all'anno precedente.

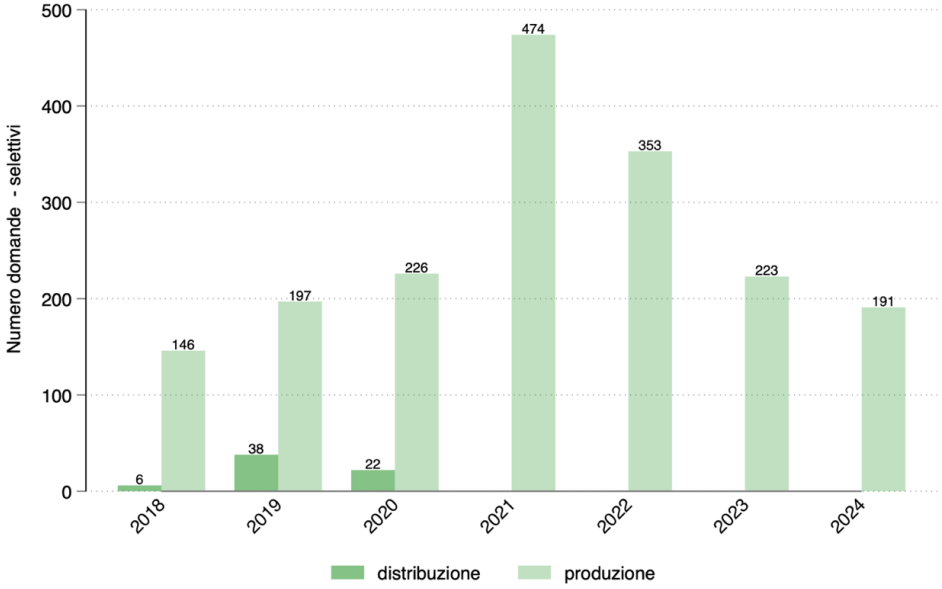
Anche per i contributi selettivi le domande sono concentrate nel Lazio. Nel 2024 erano 113, il 59,2% del totale, seguite dalla Lombardia e dalla Campania con 13, pari al 6,8% (Fig. 3.2.25).

Il valore medio per domanda di contributi selettivi è diminuito negli ultimi tre anni, come per le domande. Nel 2024 era pari a 113,7 migliaia di euro, con una flessione del -13,6% rispetto all'anno precedente (Fig. 3.2.26).

La dimensione del valore medio delle domande dei contributi selettivi è molto eterogenea fra le regioni e per anno. Nel 2024 la regione con il valore medio più elevato era la Campania con 141 mila, seguita dalla Lombardia con 139 mila, a fronte di un valore medio nazionale di 114 mila (Fig. 3.2.27). Nel 2023 erano le Marche, con 375 mila di valore medio per domanda. Nel complesso, il valore totale delle domande approvate per contributi selettivi è stato nel 2024 pari a 21,7 milioni di euro, dopo un biennio di flessione: dal 2022 al 2024 il valore totale delle domande è diminuito di circa il 60% (Fig. 3.2.28).

I contributi selettivi sono richiesti soprattutto per i film. Il valore dei contributi selettivi nel 2024 per questo comparto è stato pari a 15,7 milioni, il 77% del totale, mentre il restante è diviso in parti simili tra documentari e opere di animazione (Fig. 3.2.29). Il calo registrato rispetto al 2023 ha riguardato soprattutto i contributi selettivi ai film di finzione, con una diminuzione del valore totale del 30%.

Figura 3.2.24 Numero di domande per anno di approvazione per *contributi selettivi* (2018–2024)

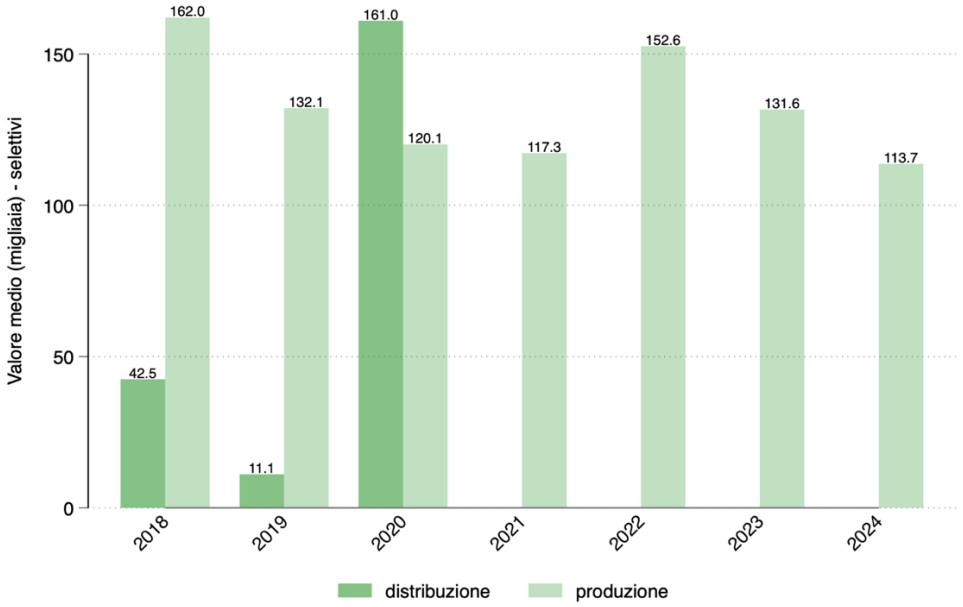


Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero di domande approvate e assegnate (per anno di approvazione) per settore di intervento (2018–2024).

Figura 3.2.25 Numero di domande per anno di approvazione e per *contributi selettivi* per regione (2018–2024)

Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il numero di domande del beneficio per ciascun bin anno-regione.

Figura 3.2.26 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi selettivi* (2018–2024)

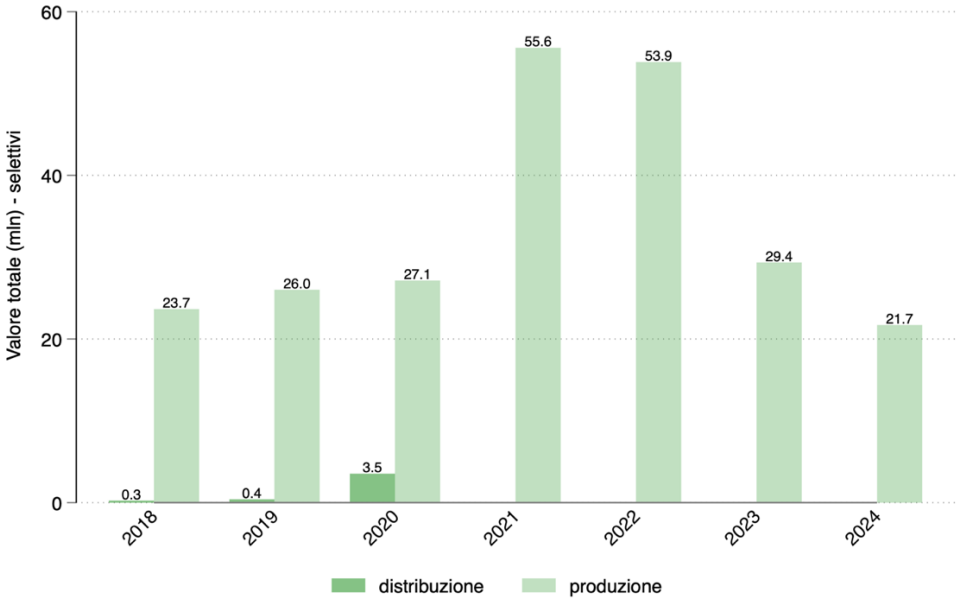


Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore medio (migliaia di euro) di domande approvate e assegnate per settore di intervento (2018-2024).

Figura 3.2.27 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi selettivi* per regione (2018–2024)

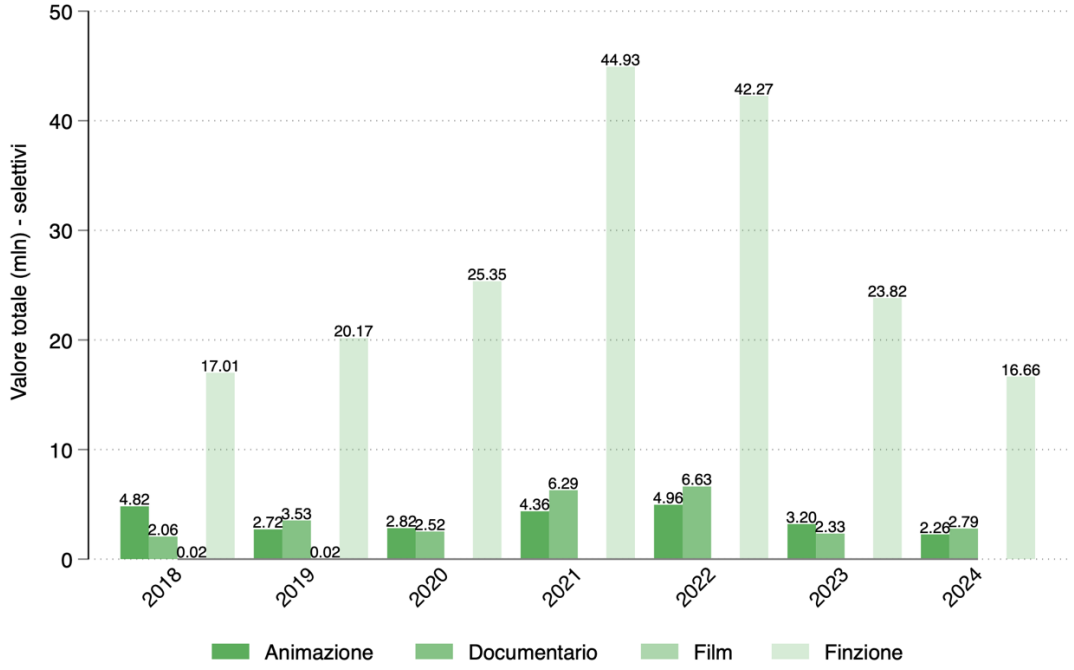
Fonte dati: MiC-DGCA. Figura (Heatmap trivariata) basata sulla sede legale dei beneficiari. La scala cromatica riflette il valore medio (migliaia di euro) delle domande di beneficio per ciascun bin anno-regione.

Figura 3.2.28 Valore totale (milioni di euro) di domande per anno di approvazione per *contributi selettivi* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (milioni di euro) di domande approvate e assegnate per settore di intervento (2018-2024).

Figura 3.2.29 Valore totale (milioni di euro) di domande per tipologia di opera e anno di approvazione – *contributi selettivi* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (milioni di euro) di domande approvate e assegnate per tipologia (2018-2024).

3.2.5 Bandi di cosviluppo

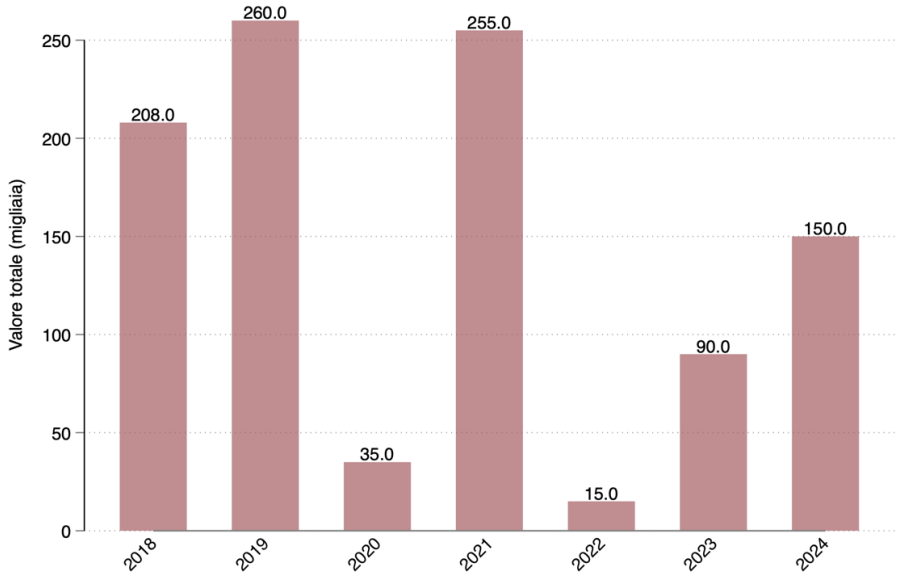
I bandi di cosviluppo sono un intervento molto ridotto, che conta meno dell'1% del totale dei fondi destinati alla produzione audiovisiva. Come si rileva dalla Fig. 3.2.30, l'andamento di questi finanziamenti nel periodo 2018–2024 è apparso molto irregolare. Dopo la forte flessione registrata nel 2022, il valore è aumentato a 150 mila euro nel 2024, con un incremento del 67% rispetto all'anno precedente, segnalando una ripresa graduale ma lontana dai livelli eccezionali raggiunti nel biennio 2018-2019.

Anche l'andamento del valore medio assegnato dai bandi racconta una dinamica ugualmente irregolare. Il 2022 rappresenta il punto più basso del periodo, con soli 15 mila euro, dopo il quale il valore medio dei contributi torna lentamente ad aumentare: 22,5 mila euro nel 2023 e 21,4 mila euro nel 2024, con una lieve riduzione di circa il -5% (Fig. 3.2.31).

Anche l'evoluzione del numero di domande presentate ai bandi di cosviluppo tra il 2018 e il 2024 ha un profilo fortemente discontinuo e alterna anni di partecipazione molto intensa ad anni quasi deserti (Fig. 3.2.32). Il 2020 e il 2022 segnano un crollo quasi totale delle domande, probabilmente in virtù della pandemia: solo 2 domande nel 2020 e addirittura 1 nel 2022. È plausibile che l'incertezza amministrativa, la discontinuità dei bandi o i ritardi procedurali abbiano scoraggiato gli operatori, riducendo drasticamente la partecipazione.

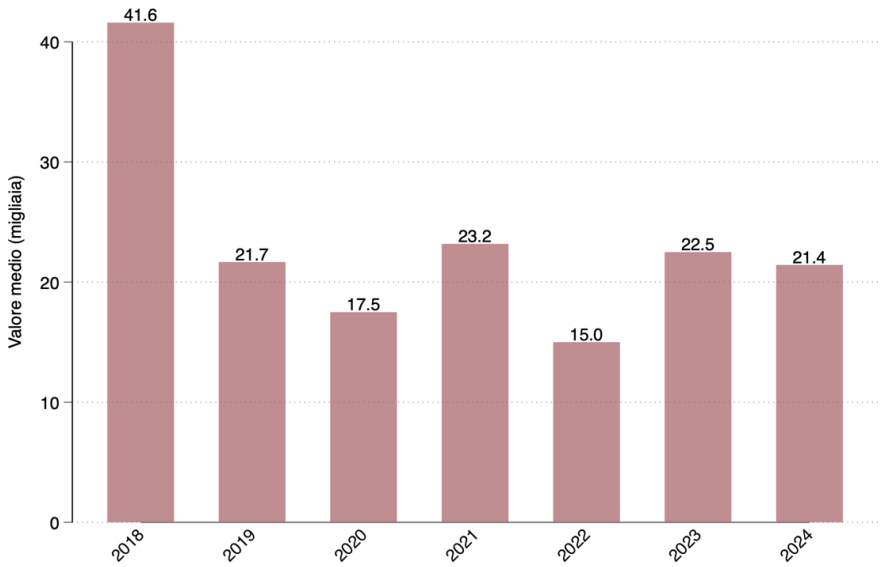
Dal 2023 al 2024 le domande crescono di nuovo, fino a 7 nel 2024. Sebbene i livelli restino distanti dai picchi di inizio periodo, questo aumento segnala un recupero di fiducia nel meccanismo ed una maggiore attenzione verso lo strumento del co-sviluppo.

Figura 3.2.30 Valore totale (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *bandi di cosviluppo* (2018–2024)



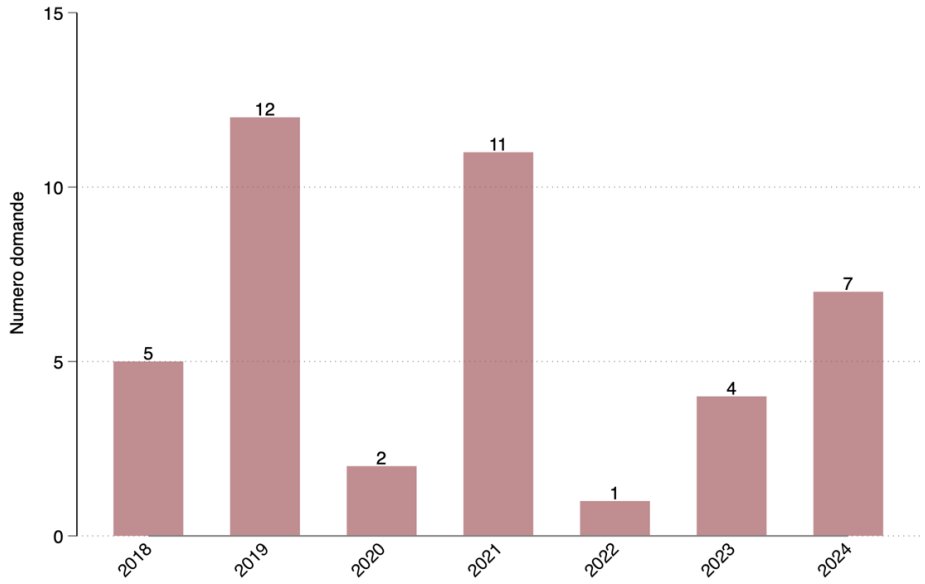
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (migliaia di euro) dei contributi erogati nei bandi di cosviluppo (in migliaia di euro), per anno di approvazione, 2018–2024.

Figura 3.2.31 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione per *bandi di cosviluppo* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore medio (migliaia di euro) delle misure finanziate nei bandi di cosviluppo (in migliaia di euro), calcolato sui progetti ammessi al finanziamento e anno di approvazione, 2018–2024.

Figura 3.2.32 Numero di domande per anno di approvazione per *bandi di cosviluppo* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero complessivo di domande ammesse al finanziamento ai bandi di cosviluppo per anno di approvazione, 2018–2024.

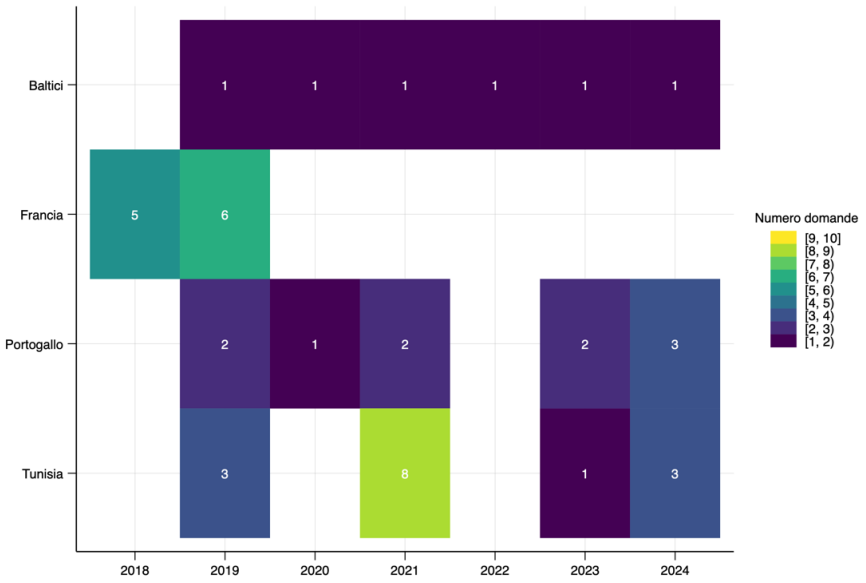
L'evoluzione del numero di domande per i bandi di cosviluppo disaggregata per area geografica dei partner internazionali (Baltici, Francia, Portogallo, Tunisia) nel periodo 2018 – 2024 mette in evidenza una forte eterogeneità territoriale e una marcata discontinuità temporale, che riflettono sia le logiche progettuali dei partner esteri sia la ciclicità delle opportunità di finanziamento (Fig. 3.2.33).

I Paesi Baltici rappresentano il caso più stabile: presentano una domanda costante, ma sistematicamente bassa (sempre 1 domanda all'anno). La Francia, al contrario, mostra un profilo opposto: un picco molto alto nel biennio 2018 – 2019 (5 e 6 domande), seguito da un azzeramento completo della partecipazione dal 2020 in poi. Il Portogallo presenta un andamento intermedio, con valori sempre bassi (1–3 domande), ma distribuiti lungo tutto il periodo. Infine, la Tunisia è il caso più dinamico: parte con valori moderati (3 domande nel 2019), raggiunge un picco molto elevato nel 2021 (8 domande), e ritorna su livelli medio-alti nel 2023–2024.

Anche per quanto riguarda il valore medio delle misure, i dati confermano differenze strutturali nel tipo e nella dimensione dei progetti finanziati a seconda del partner internazionale (Fig. 3.2.34).

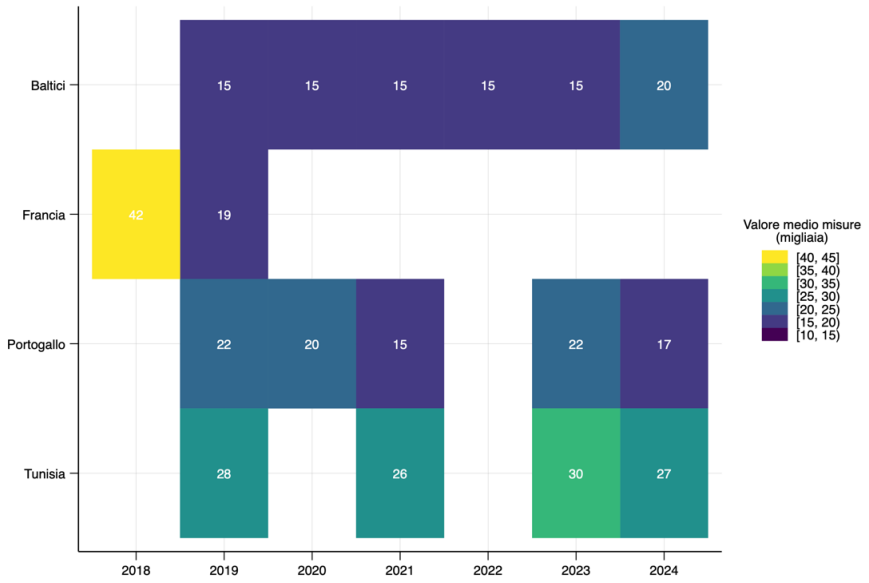
Dalla Figura 3.2.35 si nota come il valore totale dei progetti finanziati varia sensibilmente per genere e per anno. La finzione domina nel 2018 e 2019, con i valori più alti dell'intera serie (43,8 e 30 mila euro). Dal 2020 in poi i valori della finzione si riducono e si stabilizzano su livelli più bassi (17–23 mila euro). Il documentario mostra invece un profilo più regolare, con oscillazioni contenute tra 15 e 33 mila euro e un recupero evidente nel 2023 – 2024. Le opere ibride documentario/finzione compaiono solo in alcuni anni, con valori medi intermedi. Nel complesso, il mix di generi tende ad appiattirsi dopo il 2020, con una riduzione dei picchi osservati nei primi due anni.

Figura 3.2.33 Numero di domande per anno di approvazione per *bandi di cosviluppo* per paese (2018–2024)



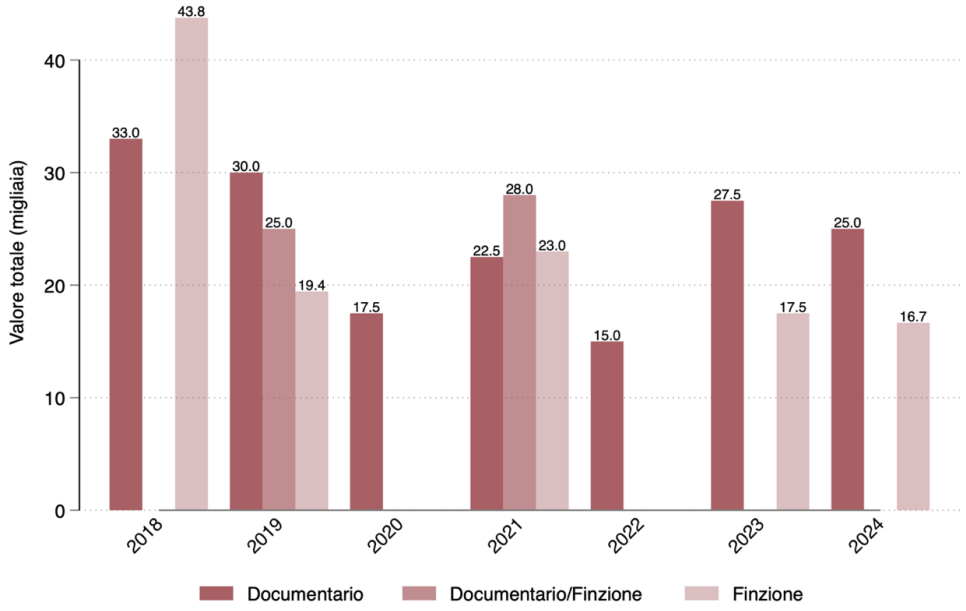
Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il numero di domande presentate ai bandi di co-sviluppo MIC, disaggregate per Paese partner internazionale e anno di delibera, 2018–2024.

Figura 3.2.34 Valore medio (migliaia di euro) di domande per anno di approvazione e per regione (2018–2024) – *bandi di cosviluppo*



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore medio (migliaia di euro) delle misure finanziate nei bandi di cosviluppo MIC, disaggregato per Paese partner internazionale e anno di delibera, 2018–2024.

Figura 3.2.35 Valore totale (migliaia di euro) di domande per tipologia di opera e anno di approvazione – *bandi di cosviluppo* (2018–2024)



Fonte dati: MiC-DGCA. La figura mostra il valore totale (migliaia di euro) dei contributi erogati per tipologia progettuale (in migliaia di euro), calcolato sui progetti ammessi al finanziamento nei bandi di cosviluppo per anno di delibera, anni 2018–2024.

Appendice alla Sezione 3.2 Tabelle aggiuntive

Tabella 3.2.1 Valore totale (milioni di euro) - *tax credit*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere		0.05	0.18	0.11	0.03	0.29	0.11
Distribuzione nazionale di film	3.04	5.13	10.20	15.17	3.79	46.25	18.85
Investitori esterni		1.14	2.49	0.68	6.50	4.07	0.49
Produzione di videogiochi					4.91	11.85	8.29
Produzione esecutiva di opere straniere	40.31	19.03	64.47	43.59	69.66	289.87	125.69
Produzione film	23.04	77.23	125.30	139.48	124.21	235.98	218.29
Produzione opere di ricerca e formazione			0.20	11.13	1.90	8.27	4.94
Produzione opere tv	41.07	52.86	179.71	216.78	90.53	183.85	176.93
Produzione opere web	0.45	6.81	32.86	52.51	56.96	108.40	75.05
Produzione videoclip				0.13	0.02	0.13	0.07
Sviluppo di opere audiovisive		0.14	0.62	0.21	0.59	1.65	2.21
Totale	107.91	162.38	416.04	479.80	359.10	890.61	630.93

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.2 Valore medio (migliaia di euro) - *tax credit*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere		3.03	4.71	3.09	7.07	9.67	9.24
Distribuzione nazionale di film	112.49	89.93	84.30	223.16	118.32	220.22	214.23
Investitori esterni		114.15	249.35	75.16	118.21	271.50	81.94
Produzione di videogiochi					188.96	320.15	159.37
Produzione esecutiva di opere straniere	3100.66	827.39	1315.79	2564.21	2679.39	3814.04	2513.87
Produzione film	377.73	308.90	346.13	538.55	533.08	524.41	661.49
Produzione opere di ricerca e formazione			101.60	87.67	65.68	85.26	69.57
Produzione opere tv	1324.82	978.86	1214.25	1231.68	984.00	1075.14	1011.04
Produzione opere web	149.63	851.65	1026.86	1029.52	1539.38	1693.74	1443.30
Produzione videoclip				67.42	7.55	18.67	10.35
Sviluppo di opere audiovisive		46.64	47.42	35.03	22.85	38.48	40.13
Totale	799.30	386.62	536.82	638.88	638.97	742.17	702.59

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.3 Numero domande - *tax credit*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere		15	38	36	4	30	12
Distribuzione nazionale di film	27	57	121	68	32	210	88
Investitori esterni		10	10	9	55	15	6
Produzione di videogiochi					26	37	52
Produzione esecutiva di opere straniere	13	23	49	17	26	76	50
Produzione film	61	250	362	259	233	450	330
Produzione opere di ricerca e formazione			2	127	29	97	71
Produzione opere tv	31	54	148	176	92	171	175
Produzione opere web	3	8	32	51	37	64	52
Produzione videoclip				2	2	7	7
Sviluppo di opere audiovisive		3	13	6	26	43	55
Totale	135	420	775	751	562	1200	898

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.4 Valore totale (milioni di euro) per anno di approvazione - *contributi automatici*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere cinematografiche			0.11	0.22	0.00	0.09	0.62
Distribuzione nazionale di opere cinematografiche			2.99	1.64	1.17	1.38	0.06
Produzione nuove opere cinematografiche e televisive			11.41	18.41	8.06	13.69	10.99
Sviluppo nuove opere cinematografiche e televisive			1.04	0.40	0.09	0.54	0.46
Totale			15.54	20.66	9.32	15.70	12.12

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.5 Valore medio (migliaia di euro) per anno di approvazione - *contributi automatici*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere cinematografiche			35.66	36.11	0.60	30.67	61.81
Distribuzione nazionale di opere cinematografiche			199.2	109.06	116.68	114.72	58.48
Produzione nuove opere cinematografiche e televisive			187.1	242.22	191.82	248.93	174.46
Sviluppo nuove opere cinematografiche e televisive			94.28	44.10	46.27	67.03	50.78
Totale			172.7	194.89	169.39	201.23	146.08

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.6 Numero domande per anno di approvazione - *contributi automatici*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Distribuzione internazionale di opere cinematografiche			3	6	1	3	10
Distribuzione nazionale di opere cinematografiche			15	15	10	12	1
Produzione nuove opere cinematografiche e televisive			61	76	42	55	63
Sviluppo nuove opere cinematografiche e televisive			11	9	2	8	9
Totale			90	106	55	78	83

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.7 Valore totale (milioni di euro) per anno di approvazione - *contributi selettivi*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Coproduzioni minoritarie		1.87	1.90	8.27	4.37		5.66
Distribuzione nazionale di film	0.25	0.31	3.54				
If produzione di film			0.09	0.31	0.39	0.18	0.54
If sviluppo e pre-produzione film e serie tv e web			0.16	0.22	0.11	0.05	0.16
Produzione documentari e cortometraggi	1.81	1.94	1.67	4.09	4.26	1.76	0.96
Produzione lungometraggi di giovani autori	2.99	4.50	2.70	5.44	6.38	4.00	1.63
Produzione lungometraggi di particolare qualità artistica e film difficili con risorse finanziarie modeste	9.02	6.97	9.95	17.14	20.24	10.48	5.48
Produzione lungometraggi opere prime o seconde	3.45	5.97	5.57	9.92	10.24	6.31	3.87
Produzione opere di animazione	4.26	2.37	2.43	3.59	4.92	3.20	1.60
Progetti di distribuzione cinematografica estera		0.11					
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web non seriali	0.44	0.48	0.55	1.20	0.78	0.50	0.52
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web seriali	0.24	0.23	0.21	0.56	0.42	0.26	0.28
Sviluppo lungometraggi cinematografici e opere tv e web non seriali	0.67	1.38	1.45	2.92	1.16	1.47	0.83
Sviluppo opere seriali tv e web	0.78	0.31	0.46	1.92	0.59	1.14	0.18
Totale	23.91	26.44	30.69	55.58	53.85	29.35	21.72

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.8 Valore medio (migliaia di euro) per anno di approvazione - *contributi selettivi*

Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Coproduzioni minoritarie		109.74	111.88	129.23	150.69		134.76
Distribuzione nazionale di film	42.50	17.17	160.98				
If produzione di film			94.00	43.57	78.60	58.33	59.72
If sviluppo e pre-produzione film e serie tv e web			31.20	25.00	35.67	50.00	33.00
Produzione documentari e cortometraggi	50.21	52.46	38.91	49.85	56.03	56.81	41.83
Produzione lungometraggi di giovani autori	249.17	300.00	225.00	259.05	236.15	235.29	232.86
Produzione lungometraggi di particolare qualità artistica e film difficili con risorse finanziarie modeste	474.52	366.78	301.64	364.75	367.94	317.67	322.41
Produzione lungometraggi opere prime o seconde	430.72	271.14	253.05	242.03	301.21	225.43	203.74
Produzione opere di animazione	387.27	295.62	142.94	128.15	164.17	160.00	320.00
Progetti di distribuzione cinematografica estera		5.57					
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web non seriali	17.80	15.65	19.03	20.00	19.95	20.00	20.00
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web seriali	17.50	15.67	19.09	20.00	18.26	20.00	20.00
Sviluppo lungometraggi cinematografici e opere tv e web non seriali	74.44	51.09	53.82	48.73	48.24	42.08	39.46
Sviluppo opere seriali tv e web	64.72	52.26	50.69	70.99	73.50	67.12	60.33
Totale	157.31	112.51	123.75	117.26	152.55	131.64	113.70

Fonte dati: MiC-DGCA

Tabella 3.2.9 Numero domande per anno di approvazione - *contributi selettivi*

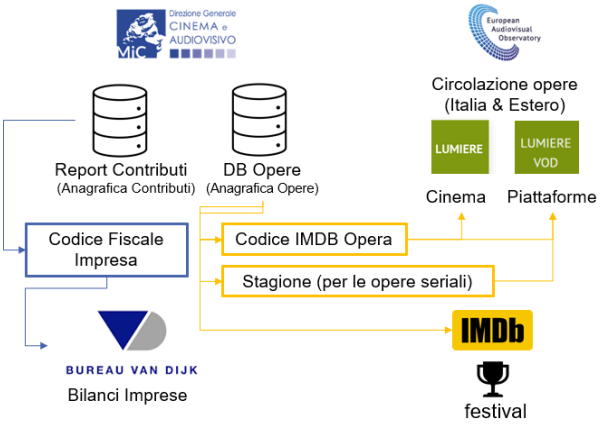
Settore	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Coproduzioni minoritarie		17	17	64	29		42
Distribuzione nazionale di film	6	18	22				
If produzione di film			1	7	5	3	9
If sviluppo e pre-produzione film e serie tv e web			5	9	3	1	5
Produzione documentari e cortometraggi	36	37	43	82	76	31	23
Produzione lungometraggi di giovani autori	12	15	12	21	27	17	7
Produzione lungometraggi di particolare qualità artistica e film difficili con risorse finanziarie modeste	19	19	33	47	55	33	17
Produzione lungometraggi opere prime o seconde	8	22	22	41	34	28	19
Produzione opere di animazione	11	8	17	28	30	20	5
Progetti di distribuzione cinematografica estera		20					
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web non seriali	25	31	29	60	39	25	26
Scrittura di sceneggiature lungometraggi cinematografici, tv e web seriali	14	15	11	28	23	13	14
Sviluppo lungometraggi cinematografici e opere tv e web non seriali	9	27	27	60	24	35	21
Sviluppo opere seriali tv e web	12	6	9	27	8	17	3
Totale	152	235	248	474	353	223	191

Fonte dati: MiC-DGCA

3.3 La costruzione del dataset per l'analisi: ideazione, costruzione, validazione

Questa sezione illustra la costruzione della principale base dati utilizzata per l'analisi. Viene presentata una ricostruzione dei dati amministrativi proveniente dal sistema informativo della DGCA (DGCOL), che costituisce la fonte primaria dei dati riguardanti l'intervento, seguita dalla presentazione del lavoro di integrazione di tali informazioni operato associando altri fonti dati esterne, ovvero IMDb (*International Movie Database)* per i dati relativi ai passaggi nei festival, Lumiere per quelli relativi alla diffusione, e infine i dati sui bilanci dei beneficiari recuperati da Bureau Van Dijk/AIDA. La costruzione di questo data base è un valore aggiunto importate dell'attività di valutazione in quanto informativo delle azioni della *policy*, e va annoverato tra gli output di tale attività.

Figura 3.3.1: Schema della base dati



Nota: La figura mostra lo schema delle basi dati che individua le varie fonti e le variabili chiavi che collegano le basi dati tra di loro (all'interno dei rettangoli).

Come mostra lo schema in Figura 3.3.1, il punto di partenza è costituito da due basi principali: il *DB Opere Finanziate*, che raccoglie per 4652 opere finanziate dalla DGCA cinema al 31/12/2024 i dati riguardanti le principali caratteristiche delle opere, gli assetti produttivi, il cast e le troupe, i costi e le fonti di finanziamento, aggiornate al 11/09/2025 così come raccolti dalle autodichiarazioni degli utenti del sistema DGCOL[3]; Il *Report Domande Opera,* che raccoglie oltre 7238 istanze di domande finanziate per tutti i procedimenti dedicati alle opere e in tutte le fasi della filiera dal 2017 al 2024, dove ogni osservazione è un istanza riferita ad un unico richiedente, ad uno strumento e ad un opera (per cui possono essere presenti più istanze riferite ad un unico richiedente e/o opera). Il perimetro delle istanze è limitato a quelle che hanno ricevuto un'approvazione entro il 31/12/2024, mentre il dato sul beneficio è aggiornato all'11/09/2025. A queste due fonti si aggiungono i dati di dettaglio relativo alle domande per contributi selettivi (incluse quelle che non hanno ottenuto un contributo selettivo), e quelle relativi ai fondi per il cosviluppo e l'internazionalizzazione, i cui dati sono analizzati separatamente.

[3] Il perimetro delle opere analizzate (e presenti nel DB Opere) è il seguente:
- Le opere con prioritario sfruttamento CINEMA che hanno ottenuto il nulla osta per la proiezione in pubblico o la conferma della classificazione per la tutela dei minori dal 01/01/2017 al 31/12/2024;
-Le opere audiovisive (con prioritario sfruttamento TV, WEB e HOSTING) che hanno consegnato la copia campione dal 01/01/2017 al 31/12/2024;
- Le opere di RICERCA E FORMAZIONE (cd. ORF), certificate come tali, che abbiano ottenuto un contributo con la nuova legge Cinema dal 01/01/2017 al 31/12/2024.
Per determinare l'anno di produzione dell'opera, viene dunque considerata, a seconda della destinazione, la data di primo nulla osta o classificazione (per le cinematografiche); la consegna della copia campione (per le audiovisive); l'anno di conferma del primo contributo (per le ORF nella fattispecie menzionata). Sono comprese nel perimetro sia le opere di lungometraggio che le opere di cortometraggio, tutte le tipologie di opere (animazione, finzione, documentario) e i videoclip. Sono, invece, esclusi gli spot, le opere non nazionali e le riedizioni che si auto-dichiarano tali (se la prima edizione risale ad un anno precedente al 2017).

3.3.1 L'integrazione degli archivi: DB opere con archivi IMDb e Lumiere

Le due basi dati provengono direttamente dal sistema informativo della DGCA utilizzato per la raccolta delle istanze e contengono informazioni autodichiarate dai produttori al momento della domanda. Tuttavia, il sistema di gestione delle richieste di finanziamento non acquisisce in modo sistematico un insieme di informazioni di natura "fisica", in particolare quelle relative al percorso dell'opera nella fase successiva alla produzione, che può estendersi per diversi anni. Questo tipo di dati è di particolare rilievo per valutare l'impatto generato dalle opere finanziate, soprattutto per quanto riguarda la diffusione del cinema italiano, che rappresenta un elemento centrale dell'impatto atteso della politica. Per raccogliere le informazioni relative alla fase successiva al finanziamento, è stato ampliato un lavoro di ricostruzione in parte già avviato dalla DGCA, finalizzato al recupero di una serie di identificativi chiave che consentono di ampliare la base dati collegandola ad altre fonti, in particolare agli archivi di IMDb e Lumiere (Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo).
IMDb e Lumiere sono due archivi di opere con un elevato grado di completezza, rilevanza e affidabilità nel campo del settore audiovisivo. IMDb (Internet Movie Database) è una delle più estese banche dati online dedicate a film, serie televisive, attori, registi e professionisti dell'audiovisivo, con informazioni dettagliate su cast, trame, date di uscita, valutazioni e recensioni degli utenti. Lumiere, gestita dall'Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo, raccoglie invece dati ufficiali sulla distribuzione e sulle performance commerciali dei film europei nelle sale cinematografiche dei paesi dell'UE. Grazie a questo lavoro di associazione è stato possibile recuperare, per una buona parte delle opere finanziate, informazioni relative a: 1) la diffusione delle opere al cinema non solo in Italia ma anche all'estero; 2) la diffusione delle opere sulle principali piattaforme VOD sia in Italia, che all'estero (limitatamente all'Europa); 3) la partecipazione ai festival nazionali e internazionali. Grazie all'associazione con i codici IMDb è potenzialmente possibile anche raccogliere ulteriori informazioni oltre a quelle esposte, sia da IMDb stesso, sia da altri archivi audiovisivi che fanno uso di questi codici.

Il lavoro di associazione è stato applicato al complesso delle 4652 opere finanziate presenti nel *DB Opere finanziate* citato prima. L'associazione è avvenuta in parte attraverso un algoritmo di record linkage, basato sulla similarità di titolo (originale e internazionale) e regia, ed in parte tramite un lavoro di ricognizione manuale di ogni singola opera. Come mostrato in Tabella 3.3.1, è stato possibile recuperare il codice IMDb univoco di oltre 3085 titoli (pari al 66% del totale delle opere e rappresentative del 93% dei contributi erogati). Il restante 34% delle opere non risulta identificato ed associato al proprio codice IMDb. Le ragioni principali possono essere così suddivise: per circa il 16% delle opere è possibile recuperare informazioni relative alla loro diffusione e disponibilità ma non sono presenti o correttamente registrate su IMDb. In questo caso si tratta perlopiù di documentari e opere destinate alla televisione; non è stato possibile invece trovare informazioni ulteriori rispetto a quelle riportate nel database Mic per circa il 4% delle opere. In questo caso si vi sono varie casistiche, incluse opere per cui è stata fatta domanda a preventivo per cui non è ancora partita la produzione; un 2% delle opere risultano ancora in produzione e non sono ancora presenti su IMDb. Infine, per un residuale 11% delle opere non è stata fatta la ricerca in quanto si tratta di opere che al momento sono ancora in fase di sviluppo e che sono presenti nel database in quanto hanno ricevuto un contributo a tal fine. Una volta ottenuto il codice IMDb, si è proceduto ad associarlo automaticamente nella banca dati di Lumiere (sia cinema che VoD) che contiene informazioni relative a entrambi i codici. Si noti che Lumiere non include tutte le opere presenti su IMDb, per cui la percentuale di associazione sarà sempre minore.

Il dettaglio delle associazioni per anno è illustrato nella Figura 3.3.2. Come si può vedere, vi è una diminuzione progressiva della copertura negli anni più recenti. Questa tendenza può essere verosimilmente attribuibile ai tempi dovuti alla registrazione e raccolta dei dati e ad opere non ancora uscite o non ancora prodotte ma la cui domanda di finanziamento è stata già presentata.

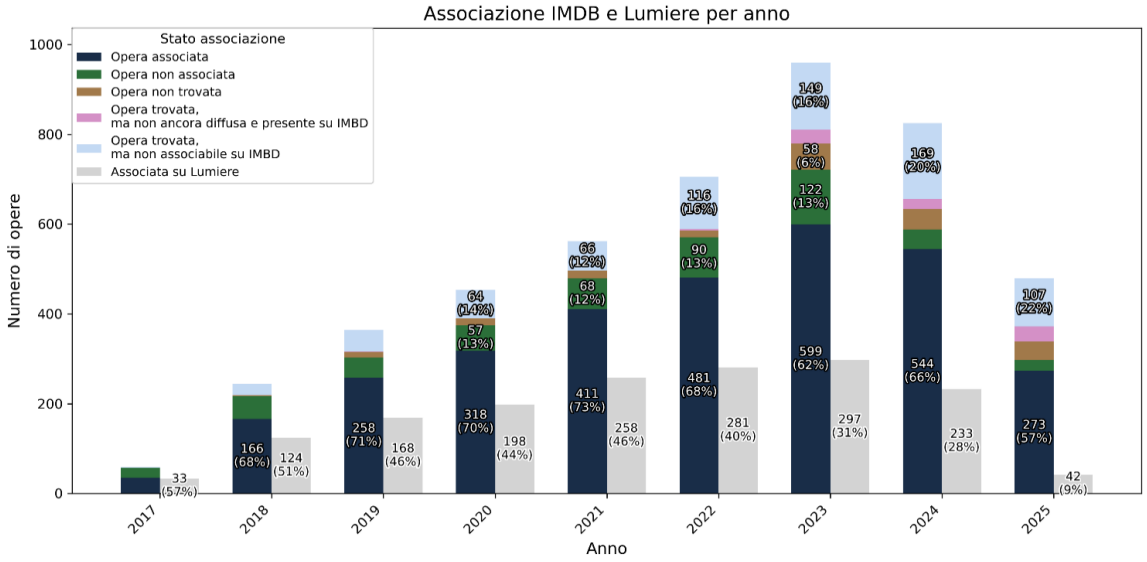
Tabella 3.3.1: Copertura dell'associazione

Stato associazione	Totale Opere	% del Totale	% dei Costi totali delle opere	% Contributi erogati
Opera associata	3085	66.3	88.7	93.0
Opera trovata, ma non associabile su IMBD	745	16.0	6.7	3.8
Opera non associata	523	11.2	1.5	1.1
Opera non trovata	208	4.5	1.7	1.3
Opera trovata, ma non ancora diffusa e presente su IMBD	91	2.0	1.4	0.8

Nota: La tabella mostra lo stato di associazione con i codici IMDB delle 4652 opere presenti nel DB Opere finanziate. Oltre al numero totale di opere (in valore assoluto e percentuale, prima e seconda colonna), sono riportate anche, per ciascun stato di associazione, la % dei costi di quelle opere sul totale dei costi di tutte le opere (terza colonna), e la % dei contributi ricevuti da ciascun gruppo sul totale dei contributi erogati per tutte le opere presenti.

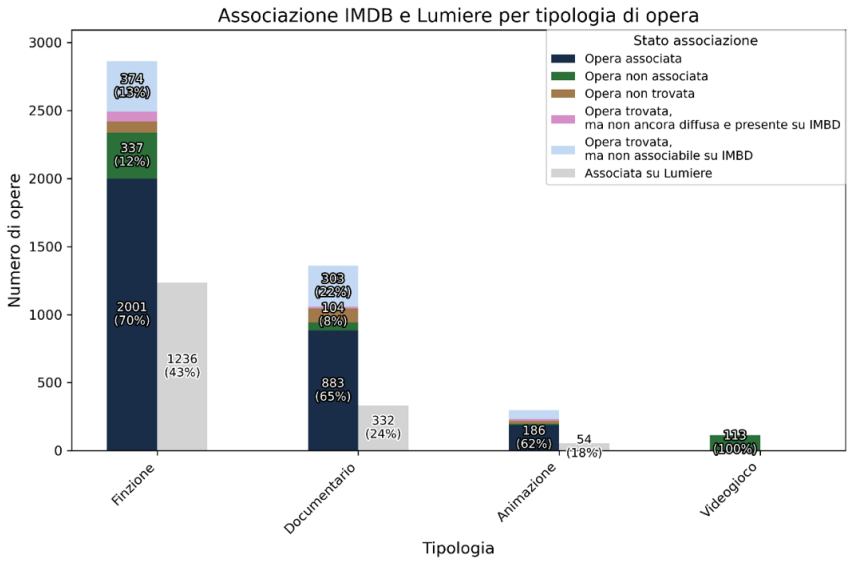
Questo fattore temporale implica una certa cautela nelle interpretazioni delle annate più recenti che sono vincolate a potenziali bias temporali. Dettagliando per tipologia di opera, la Figura 3.3.3 mostra le percentuali relative alle fiction, ai prodotti di animazione e ai documentari. Nel complesso, le limitazioni descritte rappresentano aspetti fisiologici per lo più dovuti a fattori temporali che richiedono costanti aggiornamenti, in parte superabili da un sistema di raccolta delle informazioni nel contesto della procedura di domanda e approvazione del beneficio (es: richiedendo ai beneficiari di segnalare il codice IMDb dell'opera).

Figura 3.3.2 Livello di copertura dell'associazione per anno di domanda dell'Opera



Nota: Elaborazioni su dati MIC–DGCA. Il grafico mostra, per ciascun anno di riferimento, la quota percentuale di opere per le quali è stato possibile associare un codice identificativo IMDb o Lumière. Le percentuali sono calcolate sul totale delle opere registrate nello stesso anno. Le etichette percentuali sono arrotondate alla prima cifra decimale e riportate solo per valori superiori alle 50 opere.

Figura 3.3.3 Livello di copertura dell'associazione per tipologia di opera



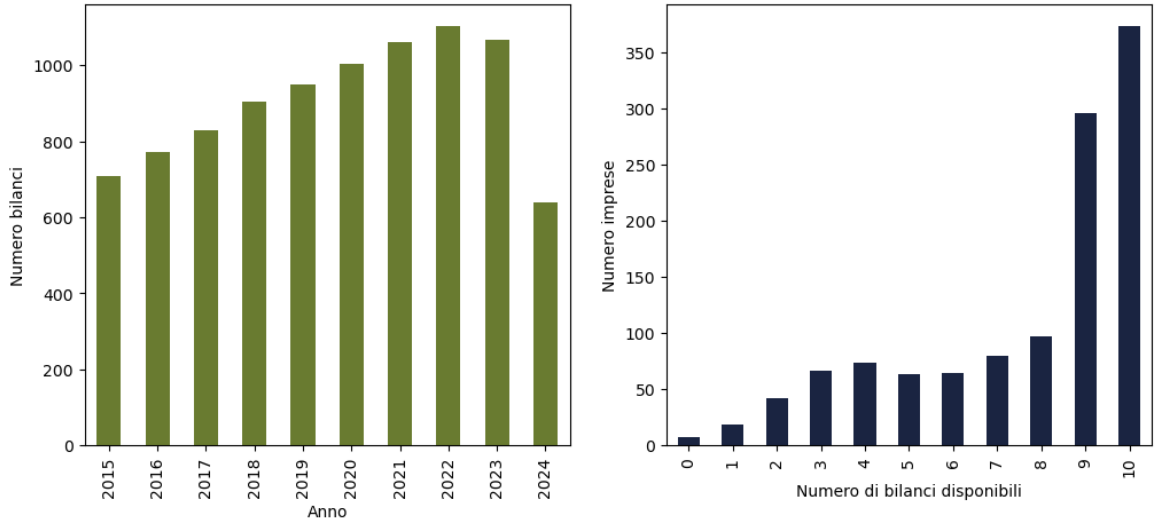
Nota: Elaborazioni su dati MIC–DGCA. Il grafico riporta, per ciascuna tipologia di opera, la quota percentuale di titoli per i quali è stato possibile associare un codice identificativo IMDb e/o Lumière. Le etichette sono arrotondate alla prima cifra decimale e sono visualizzate solo quando pari o superiori a 100 opere. Dal punto di vista tipologico, la catalogazione IMDb copre oltre quattro quinti delle opere di finzione, mentre documentari e animazione si collocano intorno a due terzi. I dati provenienti da Lumière, che ricordiamo essere finalizzato al monitoraggio delle uscite cinematografiche tradizionali, registrano invece quote più contenute e non rilevano serie televisive o titoli destinati esclusivamente al broadcast.

3.3.2 L'integrazione degli archivi: DB report domande con archivio AIDA

Per recuperare i dati relativi ai bilanci delle imprese beneficiarie nella raccolta Bureau Van Dijk/AIDA sono stati utilizzati i codici fiscali dei beneficiari come riportati nel *DB Report Domande*. Su un totale di 1217 imprese beneficiarie presenti nel DB report domande (escludendo 331 beneficiari che non sono imprese ma persone fisiche), si recuperano i bilanci per 1183 imprese (97% del totale).[4] La Figura 3.3.4 mostra la copertura per anno, dove nel pannello sinistro della figura sono mostrati il numero di bilanci presenti in ogni anno, mentre nel pannello destro sono mostrati quanti bilanci sono disponibili per ogni impresa. Per un numero significativo di imprese il bilancio non è presente in ogni anno oggetto di analisi (2015-2024). Questo può essere dovuto a diverse casistiche, in particolare, soprattutto riguardo al 2024, può accadere che il bilancio ancora non sia stato depositato. Altre casistiche significative riguardano imprese che hanno iniziato o cessato l'attività durante il periodo di analisi.

[4] Il totale dei contributi riconosciuti alle imprese non censite è inferiore all'1% del totale.

Figura 3.3.4 Copertura dei bilanci delle imprese per anno



Nota: Elaborazioni su dati MIC–DGCA e Bureau Van Dijk/AIDA. Il grafico di sinistra riporta il numero di bilanci delle imprese beneficiarie disponibile per ogni annualità. Il grafico di destra riporta la distribuzione del numero di bilanci disponibili per ogni impresa.

3.4 Il quadro concettuale per la valutazione: analisi di coerenza con gli obiettivi e teoria del cambiamento

L'intervento normativo della L.220/2016 nasce dalla consapevolezza che il settore audiovisivo genera esternalità positive rilevanti, le quali travalicano la dimensione privatistica della produzione per dispiegare benefici collettivi in termini di coesione sociale, capitale simbolico e sviluppo locale. In questo contesto, la valutazione dell'impatto di tali interventi assume un ruolo imprescindibile per acquisire informazioni concrete circa il grado di soddisfacimento degli obiettivi dichiarati.

Anche limitandoci esclusivamente agli aspetti di natura economica, nonostante il diffuso convincimento che il settore cinematografico produca effetti moltiplicativi significativi sull'economia, allo stato attuale manca ancora una misurazione sistematica, coerente e puntuale di tali impatti. Tale carenza è legata a difficoltà oggettive di misurazione che derivano dalle caratteristiche strutturali della filiera, che la distinguono dalle industrie più tradizionali. La produzione cinematografica opera secondo un modello "hub and spoke" nel quale le imprese produttrici (beneficiarie di intervento) fungono da coordinatrici di progetti piuttosto che da unità produttive verticalmente integrate, le quali gestiscono una complessa rete di professionalità esterne ed un articolato sistema di relazioni e transazioni che coinvolgono attività dirette e indirette. Oltre alle attività core – sviluppo creativo, produzione e post-produzione – si attivano ulteriori effetti indotti su servizi tecnologici, attività di supporto professionale, turismo, filiere commerciali e creative locali (vedi par. 3.1). La valutazione sistematica di tali relazioni richiede, pertanto, un approccio multilivello.

L'audiovisivo, inteso come opera culturale, presenta inoltre una caratteristica peculiare: il prodotto finale, essendo non rivale e replicabile, accresce il proprio valore con l'aumentare del consumo. L'opera culturale non si logora, bensì si rafforza nella notorietà e nella capacità di influenzare comportamenti, percezioni e attrattività territoriale. Il prodotto cinema, come bene culturale, genera pertanto effetti durevoli e cumulativi sulla crescita sociale e sulla reputazione internazionale del Paese. Tali caratteristiche peculiari giustificano l'intervento pubblico, che si fonda sul superamento di un evidente fallimento del mercato. In assenza del sostegno statale, l'investimento privato nel

settore sarebbe inferiore a quanto socialmente desiderabile, determinando uno squilibrio tra benefici pubblici e ricavi privati. Il legislatore ha quindi opportunamente configurato un sistema organico di incentivi fiscali e contributivi selettivi volto ad accrescere la produzione nazionale orientandola verso livelli qualitativi e quantitativi coerenti con l'interesse collettivo.

Analisi di coerenza con gli obiettivi

Gli obiettivi della Legge 220/2016 sono pertanto coerenti con la strategia complessiva che mira ad utilizzare incentivi finanziari di varia tipologia come leva essenziale per incrementare l'offerta di opere, consolidare la capacità produttiva delle imprese, sostenere l'occupazione qualificata e ampliare la fruizione culturale nel nostro paese e la sua attrattività estera. La crescita produttiva rappresenta il primo livello della catena causale attesa, cui si associano ulteriori trasformazioni: rafforzamento delle imprese e delle loro competenze, aumento della visibilità internazionale del prodotto italiano, attrazione di investimenti esteri, diffusione e diversificazione dei pubblici. Il settore, così supportato, può alimentare un ciclo virtuoso nel quale la domanda stimola nuova offerta e la nuova offerta espande la domanda culturale nazionale, anche e soprattutto attraverso i nuovi canali digitali e globali della distribuzione audiovisiva.

La valutazione di un tale sistema di incentivazione deve, tuttavia, considerare che gli effetti complessivi dei benefici si manifesteranno nel medio e lungo termine, e non esclusivamente sotto forma di impatti economici, ma anche culturali e territoriali. La valorizzazione dei luoghi, l'incremento delle professionalità locali, il turismo connesso alle opere, l'immagine internazionale del Paese costituiscono dimensioni essenziali del contributo complessivo del settore. L'identificazione di questi impatti di "sistema" essendo funzionalmente collegati agli impatti di "primo livello" richiede, tuttavia, preliminarmente un'analisi chiara degli effetti diretti del regime agevolativo sulle c.d. "attività core". Il focus sulle "attività core" è, pertanto, una scelta metodologica necessaria, poiché consente di verificare preliminarmente se e in quale misura gli incentivi incidano sui volumi produttivi e sulla redditività delle imprese beneficiarie. Solo una volta consolidata l'analisi di tali effetti diretti sarà possibile estendere la valutazione agli impatti indiretti, di filiera e oltre (territoriali e culturali) (si veda la Sezione 3.6.2).

Le dimensioni di risultato prioritariamente considerate nella valutazione del primo livello della filiera includono l'incremento della produzione, l'attivazione occupazionale, il rafforzamento economico-finanziario delle imprese e la maggiore capacità del settore di attrarre investimenti o collaborazioni internazionali. La valutazione tiene, inoltre, conto dell'eterogeneità dei soggetti coinvolti, alla luce di un panorama produttivo nazionale caratterizzato da una prevalenza di medie e piccole imprese che presentano capacità di investimento e modelli organizzativi differenti rispetto ai *player* maggiori. La natura cumulativa e multi-dimensionale degli impatti richiede, infine, un'analisi rigorosa capace di valutare l'efficacia di interventi che mirano non solo ad obiettivi di rafforzamento industriale, ma anche allo sviluppo territoriale, nonché alla promozione della cultura nazionale. A tal fine, l'approccio valutativo si basa specificamente sull'utilizzo integrato di dati amministrativi, industriali e di mercato, nonché su metodologie controfattuali idonee a misurare gli effetti aggiuntivi del sistema incentivante, per essere poi integrata da analisi di natura qualitativa e territoriale.

Sintesi della Teoria del cambiamento

In coerenza con la normativa di riferimento, la teoria del cambiamento prende le mosse dall'attivazione di un sistema di incentivi sostenuto da risorse finanziarie pubbliche e da un'adeguata capacità amministrativa e di governance (Input).
Tali input attivano una serie di output di "primo livello" (sulle c.d. "attività core") costituiti dall'incremento della produzione, l'attivazione occupazionale, il rafforzamento economico-finanziario delle imprese e la maggiore capacità del settore di attrarre investimenti o collaborazioni

internazionali. Tali canali di trasmissione tengono adeguatamente conto dell'eterogeneità dei soggetti beneficiari per evitare distorsioni nella valutazione degli effetti.
Nel medio-lungo periodo, la natura cumulativa e multidimensionale degli effetti genererà impatti di sistema o di "secondo livello" (sulle attività "driven") contribuendo allo sviluppo territoriale, all'aumento dell'attrattività del settore produttivo nazionale e alla promozione della cultura nazionale. La valutazione di tali impatti richiederà un approccio integrato, capace di combinare analisi quantitative controfattuali con approfondimenti qualitativi e territoriali, al fine di cogliere pienamente la complessità e l'addizionalità degli effetti derivanti dal sistema pubblico d'incentivazione.

Fasi dell'attività valutativa

La prima fase prevede l'elaborazione di uno specifico database contenente informazioni sulle opere e sui beneficiari. Tale fase costituisce un prerequisito indispensabile affinché l'analisi possa svilupparsi in modo scientificamente fondato, consentendo la replicabilità delle stime e la comparabilità temporale dei risultati. È inoltre cruciale un coordinamento con le fonti istituzionali di monitoraggio dei consumi culturali, affinché la valutazione possa includere non solo l'offerta, ma anche gli esiti sulla fruizione delle opere.

La seconda fase riguarda l'elaborazione della valutazione quantitativa di natura controfattuale mirante a valutare gli effetti della variazione dell'intensità del supporto finanziario nonché della sua propagazione sul primo livello della filiera. Tale analisi di propagazione è effettuata a partire dai bilanci delle imprese beneficiarie così da ricostruire in maniera puntuale la composizione della spesa attivata dal sistema d'incentivi. A tale fase si aggiunge la valutazione diretta dell'impatto delle misure sulle opere e sui territori. L'analisi comprende inoltre un esercizio macro-moltiplicatore di robustezza.
La terza fase integra la seconda e si spinge ad un'analisi interpretativa di natura qualitativa sulla filiera complessiva grazie all'elaborazione degli esiti di interviste realizzate a testimoni privilegiati nell'ambito delle diverse attività e competenze che compongono la filiera dell'audiovisivo.

Infine, a corredo delle due analisi principali, viene riportata una prima riflessione sui potenziali impatti territoriali del sistema di incentivazione a livello territoriale attraverso un primo esercizio valutativo sul c.d. "cineturismo".

3.5 Indicatori per l'analisi valutativa

La presente Sezione presenta gli indicatori utilizzati per la valutazione quantitativa e costruiti a partire dalla base dati presentata nella Sezione 3.3. La tabella 3.5.1 raccoglie e organizza l'intero set di indicatori utilizzati nel processo valutativo, distinguendoli per tipologia (output), per dimensione analitica di riferimento e per livello minimo di osservazione (opera o impresa). Ogni indicatore è inoltre associato alla relativa fonte informativa – che include, oltre ai database DGCA, anche Lumiere, IMDb e AIDA – e mappato sul Macro-Obiettivo e sugli Obiettivi specifici della politica, come derivati dall'albero degli obiettivi descritto nella Sezione 2.2. L'ultima colonna della tabella riporta le denominazioni tecniche delle variabili, così come utilizzate nelle elaborazioni quantitative e nei dataset sottostanti.
Nel complesso, gli indicatori possono essere ricondotti a quattro principali ambiti. Il primo ambito è quello degli indicatori di output della politica, ovvero il numero e il valore dei contributi erogati. Tali informazioni sono derivate direttamente dal sistema informativo della DGCA e sono descritti ampiamente nella Sezione 3.2.
Il secondo ambito comprende invece indicatori di *outcome* utili a valutare l'impatto della politica. Questi ultimi possono essere a loro volta divisi in diversi gruppi. Il primo gruppo che misura la redditività e la performance delle imprese, con dati economico-aziendali (recuperati in parte dai bilanci civilistici) come il valore della produzione, il margine operativo lordo, gli attivi, l'indebitamento e altri indicatori occupazionali misurati a livello di impresa. Il secondo gruppo di

indicatori di *outcome* mira invece a misurare la diffusione e circolazione delle opere che includono il numero di spettatori in Italia e all'estero, la presenza delle opere nelle piattaforme VoD (per numero di paesi e di piattaforme), la partecipazione ai festival – complessiva e per fasce, distinguendo festival nazionali e internazionali – e gli indicatori di rating IMDb. Questo gruppo di indicatori permette di monitorare e valutare il successo in termini di pubblico e di riconoscimento – anche culturale – oltre alla capacità di circolazione delle opere sostenute, contribuendo alla valutazione sulla capacità della politica si sostenere la crescita industriale e l'internazionalizzazione del settore.
Infine, vi sono un'altra serie di indicatori utili a monitorare e misurare effetti, ma anche risultati immediati della politica (*troughput)* disponibili sia a livello di opera che di impresa, quali ad esempio la componente di spesa per il lavoro per ciascuna opera, gli indicatori di genere e quelli legati allo stadio di carriera del regista.

Nei paragrafi successivi verrà presentata un'analisi dei trend di questi indicatori, che serviranno anche ad alimentare la *dashboard* interattiva descritta nella Sezione 8, volta a consentire ulteriori approfondimenti ed elaborazioni oltre che a supportare le attività di monitoraggio.

Tabella 3.5.1: Indicatori per la valutazione

Indicatore	Tipologia /	Dimensione	Unità di osservazione minima	Fonte	Macro-Obiettivo [Obiettivo]
Finanziamento Pubblico sul totale dei costi	**Output**	**Economics**	**Opera**	**DGCA**	//
Totale contributi					
Contributi Tax Credit					
Contributi Selettivi					
Contributi Automatici					
Altri contributi					
Numero spettatori cinema	**Outcome**	**Diffusione**	**Opera**	**DGCA, Cinetel, Lumiere**	**Crescita Industriale** **Sviluppo dei pubblici** [Favorire un'ampia fruizione delle opere] **Internazionalizzazione del Settore** [Aumento della circolazione in Italia, Aumento della circolazione all'estero]
Spettatori Cinema Italia					
Spettatori Cinema Estero					
Collocamenti in catalogo VoD	**Outcome**	**Diffusione**	**Opera**	**DGCA, Lumiere**	**Crescita Industriale** **Sviluppo dei pubblici** [Favorire un'ampia fruizione delle opere] **Internazionalizzazione del Settore** [Aumento della circolazione in Italia, Aumento della circolazione all'estero]
Numero Piattaforme					
Numero Paesi					
Partecipazioni a festival	**Outcome**	**Diffusione**	**Opera**	**IMDB**	**Crescita Industriale** **Internazionalizzazione del Settore**
Partecipazioni a Festival Totali					
Partecipazioni a Festival di Fascia A (Totali)					
Partecipazioni a Festival di Fascia B (Totali)					

Partecipazioni a Festival di Fascia C (Totali)					
Partecipazioni a Festival di Fascia A (Esteri)					
Partecipazioni a Festival di Fascia B (Esteri)					
Partecipazioni a Festival di Fascia C (Esteri)					
Rating Imdb	**Outcome**	**Diffusione**	**Opera**	**DGCA, IMDb, Palinsesti Festival**	**Crescita Industriale Internazionalizzazione del Settore**
Rating IMDb			Opera	IMDb	
Numero Rating IMDb			Opera	IMDb	
Valore produzione	**Output/Outcome**	**Redditività delle imprese**	**Impresa/Opera**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale [**Rafforzamento economico delle imprese**]**
Margine Operativo Lordo	**Output/Outcome**	**Redditività delle imprese**	**Impresa/Opera**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale [**Rafforzamento economico delle imprese**]**
Totale Attivi	**Output/Outcome**	**Dimensione Imprese**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale [**Rafforzamento economico delle imprese**]**
Indebitamento	**Output/Outcome**	**Rafforzamento finanziario**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale [**Rafforzamento economico delle imprese**]**
Numero contributi ricevuti nello stesso anno	**Output**	**Economics**	**Impresa**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Occupazione	Output/Outcome	Occupazione	Impresa/Opera	DGCA/AIDA	**Crescita Industriale** [Supporto all'occupazione nel settore]
Numero dipendenti			Impresa	AIDA	
Spesa per dipendenti			Impresa	AIDA	
Spesa per lavoro (escluso cast)			Opera	DGCA	
Attrazione Investimenti	**Output/Outcome**	**Attrazione investimenti esteri**	**Opera/Impresa**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Attrazione degli investimenti] **Internazionalizzazione del settore [**Sostegno economico alle coproduzioni**]**
Quota di co-produzioni su costi totali			Opera/Impresa	DGCA	
Tipologia impresa (start-up/ matura)	**Outcome**	**Dimensione imprese**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo delle imprese – Sostegno alle PMI e start-up]

Classe di fatturato	**Outcome**	**Dimensione imprese**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo delle imprese – Sostegno alle PMI e start-up]
Classe di dipendenti	**Outcome**	**Dimensione imprese**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale** [Supporto all'occupazione nel settore]
EBITDA	**Outcome**	**Redditività delle imprese**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Indice di concentrazione di Gini (valore della produzione)	**Output**	**Concentrazione del settore**	**Impresa**	**DGCA/AIDA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Opere per macro-genere	**Output/Outcome**	**Caratteristiche Opera**	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo dei prodotti audiovisivi]
Indice di eterogeneità di Gini normalizzato (macro-genere)		**Pluralismo dell'offerta**	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dell'offerta Redditività delle imprese**
Serie	**Output/Outcome**	**Caratteristiche Opera**	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo dei prodotti audiovisivi]
Cortometraggi	**Output/Outcome**	**Caratteristiche Opera**	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo dei prodotti audiovisivi]
Intensità del contributo	**Output**	**Economics**	**Opera**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Incidenza complessiva del contributo	**Output**	**Sostegno pubblico**	**Opera**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Tasso di copertura dei contributi	**Output**	**Sostegno pubblico**	**Opera**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Totale contributi erogati	**Output**	**Sostegno pubblico**	**Opera**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Numero contributi aggiuntivi oltre il Tax Credit	**Output**	**Cumulabilità strumenti**	**Opera**	**DGCA**	**Crescita Industriale** [Rafforzamento economico delle imprese]
Indicatore di genere (ruoli chiave)	**Outcome**	**Parità di genere**	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dei prodotti** [Pluralismo delle prospettive/voci]
Genere Autore Sceneggiatura			Opera	DGCA	
Genere Autore Soggetto			Opera	DGCA	
Genere Autore Musica			Opera	DGCA	
Genere DOP			Opera	DGCA	
Genere Produzione			Opera	DGCA	
Genere Tecnico suono			Opera	DGCA	

Genere Scenografo			Opera	DGCA	
Genere Costumista			Opera	DGCA	
Genere Montatore			Opera	DGCA	
Genere Montatore suono			Opera	DGCA	
Genere Vfx			Opera	DGCA	
Genere Regista			Opera	DGCA	
Genere Storyboardista			Opera	DGCA	
Genere Sound designer			Opera	DGCA	
Genere Background Artist			Opera	DGCA	
Genere Character Designer			Opera	DGCA	
Genere Supervisor animazione			Opera	DGCA	
Opere per stadio di carriera del regista	**Output/Outcome**	Caratteristiche Opera	**Opera**	**DGCA**	**Pluralismo dell'offerta** [Pluralismo delle prospettive/voci – Sostegno a nuovi registi e autori]

3.5.1 L'incremento della domanda e dell'offerta italiana ed estera per i prodotti del settore

La presente Sezione si propone di analizzare alcuni indicatori di diffusione delle opere prodotte in Italia e/o finanziate con la Legge Cinema. L'analisi si concentra su un confronto internazionale rispetto alle seguenti specifiche dimensioni: a) la capacità delle produzioni Italiane di esportare all'estero; *b)* le quote di mercato nazionale (% film italiani visti in Italia); *c)* la circolazione nei festival nazionali e internazionali.

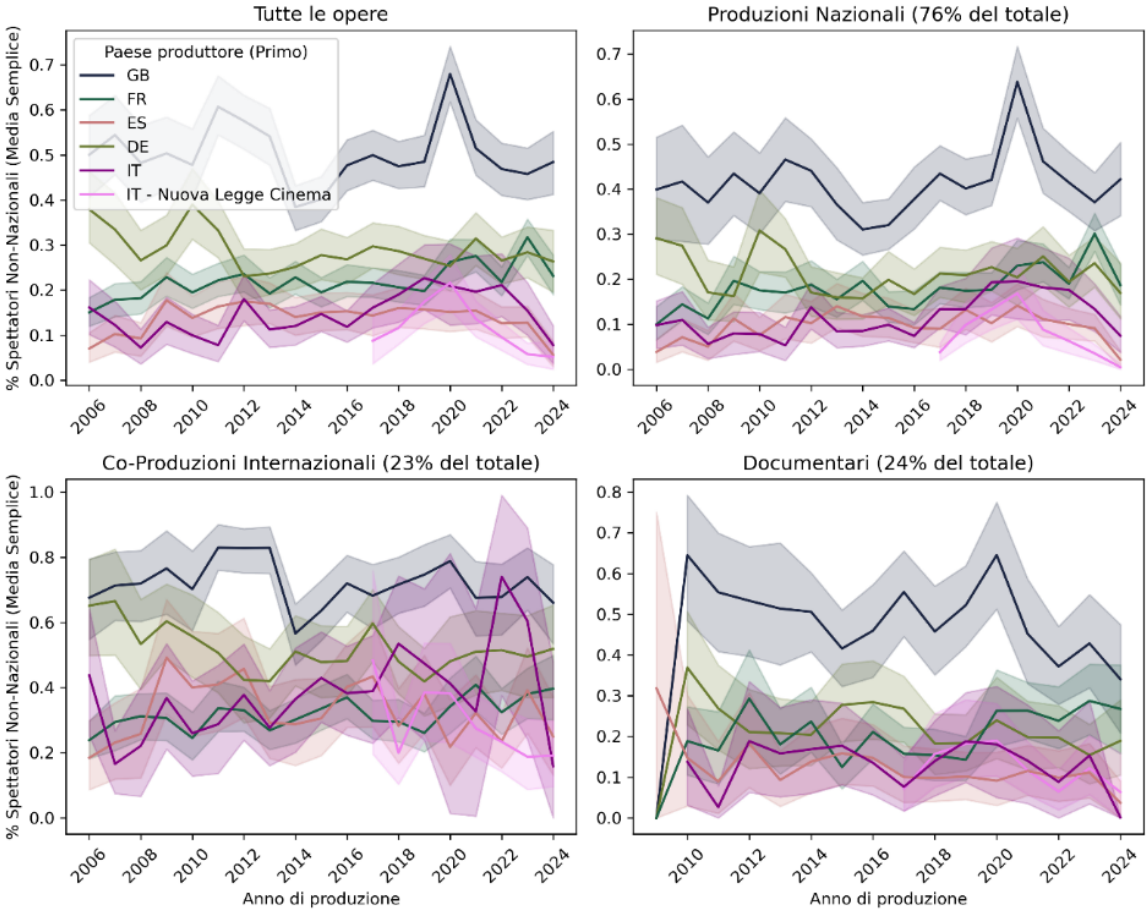
L'andamento di questi indicatori verrà analizzato mettendo a confronto l'Italia con gli altri grandi competitor europei, ovvero il Regno Unito, la Germania, la Spagna, e la Francia.[5] L'analisi presentata in questa Sezione è sviluppata incrociando il *DB Opere finanziate* con i dati provenienti dal DB Lumiere. Si utilizza come anno di produzione quello riportato in Lumiere e per classificare la nazionalità dell'opera il primo paese (nel caso di co-produzioni), riportato sempre in Lumiere. Infine, per le opere italiane, si è distinto tra quelle che hanno ricevuto almeno un finanziamento nell'ambito della nuova legge cinema e tutte le altre opere (tendenzialmente tutte quelle pre-2017).[6]
La Figura 3.5.1 mostra l'andamento dell'indicatore riguardante la percentuale di spettatori esteri rispetto al totale degli spettatori di ogni singola opera. L'analisi è stata condotta distintamente tenendo conto di alcune caratteristiche delle opere (Produzioni Nazionali, Co-Produzioni Internazionali, e Documentari). La quota media di spettatori non-nazionali delle opere Italiane è sensibilmente inferiore a quella delle produzioni estere, ad eccezione degli anni successivi al periodo 2017 – 2018 in cui le opere italiane tendono a performare leggermente meglio rispetto a quelle spagnole, sia pure con un trend in discesa. Non emergono differenze significative se si considerano solo alcune categorie di opere, se non che le co-produzioni italiane (box in basso a sinistra della Figura 3.5.1) tendono ad essere lievemente più competitive negli ultimi anni. La Figura 3.5.2 mostra invece l'andamento di un indicatore che misura il numero medio di piattaforme VOD (Video on Demand) estere per le diverse categorie di opere. Anche qui, le opere italiane tendono a performare peggio di tutti i principali competitor.[7] Tuttavia si può osservare come, quando si considerano solamente le Serie TV, la posizione delle produzioni italiane sia fortemente competitiva, grazie anche ai progressi degli ultimi anni.
Le Figure 3.5.1.1 e 3.5.1.2 evidenziano chiaramente come le opere italiane incontrino maggiori difficoltà di circolazione nei mercati esteri rispetto ai prodotti provenienti da altri Paesi. Questo dato sottolinea l'importanza strategica di rafforzare le misure a sostegno dell'internazionalizzazione del cinema italiano, al fine di migliorarne la competitività e la visibilità a livello globale. Tuttavia, se si considera invece alla capacità del cinema italiano di soddisfare la domanda interna (Figura 3.5.1.3), si può osservare come la quota di produzione nazionale sul totale della domanda (nazionale) risulti invece leggermente più alta rispetto agli altri Paesi (ad esclusione della Francia).

[5] Nei grafici verrà utilizzata la seguente notazione GB=Regno Unito, FR = Francia, ES =Spagna, DE=Germania, IT = Italia.

[6] A tal riguardo, è importante denotare che siamo in grado di fare quest'operazione solo per le opere per cui abbiamo un codice IMDb.

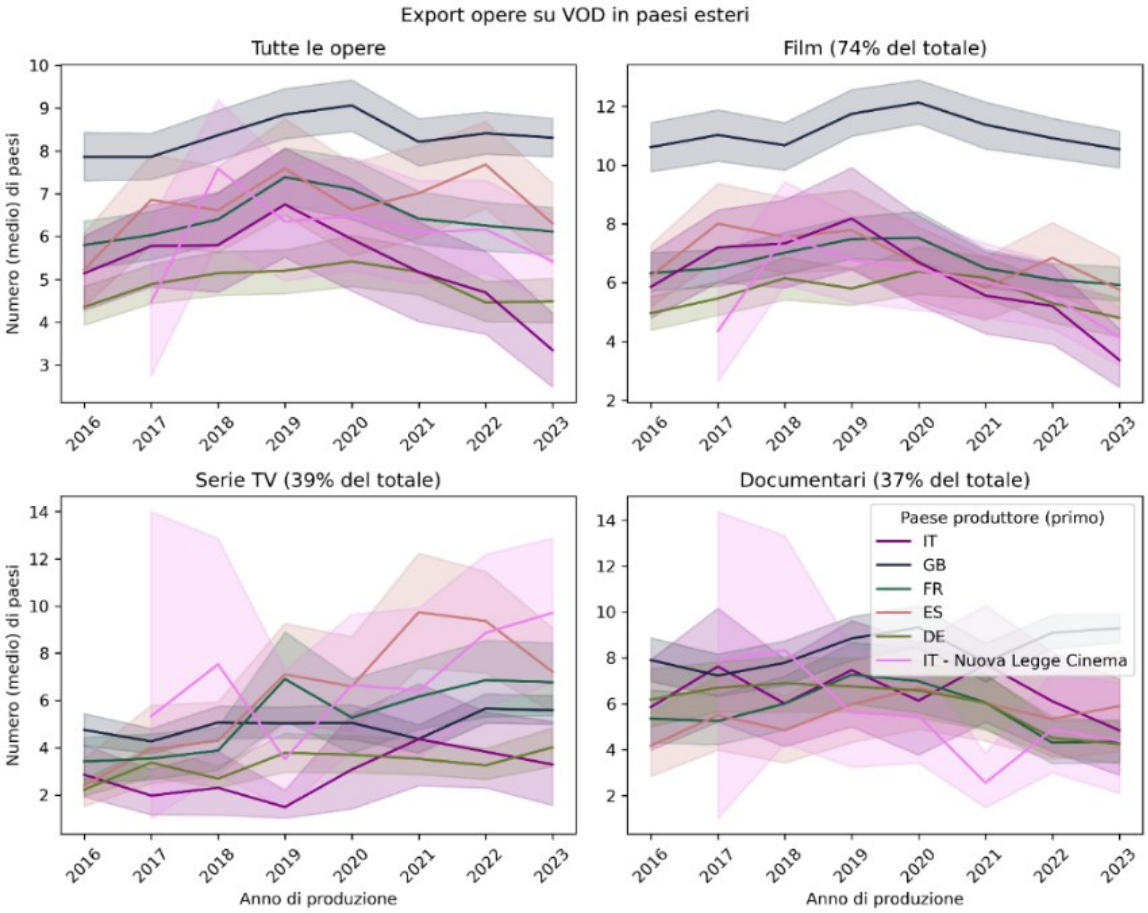
[7] Le piattaforme e i paesi registrati in Lumiere vengono considerati tutti con ugual peso senza operare una distinzione tra diffusione della piattaforma e dimensione dei paesi in termini di pubblico.

Figura 3.5.1 La capacità delle produzioni Italiane di esportare all'estero - Cinema



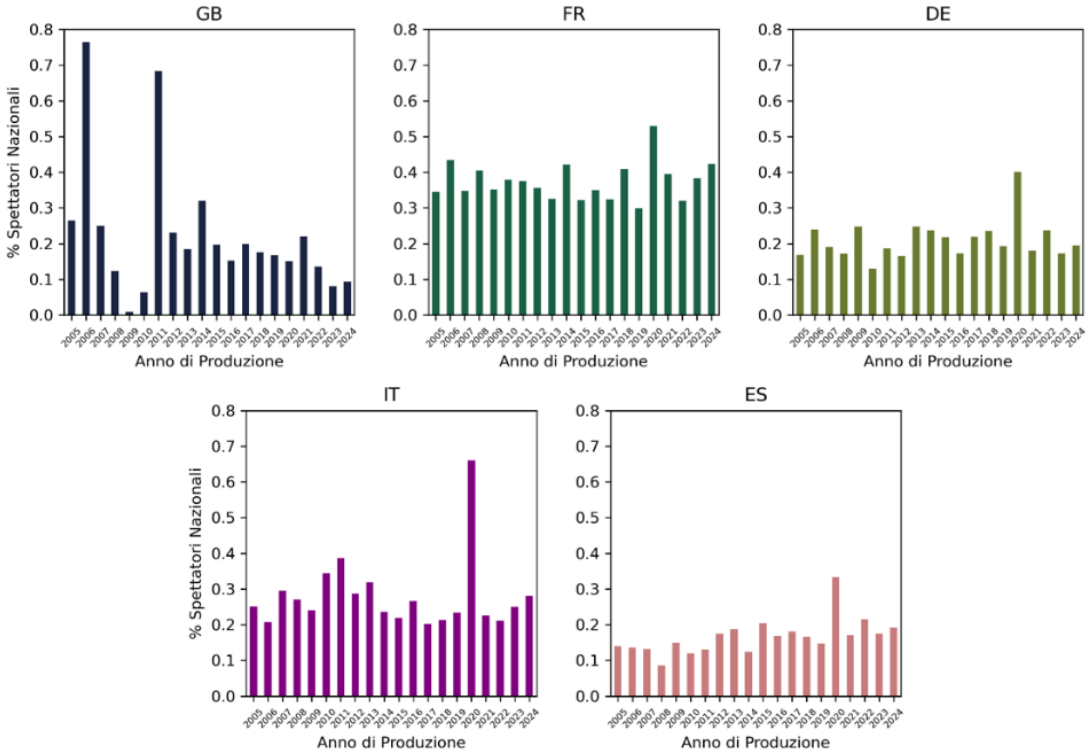
Nota: Elaborazioni su dati Lumiere ('Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo), estrazione del 16/09/2025. L'area intorno alle linee rappresenta l'intervallo di confidenza al 95 per cento. La categoria "Produzioni Nazionali" e "Co-Produzioni Internazionali" è stata classificata in base al numero di paesi produttori riportata in Lumiere, mentre la categoria "Documentari" è stata assegnata utilizzando le informazioni relative al genere di opera presente in imdb. Nel titolo di ogni box tra parentesi è riportata la percentuale del numero di opere afferenti a quella categoria sul totale delle opere considerate.

Figura 3.5.1.2 La capacità delle produzioni Italiane di esportare all'estero – Piattaforme VOD



Nota: Elaborazioni su dati Lumiere VOD ('Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo), estrazione del 16/09/2025. L'area intorno alle linee rappresenta l'intervallo di confidenza al 95 per cento. La categoria "Film" e "Serie TV" è quella riportata in Lumiere VOD, mentre la categoria "Documentari" è stata assegnata utilizzando le informazioni relative al genere di opera presente in imdb.

Figura 3.5.1.3 Le quote di mercato nazionale (% spettatori nazionali delle produzioni nazionali)



Nota: Elaborazioni su dati Lumiere ('Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo), estrazione del 16/09/2025. La quota di spettatori nazionali è definita come il rapporto tra il numero di spettatori nazionali di produzioni nazionali rispetto al numero di spettatori nazionali totale.

3.5.2 L'incremento del valore artistico delle opere

In questa sezione viene analizzato il valore artistico delle opere sulla base di due classi di indicatori. Il primo è quello della partecipazione ai festival, che è utile sia per valutare la diffusione di un'opera sia il suo riconoscimento anche in termini artistici. La seconda classe di indicatori è invece quella del rating di IMDb, espresso come media delle valutazioni degli utenti della piattaforma. In quest'ultimo caso si tratta di una misura che presenta limiti e criticità, ma, per quanto imperfetta, può essere comunque considerata una proxy del riconoscimento di un'opera nella comunità di riferimento.

I dati relativi alla partecipazione ai Festival sono derivati dalle singole pagine dei festival presenti su IMDb, ed aggiornate ad aprile 2025. Sono state raccolte le informazioni per tutti i festival presenti nella classificazione della DGCA per il riconoscimento dei contributi automatici, e allo stesso modo è stato mantenuto il criterio delle Fasce (A, B, e C) che misurano il prestigio di ogni manifestazione. Successivamente, partendo dalle opere presenti in Lumiere e restringendo l'analisi unicamente alle opere dei 5 principali Paesi europei (secondo lo stesso criterio di classificazione presentato nella Sezione 3.5.1), si è calcolato il peso relativo di ogni Paese nei diversi festival[8], distinguendo in

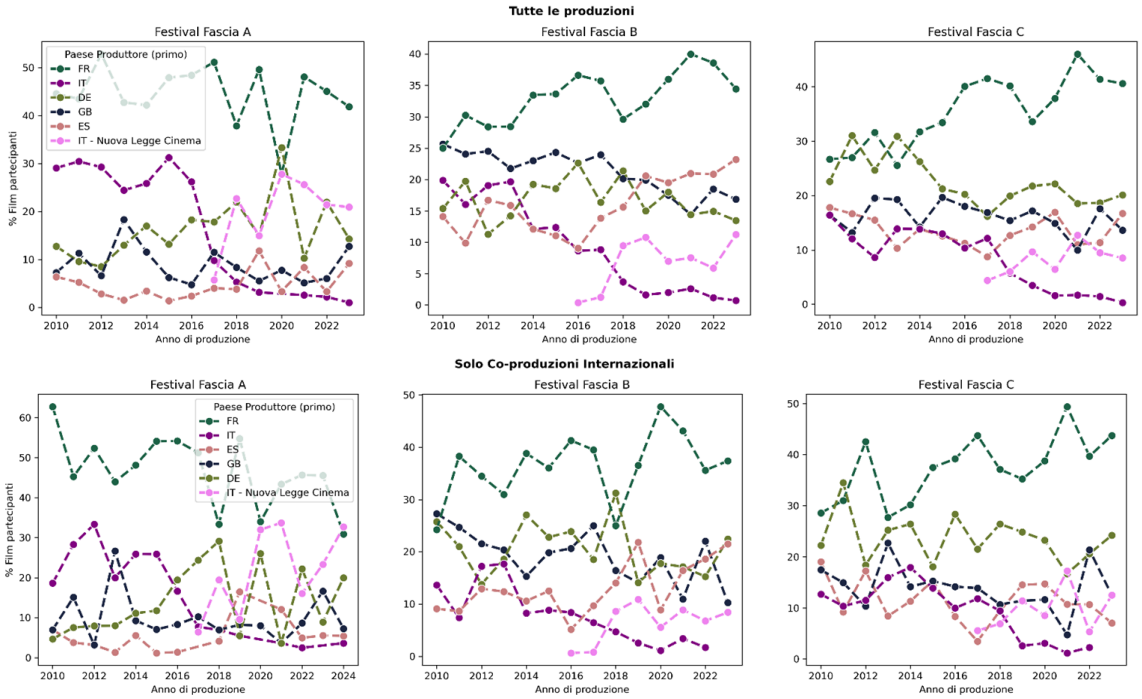
[8] Si è scelto di adottare questa misura e non la percentuale assoluta (es: % film italiani sul totale dei film presenti ad un determinato festival) per assorbire l'errore di selezione dovuto all'assenza di alcune opere nel DB di Lumiere.

particolare tra le varie fasce, o restringendo l'analisi unicamente ai festival internazionali e le opere co-prodotte (pannello in basso della Figura 3.5.2.1).

Si osserva come anche in questo caso (si veda Figura 3.5.2.1) le opere italiane sono meno competitive rispetto a quelle dei competitor esteri, seppure emergano segnali incoraggianti soprattutto quando si considerano i festival di fascia A, il periodo più recente (con particolare riguardo alle opere finanziate dalla nuova legge cinema) e le opere che includono partner internazionali nella compagine produttiva.

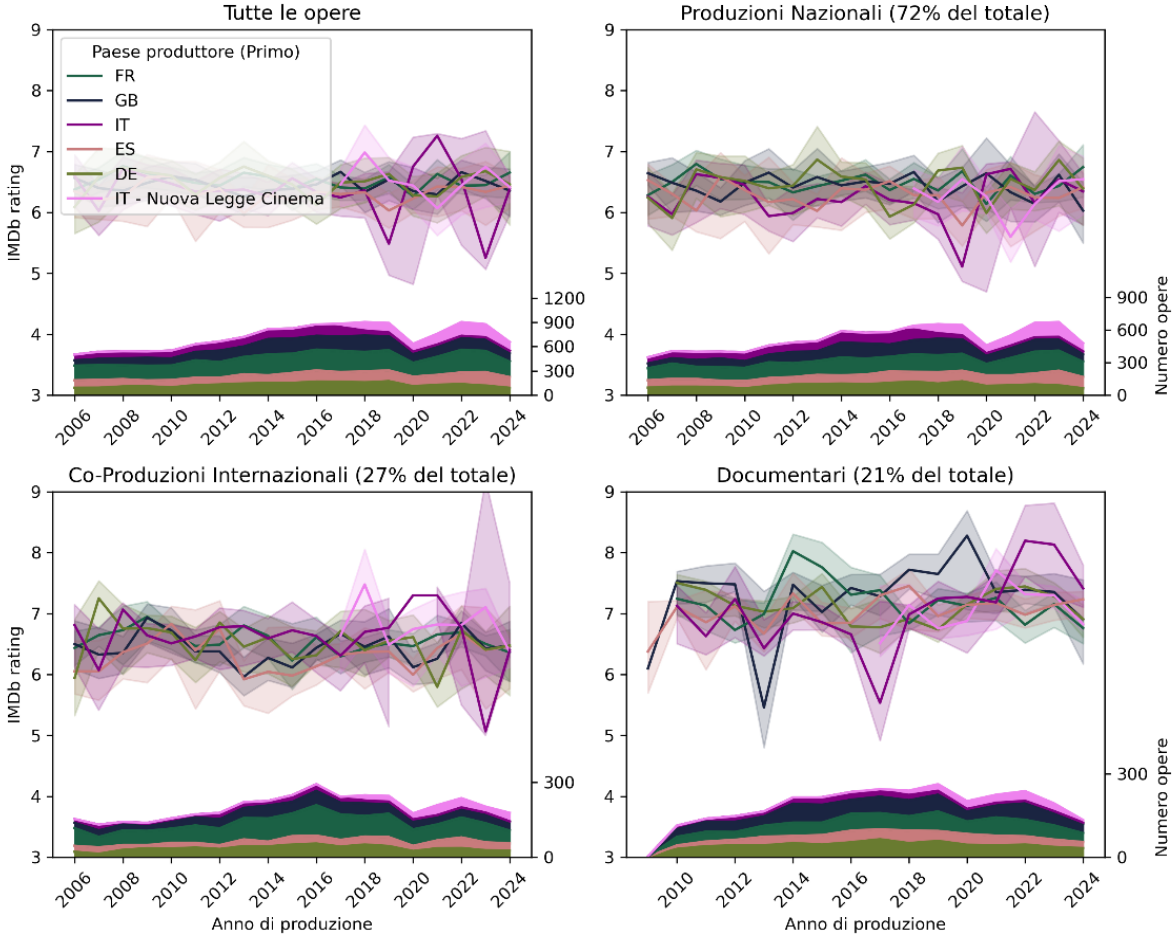
Nella Figura 3.5.2.2 mostriamo invece l'andamento del rating IMDb per gruppi di Paesi e per anno. Il valore medio è stato calcolato tenendo conto del numero di rating, per cui opere con un valore più alto avranno un peso relativo maggiore. Non emergono pattern particolarmente rilevanti quando si confronta l'andamento delle opere italiane rispetto a quelle estere, ad eccezione di alcuni picchi in parte dovuti ad una ridotta numerosità delle opere in alcuni anni.

Figura 3.5.2.1 La circolazione delle opere nei festival



Nota: Elaborazioni su dati Lumiere ('Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo) - estrazione del 16/09/2025 - per quanto concerne la classificazione della nazionalità delle opere e IMDb (per i dati relativi alla partecipazione ai festival). Le percentuali sono relative unicamente ai paesi e alle opere prese in considerazione, ed includono unicamente le opere presenti in Lumiere associate tramite codice IMDb. La classificazione di festival di Fascia A, B e C è quella definita dalla DGCA per il calcolo dei contributi automatici.

Figura 3.5.2.2 Il rating delle opere



Nota: Elaborazioni su dati Lumiere (’Osservatorio Europeo dell’Audiovisivo) - estrazione del 16/09/2025 - per quanto concerne la classificazione della nazionalità delle opere e imdb (per i dati relativi ai rating). Il valore medio del rating è calcolato pesando per il numero di rating di ciascuna opera. Sono esclusi dal computo i valori estremi (inferiori al 5° e maggiori del 95° percentile). Per completezza, nella parte bassa di ogni grafico e misurata sull’asse destro, si riporta il numero di opere sulle quali è calcolato il rating.

3.5.3 Le imprese beneficiarie

Questa sezione presenta una fotografia delle imprese beneficiarie, allo scopo di valutare chi sono i destinatari dell'intervento e se questo insieme è coerente con gli obiettivi dell'intervento stesso nel campo audiovisivo. Le analisi si basano su un archivio integrato che combina diverse fonti informative sulle imprese cinematografiche attive in Italia nel periodo 2018 – 2024. In particolare, l'archivio integra i dati provenienti dalla Direzione Generale Cinema e Audiovisivo (DGCA) e dalla banca dati AIDA.
Il perimetro settoriale è stato preliminarmente delimitato includendo esclusivamente le unità per le quali il codice ATECO risulta riconducibile al "core" cinematografico-audiovisivo, come indicato nella Sezione 3.1, così da garantire l'omogeneità del campo di osservazione rispetto al settore di riferimento.
Il campione comprende 1089 imprese, ossia quelle che hanno beneficiato di contributi pubblici, almeno in una annualità, nel periodo considerato.
Con riferimento alle singole annualità, le analisi si riferiscono alle imprese che in quell'anno hanno almeno un contributo. Pertanto, le evidenze non descrivono l'intero universo delle imprese del settore, ma il sottoinsieme sostenuto dalle politiche pubbliche. Ai fini della caratterizzazione strutturale, le imprese sono state classificate in start-up e mature sulla base dei seguenti due criteri: a) costituite da non più di 5 anni rispetto alla data di erogazione del contributo; b) valore della produzione non superiore a 5 milioni di euro.
Per alcune imprese beneficiarie manca il bilancio o parti del bilancio per alcuni anni. Quando rilevante, si è indicato anche nelle tavole il numero di osservazioni con dato non disponibile.

3.5.3.1 Caratteristiche strutturali del campione di imprese beneficiarie

Nel periodo 2018 – 2024 risultano attive, nel campione utilizzato, 1089 imprese cinematografiche. La distribuzione del numero complessivo di opere per impresa[9] mostra che il 20% delle imprese ha realizzato una sola opera e che l'80% ne ha prodotte al più sei. Nel complesso, la struttura produttiva del campione dei beneficiari è caratterizzata da una larga maggioranza di imprese con livelli di attività contenuti e da una quota minoritaria di operatori con una capacità produttiva sensibilmente più elevata.

La Tabella 3.5.3.1 riporta la distribuzione delle imprese con almeno un contributo nell'anno, distinguendo tra imprese start-up e mature, lungo l'intero periodo 2018 – 2024. Si nota una netta prevalenza delle imprese mature, che rappresentano stabilmente più dei tre quarti del totale delle imprese nell'anno. Le imprese start-up costituiscono di conseguenza una quota minoritaria all'interno di una struttura ancora dominata da imprese consolidate.

Con riferimento alle classi di fatturato, quest'ultimo stimato a partire dal valore di produzione e alle classi di dipendenti, si è deciso di escludere dall'analisi dei risultati l'ultimo anno (2024) in quanto, come mostrano le Tabelle 3.5.3.2 e 3.5.3.3, una quota consistente presenta valori mancanti in relazione ad entrambe le classificazioni.
Nel complesso, la distribuzione suggerisce un tessuto produttivo composto prevalentemente da piccole e medie imprese, con una componente di grandi operatori numericamente limitata ma potenzialmente rilevante in termini di volumi.

[9] La distribuzione delle opere per impresa è riferita alle 1000 imprese per cui risulta accreditata almeno un'opera nel periodo considerato.

Tabella 3.5.3.1 Numero di imprese per anno, distinte tra start-up e mature, e relative percentuali di colonna. Periodo 2018–2024.

	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Imprese mature	122 75,8%	229 77,1%	305 80,9%	367 79,3%	329 74,4%	429 76,2%	410 76,1%
Imprese start-up	38 23,6%	65 21,9%	67 17,8%	90 19,4%	109 24,7%	124 22,0%	76 14,1%
Dati Mancanti	1 0,6%	3 1,0%	5 1,3%	6 1,3%	4 0,9%	10 1,8%	53 9,8%
Totale	161	297	377	463	442	563	539

Nota: Elaborazioni su archivio integrato MIC-DGCA e AIDA. Numero di imprese che hanno ricevuto almeno un contributo nell'anno, distinguendo tra imprese "mature" e "start-up". Le percentuali riportate sono percentuali di colonna (sul totale delle imprese nell'anno).

Tabella 3.5.3.2 Numero di imprese per classe di fatturato e anno e relative percentuali di colonna. Periodo 2018 – 2024.

Classi di Fatturato	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
<500k	49 30,4%	123 41,4%	173 45,9%	194 41,9%	184 41,6%	227 40,3%	122 22,6%
500k-2mln	43 26,7%	73 24,6%	81 21,5%	123 26,6%	124 28,1%	137 24,3%	86 16,0%
2-5 mln	25 15,5%	25 8,4%	40 10,6%	57 12,3%	40 9,0%	57 10,1%	38 7,1%
5-20mln	20 12,4%	36 12,1%	40 10,6%	39 8,4%	44 10,0%	67 11,9%	42 7,8%
>=20mln	19 11,8%	33 11,1%	32 8,5%	39 8,4%	39 8,8%	45 8,0%	41 7,6%
Dati mancanti	5 3,1%	7 2,4%	11 2,9%	11 2,4%	11 2,5%	30 5,3%	210 39,0%
Totale	161	297	377	463	442	563	539

Nota: Elaborazioni su archivio integrato MIC-DGCA e AIDA. Numero di imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato, classificate per classe di fatturato (valore della produzione). Le percentuali riportate sono percentuali di colonna (sul totale delle imprese nell'anno).

La distribuzione per classe di dipendenti, riportata nella Tabella 3.5.3.3, conferma la marcata frammentazione dimensionale del settore per le imprese beneficiarie. Le imprese con 0-9 addetti rappresentano sistematicamente la quota più consistente, tra il 56 e il 58% del totale dal 2019 in poi, a testimonianza di una predominanza di micro-imprese.
Complessivamente, le evidenze sulle classi di fatturato e di dipendenti delineano un comparto cinematografico (per le agevolate) caratterizzato da una struttura imprenditoriale prevalentemente micro e piccola, in cui solo una quota limitata di imprese assume dimensioni medie o grandi.

Tabella 3.5.3.3 Numero di imprese per classe di dipendenti e anno e relative percentuali di colonna. Periodo 2018 – 2024.

Classi di dipendenti	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
0-9	79 49,1%	167 56,2%	215 57,0%	269 58,1%	247 55,9%	317 56,3%	192 35,6%
10-49	46 28,6%	79 26,6%	96 25,5%	119 25,7%	122 27,6%	129 22,9%	81 15,0%
50-249	22 13,7%	29 9,8%	32 8,5%	37 8,0%	36 8,1%	46 8,2%	30 5,6%
>249	6 3,7%	10 3,4%	11 2,9%	12 2,6%	11 2,5%	16 2,8%	8 1,5%
Dati mancanti	8 5,0%	12 4,0%	23 6,1%	26 5,6%	26 5,9%	55 9,8%	228 42,3%
Totale	161	297	377	463	442	563	539

Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA e AIDA. Numero di imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato, classificate per classe di dipendenti. Le percentuali riportate sono percentuali di colonna (sul totale delle imprese nell'anno).

3.5.3.2 Analisi della redditività: l'Ebitda

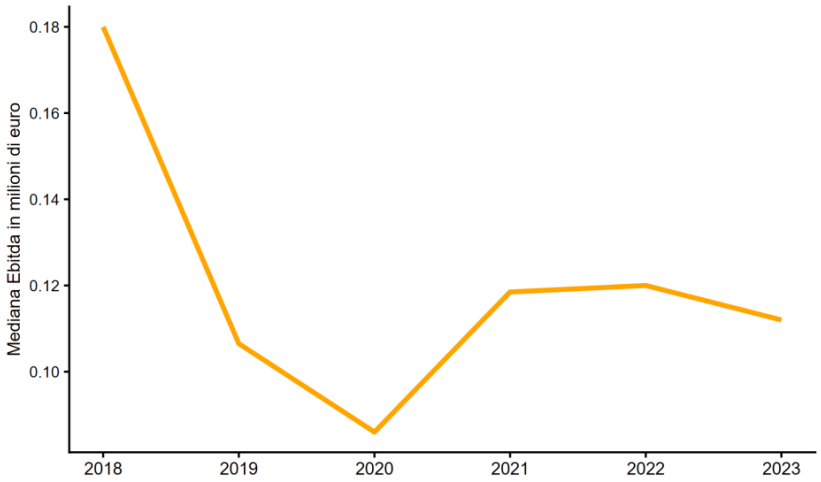
L'EBITDA rappresenta un indicatore sintetico di redditività operativa in quanto misura il risultato della gestione caratteristica al lordo di interessi, imposte, ammortamenti e svalutazioni. Si tratta, quindi, di una proxy della capacità dell'impresa di generare margini dalla propria attività ordinaria, al netto delle componenti puramente finanziarie e delle politiche di ammortamento.

L'andamento temporale[10] dell'EBITDA mediano, come mostrato in Figura 3.5.3.1, risulta nel complesso stabile su valori contenuti, pur con alcune oscillazioni. Dopo una prima fase di peggioramento, con un calo da 0.18 milioni di euro nel 2018 al minimo di 0.086 milioni di euro nel 2020, si osserva un graduale recupero negli anni successivi. Nel complesso, la distribuzione dell'EBITDA mostra variazioni di modesta entità attorno a livelli bassi, in linea con una struttura di mercato frammentata, caratterizzata dalla prevalenza di piccole imprese.
L'analisi dell'EBITDA mediano[11], come riportato in Figura 3.5.3.2, distingue nettamente il comportamento delle imprese start-up rispetto alle imprese mature. L'EBITDA mediano delle imprese mature mostra valori stabilmente più elevati rispetto alle start-up e segue un'evoluzione moderata nel tempo: dopo il minimo del 2020 (0.109 milioni), si osserva un progressivo recupero nel biennio successivo. La dinamica appare nel complesso stabile, con oscillazioni contenute. Per le start-up, l'EBITDA mediano rimane costantemente molto più basso, oscillando tra 0.017 e 0.058 milioni. Dopo la contrazione del 2019, i valori mostrano piccoli recuperi ma senza un trend strutturale definito, assestandosi su livelli ridotti. Ciò riflette la fisiologica immaturità operativa delle imprese più giovani, che tipicamente presentano performance economiche discontinue e ancora lontane da una piena stabilizzazione. Il grafico di Figura 3.5.3.3 riporta il trend mediano dell'EBITDA per classe di fatturato evidenziando, come era da attendersi, un chiaro gradiente dimensionale, a supporto di una forte correlazione tra dimensione di impresa e capacità di generare margini operativi.

[10] L'anno 2024 è escluso a causa del numero elevato di dati mancanti.

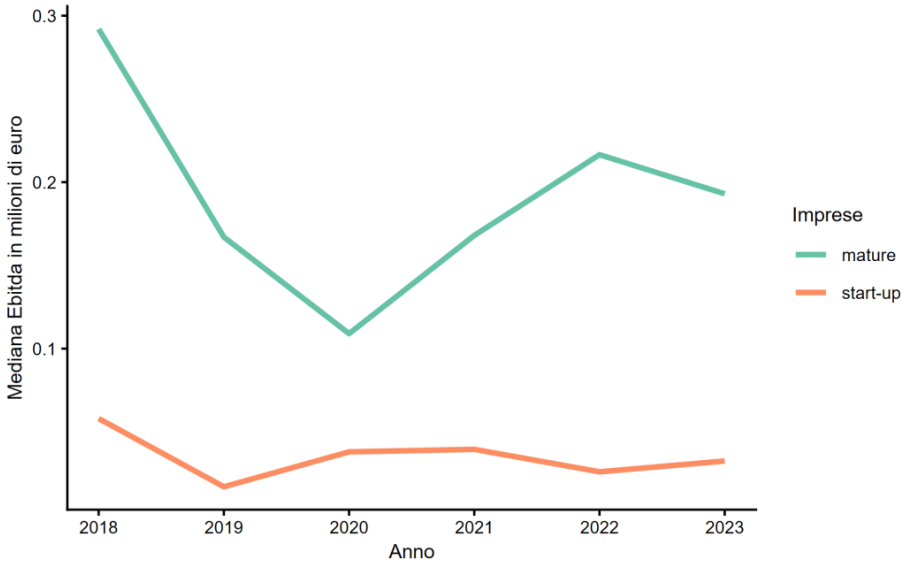
[11] L'anno 2024 è escluso a causa del numero elevato di dati mancanti.

Figura 3.5.3.1 Andamento dell'EBITDA mediano, in milioni di euro, delle imprese beneficiarie per anno. Periodo 2018–2023.



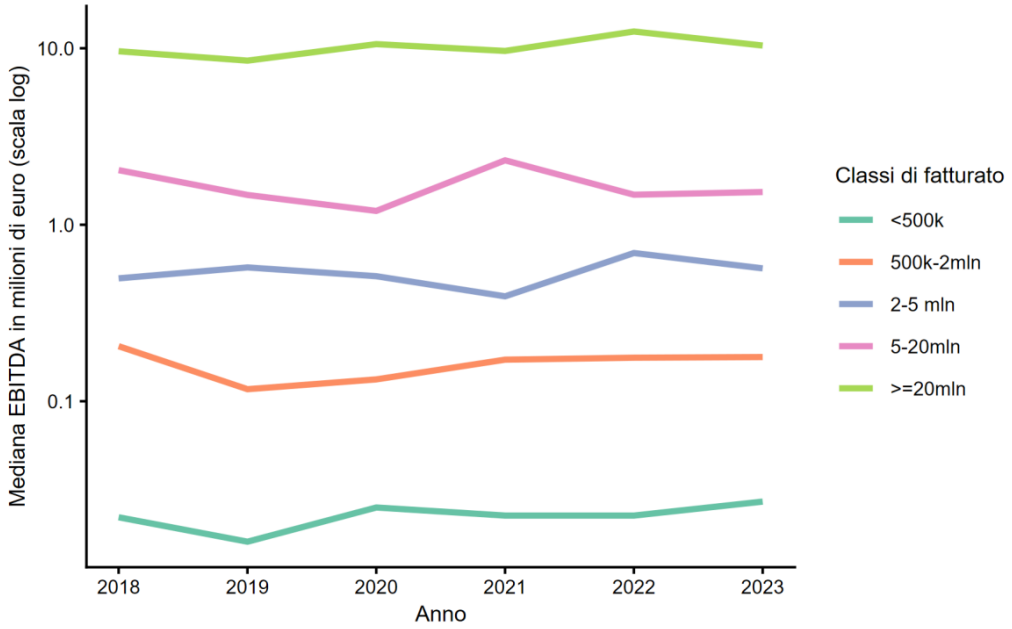
Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA e AIDA. L'EBITDA è calcolato a partire dai bilanci delle imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato. Il valore riportato è la mediana, espressa in milioni di euro.

Figura 3.5.3.2 Andamento dell'EBITDA mediano, in milioni di euro, per imprese start-up e imprese mature per anno. Periodo 2018–2023.



Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA e AIDA. L'EBITDA è calcolato a partire dai bilanci delle imprese beneficiarie che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato. Il valore riportato è la mediana, espressa in milioni di euro, distinta tra imprese start-up e imprese mature.

Figura 3.5.3.3 Andamento dell'EBITDA mediano, in milioni di euro, per classe di fatturato (scala logaritmica) e anno. Periodo 2018 – 2023.



Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA e AIDA. L'EBITDA è calcolato a partire dai bilanci delle imprese beneficiarie che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato. Il valore riportato è la mediana, espressa in milioni di euro, per classe di fatturato (valore della produzione). L'asse delle ordinate è rappresentato in scala logaritmica.

L'analisi della distribuzione della redditività in termini di EBITDA, che per motivi di brevità non viene qui riportata, conferma in tutti gli anni una struttura fortemente asimmetrica, caratterizzata da un'elevata concentrazione di imprese attorno a valori prossimi allo zero e da una coda destra pronunciata, indicativa della presenza di pochi operatori con performance molto elevate. Nel complesso, la distribuzione suggerisce un sistema in cui la maggioranza delle imprese opera con margini contenuti, con poche imprese con performance particolarmente positive.

3.5.3.3 Analisi del sostegno pubblico alle imprese (tax credit e altri contributi)

In questa sezione si descrive il campione delle imprese beneficiarie rispetto alla tipologia e dinamica dei contributi. Nel periodo 2018 – 2024 la distribuzione del numero di contributi ricevuti nello stesso anno (vedi Tabella 3.5.3.4) evidenzia come la maggior parte delle imprese beneficiarie ottenga un solo contributo annuale, pur con una dinamica temporale non lineare. La quota di imprese con un solo contributo, pur rimanendo sempre prevalente, si riduce infatti tra il 2018 e il 2021 (dal 89,44% al 63,93%), a fronte di un progressivo incremento delle imprese che ricevono due o più contributi. A partire dal 2022 si osserva tuttavia un'inversione di tendenza, con un nuovo aumento della quota di imprese mono-beneficiarie (fino all'81,45% nel 2024) e una contestuale riduzione delle imprese che ricevono due o più contributi. A partire dal 2022 si osserva tuttavia un'inversione di tendenza, con un nuovo aumento della quota di imprese mono-beneficiarie (fino all'81,45% nel 2024) e una contestuale riduzione delle imprese che ricevono due o più contributi. Per comprendere meglio la dinamica di distribuzione delle diverse tipologie di contributi, si riporta nella Figura 3.5.3.4 la distribuzione percentuale delle combinazioni di contributi ricevuti dalle imprese, per anno, nel periodo 2018 – 2024. Le sequenze di quattro cifre della legenda indicano, nell'ordine, la presenza (1)

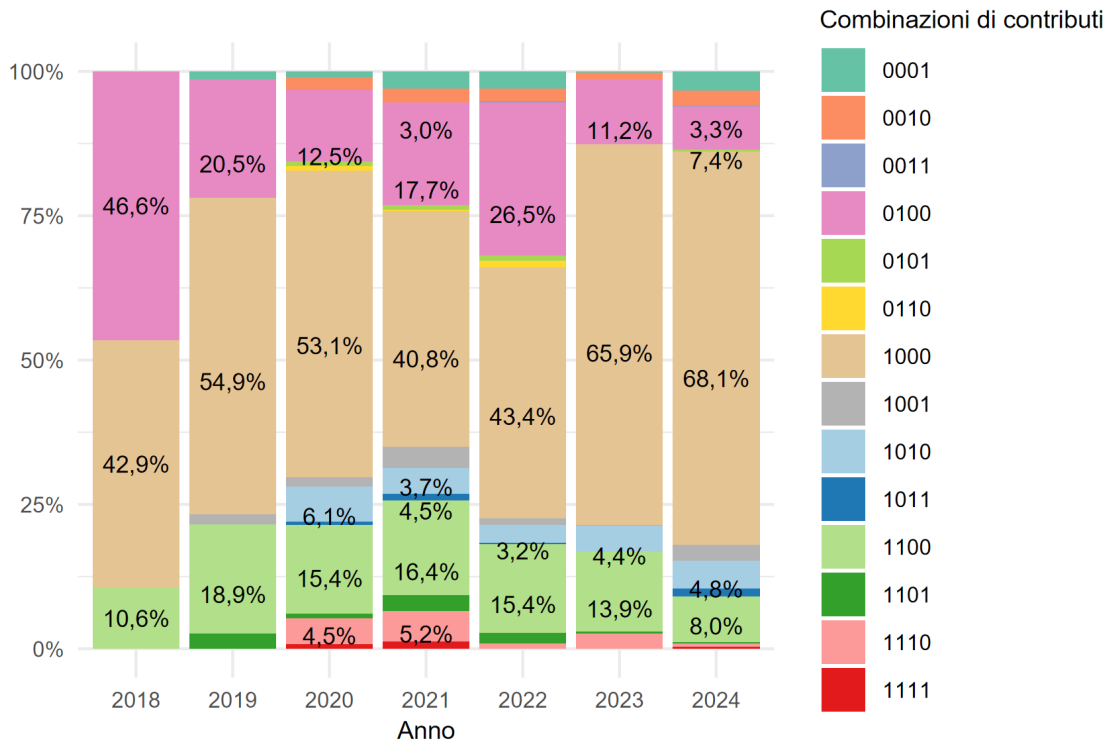
o assenza (0) di *tax credit*, contributi selettivi, contributi automatici e altre forme di sostegno, rispettivamente.

Tabella 3.5.3.4 Distribuzione percentuale del numero di contributi (Tax credit, selettivi, automatici e altro) ricevuti nello stesso anno. Periodo 2018 – 2024.

Numero contributi	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
1	89,44	76,77	68,70	63,93	75,11	78,51	81,45
2	10,56	20,54	24,67	25,70	21,95	18,47	16,14
3	0	2,69	5,84	9,07	2,94	3,02	2,04
4	0	0	0,80	1,30	0	0	0,37

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Distribuzione percentuale delle imprese beneficiarie in base al numero di contributi ricevuti nello stesso anno, tra Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altri contributi. Le percentuali sono calcolate sul totale delle imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato.

Figura 3.5.3.4 Distribuzione percentuale delle combinazioni di contributi ricevuti, per anno, dalle imprese. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA. Il grafico mostra la distribuzione percentuale delle imprese beneficiarie in base alle combinazioni di contributi pubblici ricevuti. Ciascuna combinazione è identificata da una sequenza di quattro cifre binarie che indica, nell'ordine, la presenza (1) o l'assenza (0) di: tax credit, contributi selettivi, contributi automatici e altre forme di sostegno. Ad esempio, la combinazione 1100 individua le imprese che hanno beneficiato di tax credit e contributi selettivi, ma non di contributi automatici né di altre forme di sostegno. Le percentuali sono calcolate sul totale delle imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato. Per ragioni di spazio, nel grafico non sono riportate le percentuali inferiori al 3%.

Il grafico evidenzia che, in tutti gli anni considerati, la maggior parte delle imprese beneficiarie riceve un solo tipo di contributo, prevalentemente sotto forma di *tax credit* (combinazione "1000") oppure di contributi selettivi ("0100"). Nel 2018, le due tipologie citate sono le uniche presenti con il 10,6% delle imprese che li ha ricevuti entrambi. Dal 2019 in avanti cresce il peso delle imprese che ricevono solo *tax credit*, che diventa via via la componente prevalente. Le combinazioni che includono più

strumenti restano complessivamente minoritarie lungo tutto il periodo, mostrando una certa espansione nella fase centrale, in particolare nel 2020 – 2022 e segnalando una maggiore diversificazione degli strumenti utilizzati per una quota ristretta di imprese, che si ridimensiona negli anni più recenti. In ogni caso, quando si verifica un utilizzo combinato di più strumenti, l'abbinamento più frequente è quello tra *tax credit* e contributi selettivi. Nel complesso, la dinamica descrive un sistema di sostegno caratterizzato da un uso prevalente del *tax credit*, mentre l'utilizzo combinato di più forme di contributo rimane circoscritto.
Con riferimento alla distinzione tra start-up e imprese mature (vedi Tabella 3.5.3.5), nel periodo considerato, le imprese mature presentano una quota relativamente più contenuta di imprese beneficiarie di un solo contributo e una maggiore incidenza di configurazioni multi-contributo rispetto alle start-up che mostrano, invece, un profilo di sostegno maggiormente concentrato sull'erogazione di un unico contributo annuo.

Tabella 3.5.3.5 Distribuzione percentuale del numero di contributi (tax credit, selettivi, automatici e altro) ricevuti nello stesso anno, per start-up e imprese mature. Periodo 2018 – 2024

Imprese	Numero Contributi	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Mature	1	86,9	74,7	66,6	59,7	70,5	75,1	77,1
	2	13,1	22,3	25,2	27,5	25,5	21,0	19,8
	3	0	3,1	7,2	11,2	4,0	4,0	2,7
	4	0	0	1,0	1,6	0	0	0,5
Start-up	1	97,4	83,1	77,6	80,0	88,1	88,7	96,1
	2	2,6	15,4	22,4	18,9	11,9	11,3	3,9
	3	0	1,5	0	1,1	0	0	0
	4	0	0	0		0	0	0

Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA. Distribuzione percentuale delle imprese beneficiarie in base al numero di contributi ricevuti nello stesso anno, tra Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altri contributi, separatamente per imprese start-up e imprese mature. Le percentuali sono calcolate sul totale delle imprese che hanno ricevuto almeno un contributo pubblico nell'anno considerato, per ciascun gruppo.

Tabella 3.5.3.6 Ammontare dei contributi pubblici, in milioni di euro, per classe di fatturato e anno. Periodo 2018 – 2024.

Anno	<500k	500k-2mln	2-5 mln	5-20mln	>=20mln	Casi mancanti
2018	6,7	10,2	8,66	27,6	74,6	2,27
2019	12,8	18,3	15,4	42,0	94,7	0,38
2020	21,4	29,3	23,6	125,0	255,0	0,88
2021	23,1	45,2	37,1	122,0	318,0	4,01
2022	26,7	37,4	24,4	52,3	267,0	2,76
2023	46,2	79,5	57,8	190,0	530,0	20,2
2024	14,1	30,2	22,7	86,5	354,0	147,0

Nota: Elaborazioni su archivio integrato MiC–DGCA e AIDA. Ammontare complessivo dei contributi pubblici ricevuti dalle imprese beneficiarie, espresso in milioni di euro, per classe di fatturato (valore della produzione) e per anno. I contributi includono Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altre forme di sostegno. Il dato relativo al 2024 non è comparabile a causa dell'elevato numero di dati mancanti.

Con riferimento alla distribuzione dei contributi per classe di fatturato, riportata nella Tabella 3.5.3.6, emerge un chiaro gradiente dimensionale: in tutti gli anni considerati, la quota più elevata di risorse si concentra nelle imprese con fatturato "≥20 milioni", seguite dalle imprese nella classe "5–20 milioni", mentre le classi inferiori (<500k, 500k–2 milioni, 2–5 milioni) assorbono importi decisamente più contenuti. Dal punto di vista temporale, tutte le classi di fatturato registrano una

marcata crescita negli anni. Solo nel 2022 si osserva una discontinuità: gli importi diminuiscono in quasi tutte le classi rispetto al 2021 mentre continuano ad aumentare solo per le imprese con fatturato minore di 0.5 milioni di euro. Il dato relativo al 2024 non è comparabile, vista la quota elevata di dati mancanti relativamente al fatturato. Nel complesso, i risultati confermano una concentrazione strutturale dei contributi a favore delle imprese medio-grandi e grandi, con un divario persistente rispetto alle classi di fatturato più basse.

3.5.3.4 Analisi della concentrazione

La struttura delle imprese beneficiarie del settore cinematografico può risultare più o meno polarizzata, a seconda di quanto il valore della produzione si concentri su un ristretto gruppo di imprese. Per cogliere in modo sintetico il grado di disuguaglianza nella distribuzione di tale variabile si ricorre all'indice di concentrazione del Gini, calcolato annualmente per il periodo 2018 – 2023 e applicato al valore della produzione, già utilizzato come proxy del fatturato. Valori dell'indice di Gini prossimi allo 0 indicano una distribuzione equa del fatturato tra le imprese, mentre valori via via crescenti segnalano un corrispondente aumento della concentrazione, con una quota sempre maggiore di fatturato detenuta da un numero ristretto di operatori. Nel confronto temporale, un aumento dell'indice suggerisce un processo di crescente polarizzazione, mentre una riduzione è indicativa di una più equa distribuzione del valore della produzione. I risultati mostrano, per anno, un indicatore molto elevato che si mantiene stabile nel tempo, con un campo di variazione pari a 0,85-0,86. Il settore delle imprese beneficiarie è quindi caratterizzato da una forte concentrazione strutturale: una quota ridotta di imprese genera la maggior parte del valore di produzione del settore e non si osservano segnali di attenuazione della disuguaglianza.

3.5.3.5 L'impatto dei contributi sui bilanci delle imprese beneficiarie

Lo scopo di questo paragrafo è di valutare l'apporto della Legge sul cinema alla redditività delle imprese del settore che ne hanno beneficiato, misurarne l'entità ed evidenziare, se esiste, una relazione tra intensità dei contributi e profittabilità delle imprese beneficiarie. Il rafforzamento delle imprese audiovisive, sostenendone la redditività e quindi la crescita è uno dei principali macro-obiettivi della Legge. L'analisi intende quindi valutare il ruolo dei contributi pubblici nel sostenere la produzione delle imprese beneficiarie e la loro competitività sul mercato nazionale e internazionale dell'audiovisivo.

L'analisi si è basata sull'incrocio dei dati relativi ai contributi (*Report Domande Opera)* con i dati di bilancio delle imprese beneficiarie disponibili nell'archivio di bilanci d'impresa AIDA-Bureau Van Dijk (vedi Sezione 3.3 per ulteriori dettagli). Rispetto al totale dei beneficiari, si è ristretta l'analisi unicamente alle imprese con codice ATECO che rientrano nel gruppo "core" (vedi Sezione 3.1). Presumendo una ragionevole eterogeneità dei comportamenti per dimensione di impresa, si è scelto di condurre l'analisi anche per dimensione, suddividendo le imprese in 5 gruppi[12] in base alla dimensione del valore della produzione (Fig.3.3.5.1).

L'eterogeneità del comparto per dimensione appare chiaramente dalla distribuzione delle imprese e dei benefici. Le imprese di minore dimensione (con una dimensione media della produzione inferiore ai 500 mila euro nel periodo 2015-2024) contavano per oltre la metà (circa il 57%) delle imprese beneficiarie considerate, ma assorbivano solo il 5% dei contributi. Al contrario, le imprese con un valore medio della produzione superiore ai 20 milioni di euro, pur essendo solo il 4% delle imprese totali, hanno assorbito nel periodo il 53% dei contributi erogati. Tale distribuzione è stata relativamente stabile negli anni (grafico in basso della Figura 3.5.3.5.1), ad eccezione della quota

[12] Abbiamo diviso le imprese in base al valore medio della produzione degli ultimi 10 anni per cui i bilanci sono disponibili (2014-2023) utilizzando i seguenti intervalli: 500k, 500k-2mln, 2-5 mln, '5-20mln, e >20mln di euro. Utilizzando la classificazione di imprese ad elevata capacità economica e finanziaria, 14 imprese rientrano nel gruppo >20mln, 12 nel gruppo 5-20 mln, un'impresa nel gruppo 2-5mln e nel gruppo 500k-2mln.

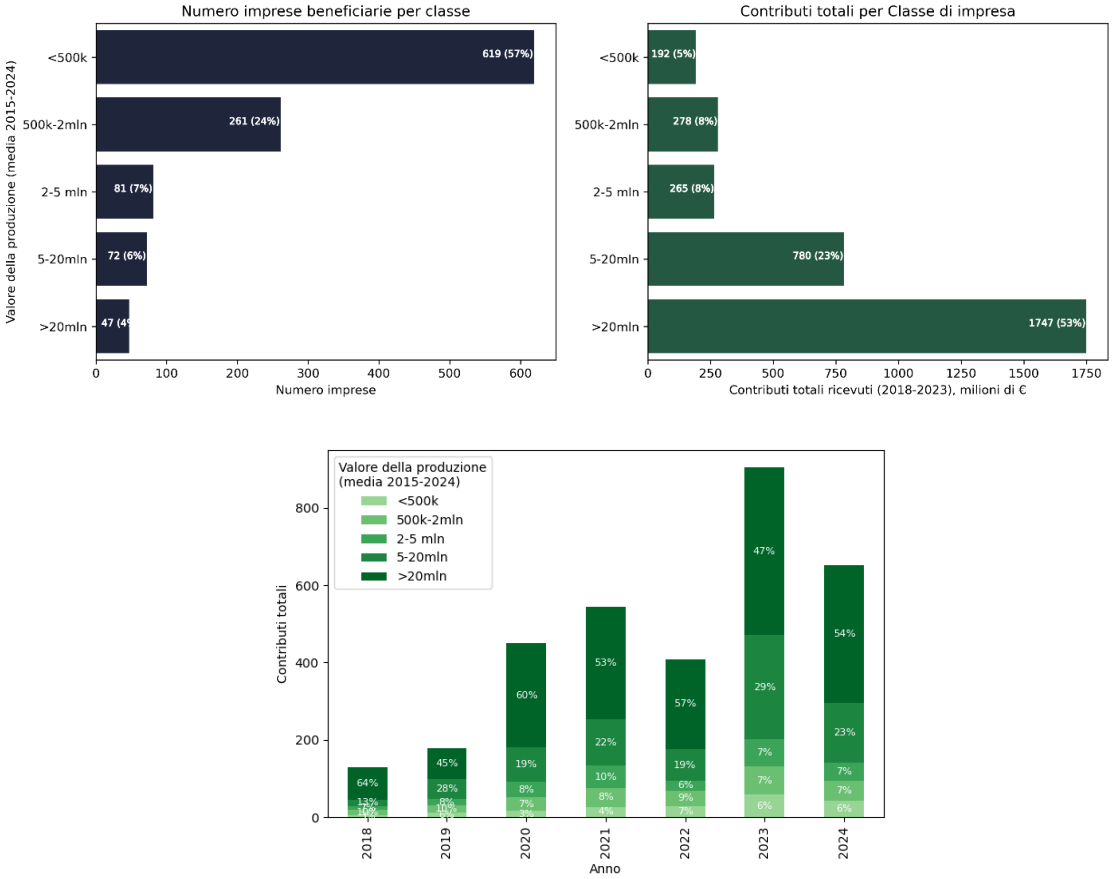
relativa alle imprese con valore della produzione tra i 5 e i 20 mln di euro (*medio-grandi*) che hanno visto progressivamente aumentare la loro quota negli anni.

L'importanza dei contributi nel processo produttivo delle imprese, ovvero il loro contributo effettivo alla produzione, viene innanzitutto valutata rapportando l'ammontare dei contributi totali ricevuto dalle imprese rispetto al valore della propria produzione. Nella Fig. 3.5.3.5.2 si osserva come, nel periodo considerato (qui 2018 – 2024), il valore dei contributi rispetto alla produzione nel campione analizzato si sia stabilizzato progressivamente nel tempo, raggiungendo negli ultimi 4 anni circa il 39%. Come atteso, il valore dei contributi pubblici risulta più importante per le piccole imprese (75% del valore della produzione nella media del periodo), per poi diminuire progressivamente all'aumentare della dimensione dell'impresa, fino a contare in media solo il 13% della produzione per le imprese beneficiarie di maggiori dimensioni.
Per avere una valutazione complessiva dell'importanza dei contributi pubblici sulla redditività delle imprese beneficiarie, si è confrontato il risultato operativo lordo (rapportato al valore della produzione) in presenza e in assenza dei benefici. Il risultato operativo è una misura, grezza ma di facile calcolo, della redditività d'impresa. Nella Fig. 3.5.3.5.3 si nota come la redditività media sia in genere positiva (5% rapportata alla produzione) anche se modesta, e lievemente crescente con la dimensione.
Se si sottraggono dal risultato operativo i contributi, la redditività diventa però negativa, con un valore medio del -33% che diventa addirittura il -71% per le imprese di minori dimensioni per poi diminuire con la dimensione (Fig. 3.5.3.5.4). Questo suggerisce come i contributi pubblici siano fondamentali per la redditività delle imprese e consentano alle stesse di essere competitive sul mercato. In particolare, essi hanno sostenuto il bilancio delle imprese nel settore cinematografico nel superamento della crisi e offrendo un sostegno finanziario alle imprese in difficoltà.
Si noti come i contributi rappresentino quindi una parte fondamentale della redditività delle imprese, ammontando in media a oltre quattro volte la redditività dell'impresa beneficiaria al netto dei contributi stessi (Fig. 3.5.3.5.5). L'intensità del contributo sul margine operativo è eterogenea per dimensione e anche all'interno della stessa dimensione. È maggiore, come atteso, per le imprese di minore dimensione. La Fig. 3.5.3.5.5 segnala come esiste una quota di queste, maggiore che negli altri comparti dimensionali, per cui la redditività rimane negativa. La relazione tra intensità dei contributi e profittabilità delle imprese beneficiarie verrà esplorata con un modello econometrico nei paragrafi successivi.

La relazione positiva che esiste fra contributi e redditività delle imprese beneficiarie può essere evidenziata tramite una semplice correlazione tra margine operativo e benefici, che sottolinea il legame esistente tra i contributi e i bilanci delle imprese beneficiarie, pur non considerando una relazione di causalità, che verrà presentata nei capitoli successivi. Nella Fig. 3.5.5.6 si mostra la correlazione del reddito operativo per il 2023 (molti bilanci delle imprese beneficiarie per il 2024 non sono disponibili) con la media dei contributi del periodo 2021-2022, rapportati al valore della produzione. La correlazione rimane positiva e significativa, anche se la significatività può variare per classe dimensionale.
Gli effetti positivi dei contributi sulla redditività delle imprese si riflettono anche sugli assets dell'impresa stessa, che sono la base per generare reddito, investire e far crescere il patrimonio di un'impresa. La Figura 3.5.5.7 mostra l'esistenza di una relazione positiva e statisticamente significativa tra contributi e attività delle imprese considerate, che segnala come all'aumentare della quota di contributi cresca il patrimonio dell'impresa. Questa relazione è sempre positiva e significativa, tranne per le imprese di grandi dimensioni. L'effetto sugli assets appare particolarmente importante per le imprese di minori dimensioni e per quelle con valore della produzione medio tra i 5 e i 20 milioni di euro.
Nel complesso, l'analisi empirica basata sui bilanci delle imprese del settore cinematografico che hanno ricevuto dei benefici dalla Legge conferma quanto rilevato da analisi aneddotiche o

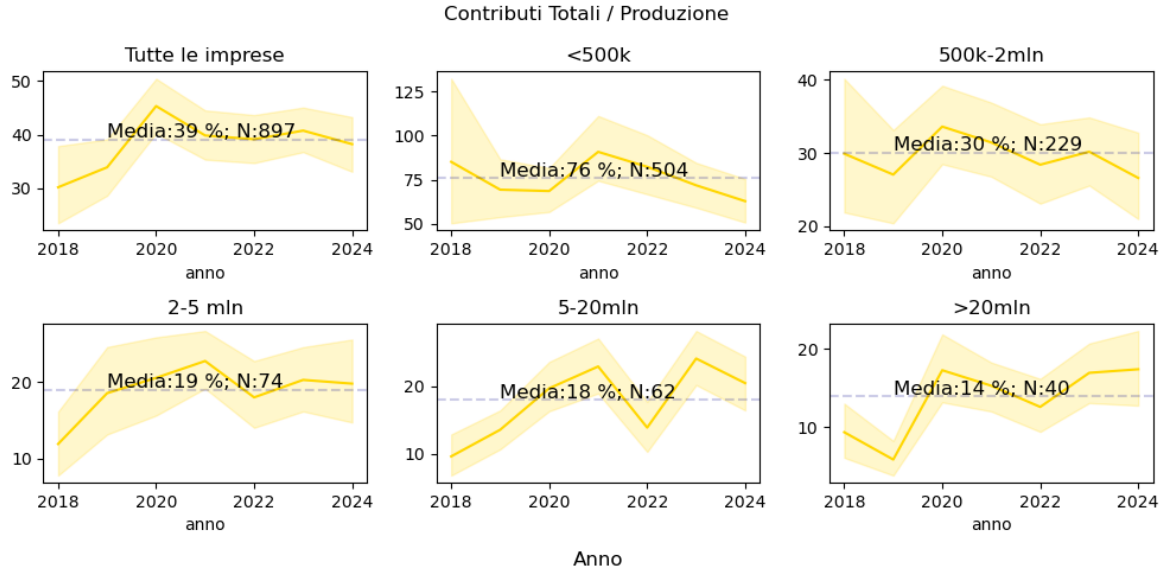
osservazioni episodiche, ovvero che tale sostegno è di importanza fondamentale per la redditività delle imprese, per favorire la produzione e l'investimento in questo settore e quindi per sostenere l'industria cinematografica italiana. Questo sostegno appare maggiore per le imprese di minore dimensione. Inoltre, i risultati suggeriscono che, come atteso, incrementi dell'intensità dei benefici possono aumentare, anche se in modo modesto, la profittabilità delle imprese, quindi il loro patrimonio e i loro investimenti.

Figura 3.5.3.1: Imprese beneficiarie dei contributi e ammontare ricevuto



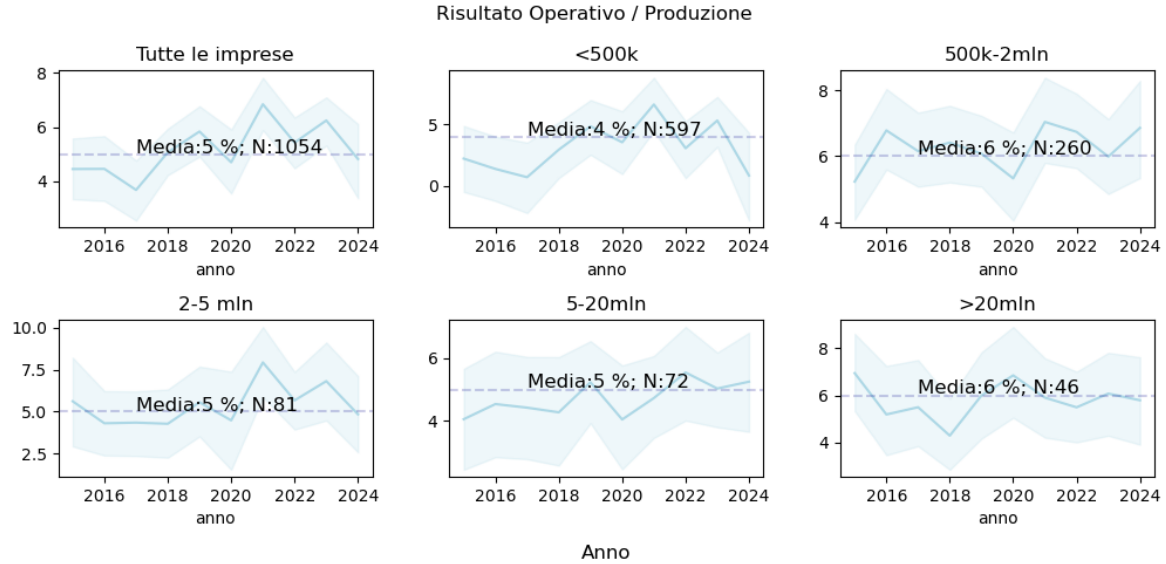
Nota: Dati espressi in milioni di euro. Elaborazioni su dati dei bilanci dei beneficiari contributi erogati nell'ambito della Legge. La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi dei contributi è la DGCA-MIC. Nel grafico in alto a sinistra sono escluse le imprese per le quali non è disponibile il valore della produzione (9 imprese).

Figura 3.5.3.5.2 Rapporto tra contributi ricevuti e valore della produzione nelle imprese beneficiarie



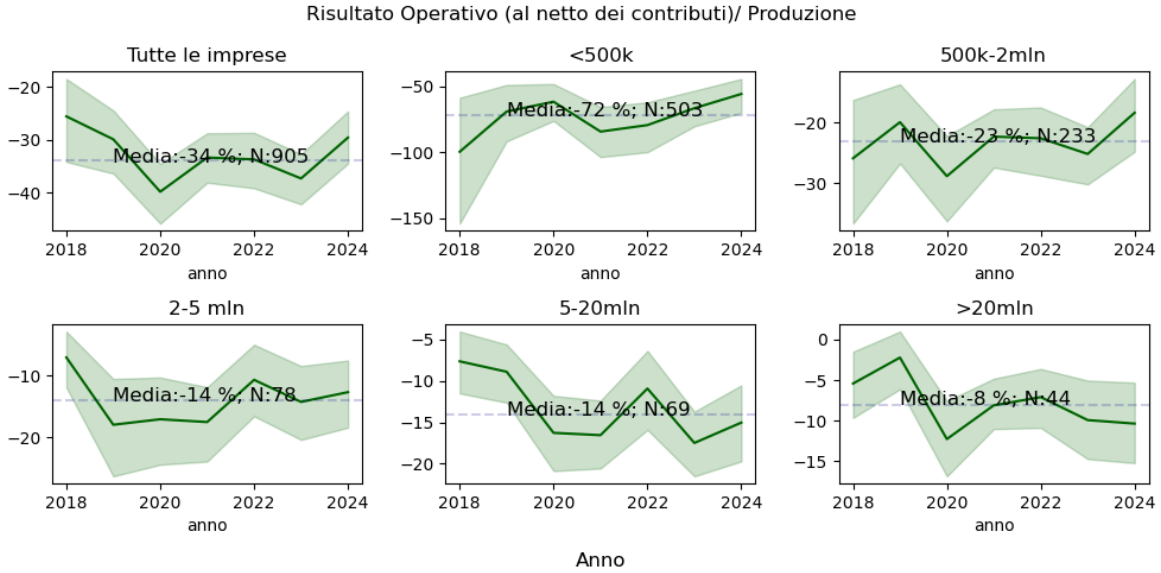
Nota: Elaborazioni su dati dei bilanci di beneficiari della nuova legge cinema. Media pesata sul valore della produzione dell'impresa, l'area colorata intorno alla linea riporta l'intervallo di confidenza 5-95%. La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi dei contributi è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le osservazioni *Anno X Impresa* con valori dei contributi o produzione uguale a 0, nulli o assenti, e successivamente le osservazioni con valori inferiori o superiori al 5° e 95° percentile.

Figura 3.5.3.5.3 Rapporto tra risultato operativo e valore della produzione nelle imprese beneficiarie



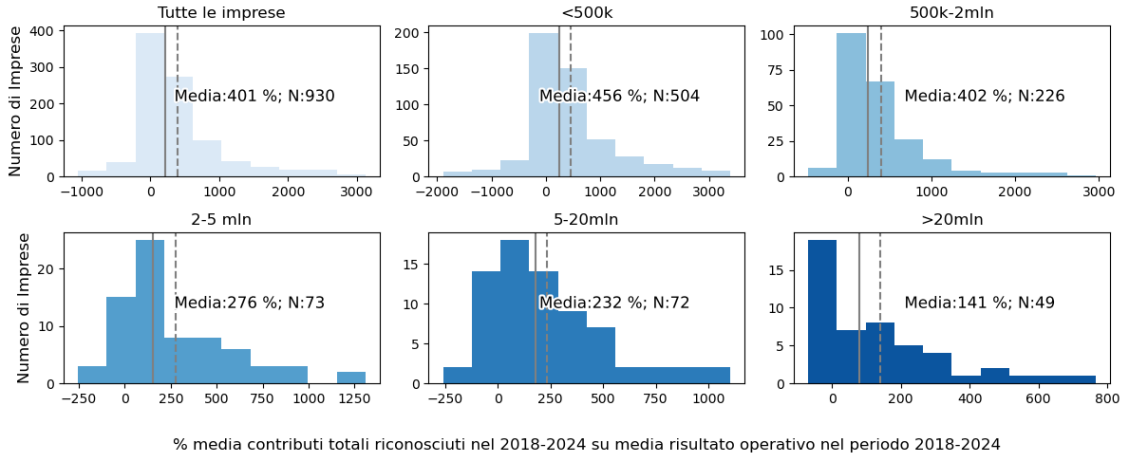
Nota: Elaborazioni su dati dei bilanci di beneficiari della nuova legge cinema. Media pesata sul valore della produzione dell'impresa, l'area colorata intorno alla linea riporta l'intervallo di confidenza 5-95%. La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi dei contributi è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le osservazioni Anno X Impresa con valori dei contributi o produzione uguale a 0, nulli o assenti, e successivamente le osservazioni con valori inferiori o superiori al 5° e 95° percentile.

Figura 3.5.3.5.4 Rapporto tra risultato operativo (al netto dei contributi ricevuti) e valore della produzione nelle imprese beneficiarie



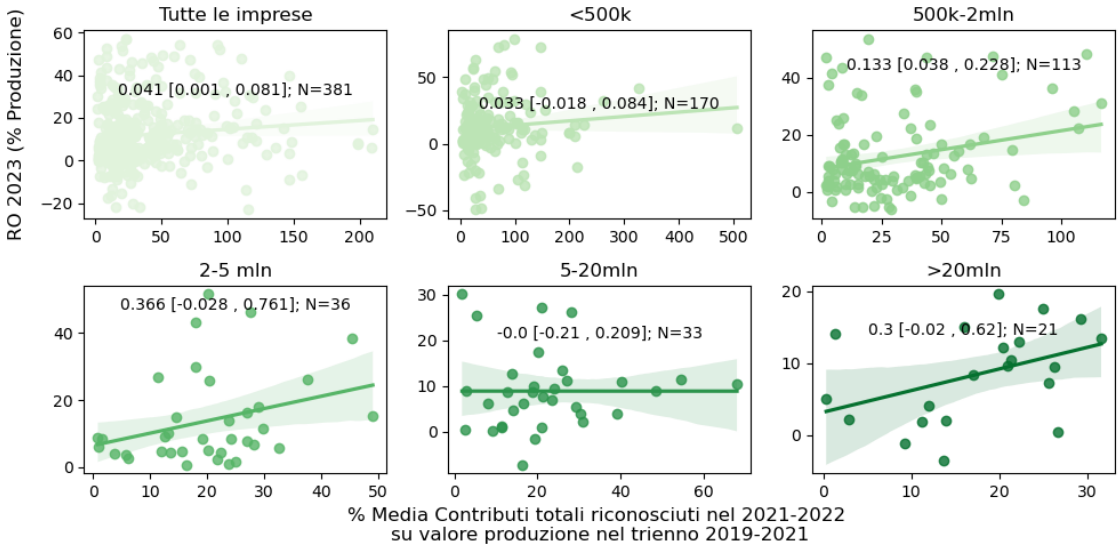
Nota: Elaborazioni su dati dei bilanci di beneficiari della nuova legge cinema. Media pesata sul valore della produzione dell'impresa, l'area colorata intorno alla linea riporta l'intervallo di confidenza 5-95%. La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi dei contributi è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le osservazioni Anno X Impresa con valori dei contributi o produzione uguale a 0, nulli o assenti, e successivamente le osservazioni con valori inferiori o superiori al 5° e 95° percentile.

Figura 3.5.3.5.5 Rapporto tra contributi e Risultato Operativo (al netto dei contributi)



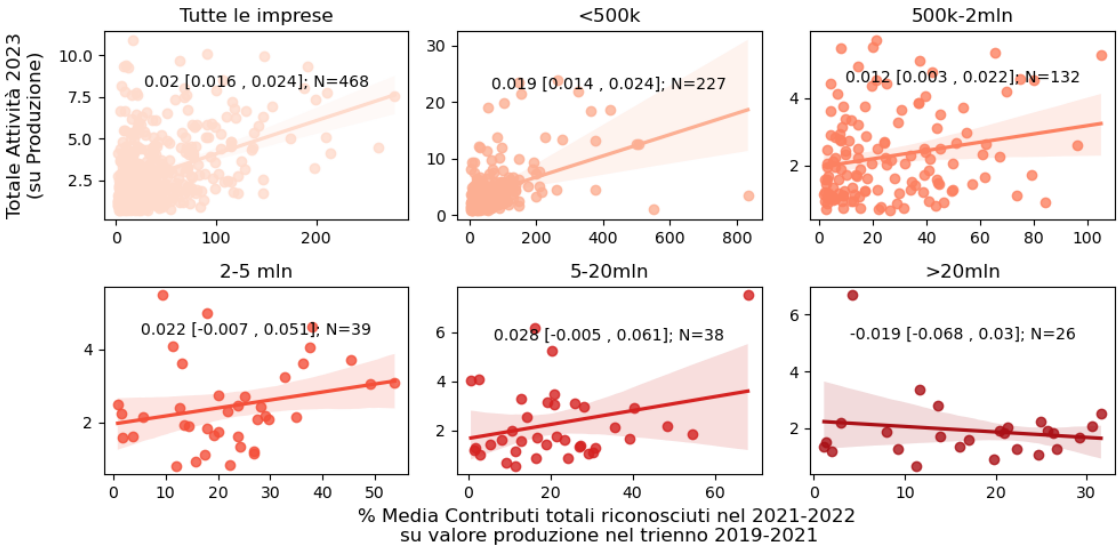
Nota: Elaborazioni su dati dei bilanci di beneficiari della nuova legge cinema. In ogni pannello è riportato il numero di imprese considerate, la media e la linea tratteggiata rappresenta la mediana. La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi dei contributi è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le osservazioni Anno X Impresa con valori dei contributi o produzione uguale a 0, nulli o assenti, e successivamente le osservazioni con valori nulli e inferiori o superiori al 5° e 95° percentile. Il numero di osservazioni è lievemente diverso dalle figure precedenti per l'eliminazione di alcuni outliers.

Figura 3.5.3.5.6 Reddito Operativo e contributi ricevuti



Nota: Il testo in ogni pannello riportato il coefficiente di regressione lineare [tra parentesi quadre è riporto l'intervallo di confidenza al 95%] e il numero di osservazioni (N). La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi del tax credit è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le imprese con valori nulli, assenti e inferiori o superiori al 5° e 95° percentile.

Figura 3.5.3.5.7 Rapporto tra le Attività e Contributi ricevuti



Nota: Il testo in ogni pannello riportato il coefficiente di regressione lineare [tra parentesi quadre è riporto l'intervallo di confidenza al 95%] e il numero di osservazioni (N). La fonte dei bilanci è AIDA - BvD, la fonte relativa agli importi del *tax credit* è la DGCA-MIC. Sono escluse dai calcoli le imprese con valori nulli, assenti e inferiori o superiori al 5° e 95° percentile.

3.5.4 Le opere incentivate

Questa sezione è dedicata all'analisi delle opere incentivate e ne segnala la diversificazione dei generi, il sostegno alle opere d'esordio e la diversità di genere nella composizione delle squadre creative e produttive. La base informativa utilizzata si riferisce al periodo 2018 –2024 e comprende esclusivamente le opere rientranti nel perimetro di beneficio del *tax credit*, per le quali è disponibile il costo totale dell'opera e per cui risulta che la somma totale dei contributi non sia nulla. Su un totale iniziale di 4.115 opere, l'analisi si concentra, pertanto, sulle restanti 3.633 opere. Tutte le elaborazioni presentate si basano sui dati forniti dalla Direzione Generale Cinema e Audiovisivo (DGCA).

3.5.4.1 Dinamica del numero di opere beneficiarie

La distribuzione delle opere oggetto di analisi, per anno di riferimento, è riportata nella Tabella 3.5.4.1. I dati disponibili mostrano una crescita progressiva del numero di opere beneficiarie nel periodo considerato, come confermato dalle variazioni percentuali annue. Solo nell'ultimo anno si osserva un'inversione di tendenza: il numero di opere beneficiarie diminuisce di quasi il 9%. Nel complesso, il periodo è caratterizzato da una forte espansione del numero di opere che accedono a forme di sostegno pubblico, a testimonianza di un allargamento della base produttiva coinvolta.

Tabella 3.5.4.1 Numero di opere che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico per anno di riferimento. Periodo 2018 – 2024.

Anno	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Totale
Numero di opere	158	294	378	487	616	888	812	3.633
Variazioni annue (%)	–	+86,1%	+28,6%	+28,8%	+26,5%	+44,2%	−8,6%	

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Numero di opere, per ciascun anno di riferimento, che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico nel periodo 2018 – 2024 e variazioni annue percentuali.

Nel paragrafo seguente si analizza in che misura tale espansione si accompagni a una maggiore diversificazione delle forme di prodotto sostenute.

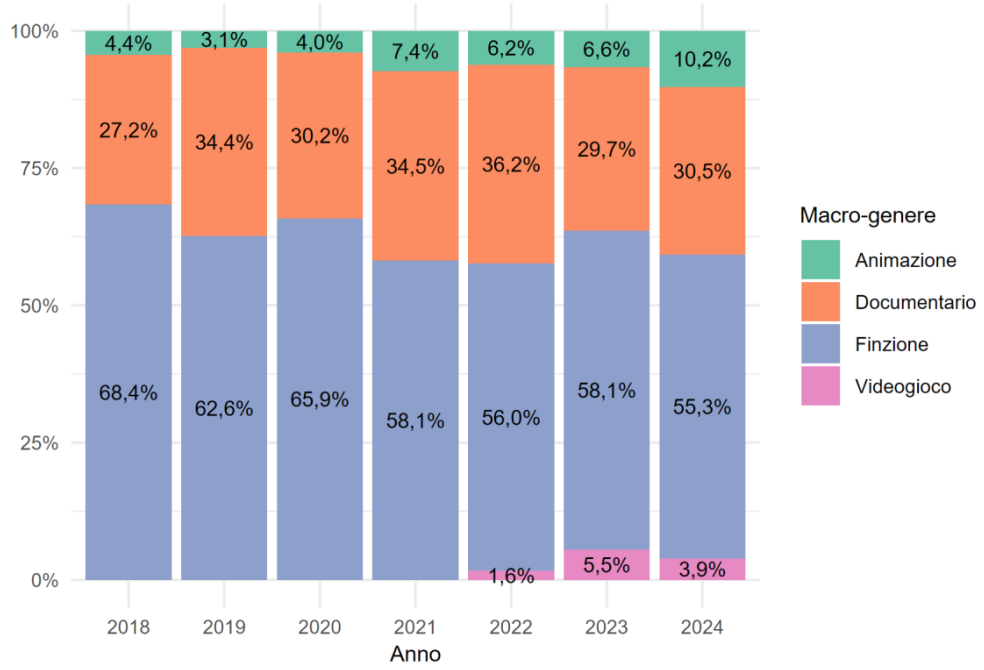
3.5.4.2 Diversificazione e pluralismo delle opere

Al fine di valutare la diversificazione dei generi cinematografici, si riporta per ciascun anno la distribuzione percentuale delle opere per macro-genere: finzione, documentario, animazione e videogioco. Dal grafico a barre di Figura 3.5.4.1, emerge una progressiva, ma non radicale, diversificazione di genere delle opere sostenute.

La finzione resta il genere largamente dominante in tutto il periodo, sebbene si registri una riduzione del suo peso relativo negli anni, passando dal 68,4% del 2018 al 55,3% dell'ultimo anno. I documentari mostrano un lieve incremento tra il 2018 e il 2022 (dal 27% al 36%), seguito da una stabilizzazione su valori intorno al 30% nei due anni successivi. L'animazione rimane numericamente limitata, ma con una tendenza espansiva, mentre il videogioco, che compare solo a partire dal 2022, presenta percentuali ancora ridotte; in ogni caso, la sua presenza crescente indica l'apertura del sistema di sostegno a forme di narrazione interattiva e a linguaggi più innovativi. Nel complesso, si passa da un quadro iniziale fortemente polarizzato sulla finzione a un assetto in cui una cospicua parte delle opere appartiene a generi diversi dalla finzione negli anni più recenti. La politica dei contributi sembra dunque accompagnare – seppur con prudenza – un processo di ampliamento e diversificazione dell'offerta per genere, senza però intaccare il ruolo centrale della finzione. Per valutare in modo sintetico il grado di eterogeneità dell'offerta per macro-genere, è stato calcolato l'indice di eterogeneità di Gini normalizzato. Tale indice assume valori tra 0 e 1: a valori più elevati corrisponde una maggiore eterogeneità. In particolare, il valore massimo si registra quando tutte le categorie presentano la medesima frequenza. I risultati, presentati nella Tabella 3.5.4.2, mostrano una crescita progressiva del valore dell'indice nel corso del periodo. Coerentemente con quanto emerso, dunque,

il trend crescente è da considerarsi un segnale positivo di attenzione al pluralismo dei generi cinematografici.

Figura 3.5.4.1 Distribuzione percentuale delle opere per macro-genere (finzione, documentario, animazione, videogioco) e anno. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Distribuzione percentuale delle opere, per anno, classificate per macro-genere (finzione, documentario, animazione, videogioco). Le percentuali sono calcolate sul totale delle opere nell'anno considerato.

Tabella 3.5.4.2 Valori dell'indice di eterogeneità di Gini normalizzato calcolato sulla distribuzione delle opere per macro-genere, per anno. Periodo 2018 – 2024.

Anno	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Indice di Gini normalizzato	0,61	0,65	0,63	0,72	0,73	0,76	0,79

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori dell'indice di eterogeneità di Gini normalizzato calcolato sulla distribuzione delle opere beneficiarie per macro-genere (finzione, documentario, animazione, videogioco), per anno, nel periodo 2018 – 2024.

Nel paragrafo successivo, si approfondisce la dimensione del ricambio generazionale, analizzando la diffusione delle opere d'esordio.

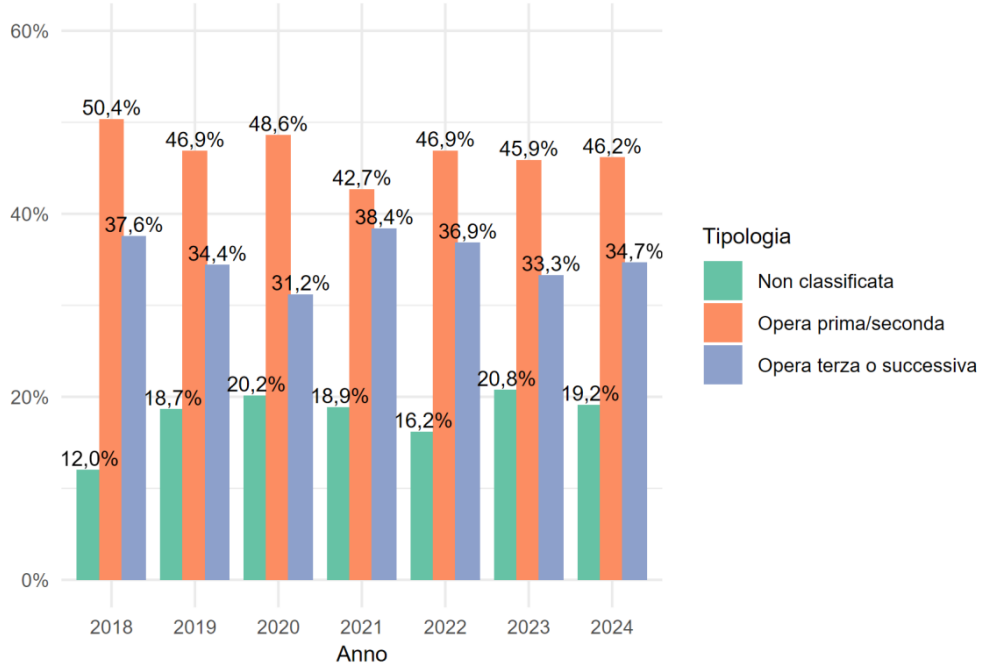
Opere d'esordio

Nel periodo considerato, la composizione delle opere cinematografiche rispetto allo stadio di carriera del regista e destinate alla sala cinema[13] risulta pressoché stabile. Come si evince dalla Figura 3.5.4.2, le opere d'esordio (prime/seconde) costituiscono sistematicamente la quota prevalente, mentre le opere terze o successive rappresentano poco più di un terzo delle opere, con variazioni contenute nel tempo. Si registra, inoltre, un numero non trascurabile di opere non classificate rispetto allo stadio di

[13] Le altre tipologie di destinazione avevano quasi tutte le opere non classificate.

carriera. Nel complesso, emerge che il sistema dei contributi svolge un ruolo rilevante nel sostenere il ricambio generazionale, pur mantenendo spazio anche per i registi con carriere consolidate.

Figura 3.5.4.2 Distribuzione percentuale delle opere per stadio di carriera del regista, limitatamente alle opere cinematografiche destinate al cinema. Periodo 2018–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Distribuzione percentuale delle opere cinematografiche destinate al cinema che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico, classificate per stadio di carriera del regista (opera prima/seconda, terza o successiva, non classificata). Le percentuali sono calcolate sul totale delle opere nell'anno considerato.

Per approfondire l'analisi, si è ritenuto opportuno analizzare congiuntamente il macro-genere dell'opera e lo stadio della carriera registica, distinguendo tra opere prime/seconde e lavori successivi. Ciò consente di verificare se le opere d'esordio si distribuiscono in modo omogeneo tra i diversi generi oppure se alcuni di essi risultano strutturalmente più associati alle prime esperienze registiche. La matrice di contingenza, contenuta nella Tabella 3.5.4.3, tra macro-genere e tipologia di opera fornisce indicazioni utili sulle dinamiche di accesso alla regia e sull'eventuale presenza di barriere o differenziali di opportunità. Nel complesso, più della metà delle opere classificate risulta essere opera prima o seconda in tutte le tipologie, con una prevalenza particolarmente marcata nell'animazione (sebbene in termini assoluti rappresenti una quota residuale). Nel paragrafo seguente si esamina l'evoluzione di un'altra forma di produzione in forte crescita negli ultimi anni: le serie.

Tabella 3.5.4.3 Numero di opere d'esordio e di opere terze o successive per macro-genere e relative percentuali di riga. Periodo 2018 – 2024.

Macro-genere		Opera prima/seconda	Opera terza o successiva
Animazione	n. opere	38	15
	% di riga	72%	28%
Documentario	n. opere	296	211
	% di riga	58%	42%
Finzione	n. opere	721	570
	% di riga	56%	44%

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Numero di opere d'esordio (opere prime e seconde) e di opere terze o successive, distinte per macro-genere, nel periodo 2018–2024. Le percentuali riportate sono percentuali di riga.

3.5.4.3 La diffusione delle serie

L'analisi della distribuzione per anno delle opere, distinte tra serie e opere singole (Tabella 3.5.4.4), evidenzia una chiara dinamica di crescita nel periodo considerato. Nel complesso, tra il 2018 e il 2024, le opere classificate come serie rappresentano circa il 17% della produzione totale. Si osserva un aumento significativo della quota delle serie, che passa da circa il 10% nel 2018 a valori prossimi al 20% nel biennio 2021 – 2022. Negli anni più recenti (2023 –2024), tale proporzione mostra una lieve flessione, stabilizzandosi su valori compresi tra il 14% e il 16%.

Tabella 3.5.4.4 Numero di opere per anno, distinte tra serie e opere singole, e relative percentuali di colonna. Periodo 2018 – 2024.

Serie		2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Totale
no	n. opere	142	246	305	388	495	762	681	3.019
	% di colonna	89,9%	83,7%	80,7%	79,7%	80,4%	85,8%	83,9%	83.1%
si	n. opere	16	48	73	99	121	126	131	614
	% di colonna	10,1%	16,3%	19,3%	20,3%	19,6%	14,2%	16,1%	16,9%
Totale		158	294	378	487	616	888	812	3.633

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Numero di opere che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico, distinte tra serie e opere singole. Le percentuali riportate sono percentuali di colonna (sul totale delle opere nell'anno considerato).

Nel paragrafo successivo si analizza un'altra dimensione formale dell'offerta, distinguendo tra cortometraggi e lungometraggi.

3.5.4.4 Cortometraggi e lungometraggi

L'analisi della distribuzione delle opere, distinte tra cortometraggi e lungometraggi, mostra come nel periodo 2018 – 2024 la produzione finanziata sia prevalentemente costituita da opere di lunga durata. Complessivamente, come si evince dalla Tabella 3.5.4.5, i cortometraggi rappresentano circa il 14% delle opere considerate nell'arco temporale di riferimento. Nel dettaglio, la quota di cortometraggi cresce marcatamente tra il 2018 e il 2020 (dal 5,7% al 19,8% del totale annuo), per poi assestarsi su valori compresi tra il 13% e il 15% nel quadriennio 2021–2024.

Tabella 3.5.4.5 Numero di opere per anno, distinte tra cortometraggi e lungometraggi, e relative percentuali di colonna. Periodo 2018 – 2024.

Tipologia		2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Totale
corto	n. opere	9	53	75	73	79	117	102	508
	% di colonna	5,7%	18,0%	19,8%	15,0%	13,0%	13,9%	13,1%	14,3%
lungo	n. opere	149	241	303	414	527	722	678	3.034
	% di colonna	94,3%	82,0%	80,2%	85,0%	87,0%	86,1%	86,9%	85,7%
Totale		158	294	378	487	606	839	780	3.542

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Numero di opere, per anno, che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico, distinte tra cortometraggi e lungometraggi. Le percentuali riportate sono percentuali di colonna (sul totale delle opere nell'anno considerato).

Nel paragrafo seguente si valuta la dimensione internazionale della produzione, focalizzando l'attenzione sulle coproduzioni.

3.5.4.5 Coproduzioni

L'analisi della dimensione internazionale delle opere finanziate, misurata attraverso la presenza di coproduzioni, evidenzia una quota non marginale di titoli realizzati in partnership con soggetti esteri. Nel complesso del periodo 2018 – 2024 (vedi Tabella 3.5.4.6), le coproduzioni rappresentano circa un quarto delle opere considerate, mentre la maggioranza (il 76,3%) rimane costituita da produzioni esclusivamente nazionali. L'andamento temporale mostra, tuttavia, una certa variabilità. La quota di coproduzioni oscilla tra il 17–20% nei primi anni del periodo (2018 – 2019), cresce fino a superare il 23–24% nel biennio 2020 – 2021 e registra una temporanea flessione nel 2022 (18.8%). Negli anni più recenti si osserva una nuova e più marcata espansione: la percentuale di opere in coproduzione risale al 24.2% nel 2023 e raggiunge quasi il 30% nel 2024, suggerendo un progressivo rafforzamento del ruolo delle collaborazioni internazionali nel sistema di produzione, pur all'interno di un quadro in cui le opere interamente nazionali continuano a costituire la componente prevalente.

Tabella 3.5.4.6 Numero di opere per anno, distinte tra coprodotte e non coprodotte, e relative percentuali di colonna. Periodo 2018 – 2024.

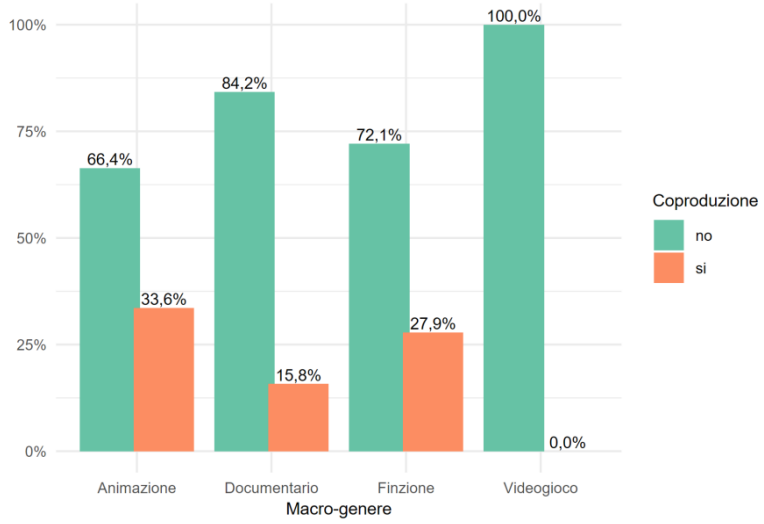
Coproduzione		**2018**	**2019**	**2020**	**2021**	**2022**	**2023**	**2024**	Totale
no	n. opere	127	243	289	368	500	673	572	2.772
	% di colonna	80,4%	82,7%	76,5%	75,6%	81,2%	75,8%	70,4%	76,3%
si	n. opere	31	51	89	119	116	215	240	861
	% di colonna	19,6%	17,3%	23,5%	24,4%	18,8%	24,2%	29,6%	23,7%
Totale		158	294	378	487	616	888	812	3.633

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Numero di opere, per anno, distinte tra coprodotte e non coprodotte e le relative percentuali di colonna (sul totale delle opere nell'anno considerato), nel periodo 2018–2024.

Il grafico in Figura 3.5.4.3 mostra la distribuzione percentuale delle opere in coproduzione in relazione al macro-genere. Le coproduzioni rappresentano una quota ridotta del totale delle opere per ciascuna categoria, ma con differenze rilevanti: nell'animazione raggiungono circa il 33,6%, la più alta tra le tipologie; nella finzione si attestano intorno al 28%; nel documentario sono meno rappresentate, con una quota che raggiunge a stento il 16%. Il Videogioco risulta del tutto privo di

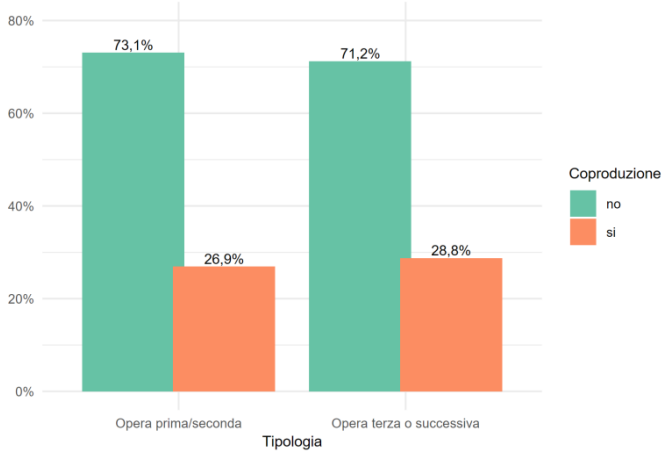
coproduzioni nel periodo considerato. In relazione alla distinzione tra opere di esordio e successive, come si evince dal grafico a barre di Figura 3.5.4.4, in tutte le tipologie considerate la presenza di coproduzioni si attesta su valori molto simili, compresi fra il 27% e il 29%. Le opere non coprodotte costituiscono, dunque, una maggioranza stabile per ogni categoria. In particolare, la quota di coproduzioni è leggermente più bassa tra le opere prime o seconde (circa il 27%) e marginalmente più alta per le opere non classificate e per le opere terze o successive. In ogni caso, tali differenze sono contenute e non suggeriscono pattern strutturali rilevanti. Dopo aver analizzato la struttura delle opere beneficiarie in termini di numero, genere, serialità, stadio di carriera dei registi e livello di internazionalizzazione, si passa ora a valutare in che modo i contributi pubblici si distribuiscono e quale intensità assumono rispetto ai costi di produzione.

Figura 3.5.4.3 Distribuzione percentuale delle opere coprodotte e non coprodotte per ciascun macro-genere. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Per ciascun macro-genere (Animazione, Documentario, Finzione e Videogioco), è riportata la ripartizione percentuale tra opere coprodotte e non coprodotte nel periodo 2018 – 2024.

Figura 3.5.4.4 Distribuzione percentuale delle opere coprodotte e non coprodotte per ciascuna tipologia di opera. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Per ogni tipologia di opera (non classificata, opera prima/seconda, opera terza o successiva) è riportata la ripartizione percentuale tra opere coprodotte e non coprodotte nel periodo 2018–2024.

3.5.4.6 Evoluzione e intensità dei contributi per opera

In questa Sezione si vuole analizzare l'evoluzione e l'intensità dei contributi pubblici alla produzione audiovisiva. In particolare, ci si propone di valutare quanto i contributi pubblici sostengano complessivamente i costi delle opere e se e come la diffusione e l'intensità del sostegno varino tra le diverse tipologie di opere. Gli strumenti considerati fanno riferimento a: *tax credit,* contributi selettivi, contributi automatici e "altri" contributi.

Di seguito si analizzano tre indicatori fondamentali volte a descrivere l'evoluzione del sostegno pubblico nel periodo considerato.

La prima misura, denominata *intensità del contributo,* è il *rapporto tra contributo e costo totale dell'opera*. Essa esprime l'incidenza percentuale del contributo sul budget della singola opera, calcolata sui soli beneficiari. Di tale misura si considererà il valore medio per ciascun anno o per ciascuna tipologia di opera.

La seconda misura, denominata *incidenza complessiva,* considera invece l'*incidenza aggregata*, definita come rapporto tra la somma dei contributi erogati e la somma dei costi complessivi delle opere per un dato anno o tipologia di opera, fornendo così una valutazione del peso relativo del sostegno pubblico sullo specifico comparto produttivo.

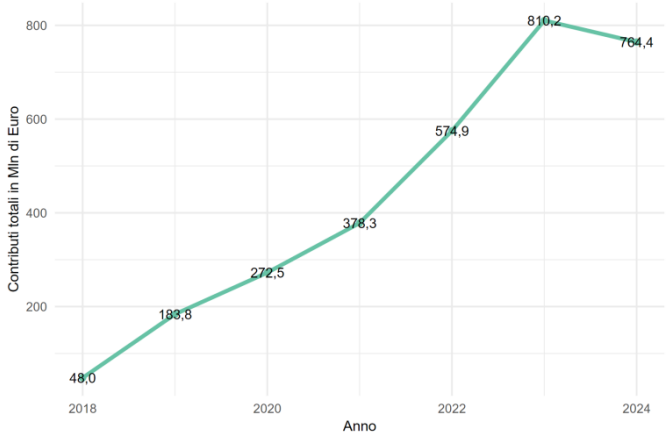
La terza misura, denominata *tasso di copertura*, definisce la quota di opere che beneficia di un dato contributo; tale misura risulta, ovviamente, priva di significato nel caso del *tax credit*, in quanto tutte le opere oggetto di analisi ne risultano beneficiarie.

La combinazione dei tre indicatori consente di cogliere simultaneamente: (a) quanto la misura sia rilevante (b) quale peso eserciti sul finanziamento complessivo delle opere, (c) quanto sia diffusa.

In primo luogo, si presenta l'evoluzione nel tempo del volume complessivo delle risorse erogate. Di seguito si riporta il grafico (Figura 3.5.4.5) relativo alla somma totale dei contributi per anno. Il grafico mostra un sistema in cui, nel periodo 2018–2023, cresce il volume complessivo delle risorse con un lieve ridimensionamento nel 2024.

Il quadro per strumento è sintetizzato nella Tabella 3.5.4.7, che riporta la ripartizione dell'ammontare totale in euro, per anno, tra le diverse misure. Il *tax credit* rappresenta di gran lunga la componente dominante del sistema di sostegno, rappresentando il 90% dei contributi totali dal 2020 in poi. La somma erogata cresce in modo molto marcato dal 2018 al 2023, con un leggero ridimensionamento nel 2024. I contributi selettivi mostrano una crescita più graduale ma pressoché costante fino al 2023, seguita da un lieve, non significativo, calo nel 2024. I contributi automatici restano su livelli sensibilmente inferiori rispetto a *tax credit* e selettivi, con una riduzione dell'importo complessivo consistente nell'ultimo anno. I contributi "altro" compaiono solo dal 2020, con importi complessivi modesti, sebbene in crescita negli anni più recenti, evidenziando il carattere residuale di questa misura.

Figura 3.5.4.5 Andamento della somma totale dei contributi erogati per anno di riferimento. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Andamento della somma totale dei contributi pubblici erogati per anno di riferimento nel periodo 2018–2024. Gli importi includono tutte le tipologie di contributo previste (Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altre forme di sostegno) e sono espressi in milioni di euro.

Tabella 3.5.4.7 Ammontare dei contributi in euro per anno, distinto per tipologia di strumento (*tax credit*, selettivi, automatici, altro). Periodo 2018 – 2024.

Anno	Tax Credit	Selettivi	Automatici	Altro
2018	34.802.161	6.157.986	7.027.051	0
2019	158.342.456	13.992.370	11.440.777	0
2020	243.705.127	18.771.604	9.921.407	100.000
2021	343.339.807	22.321.462	11.588.614	1.005.500
2022	531.363.758	31.465.048	10.903.458	1.130.000
2023	752.612.914	39.514.017	12.334.834	5.745.800
2024	710.199.743	38.530.569	7.408.579	8.215.700

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Ammontare dei contributi pubblici erogati alle opere, espresso in euro, distinto per tipologia di strumento (Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altro) nel periodo 2018–2024.

La lettura congiunta dell'incidenza media (*intensità del contributo*) e dell'incidenza complessiva[14] con riferimento al totale dei contributi ottenuti, per anno, i cui valori sono riportati nella Tabella 3.5.4.8, mette in evidenza alcune dinamiche strutturali del sostegno pubblico nel periodo 2018 – 2024. In primo luogo, entrambi gli indicatori mostrano una tendenza crescente fino al 2022, con un incremento particolarmente marcato tra il 2018 e il 2020. Ciò suggerisce che, nel corso del periodo, il sostegno pubblico ha assunto un ruolo via via più rilevante sia sul piano della singola opera, sia in termini di peso complessivo sul comparto produttivo. Nel biennio 2023 – 2024 si osserva una lievissima riduzione di entrambi gli indicatori, che tuttavia si mantengono su valori sensibilmente

[14] Ai fini del calcolo dei due indicatori riportati nella Tabella 3.5.4.8, si precisa che sono state incluse anche le opere per le quali il valore del contributo da *tax credit* risulta mancante. Ne consegue una contenuta sottostima dei valori annui, con effetti trascurabili, limitati alla seconda cifra decimale.

superiori rispetto a quelli iniziali. Un ulteriore elemento rilevante è che, per tutti gli anni considerati, l'incidenza aggregata è inferiore all'incidenza media. Questo divario, più marcato nella prima parte del periodo e ridotto negli ultimi anni, indica che il sostegno tende a essere relativamente più intenso a livello di singola opera mentre risulta più moderato relativamente al budget complessivo del settore.

Tabella 3.5.4.8 Valori dell'intensità media e dell'incidenza complessiva del totale dei contributi per anno. Periodo 2018 – 2024.

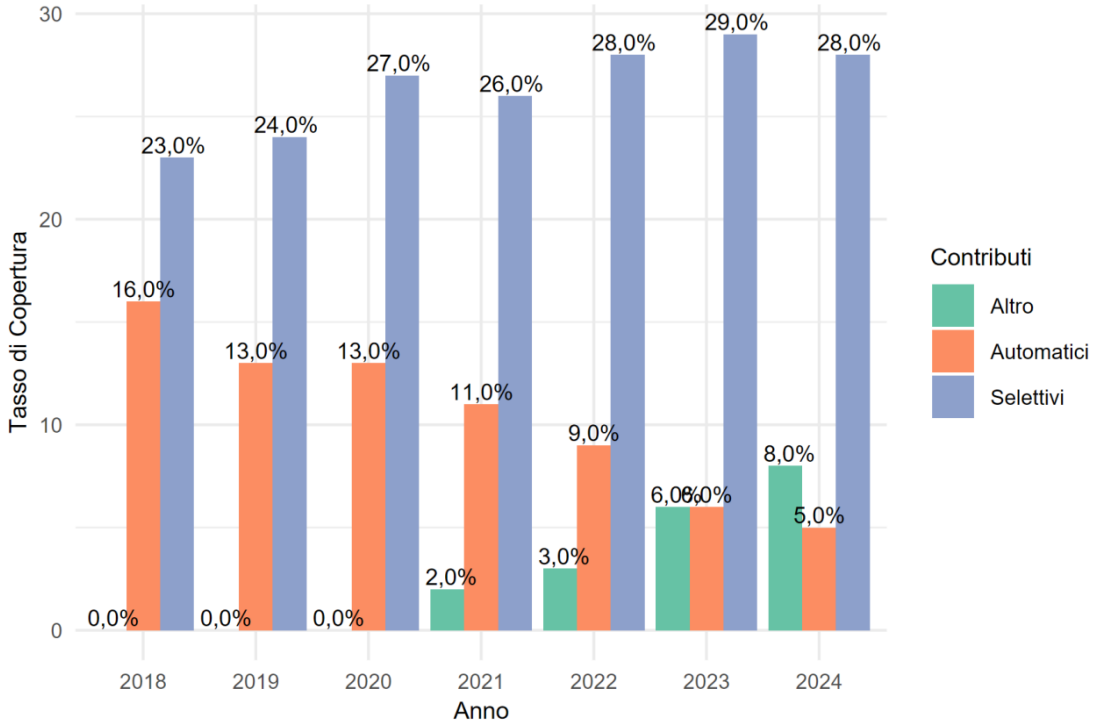
Anno	Intensità del contributo	Incidenza complessiva
2018	0,18	0,13
2019	0,30	0,26
2020	0,34	0,28
2021	0,38	0,33
2022	0,39	0,34
2023	0,34	0,32
2024	0,33	0,31

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori, per anno, dell'intensità media del totale dei contributi pubblici e dell'incidenza complessiva del totale dei contributi, calcolati sulle opere che hanno beneficiato di almeno un contributo pubblico.

Il grafico in Figura 3.5.4.6 riporta, invece, i tassi di copertura e quindi la diffusione dei singoli strumenti di sostegno[15], mentre la Tabella 3.5.4.9 fornisce la loro intensità media. L'analisi congiunta mostra che i contributi selettivi interessano lungo tutto il periodo una frazione non trascurabile di opere (23–29%) e, tra i titoli che ne beneficiano, coprono in media una quota dei costi relativamente stabile, compresa tra il 15% e il 20%. I contributi automatici coinvolgono invece una quota di opere più ridotta e in progressiva diminuzione (dal picco di circa il 16% a valori prossimi al 5% negli ultimi anni), ma per i beneficiari garantiscono comunque una copertura non marginale, in genere tra il 11% e il 16% dei costi. I contributi classificati come "altro" sono assenti nella prima parte del periodo, ma dal 2020 interessano una quota crescente di opere (fino all'8%), con un'intensità media tra i beneficiari che si colloca stabilmente intorno al 7–11% dei costi. Per il *tax credit*, infine, la quota media dei costi coperta cresce rapidamente nella fase iniziale, fino a valori attorno a un terzo del budget complessivo, come atteso. Nel complesso, l'analisi suggerisce un sistema in cui il *tax credit* rappresenta lo strumento a maggiore intensità media, mentre contributi selettivi, automatici e "altri contributi" operano come canali complementari, con diversa diffusione ma con livelli di copertura dei costi che restano comunque, sebbene in misura diversa, significativi per i beneficiari.

[15] Si precisa, come già illustrato nell'introduzione al paragrafo, che il tasso di copertura relativo al *tax credit* non viene stimato, poiché il campione di opere analizzato coincide, per costruzione, con l'intero insieme delle opere incluse nel perimetro del medesimo *tax credit*.

Figura 3.5.4.6 Tassi di copertura per anno e tipologia di strumento (selettivi, automatici, altro). Periodo 2018 – 2024.



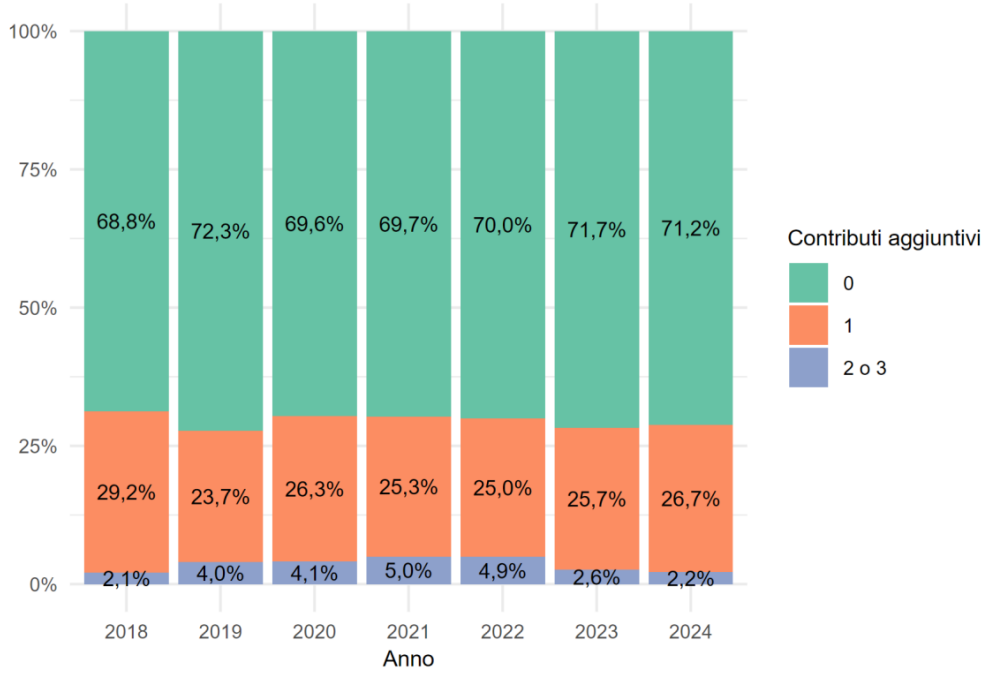
Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Tassi di copertura, per anno, dei contributi pubblici distinti per tipologia di strumento (contributi selettivi, automatici e altre forme di sostegno).

Tabella 3.5.4.9 Valori dell'intensità media del sostegno tra le sole opere beneficiarie, per anno e tipologia di strumento. Periodo 2018 – 2024.

Anno	Tax credit	Selettivi	Automatici	Altro
2018	0,14	0,15	0,11	0,00
2019	0,25	0,20	0,15	0,00
2020	0,30	0,20	0,15	0,10
2021	0,34	0,18	0,12	0,07
2022	0,34	0,20	0,16	0,11
2023	0,31	0,20	0,13	0,10
2024	0,30	0,19	0,14	0,10

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori dell'intensità media del sostegno pubblico calcolata sulle sole opere beneficiarie, distinti per tipologia di strumento (Tax Credit, contributi selettivi, automatici e altre forme di sostegno). L'intensità è definita come rapporto tra l'ammontare del contributo ricevuto e il costo totale dell'opera.

Figura 3.5.4.7 Distribuzione percentuale delle opere per numero di contributi ulteriori (selettivi, automatici o altri) ricevuti oltre al Tax credit, per anno. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Distribuzione percentuale, per anno, delle opere beneficiarie del *tax credit* in base al numero di contributi ulteriori ricevuti (contributi selettivi, automatici o altre forme di sostegno). Le percentuali sono calcolate sul totale delle opere che hanno beneficiato del *tax credit* nell'anno considerato.

La Figura 3.5.4.7 mostra, per ciascun anno, la distribuzione del numero di altri contributi ricevuti dalle opere che beneficiano del *tax credit*[16], distinguendo tra:

- opere che non ricevono ulteriori contributi;

- opere che ricevono un solo contributo ulteriore;

- opere che beneficiano di ulteriori due o tre strumenti contemporaneamente.

Il grafico in Figura 3.5.4.7 evidenzia come, in tutti gli anni considerati, la maggior parte delle opere non riceva alcun contributo ulteriore, con valori generalmente superiori al 69%. Le opere che ottengono un solo contributo, oltre al *tax credit*, rappresentano una componente relativamente stabile nel tempo attestandosi su valori compresi tra il 25% e il 27% nell'ultimo quadriennio. Le opere che ricevono almeno due dei tre contributi, oltre al *tax credit*, rappresentano una quota molto contenuta ma non trascurabile (2–5%), con un picco nel biennio 2021–2022 e un trend fortemente discendente negli ultimi anni. Prevale, dunque, un ricorso sostanzialmente non cumulativo al sistema di contribuzione pubblica tra le opere che accedono allo strumento del *tax credit*.

Nel paragrafo successivo si valuta se il grado di diffusione e l'intensità dei contributi varino in funzione della tipologia di opera con riferimento alle due forme principali di contributo, ossia il *tax*

[16] Sono state escluse le opere per le quali il dato relativo all'ammontare di *tax credit* erogato risultava mancante.

credit e i contributi selettivi. Si precisa che, in relazione al *tax credit*, sono state escluse le opere per le quali il dato relativo all'ammontare erogato risultava mancante.

Tax credit in relazione al macro-genere

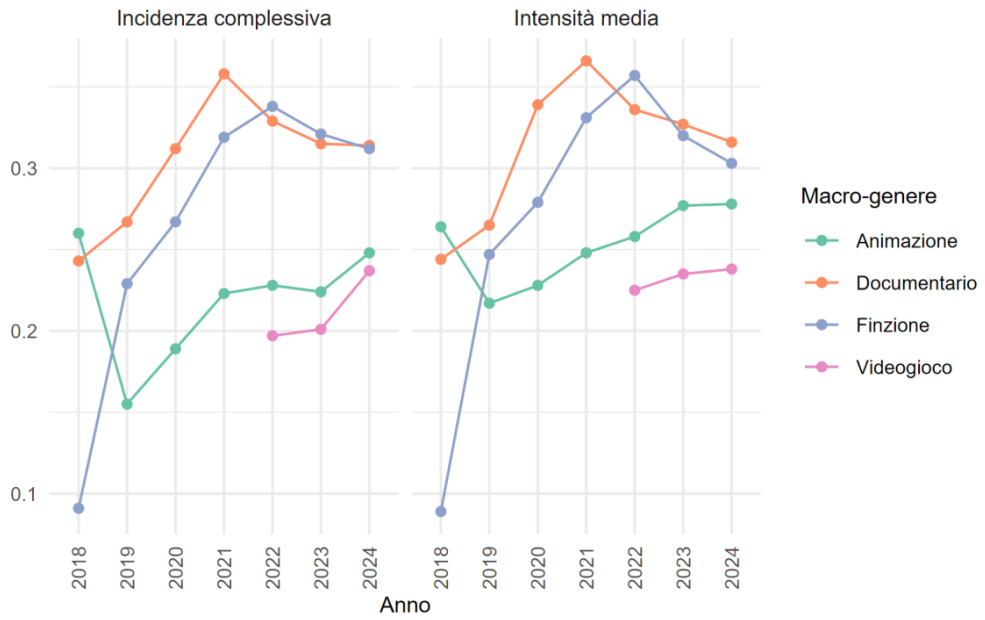
Come emerge dalla Tabella 3.5.4.10, l'intensità media del beneficio aumenta sistematicamente dal periodo 2018–2020 al 2021–2024 per tutte le categorie: per l'Animazione passa dal 23,1% al 26,9%, per il Documentario dal 29,5% al 33,4%, per la Finzione dal 22,9% al 32,6%, e per il Videogioco raggiunge il 23,5% nel periodo più recente. I valori dell'incidenza complessiva confermano il peso quantitativamente rilevante del *tax credit*, con incrementi marcati nel secondo periodo, in particolare per Documentario e Finzione. Nel complesso, il *tax credit* si configura come il principale strumento di sostegno alla produzione che ha un ruolo centrale nel finanziamento complessivo dei diversi segmenti del settore audiovisivo. A corredo dell'analisi, si riporta l'andamento annuale dei due indicatori per ciascun macro-genere in Figura 3.5.4.8.

Tabella 3.5.4.10 Valori dell'intensità media e dell'incidenza complessiva del *tax credit* per macro-genere e periodo (2018 – 2020, 2021 – 2024).

Tipologia	Periodo	Intensità media	Incidenza complessiva
Animazione	2018-2020	0,231	0,181
Animazione	2021-2024	0,269	0,232
Documentario	2018-2020	0,295	0,284
Documentario	2021-2024	0,334	0,325
Finzione	2018-2020	0,229	0,221
Finzione	2021-2024	0,326	0,322
Videogioco	2018-2020	-	-
Videogioco	2021-2024	0,235	0,206

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori dell'intensità media e dell'incidenza complessiva del *tax credit*, distinti per macro-genere e per i due periodi 2018–2020 e 2021–2024.

Figura 3.5.4.8 Andamento dell'incidenza complessiva e dell'intensità media del *tax credit* per macro-genere. Periodo 2018 – 2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Andamento dell'incidenza complessiva e dell'intensità media del *tax credit* per macro-genere nel periodo 2018–2024.

Tax credit per le opere d'esordio

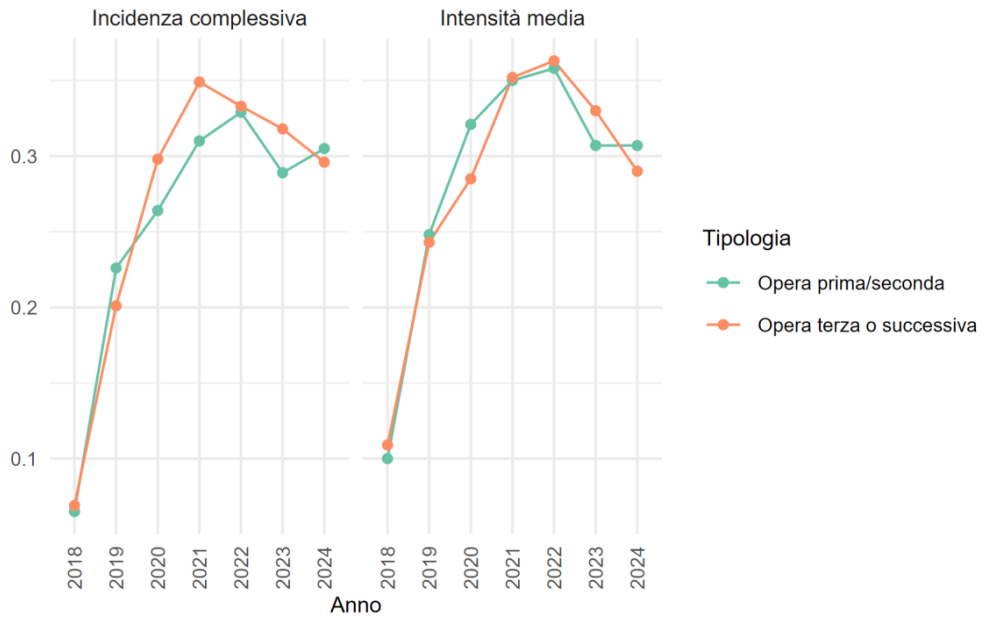
Per le opere d'esordio, l'intensità media passa dal 24,1% nel 2018–2020 al 32,7% nel 2021–2024, mentre l'incidenza complessiva cresce dal 20,4% al 30,6%, indicando un rafforzamento significativo del sostegno pubblico attraverso il tax credit per i progetti esordienti (vedi Tabella 3.5.4.11). Anche per le opere dalla terza in poi si osserva un incremento analogo: l'intensità media aumenta dal 22,6% al 33,1% e l'incidenza complessiva dal 19,2% al 32,1%, segnalando che il credito d'imposta assume un ruolo altrettanto centrale nel finanziamento delle produzioni non esordienti. Nel complesso, il *tax credit* emerge come uno strumento rilevante per entrambe le categorie, senza differenze sostanziali tra le medesime. A corredo dell'analisi, si riporta l'andamento annuale dei due indicatori per ciascuna categoria di opere in Figura 3.5.4.9.

Tabella 3.5.4.11 Valori dell'intensità media e dell'incidenza complessiva del *tax credit* per tipologia di opera (opera prima/seconda, opera terza o successiva) e periodo (2018–2020, 2021–2024).

Opera	Periodo	Intensità media	Incidenza complessiva
Opera prima/seconda	2018-2020	0,241	0,204
Opera prima/seconda	2021-2024	0,327	0,306
Opera terza o successiva	2018-2020	0,226	0,192
Opera terza o successiva	2021-2024	0,331	0,321

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori dell'intensità media e dell'incidenza complessiva del *tax credit*, distinti per tipologia di opera e per i due periodi 2018–2020 e 2021–2024.

Figura 3.5.4.9 Andamento dell'incidenza complessiva e dell'intensità media del *tax credit* per tipologia di opera. Periodo 2018–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Andamento dell'incidenza complessiva e dell'intensità media del *tax credit* per tipologia di opera (opera prima/seconda, opera terza o successiva) nel periodo 2018–2024.

Contributi selettivi per macro-genere

La Tabella 3.5.4.12 mostra come i *contributi selettivi* presentino una diffusione significativa ma eterogenea tra le diverse tipologie di opere. Per l'Animazione i valori risultano particolarmente elevati sul piano della diffusione, rispetto agli altri macro-generi: nel periodo 2018–2020 circa il 52% delle opere riceve un contributo selettivo e, tra queste, in media, il 23,9% del costo è coperto dalla misura, con un'incidenza complessiva pari a circa il 4,7% del costo totale. Nel quadriennio successivo la copertura decrementa al 45%, l'intensità media si riduce al 22,6% e l'incidenza complessiva scende al 2,4%. Il Documentario presenta livelli medi e piuttosto stabili: la quota di opere beneficiarie passa dal 23% al 26% circa tra i due periodi, con un'intensità che rimane attorno al 22–24% e un'incidenza complessiva che passa dal 4,4% al 3,9%. Anche la Finzione mostra valori intermedi: il tasso di copertura passa dal 25% al 28,7%, l'intensità media si colloca intorno al 17–18% e l'incidenza

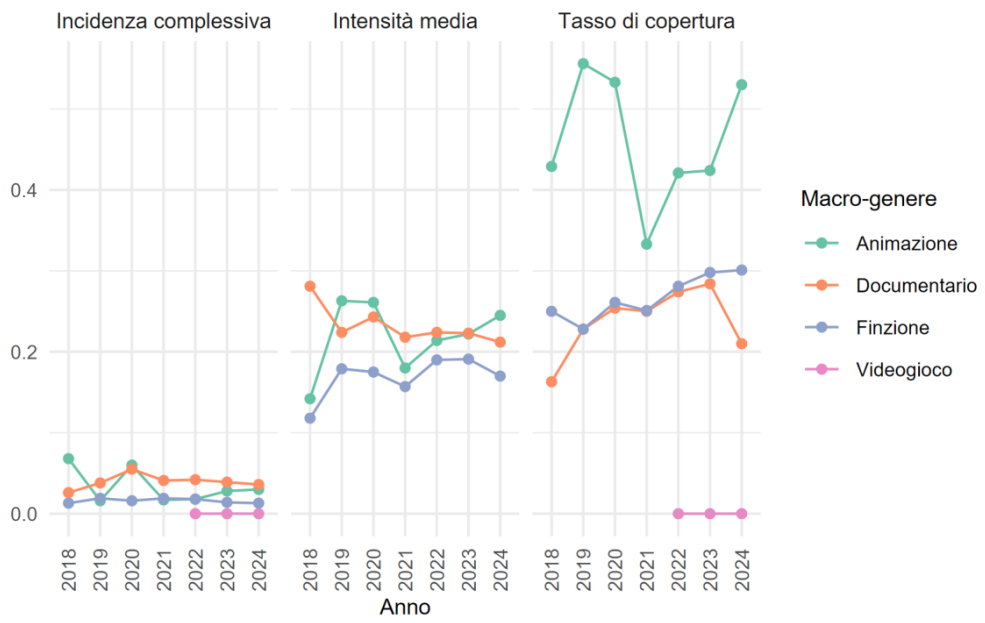
complessiva resta contenuta (circa 1,6% nel primo periodo e 1,5% nel secondo), segnalando una misura presente ma quantitativamente meno incisiva rispetto ad Animazione e Documentario. Per il Videogioco, infine, i contributi selettivi non risultano utilizzati nel periodo considerato. Nel complesso, i contributi selettivi rappresentano uno strumento mirato che raggiunge una quota non trascurabile di opere, soprattutto nel settore dell'animazione, ma con un impatto aggregato comunque limitato sul costo totale. A corredo dell'analisi, si riporta l'andamento annuale dei tre indicatori per ciascun macro-genere in Figura 3.5.4.10.

Tabella 3.5.4.12 Valori del tasso di copertura, dell'intensità media e dell'incidenza complessiva dei contributi selettivi per macro-genere e periodo (2018–2020, 2021–2024).

Tipologia	Periodo	Tasso di copertura	Intensità media	Incidenza complessiva
Animazione	2018-2020	0,516	0,239	0,047
Animazione	2021-2024	0,449	0,226	0,024
Documentario	2018-2020	0,229	0,240	0,044
Documentario	2021-2024	0,255	0,220	0,039
Finzione	2018-2020	0,248	0,165	0,016
Finzione	2021-2024	0,287	0,179	0,015

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori del tasso di copertura, dell'intensità media e dell'incidenza complessiva dei contributi selettivi, calcolati sulle opere che hanno beneficiato di tale strumento, per ciascun macro-genere e per i due periodi considerati (2018–2020 e 2021–2024).

Figura 3.5.4.10 Andamento dell'incidenza complessiva, dell'intensità media e del tasso di copertura dei contributi selettivi per macro-genere. Periodo 2018–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Andamento dell'incidenza complessiva, dell'intensità media e del tasso di copertura dei contributi selettivi, calcolati sulle opere beneficiarie per macro-genere, nel periodo 2018-2024

Contributi selettivi per opere d'esordio

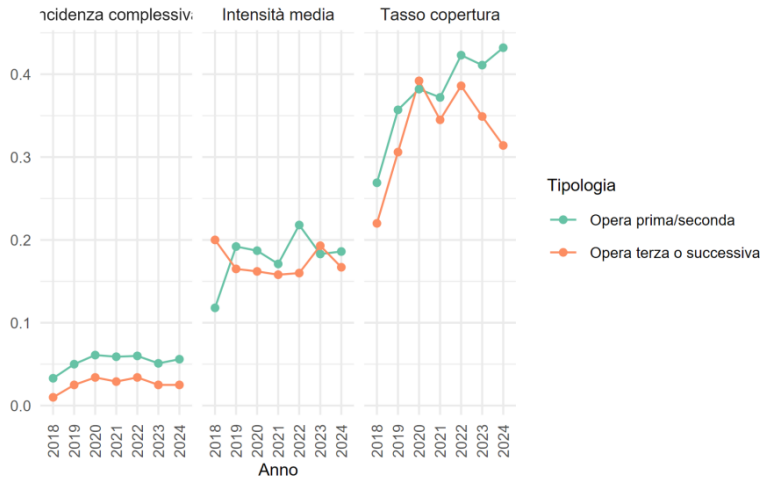
Il quadro dei contributi selettivi per opere d'esordio restituisce una misura con un ruolo intermedio, stabile nel tempo e moderatamente più rilevante per i progetti esordienti. Per questi ultimi, nel periodo 2018–2020, il 34,7% dei progetti riceve un contributo selettivo e, tra questi, l'intensità media si attesta intorno al 17,6%, con un'incidenza complessiva pari al 5.1% del costo totale. Nel quadriennio 2021–2024 la diffusione dello strumento aumenta ulteriormente (copertura al 41,3%), l'intensità rimane stabile (19%) e l'incidenza complessiva si conferma intorno al 5,6%, segnalando una presenza costante e non trascurabile dei contributi selettivi nel finanziamento delle opere esordienti. Per le opere successive, i valori risultano più contenuti ma seguono una dinamica simile: nel primo periodo il 32% dei progetti beneficia dei contributi selettivi, con un'intensità media del 17% e un'incidenza complessiva pari all'2,3%; nel secondo periodo la copertura cresce al 35%, l'intensità rimane pressoché invariata e l'incidenza aumenta leggermente (2,8%), indicando un ampliamento moderato del sostegno anche per le produzioni più mature. Nel complesso, i contributi selettivi mostrano una diffusione più elevata e un impatto aggregato maggiore per le opere d'esordio. A corredo dell'analisi, si riporta l'andamento annuale dei tre indicatori per tipologia dell'opera in Figura 3.5.4.11.

Tabella 3.5.4.13 Valori del tasso di copertura, dell'intensità media e dell'incidenza complessiva dei contributi selettivi per tipologia di opera e periodo (2018–2020, 2021–2024).

Opera	Periodo	Tasso di copertura	Intensità media	Incidenza complessiva
Opera prima/seconda	2018-2020	0,347	0,176	0,051
Opera prima/seconda	2021-2024	0,413	0,190	0,056
Opera terza o successiva	2018-2020	0,318	0,170	0,023
Opera terza o successiva	2021-2024	0,346	0,171	0,028

Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Valori del tasso di copertura, dell'intensità media e dell'incidenza complessiva dei contributi selettivi, calcolati sulle opere che hanno beneficiato di tale strumento, per tipologia di opera (prima/seconda e terza o successiva) e per i due periodi considerati (2018–2020 e 2021–2024).

Figura 3.5.4.11 Andamento dell'incidenza complessiva, dell'intensità media e del tasso di copertura dei contributi selettivi per tipologia di opera. Periodo 2018–2024.



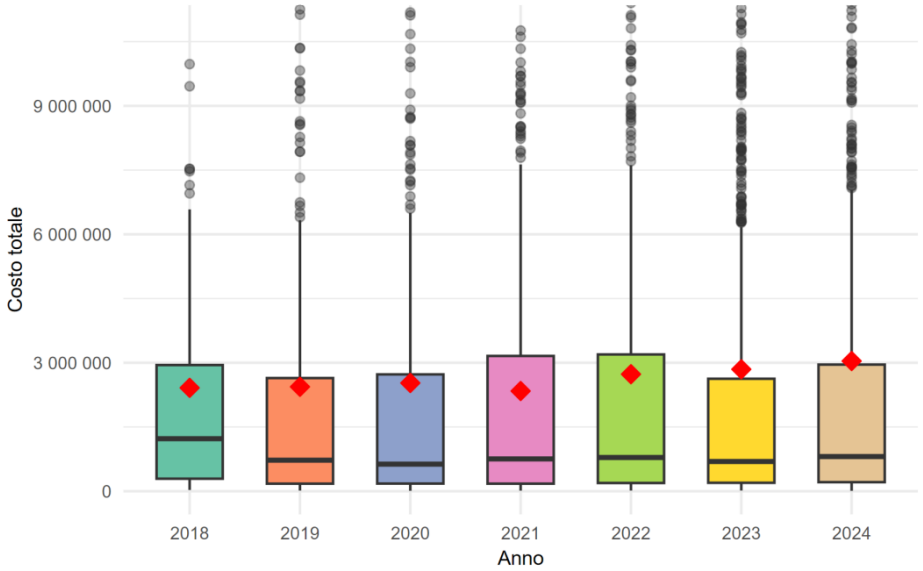
Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Andamento dell'incidenza complessiva, dell'intensità media e del tasso di copertura dei contributi selettivi, calcolati sulle opere beneficiarie per tipologia di opera (prima/seconda e terza o successiva), nel periodo 2018-2024.

3.5.4.7 Costo delle opere

I grafici a scatola, in Figura 3.5.4.12, mostrano una distribuzione dei costi fortemente asimmetrica a destra in tutti gli anni, con numerosi progetti dal budget molto elevato. Le mediane, dunque, risultano complessivamente più contenute rispetto ai valori medi, coerentemente con la presenza di poche opere ad alto costo. I valori medi annui evidenziano comunque una tendenza crescente del costo medio delle opere nel periodo di riferimento, con un'accelerazione più marcata nel triennio 2022–2024.

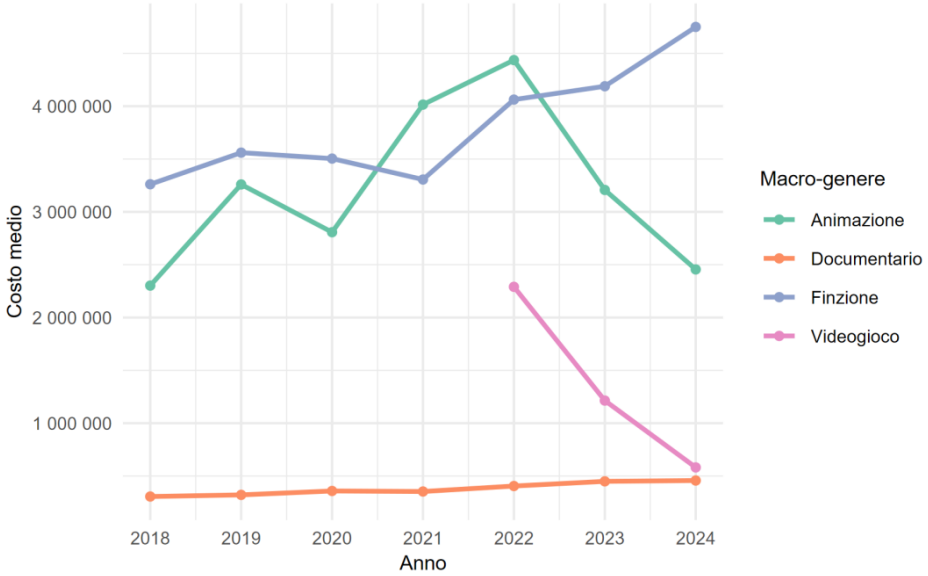
Il grafico in Figura 3.5.4.13 mostra l'evoluzione del costo medio delle opere per macro-genere dal 2018 al 2024, evidenziando dinamiche differenziate tra i segmenti produttivi. La Finzione si conferma la tipologia mediamente più costosa, con valori stabili attorno ai 3,3–3,5 milioni fino al 2021 e un incremento progressivo nel triennio successivo, fino a superare i 4,5 milioni nel 2024. L'Animazione presenta una dinamica più volatile: cresce rapidamente tra 2018 e 2022, raggiungendo il picco nel 2022 (oltre 4 milioni), per poi ridursi sensibilmente nel biennio 2023–2024. Il Documentario, come prevedibile, rimane il segmento a più basso costo, con valori medi ampiamente inferiori al milione e solo lievi variazioni nel periodo considerato. Infine, il Videogioco mostra un andamento decrescente sebbene sia un genere presente solo a partire dal 2022, con una riduzione significativa dei costi medi nei due anni successivi.

Figura 3.5.4.12 Boxplot del costo totale delle opere per anno. Periodo 2018–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Ciascun boxplot rappresenta la distribuzione del costo totale delle opere beneficiarie, in euro, per ciascun anno: la linea all'interno della scatola indica la mediana, i bordi della scatola il primo e il terzo quartile, mentre i "baffi" si estendono fino ai valori minimi e massimi non considerati anomali (definiti secondo la regola +/- 1,5×IQR). Il rombo rosso indica il costo medio per anno. Gli eventuali punti esterni ai baffi rappresentano, invece, valori anomali.

Figura 3.5.4.13 Costo medio delle opere per anno e macro-genere. Periodo 2018–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Costo medio delle opere beneficiarie, in euro, distinto per macro-genere (finzione, documentario, animazione, videogioco) nel periodo 2018-2024.

3.5.4.8 Focus sulla parità di genere

Nel presente paragrafo si propone un'analisi esplorativa della distribuzione di genere con riferimento al campione di opere considerate e limitatamente a quelle per cui l'informazione sul genere è disponibile, ponendo particolare attenzione alle principali figure di responsabilità artistica e tecnica individuate come capireparto. Per ogni progetto, e per ciascuna figura analizzata, è stato costruito un indicatore di genere basato sulla quota di donne presenti nel relativo gruppo di riferimento. Tale indicatore continuo è stato, quindi, ricondotto a tre categorie: "*Prevalenza maschile*" quando la quota femminile è inferiore al 40%, "*Prevalenza femminile*" quando è almeno pari al 60%, e "*Bilanciato*" nei casi intermedi. Va, tuttavia, sottolineato che si tratta di una lettura di genere non esaustiva: l'indicatore si basa infatti sul sesso desumibile dal codice fiscale e non permette di cogliere la più ampia articolazione delle identità di genere. Inoltre, l'analisi riguarda esclusivamente la composizione dei gruppi delle figure considerate in relazione alle sole opere oggetto di studio. I risultati che seguono non sono, pertanto, generalizzabili alle dinamiche di genere nel settore. L'obiettivo di questo paragrafo è, dunque, descrittivo e non pretende di fornire indicazioni di validità generale. L'analisi ha previsto una valutazione della distribuzione di genere per ciascun ruolo, sia in termini temporali (per periodo), sia rispetto a caratteristiche produttive quali macro-genere e stadio della carriera registica (opera prima/seconda e terza o successiva). Le figure per le quali è stata calcolata la quota di genere corrispondono ai seguenti ruoli professionali: *autore della sceneggiatura, autore del soggetto, autore delle musiche, direttore della fotografia (DOP), produzione, tecnico del suono, scenografo, costumista montatore, montatore del suono, responsabile degli effetti visivi/VFX, regista, storyboardista, sound designer, background artist, character designer e supervisore dell'animazione*.

Nel complesso, le analisi evidenziano come la struttura di genere nei principali ruoli autoriali, artistici e tecnico-specialistici mantenga un marcato sbilanciamento a favore degli uomini, pur mostrando tra il 2018–2020 e il 2021–2024 alcuni segnali di progressivo riequilibrio. In diversi reparti e nelle diverse articolazioni considerate (per periodo, macro-genere e tipologia di opera), si osserva infatti un incremento, seppur moderato, della quota di opere caratterizzate da una composizione bilanciata o da una prevalenza femminile. La solidità di tali evidenze varia, tuttavia, in funzione della numerosità dei sottogruppi: per alcune figure (VFX, background artist sound designer, montatore del suono, storyboardista, character designer e, in misura minore, tecnico del suono), le percentuali devono essere lette con estrema cautela.

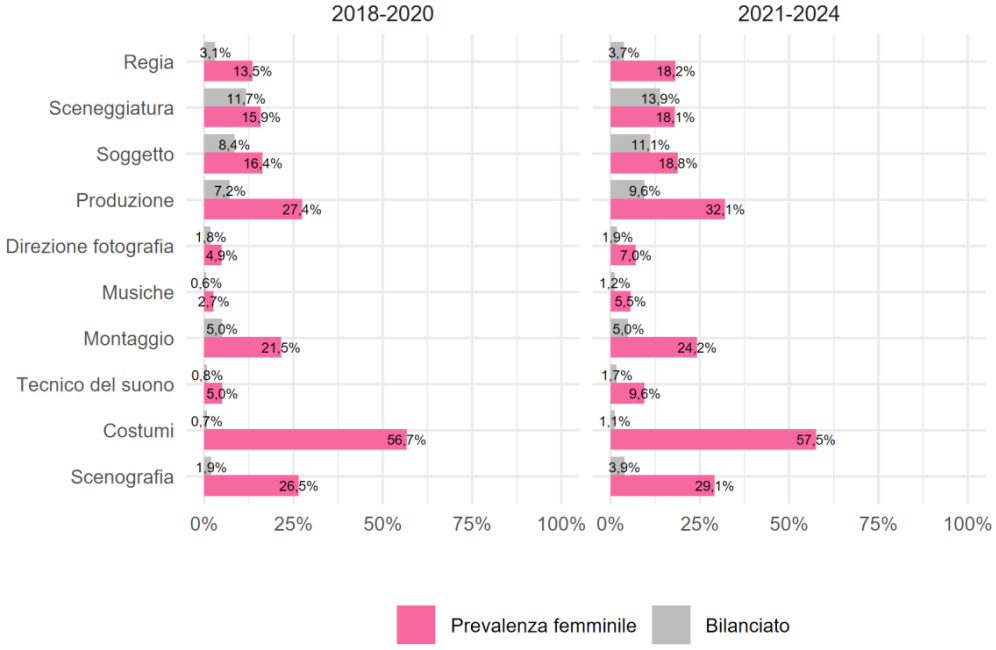
L'analisi complessiva per ruolo (Figura 3.5.4.14a-b) conferma la persistenza di livelli contenuti di opere a "prevalenza femminile" o "bilanciata" nella maggior parte dei reparti. Nei ruoli autoriali di regia, sceneggiatura e soggetto, così come in quelli tecnico-specialistici quali direzione della fotografia, musiche e tecnico del suono, l'incidenza femminile rimane ridotta e gli incrementi osservati tra i due periodi, pur presenti, risultano di entità limitata. Va osservato, inoltre, che la quota di opere "bilanciate" è fisiologicamente bassa in quei ruoli — come la regia — che tipicamente prevedono la presenza di una sola figura professionale. Una situazione intermedia caratterizza la produzione e il montaggio, dove la quota femminile risulta più consistente, sebbene ancora minoritaria. Il reparto costumi si distingue come l'unico ambito con una prevalenza femminile stabile e superiore al 50%, mentre la scenografia presenta valori relativamente più elevati rispetto ad altri ruoli, pur distanziandosi dai livelli osservati nel reparto costumi. Nei profili maggiormente legati al design e alle fasi artistiche dell'animazione si rilevano incrementi più marcati, ma la bassa numerosità di tali sottogruppi nel campione impone di interpretare tali risultati con prudenza.

La Figura 3.5.4.15a-b, che analizza la distribuzione dell'indicatore di genere per periodo e macro-genere, conferma la prevalenza maschile strutturale nei ruoli di regia, sceneggiatura e soggetto, in entrambi i periodi, con quote femminili più visibili nel documentario ma, comunque, minoritarie. Il reparto produzione presenta una maggiore eterogeneità interna: l'animazione mostra una prevalenza femminile significativa in entrambi i periodi; nel documentario si osserva un progressivo incremento

della quota femminile e bilanciata, che nel periodo più recente si avvicina complessivamente al 50%; la finzione, invece, mantiene una prevalenza maschile stabile nel tempo. Nei ruoli tecnici di direzione della fotografia e musiche la quota femminile rimane estremamente contenuta in tutti i macro-generi e periodi considerati; il montaggio si caratterizza per una presenza femminile relativamente più ampia, in particolare nel documentario e nella finzione, dove la quota di opere a prevalenza femminile si attesta intorno a un quarto del totale. In generale, nel caso dell'animazione e soprattutto del videogioco, le evidenze devono essere interpretate alla luce della bassa numerosità del sottogruppo, che non consentono di trarre indicazioni robuste.

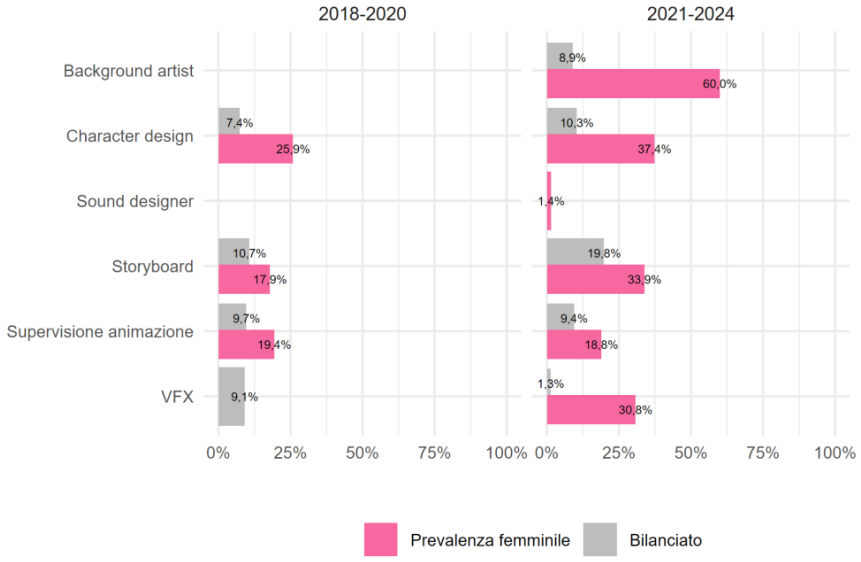
Nelle analisi riferite alla tipologia di opera (prima/seconda e terza o successiva), si è proceduto a considerare esclusivamente i ruoli autoriali (regia, sceneggiatura e soggetto), in quanto più direttamente riconducibili alla responsabilità creativa dell'opera. Nel complesso, le analisi condotte, desumibili dalla Figura 3.5.4.16, mostrano alcuni segnali di maggiore apertura nelle fasi iniziali dei percorsi professionali. Nelle opere prime e seconde, la quota di opere a prevalenza femminile risulta infatti più elevata rispetto a quella relativa alle opere terze o successive, pur rimanendo minoritaria e con una presenza di casi bilanciati complessivamente limitata. Nel complesso, l'analisi suggerisce che le politiche di sostegno all'esordio siano volte a facilitare l'accesso delle donne ai ruoli apicali, senza però garantire automaticamente il consolidamento delle loro traiettorie nel medio periodo.

Figura 3.5.4.14a Quota percentuale di opere a prevalenza femminile o bilanciate per ruolo. Periodi 2018–2020 e 2021–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Quota di opere incentivate in base alla composizione di genere (prevalenza femminile o bilanciata) dei ruoli considerati, per i periodi 2018–2020 e 2021–2024.

Figura 3.5.4.14b. Quota percentuale di opere a prevalenza femminile o bilanciate per ruolo. Periodi 2018–2020 e 2021–2024.

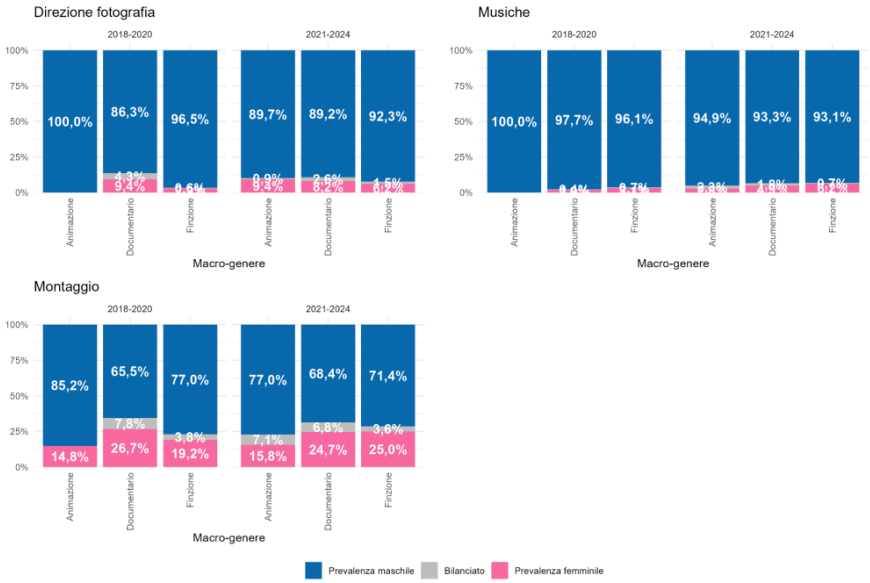


Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Quota di opere incentivate in base alla composizione di genere (prevalenza femminile o bilanciata) dei ruoli considerati, per i periodi 2018–2020 e 2021–2024.

Figura 3.5.4.15a Distribuzione percentuale dell'indicatore di genere per macro-genere (animazione, documentario, finzione, videogioco) e ruolo (regia, sceneggiatura, soggetto, produzione). Periodi 2018–2020 e 2021–2024.

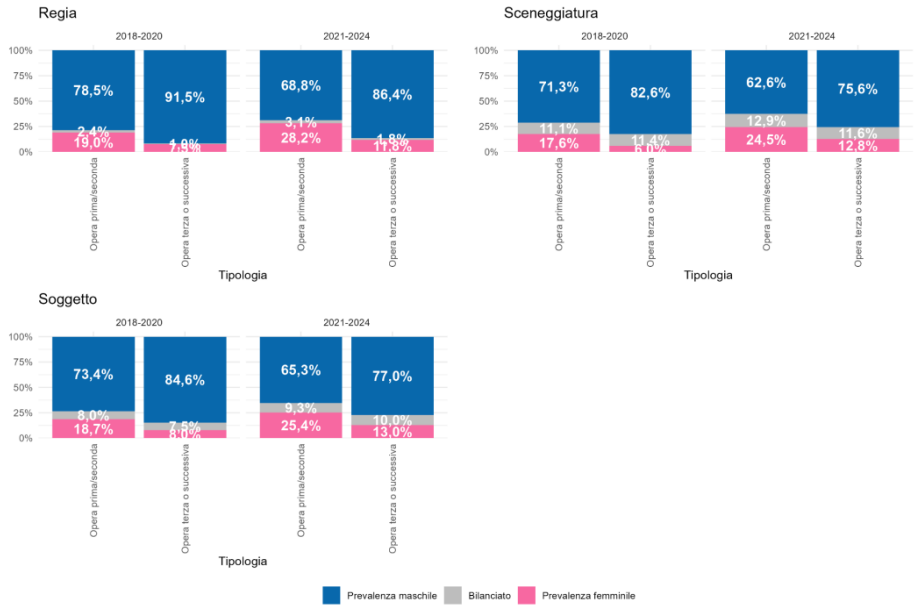
Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Per ciascun macro-genere (animazione, documentario, finzione, videogioco) e periodo di riferimento, è riportata la distribuzione percentuale delle opere incentivate in base alla composizione di genere (prevalenza maschile, femminile o bilanciata) dei ruoli considerati (regia, sceneggiatura, soggetto, produzione)

Figura 3.5.4.15b Distribuzione percentuale dell'indicatore di genere per macro-genere (animazione, documentario, finzione, videogioco) e ruolo (direzione della fotografia, musiche, montaggio). Periodi 2018–2020 e 2021–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Per ciascun macro-genere (animazione, documentario, finzione, videogioco) e periodo di riferimento, è riportata la distribuzione percentuale delle opere incentivate in base alla composizione di genere(prevalenza maschile, femminile o bilanciata) dei ruoli considerati (direzione della fotografia, musiche, montaggio).

Figura 3.5.4.16. Distribuzione percentuale dell'indicatore di genere per tipologia di opera (prima/seconda, terza o successiva) e ruolo autoriale (regia, sceneggiatura, soggetto). Periodi 2018–2020 e 2021–2024.



Nota: Elaborazioni su dati MiC–DGCA. Per ciascuna tipologia di opera (prima/seconda, terza o successiva) e periodo di riferimento, è riportata la distribuzione percentuale delle opere incentivate in base alla composizione di genere (prevalenza maschile, femminile o bilanciata) dei ruoli considerati (regia, sceneggiatura, soggetto).

3.5.5 Il contributo alle dinamiche del valore aggiunto della filiera "allargata"

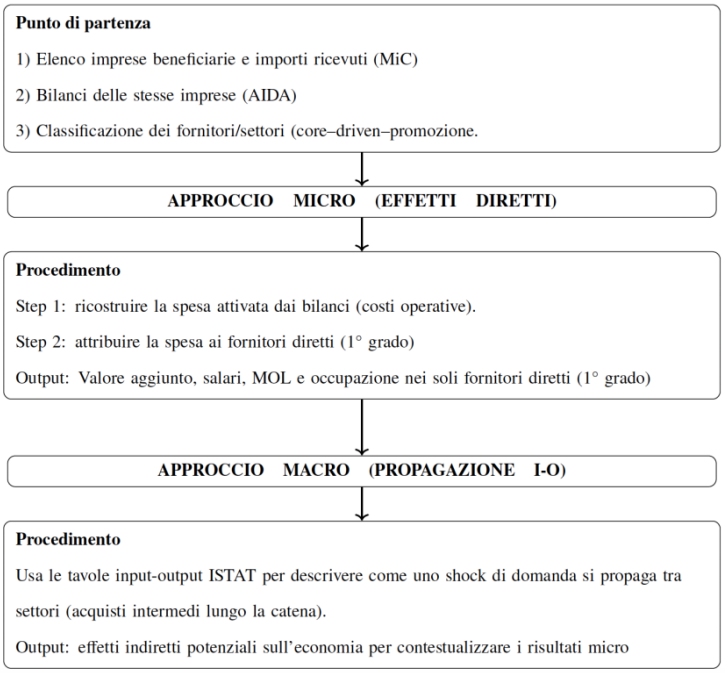
3.5.5.1 Obiettivo e impostazione generale

La metodologia adottata nella presente proposta di valutazione si articola in due componenti concettualmente distinte ma tra loro coerenti: i) l'analisi degli effetti diretti del sostegno pubblico, fondata sui bilanci delle imprese beneficiarie, che consente di ricostruire in modo puntuale la composizione della spesa attivata dalle misure di sostegno per tipologia di input e per settore del fornitore. In particolare, l'analisi stima quanto valore aggiunto, quanta remunerazione del lavoro, quanto MOL e quanta occupazione vengono attivati nei settori fornitori di primo grado dalla spesa resa possibile dalle misure della legge cinema (*tax credit*, reinvestimenti automatici, contributi selettivi); ii) un esercizio macro-moltiplicatore che, utilizzando i coefficienti settoriali delle tavole input-output ISTAT, traduce la domanda settoriale di primo grado ricostruita dall'approccio micro in valore aggiunto, remunerazioni del lavoro, margine operativo lordo (MOL) e occupazione per l'intera economica (l'approccio è riassunto nella Figura 3.5.5.1)

L'unità di analisi è costituita dai settori economici che forniscono beni e servizi alle imprese beneficiarie delle misure, articolati nei tre macro–raggruppamenti "core", "driven" e "promozione", già definiti nella Sezione 3.1. Tale filiera di primo ordine comprende sia le attività strettamente cinematografiche e audiovisive, sia i settori di supporto produttivo (servizi professionali, ICT, logistica, ecc.), sia le attività di diffusione, formazione e valorizzazione culturale (festival, percorsi formativi, archivi e conservazione). L'orizzonte temporale di riferimento è individuato nel periodo 2018-2024, l'ultimo anno per il quale sia possibile allineare in modo coerente dati di bilancio,

informazioni amministrative sulle misure e tavole input–output, così da collocare le stime in un quadro macro–settoriale unitario e replicabile.

Figura 3.5.5.1 Schema logico della metodologia di valutazione



Dati

Le analisi della presente valutazione si basano su un insieme integrato di fonti dati micro e macroeconomiche, selezionate per garantire coerenza statistica, solidità informativa e possibilità di collegamento tra le unità di osservazione micro (imprese beneficiarie) e le grandezze macro-settoriali della contabilità nazionale. Le principali fonti utilizzate sono descritte di seguito.

La prima fonte è costituita dai bilanci AIDA, che rappresentano la base microeconomica dell'intero esercizio. I bilanci consentono di disporre dei conti economici delle imprese beneficiarie delle misure di sostegno con il massimo livello di disaggregazione possibile delle voci di costo. In particolare, vengono estratte le informazioni relative alle categorie di spesa principali: materie prime e forniture, servizi acquistati, godimento di beni di terzi, costo del personale, altri costi operativi e ammortamenti. Quest'ultima voce, pur rilevante ai fini contabili, viene esclusa dal perimetro dell'analisi in quanto rappresenta un costo figurativo e non genera domanda effettiva nel periodo di riferimento. I dati AIDA consentono di ricostruire la struttura dei costi aziendali e di derivare le quote relative di ciascuna categoria sul totale dei costi operativi, che costituiscono la base per la ripartizione del beneficio pubblico e per la successiva imputazione settoriale.

La seconda fonte informativa è costituita dai dati relativi alle domande di benefici estratti dal sistema DGCOL (il *Report domande opera)* che riportano gli importi dei benefici concessi a ciascuna impresa e li distinguono per tipologia di misura: *tax credit*, contributi automatici e contributi selettivi. Queste informazioni rappresentano il legame diretto tra la politica pubblica e le unità produttive beneficiarie e permettono di associare ogni valore di sostegno ricevuto alle corrispondenti imprese censite nei bilanci AIDA. La combinazione delle due basi consente quindi di ricostruire, per ciascuna impresa, il livello e la composizione del beneficio ricevuto e di distribuirlo proporzionalmente tra le diverse voci di costo, mantenendo coerenza tra i dati della politica e quelli di contabilità aziendale.

La terza fonte è la mappatura della filiera cinematografica e audiovisiva, elaborata nella Sezione 3.1 e fondata su una classificazione sistematica delle attività per fase produttiva, tipologia e settore economico di riferimento. Tale mappatura associa i codici ATECO alle fasi operative della filiera, scrittura, sviluppo, produzione, post-produzione, distribuzione, esercizio, promozione, conservazione e formazione, distinguendo tra attività "core" (direttamente appartenenti al settore audiovisivo), "driven" (settori fornitori di beni e servizi funzionali) e "promozione" (attività di diffusione, formazione e valorizzazione culturale).

Questa mappatura costituisce lo strumento di connessione tra la dimensione micro dei costi di impresa e la dimensione macro dei settori economici di riferimento. In termini operativi, essa consente di associare a ogni voce di spesa aziendale il corrispondente gruppo di fornitori: ad esempio, le spese per consulenze vengono imputate ai settori professionali (69.xx), quelle per marketing e pubblicità ai servizi di comunicazione (73.xx), quelle per post-produzione ai comparti tecnici e ICT (59.12.00 e 62.xx), e così via.

Infine, si fa ricorso alle tavole input–output (I-O) di ISTAT per l'ultimo anno disponibile (2021), distinguendo tra tavole di utilizzo (USE_PB) e tavole simmetriche interne (SIMM interne), che svolgono ruoli complementari nell'approccio macro–moltiplicatore. Da un lato, le tavole USE_PB a prezzi base vengono utilizzate per ricostruire, per ciascun settore economico, la struttura dei flussi di produzione e di utilizzo di beni e servizi tra le diverse branche produttive. Ciò consente di allineare la domanda addizionale dei beneficiari D_s, ottenuta dall'approccio micro, alla classificazione input-output e di verificare la coerenza settoriale dei flussi di spesa imputati ai diversi comparti fornitori. Dall'altro lato, le tavole simmetriche interne (SIMM interne), congiuntamente ai conti nazionali per branca di attività, sono utilizzate per derivare i coefficienti settoriali necessari alla stima degli effetti economici diretti. In particolare, per ciascun settore s si ricavano:

- il rapporto tra valore aggiunto (θ^{VA}) e output di ciascun settore che rappresenta la quota del valore della produzione che si trasforma in valore aggiunto;
- la scomposizione del valore aggiunto tra remunerazione dei lavoratori (θ^{CE}) e margine operativo lordo/profitti (θ^{GOS}, gross operating surplus);
- il rapporto output/occupazione (θ^{L}) ovvero il coefficiente di intensità di lavoro, utile per stimare l'occupazione diretta attivata;

Questi coefficienti, estratti dalle tavole simmetriche I-O 2021 e dai conti nazionali per branca, costituiscono il ponte tra la domanda settoriale di primo grado e le grandezze macroeconomiche di riferimento, consentendo di quantificare il contributo effettivo del settore cinematografico e audiovisivo al valore aggiunto, all'occupazione e ai profitti dei comparti economici fornitori.

3.5.5.2 Approccio micro dei costi di bilancio delle imprese beneficiarie

L'approccio micro dei costi di bilancio delle imprese beneficiarie ha l'obiettivo di stimare la composizione della spesa per tipologia di input produttivo e per settore economico fornitore, così da ricostruire un vettore di domanda addizionale di primo grado per settore, che costituisce il punto chiave dell'analisi.

A partire dai bilanci AIDA, si selezionano le voci di costo operativo coerenti con la nozione di domanda corrente di beni e servizi (materie prime e forniture, servizi, godimento beni di terzi, altri costi operativi), escludendo ammortamenti, accantonamenti e componenti straordinari. I valori monetari vengono armonizzati al fine di garantire la comparabilità temporale fra le imprese e i dati macro.

Tabella 3.5.5.1: Classificazione dei settori (branche IO) nei macro-gruppi g1–g6

Gruppo (g)	Descrizione macro-settore	Branche IO incluse	Note sulla classificazione
g1	Manifattura, tessile, abbigliamento, stampa, materiali tecnici	R13_15, R18	Include attività manifatturiere legate ai materiali utilizzati nelle produzioni (scenografia, costumi, stampa).
g2	Noleggio, impianti, attrezzature, vigilanza, servizi ausiliari	RF, R77, R80_82	Comprende noleggio attrezzature, mezzi tecnici, impianti, sicurezza. Alcuni codici (es. 80) derivano da aggregati più ampi.
g3	Servizi creativi, tecnici e artistici	R59_60, R96	Include produzione audiovisiva, attività artistiche e servizi tecnici per lo spettacolo.
g4	Servizi professionali, consulenza, ICT	R58, R62_63, R69_70, R74_75, R78	Raccoglie servizi ad alta intensità di competenze: editing, ICT, legali, fiscali, amministrativi e consulenziali.
g5	Logistica, ristorazione, supporto operativo	RI	Codice aggregato usato per includere trasporti, ristorazione, supporto logistico.
g6	Promozione, valorizzazione culturale, comunicazione, formazione	R73, RP, 90_92	Comprende marketing, comunicazione, pubblicità, attività culturali, promozione e formazione.

Nota: La classificazione riportata in tabella deriva da un processo di ricomposizione delle 63 branche ISTAT in sei macro-gruppi economici coerenti con la struttura della filiera audiovisiva.

Per ciascuna impresa *i* e anno di riferimento *t*, vengono estratte dal conto economico le principali voci di costo operative, comprendenti *materie prime e forniture*, *servizi acquistati*, *godimento di beni di terzi*, *costo del personale* e *altri costi operativi*. Sono invece esclusi, per prudenza metodologica, gli *ammortamenti* e le *partite straordinarie*, in quanto non rappresentano spese correnti che attivano domanda effettiva nel periodo di osservazione. Sulla base di queste componenti viene calcolata la quota relativa di ciascuna categoria sul totale dei costi operativi, secondo la relazione:

$$share_{i,k} = \frac{Costo_{i,k}}{Costo_{i,j}}$$

dove k indica la categoria di spesa considerata. Le quote così ottenute esprimono la distribuzione percentuale dei costi aziendali e riflettono la specifica struttura produttiva dell'impresa beneficiaria. Tale informazione è cruciale poiché consente di ponderare correttamente l'allocazione del beneficio pubblico tra le diverse tipologie di input produttivi. La matrice delle quote $share_{i,t,k}$ costituisce un sistema di pesi bilanciato e rappresentativo, che traduce la struttura microeconomica dei costi aziendali in una chiave di lettura macro-settoriale. L'assunzione chiave è che il totale dei costi operativi delle aziende beneficiarie si attiva in virtù delle misure di sostegno pubblico, e non sarebbe sostenuto se i contributi non fossero erogati. Questa assunzione consente di stimare la distribuzione del sostegno economico per categoria di spesa e, quindi, di identificare i settori economici che ricevono la domanda addizionale di primo grado generata dal sistema di sostegno pubblico.

Una volta definite le quote di costo $share_{i,k}$ la procedura trasferisce tali quote ai gruppi di settori fornitori tramite la mappatura ATECO (Tabella 3.5.5.1) definita nel documento metodologico della sezione 3.1. Tale mappatura permette di associare ciascuna tipologia di spesa a uno dei sei macrogruppi industriali della filiera allargata: manifattura, noleggio e impianti, servizi creativi e tecnici, servizi professionali e ICT, logistica-ristorazione, promozione e valorizzazione. Per ciascun gruppo viene stimato un peso di incidenza basato sulla struttura dei consumi intermedi del settore audiovisivo derivata dalle tavole input–output ISTAT (USEPA 2021). Questi pesi, combinati con la matrice di partecipazione associata alle categorie di costo (Tabella 3.5.5.2), permettono di definire la quota di ciascun costo che si trasmette ai diversi gruppi settoriali.

Tabella 3.5.5.2. Quote di partecipazione dei gruppi settoriali ai costi

Gruppo settoriale (g)	Descrizione macro-settore	Quota Materie prime e consumo	Quota Servizi	Quota Godimento beni di terzi
g1	Manifattura, materiali e tecniche di base	0,60	0,30	0,10
g2	Noleggio, impianti, attrezzature, sicurezza	0,10	0,15	0,75
g3	Servizi creativi, artistici e tecnici	0,05	0,85	0,10
g4	Servizi professionali, consulenza, ICT	0,00	0,95	0,05
g5	Logistica, ristorazione, trasporti di supporto	0,00	0,85	0,15
g6	Promozione, valorizzazione, cultura, formazione	0,00	0,80	0,20

Nota: Le quote riportate nella tabella rappresentano la matrice di partecipazione settoriale con la distribuzione relativa delle tre principali tipologie di costo di produzione (B6 materie prime, B7 servizi acquistati e B8 godimento beni di terzi) sui sei gruppi settoriali della filiera.

La domanda aggiuntiva generata dalle imprese beneficiarie viene dunque ottenuta moltiplicando ciascuna voce di spesa per la quota allocata a ciascun gruppo settoriale. L'aggregazione su tutte le imprese restituisce la dimensione complessiva della domanda attivata nella filiera dei fornitori diretti. Questo passaggio rappresenta il cuore micro-economico dell'analisi: la domanda indotta non è modellata, né estrapolata tramite moltiplicatori, ma deriva direttamente dai bilanci d'impresa e da una mappatura dettagliata dei settori coinvolti.

Per distribuire gli effetti della domanda addizionale fra le diverse componenti economiche si ricorre ai coefficienti settoriali ufficiali della contabilità nazionale, derivati dalle tavole input–output ISTAT a prezzi base. Questi coefficienti descrivono, per ciascun settore, la relazione tra il valore della produzione e le sue componenti distributive. In particolare, per ogni gruppo settoriale si ricavano la quota di valore della produzione che si trasforma in valore aggiunto, la quota del valore aggiunto destinata alla remunerazione dei lavoratori, la quota assorbita dal margine operativo lordo e un coefficiente di intensità di lavoro derivato dal rapporto tra ore lavorate e produzione settoriale. In termini formali: $VA_g=D_g \cdot \theta_g^{VA}$, $W_g=VA_g \cdot \theta_g^{W}$, $GOS_g=VA_g \cdot \theta_g^{GOS}$, $EMP_g=D_g \cdot \lambda_g$.

Il risultato è una misurazione coerente, trasparente e replicabile del contributo economico generato dalle imprese beneficiarie nei settori fornitori diretti della filiera audiovisiva. L'approccio si caratterizza per essere prudenziale: si limita al primo grado della filiera e non applica i moltiplicatori completi della matrice di Leontief, evitando ipotesi forti sugli effetti a catena e mantenendo un legame stretto diretto con i dati osservati. Applicare la Leontief completa diventa fuorviante se viene interpretato come misura degli effetti effettivamente generati dal sostegno pubblico, perché richiede ipotesi forti e non verificabili nei dati osservati.

La Tabella 3.5.5.3 mostra come la domanda allocata ai settori affini evolva nel tempo, rivelando un andamento molto coerente tra i gruppi. Dopo un triennio stabile, nel 2020 si osserva una contrazione evidente per tutti i comparti, in linea con la forte riduzione dell'attività produttiva legata alla pandemia. Dal 2021 la dinamica si inverte nettamente: tutti i settori registrano un rimbalzo significativo, con un picco nel 2022 in cui i livelli superano ovunque quelli del periodo pre-pandemico. Negli anni successivi, 2023 e 2024, i valori si stabilizzano o mostrano leggere flessioni fisiologiche.

I gruppi più rilevanti in termini di volumi restano quello dei servizi creativi e tecnici e quello dei servizi professionali/ICT, che costituiscono le attività "core" della produzione cinematografica e concentrano la porzione più consistente della domanda indiretta. Anche il settore del noleggio e degli impianti segue una traiettoria molto simile, confermando la centralità dei servizi specialistici come

input necessari e difficilmente sostituibili. La promozione e cultura mostra una crescita progressiva, diventando via via più rilevante nella composizione complessiva della domanda allocata. Al contrario, logistica/ristorazione e manifattura restano su dimensioni più contenute, pur mantenendo un andamento che replica quello generale: calo nel 2020, forte recupero nel biennio successivo e un lieve assestamento nel 2024.

Tabella 3.5.5.3. Domanda allocata ai settori affini (migliaia di euro)

	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
g1 Manifattura	6,533	6,668	5,947	7,572	9,153	9,063	6,795
g2 Noleggio/Impianti	90,954	96,254	79,084	106,261	127,797	128,225	99,034
g3 Creativi/Tecnici	529,827	543,219	449,035	611,035	731,046	730,081	588,424
g4 Professionali/ICT	162,606	166,610	137,241	187,421	224,091	223,859	181,216
g5 Logistica/Risto	18,678	19,173	15,772	21,543	25,762	25,744	20,810
g6 Promozione/Cultura	75,172	77,244	63,494	86,732	103,728	103,681	83,740

Nota: La domanda allocata attraverso la procedura metodologia illustrata nel presente paragrafo, attraverso le quote di partecipazione settoriale nei costi di produzione (B6 materie prime, B7 servizi acquistati e B8 godimento beni di terzi) sui sei gruppi settoriali della filiera.

Le Figure 3.5.5.2-3.5.5.6 presentano gli impatti economici associati a questa domanda in totale e per ogni gruppo: il valore aggiunto attivato, i salari, i profitti, le ore di lavoro e le unità di lavoro equivalenti (FTE), mostrando come l'impatto economico si propaghi lungo tutta la filiera in termini di valore aggiunto, redditi da lavoro, margine operativo lordo e occupazione attivata. L'andamento nel tempo riproduce la traiettoria già osservata per la domanda settoriale: un calo netto nel 2020, seguito da un recupero molto marcato nel 2021 e da nuovi massimi nel 2022, anni in cui tutti gli indicatori superano sensibilmente i livelli prepandemici. Nel 2023 i valori rimangono sostanzialmente stabili, mentre nel 2024 mostrano un ridimensionamento fisiologico, pur restando su livelli superiori a quelli del 2018–2019 in quasi tutte le componenti.

Considerando l'aggregato totale, la domanda indotta passa da circa 2,8 miliardi nel 2018 e 2019 ai 2,45 miliardi del 2020, per poi crescere fino a sfiorare i 3,9 miliardi nel 2022. Questa dinamica si riflette direttamente nel valore aggiunto attivato, che oscilla tra 1,3 miliardi nel 2020 e oltre 2 miliardi nel 2022, e nei redditi da lavoro, che mostrano la stessa geometria con un minimo pandemico e un picco di oltre 860 milioni nel 2022. La correlazione con la dinamica dell'occupazione è evidente: le ore lavoro attivate aumentano di quasi 27 milioni tra il 2020 e il 2022 (Tabella 4 in Appendice), e le unità di lavoro equivalenti passano da 27.284 a oltre 43.000, segnalando una forte capacità del settore di riattivare rapidamente la domanda di lavoro una volta superata la fase critica.
Osservando i singoli comparti, emergono profili distinti ma coerenti fra loro. Il gruppo "Creativi/Tecnici" rimane il perno dell'intera filiera: nel 2022 attiva quasi 1,2 miliardi di valore aggiunto e più di 26.800 FTE, una cifra che da sola rappresenta oltre la metà delle ricadute occupazionali totali. Seguono i servizi di noleggio e impianti e quelli professionali/ICT, anch'essi caratterizzati da un forte recupero post-pandemico e da una presenza strutturale importante nelle ricadute economiche della filiera. La manifattura e la logistica/ristorazione operano su ordini di grandezza più piccoli ma presentano un andamento regolare e proporzionale a quello della domanda allocata, confermando la loro funzione di settori complementari.

Figura 3.5.5.2. Domanda allocata ai settori affini (milioni di euro) anni 2018-2024.

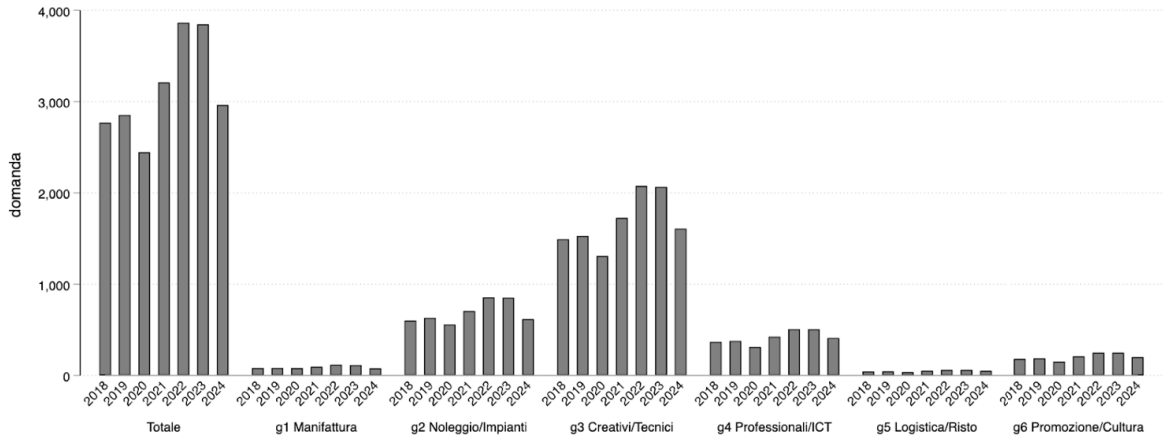


Figura 3.5.5.3. Valore aggiunto creato nei settori affini (milioni di euro) anni 2018-2024.

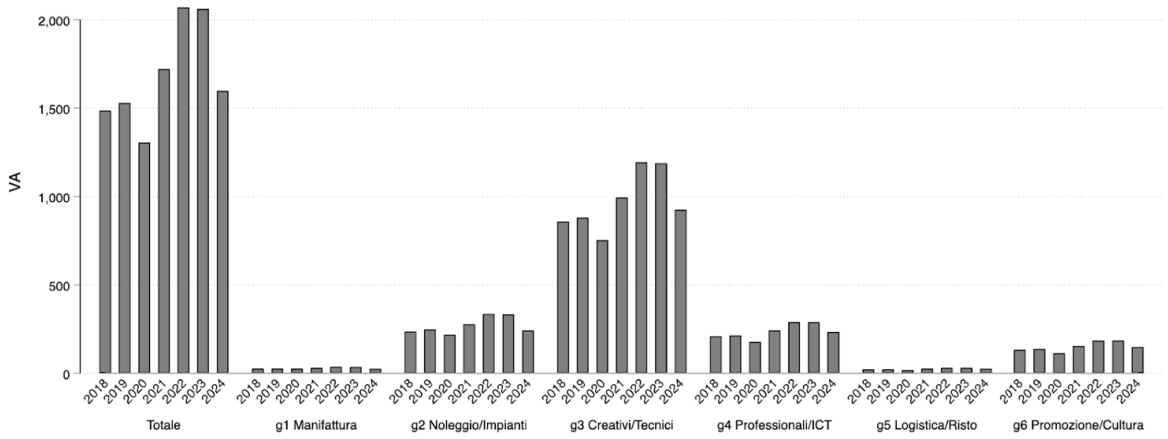


Figura 3.5.5.4. Margine operativo lordo attivato nei settori affini (milioni di euro) anni 2018-2024.

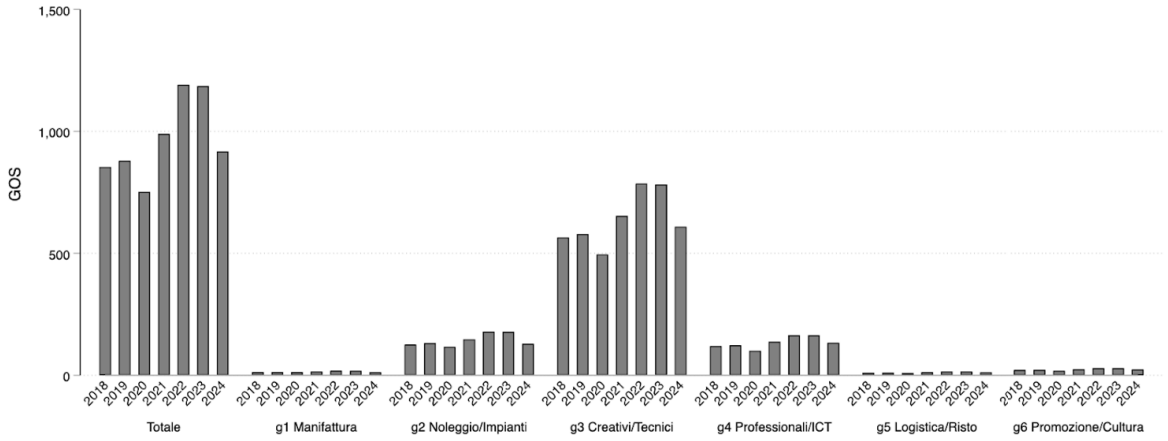


Figura 3.5.5.5. Redditi da lavoro attivati nei settori affini (milioni di euro) anni 2018-2024.

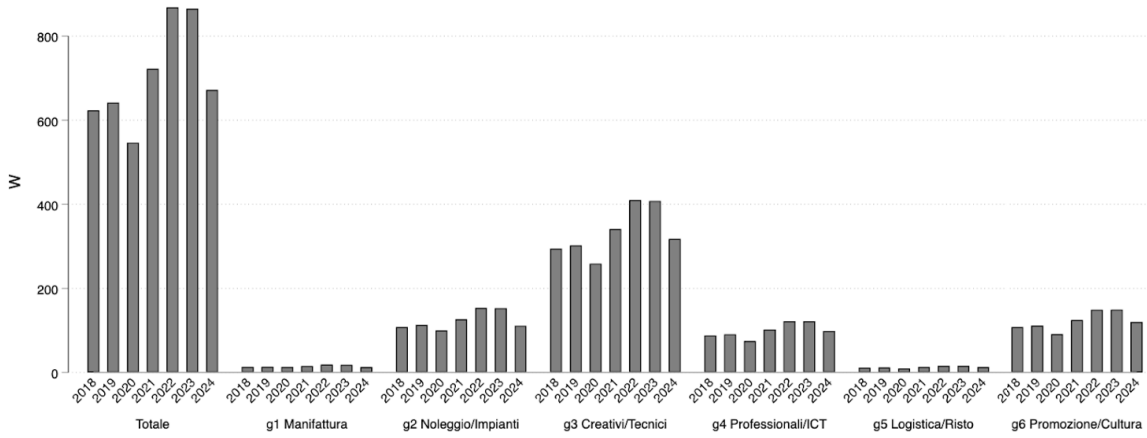
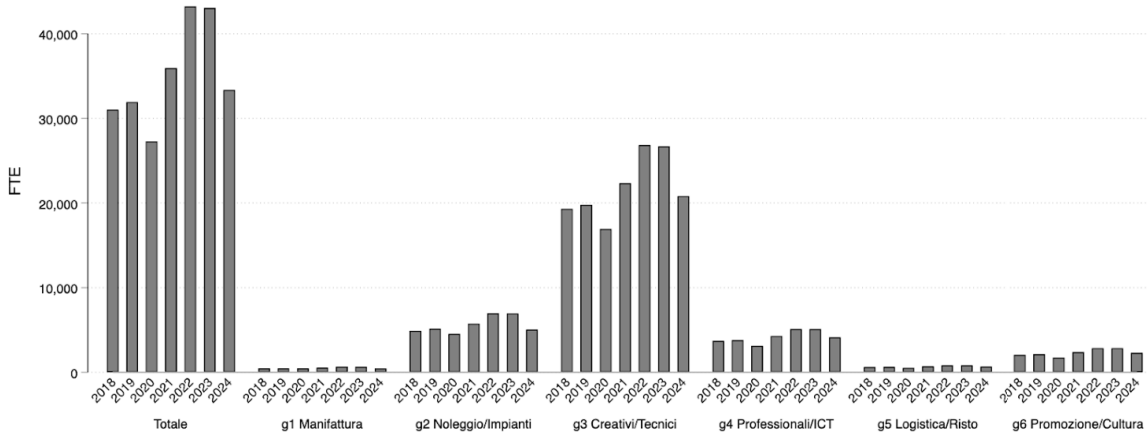


Figura 3.5.5.6. Occupazione equivalente a tempo pieno attivata nei settori affini anni 2018-2024.



Il settore della promozione e cultura mostra un profilo interessante: pur partendo da valori più contenuti, cresce in modo sostenuto dal 2021 in avanti, soprattutto nelle componenti legate al reddito da lavoro e all'occupazione, segno che la ripartenza del settore audiovisivo ha generato una spinta significativa anche nelle attività di fruizione, distribuzione e valorizzazione culturale.

Nel loro insieme, tali risultati offrono una rappresentazione chiara del ruolo della produzione audiovisiva come generatore di domanda per ampie componenti dei servizi professionali, dei servizi creativi e tecnici, del noleggio e dell'impiantistica e, in misura minore, della manifattura specializzata e della logistica.

Gli effetti in termini di valore aggiunto e occupazione risultano coerenti sia con la struttura settoriale dell'economia italiana, sia con le stime microfondate derivanti dai bilanci. Questo rende l'approccio particolarmente adatto a una valutazione istituzionale prudente e radicata nei dati, capace di integrare analisi settoriali, evidenze microcontabili e strumenti macroeconomici ufficiali.

3.5.5.3 Confronto con l'approccio macro–moltiplicatore

L'analisi realizzata attraverso i dati di bilancio delle imprese beneficiarie permette di quantificare in modo puntuale gli effetti diretti generati lungo la filiera immediatamente coinvolta nella produzione

audiovisiva. Questo approccio, fortemente ancorato a informazioni micro, restituisce una stima dell'impatto economico che riflette fedelmente la struttura dei costi effettivamente sostenuti e la loro distribuzione tra i principali gruppi settoriali della filiera. A complemento di questa analisi micro si riporta anche un'analisi macro fondata sul modello input–output espresso dalle tavole intersettoriali dell'economia italiana aggiornate prodotte dall'ISTAT. Questo secondo esercizio ci permette di osservare come la domanda finale di un settore si diffonde attraverso gli acquisti intermedi degli altri settori, generando effetti indiretti che nessun bilancio aziendale può registrare direttamente. In questo senso, l'approccio macro rappresenta un quadro teoricamente completo del potenziale effetto a catena che un aumento della domanda potrebbe generare nel resto dell'economia.

L'analisi macro restituisce ulteriori elementi utili ad interpretare i risultati micro. La matrice input–output mostra infatti che un incremento della domanda finale nel settore 59_60 produce, attraverso la rete dei rapporti intersettoriali, una crescita della produzione complessiva pari a circa due volte lo shock iniziale (il moltiplicatore dell'output del settore audiovisivo risulta pari a 2,15), valore leggermente superiore al valore medio degli effetti di propagazione dell'economia italiana (2,08). Ciò evidenzia come la produzione audiovisiva sia in grado di attivare catene di fornitura relativamente più lunghe rispetto alla media nazionale. Si tratta di un'indicazione coerente con la natura dei processi produttivi del settore, che richiedono un ampio ricorso a servizi specializzati, tecnici e professionali e a una pluralità di fornitori che costituiscono la struttura portante della filiera.

Il confronto tra i due esercizi permette quindi di trarre alcune prime conclusioni utili ai fini valutativi. L'approccio micro evidenzia che, per ogni milione di euro di domanda attivata, le imprese beneficiarie generano in media circa 540 mila euro di valore aggiunto diretto, ossia nei settori direttamente coinvolti nella produzione. Questo rapporto risulta molto vicino ai coefficienti settoriali di valore aggiunto ricavati dalle tavole ISTAT, che per gli stessi gruppi di settori si attestano intorno a 0,45 euro di valore aggiunto per euro di output. Il profilo settoriale che emerge dal nostro approccio micro risulta quindi coerente con quello desumibile dalle branche ISTAT. Ciò rappresenta sicuramente un segnale di robustezza del nostro approccio fondato sull'ipotesi iniziale che le imprese beneficiare del sistema agevolativo rappresentano in buona approssimazione l'universo del settore audiovisivo nazionale.

L'altra conclusione è che i due approcci evidenziano come il sistema agevolativo, oltre al valore aggiunto diretto generato nelle imprese beneficiarie, sia in grado di generare ulteriore valore aggiunto, particolarmente ampio nelle attività "core", le quali sono in grado di generare a loro volta un valore aggiunto più che proporzionale nelle loro catene di fornitori attraverso un processo moltiplicativo complessivo che è leggermente superiore a quello medio dell'economia italiana. Questa evidenza empirica (confermata sia dall'analisi micro, sia da quella macro) se da un lato conferma gli effetti di filiera del sistema agevolativo, mostrando come gli effetti della politica non si esauriscono esclusivamente nel sostengo della redditività delle imprese beneficiarie, dall'altro ridimensiona in termini esclusivamente quantitativi la supposta eccezionalità degli effetti complessivi del settore audiovisivo rispetto agli altri comparti dell'economia italiana.

Tabella 3.5.5.4 Domanda allocata ai settori affini (migliaia di euro) e gli effetti indotti (anni 2018-2024)

	Anno	Domanda indotta totale (B6–B8) – migliaia €	VA attivato totale – migliaia €	Redditi da lavoro – migliaia €	MOL – migliaia €	Ore lavoro attivate	Occupazione FTE attivata
Totale	2018	2,767,414	1,485,183	623,163	854,387	52,107,938	31,017
	2019	2,851,978	1,528,942	642,174	878,840	53,633,221	31,925
	2020	2,446,099	1,305,003	546,564	751,854	45,837,516	27,284
	2021	3,209,199	1,720,733	722,120	989,758	60,374,689	35,937
	2022	3,863,915	2,069,885	868,455	1,190,801	72,636,487	43,236
	2023	3,846,349	2,061,266	865,210	1,185,429	72,322,280	43,049
	2024	2,962,579	1,598,408	671,835	918,215	56,022,557	33,347
g1 Manifattura	2018	81,793	25,494	13,053	12,702	764,088	455
	2019	82,776	25,801	13,209	12,854	773,267	460
	2020	80,908	25,218	12,911	12,564	755,818	450
	2021	95,320	29,710	15,211	14,802	890,449	530
	2022	116,665	36,364	18,617	18,117	1,089,853	649
	2023	114,216	35,600	18,226	17,737	1,066,969	635
	2024	77,848	24,265	12,423	12,089	727,232	433
g2 Noleggio/Impianti	2018	601,424	236,046	107,896	125,650	8,240,619	4,905
	2019	631,341	247,788	113,263	131,900	8,650,549	5,149
	2020	556,495	218,413	99,836	116,263	7,625,018	4,539
	2021	704,761	276,604	126,435	147,239	9,656,534	5,748
	2022	855,054	335,591	153,398	178,638	11,715,826	6,974
	2023	850,600	333,843	152,598	177,708	11,654,794	6,937
	2024	617,061	242,184	110,701	128,917	8,454,879	5,033
g3 Creativi/Tecnici	2018	1,491,959	858,711	294,720	564,953	32,431,191	19,304
	2019	1,528,730	879,875	301,984	578,876	33,230,483	19,780
	2020	1,308,342	753,029	258,449	495,423	28,439,845	16,928
	2021	1,725,574	993,171	340,869	653,415	37,509,357	22,327
	2022	2,074,638	1,194,078	409,822	785,593	45,097,067	26,843
	2023	2,064,191	1,188,064	407,758	781,637	44,869,962	26,708
	2024	1,608,020	925,511	317,647	608,901	34,954,039	20,806
g4 Professionali/ICT	2018	368,155	209,604	88,390	119,398	6,217,665	3,701
	2019	377,718	215,048	90,686	122,500	6,379,162	3,797
	2020	310,833	176,969	74,628	100,808	5,249,576	3,125
	2021	424,537	241,704	101,927	137,684	7,169,890	4,268
	2022	507,661	289,030	121,884	164,642	8,573,735	5,103
	2023	507,270	288,807	121,790	164,516	8,567,143	5,099
	2024	410,210	233,547	98,487	133,037	6,927,920	4,124
g5 Logistica/Risto	2018	43,871	22,136	11,272	10,618	1,003,936	598
	2019	45,217	22,815	11,617	10,944	1,034,728	616
	2020	37,085	18,712	9,528	8,976	848,645	505
	2021	50,673	25,567	13,019	12,264	1,159,579	690
	2022	60,619	30,586	15,574	14,671	1,387,176	826
	2023	60,629	30,591	15,577	14,674	1,387,403	826
	2024	48,850	24,648	12,551	11,823	1,117,868	665
g6 Promozione/Cultura	2018	180,211	133,192	107,832	21,066	3,450,438	2,054
	2019	186,196	137,615	111,414	21,766	3,565,032	2,122
	2020	152,435	112,662	91,212	17,819	2,918,615	1,737
	2021	208,333	153,976	124,660	24,353	3,988,881	2,374
	2022	249,278	184,238	149,160	29,140	4,772,830	2,841
	2023	249,444	184,360	149,259	29,159	4,776,010	2,843
	2024	200,590	148,253	120,026	23,448	3,840,619	2,286

3.6.1. Valutazione degli effetti sulle opere

L'analisi empirica proposta in questa sezione analizza in che modo i contributi pubblici contribuiscano alla diffusione nazionale e internazionale delle opere sovvenzionate. In generale la valutazione dell'impatto di una *policy* richiede il confronto tra ciò che è accaduto con l'intervento e ciò che sarebbe accaduto in sua assenza, ossia lo scenario controfattuale. Quest'ultimo viene di norma stimato utilizzando un gruppo di soggetti non trattati ma simili a quelli trattati. Nel caso dei contributi pubblici per il cinema, però, questa strategia non è applicabile: la misura presenta infatti una sostanziale *full coverage*, poiché quasi tutte le opere hanno beneficiato dell'incentivo. Le poche non trattate hanno caratteristiche peculiari e non consentono di costruire un controfattuale credibile. In questi casi è più appropriato chiedersi cosa sarebbe accaduto se l'intensità dell'incentivo fosse stata diversa, più bassa o più alta. Per rispondere a questa domanda si utilizza il Generalized Propensity Score Matching (GPSM), introdotto da Hirano e Imbens (2004) e sviluppato in diverse estensioni recenti (ad es. Huling et al., 2024). La soluzione proposta è quindi quella di utilizzare la diversa intensità dell'incentivazione per valutare il legame causale tra la quota di contributi ricevuti e output rilevanti relativi alla diffusione delle opere (es. numero di spettatori al cinema, presenza sulle piattaforme ed altro).

Lo scopo è quello di valutare cosa sarebbe successo ad un'opera in termini di un certo output (es. numero di spettatori al cinema) nel caso in cui avesse ricevuto una diversa intensità di trattamento, ovvero una diversa quota di contributi (ad esempio, una più alta o più bassa percentuale di contributi su costi totali). L'obiettivo ultimo è quello di stimare una funzione dose-risposta che metta in relazione causale output e intensità di trattamento. Tale funzione dose-risposta può essere visualizzata graficamente e consente di capire se una maggiore intensità del trattamento corrisponda ad un valore maggiore o minore dell'output.

Questo è un compito non semplice: generalmente opere con caratteristiche diverse ottengono intensità di trattamento diverse e quindi un semplice confronto tra output e intensità di trattamento non ci permette di stimare l'effetto causale dei contributi pubblici in quanto questo può dipendere da altre caratteristiche. Ad esempio, una semplice regressione lineare mostra come determinanti significative dell'intensità dei contributi pubblici la dimensione dei costi, l'anno di concessione (a seguito di modifiche della legislazione), la durata, la presenza di co-produzioni, la tipologia di opera ed altro. Queste sono tutte variabili che oltre ad influenzare l'intensità dei contributi influenzano anche gli indicatori di output (es: numero di spettatori), non tenerne conto può portare inevitabilmente a stimare delle correlazioni spurie.

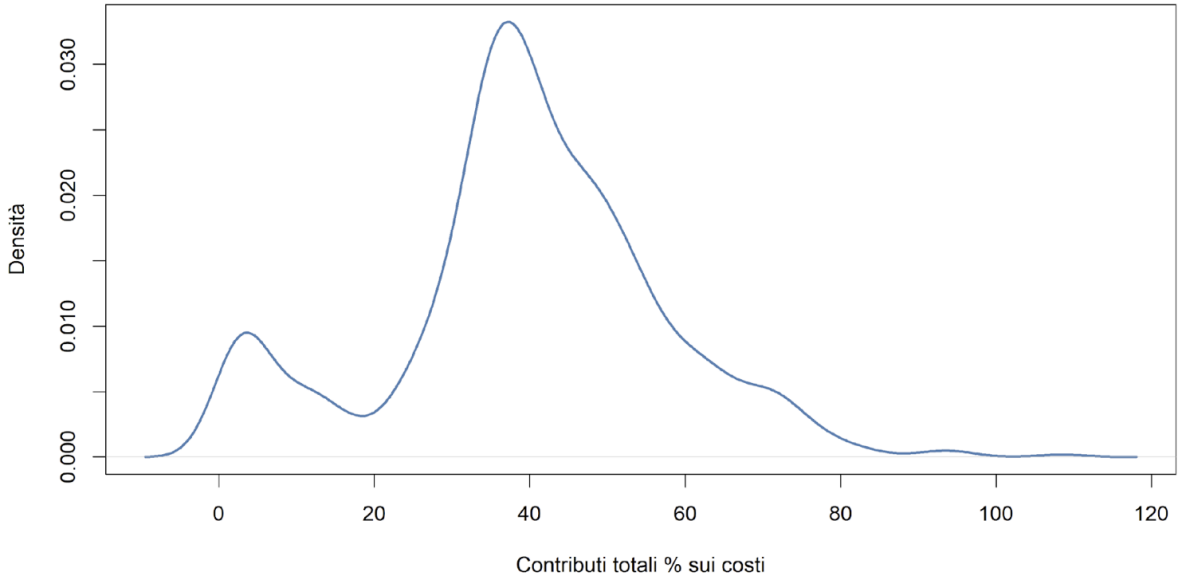
Per questo motivo è fondamentale utilizzare un metodo statistico che permetta il più possibile di tenere conto delle differenze nei valori delle covariate (le varie caratteristiche dell'opera) per diversi valori di intensità di trattamento. Negli ultimi anni sono stati proposti diversi stimatori che hanno permesso di migliorare il metodo "classico", proposto da Hirano e Imbens (2004), e denominato "punteggio di propensione generalizzato" (Generalized Propensity Score - GPS). Tra questi ultimi si è scelto di utilizzare un metodo molto recente considerato più «credibile» e «robusto»: l'"Independence weights" per trattamento continuo (Huling et al., 2024), che assegna un diverso peso alle osservazioni. Tale peso viene «scelto» per rendere il più possibile indipendenti l'intensità di trattamento da tutte le variabili pre-trattamento rilevanti. L'uso di questo approccio è consigliato perché generalmente ripesare le osservazioni consente di bilanciare meglio le covariate (si veda Cork et al., 2025).
Se l'obiettivo è di stimare una funzione dose-risposta che permetta di valutare il legame causale tra intensità di trattamento e output, la prima questione è come valutare l'intensità del trattamento. Risulta evidente come non possa essere utilizzato il livello dei contributi pubblici totali, in quanto questo dipende dalla dimensione: opere più grandi ricevono "meccanicamente" più contributi (ad esempio, generalmente più finanziamenti tramite *tax credit*) ma anche maggiori spettatori, più

passaggi ecc. Si è scelto quindi di "normalizzare" proprio rispetto alla dimensione dell'opera, approssimata dai costi totali. La variabile di intensità dei contributi pubblici sarà quindi:

Intensità contributi pubblici = totale contributi pubblici ricevuti dall'opera/costi totali dell'opera

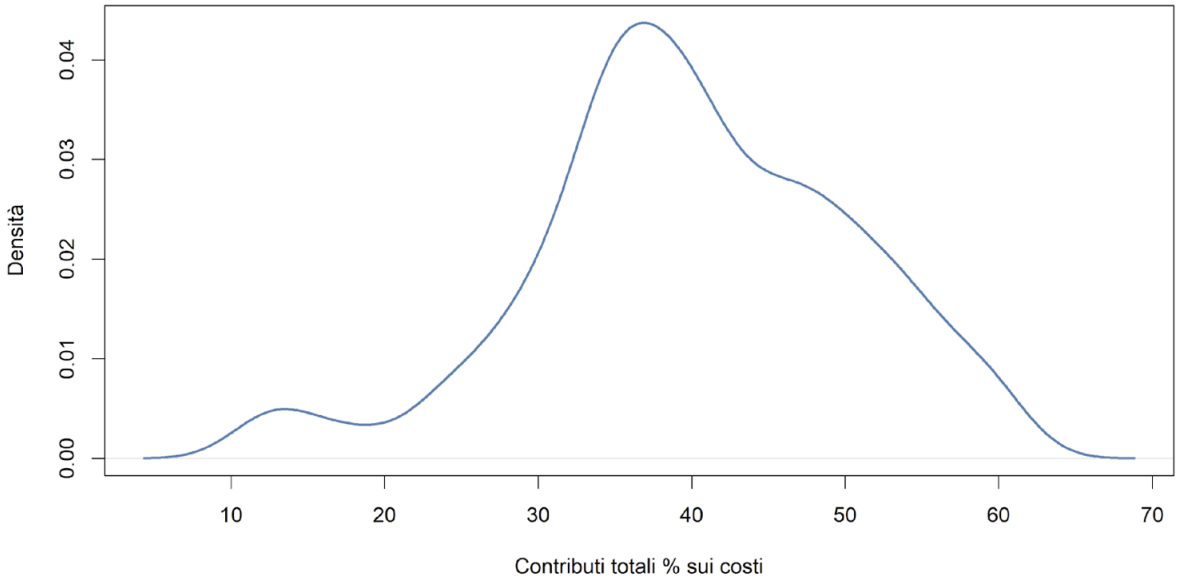
Si noti che questa è una delle possibili normalizzazioni che possono essere adottate. Per esempio, si potrebbe normalizzare sui minuti di opera, sui costi ammissibili, ecc.
Tale variabile deve essere calcolata rispetto alle opere agevolate. Questo ha richiesto un processo di analisi complesso, per eliminare i fattori confondenti l'analisi. Delle 1760 opere destinate al cinema che hanno ricevuto almeno un tipo di contributi pubblici, 1308 erano presenti nel database IMDb. Si è quindi scelto, per evitare outlier e casi particolari, di considerare solo le opere con almeno 100 spettatori effettivi in Italia al cinema, riducendo il campione a 823 opere. Di queste, 726 erano con una coproduzione italiana di maggioranza, e 709 con costi cast e/o regia non nulli. Il campione finale identificato ha quindi compreso, per omogeneità, le opere uscite tra il 2018 e il 2024, pari a 696 opere. Su queste opere è stata calcolata l'intensità dei contributi totali. Dalle Figure 3.6.1.1 e 3.6.1.2 sottostanti è possibile notare come, eliminando alcuni valori "estremi" di trattamento, la distribuzione dell'intensità è regolare unimodale, con un picchio intorno al 40% e compresa circa fra il 10% e il 60%.

Figura 3.6.1.1 Distribuzione dell'intensità dei contributi totali per tutte le opere del campione finale.



Nota: Stima basata su 696 osservazioni. Il grafico mostra la distribuzione di densità dei contributi totali in percentuale sui costi di produzione per tutto il campione.

Figura 3.6.1.2 Distribuzione dell'intensità dei contributi totali per le opere del campione finale dopo la rimozione dei valori "estremi".



Nota: Stima basata su 556 osservazioni. Il grafico mostra la distribuzione di densità dei contributi totali in percentuale sui costi di produzione per tutte le osservazioni tranne quelle con valori "estremi" di questa variabile.

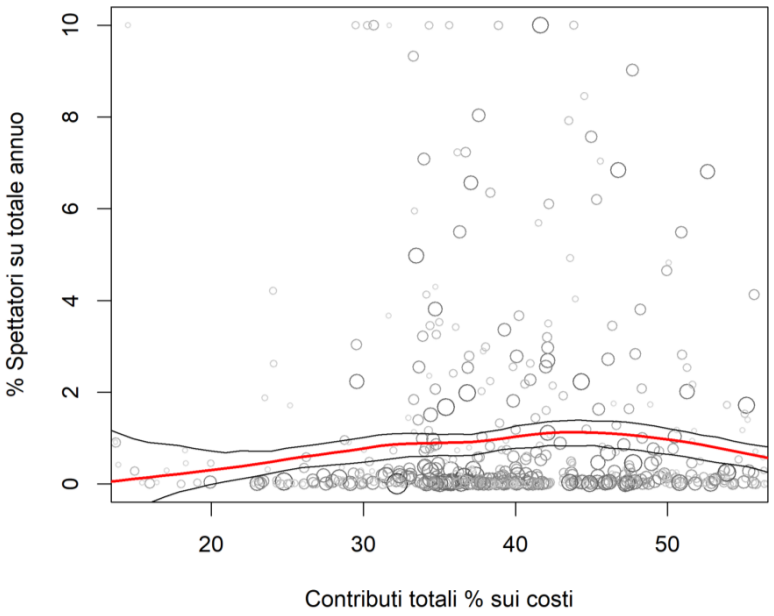
La presenza di un'adeguata variabilità della variabile di intensità così calcolata assicura la possibilità di una stima robusta della funzione dose-risposta precedentemente presentata.

Per quanto riguarda la variabile relativa alla diffusione, anche in questo caso è necessario ricorrere alla normalizzazione. Infatti, considerare il semplice numero degli spettatori può essere fuorviante, a causa di dinamiche che si sono modificate negli anni considerati. In particolare, specie dopo lo shock del COVID, il livello degli spettatori è stato negli anni in media particolarmente variabile. Il rischio è che l'analisi non sia comparabile tra anni e quindi tra intensità diverse. Per questo si è scelto di «normalizzare» gli spettatori di ogni opera rispetto agli spettatori totali annui per ogni anno. È stato imposto un limite ai pochi picchi anomali (10 opere): gli spettatori delle opere che rappresentavano oltre il 10% del totale annuo sono stati ricondotti al valore del 10%. La variabile considerata di diffusione è quindi:

spettatori "normalizzati= percentuale di spettatori di quell'opera sul numero totale di spettatori annui

La stima della relazione tra intensità dei contributi totali e quota di spettatori è rappresentata nella Figura 3.6.1.3. che mostra come, al crescere dell'intensità del trattamento, aumenta anche la quota di spettatori "normalizzati". Questa relazione suggerisce un impatto positivo e statisticamente significativo dei contributi, indicando che livelli più elevati di sostegno si associano a risposte di pubblico mediamente migliori. Trattandosi di una funzione dose-risposta, tale evidenza implica un rapporto causale positivo tra contributi e spettatori al cinema.

Figura 3.6.1.3 Stima della relazione tra intensità dei contributi totali (sui costi) e quota di spettatori dell'opera nell'anno.

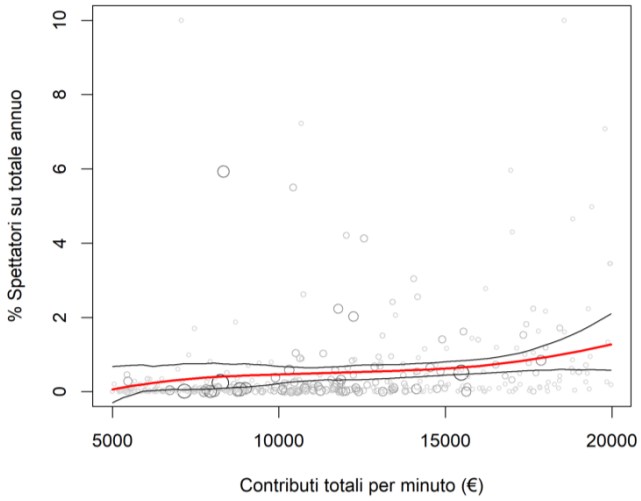


Nota: Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra i contributi totali, espressi in percentuale sul costo totale dell'opera, e la quota di spettatori sul totale annuo. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la percentuale di coproduzione italiana, le dummies relative all'anno di uscita dell'opera (dal 2018 al 2024), una dummy per il genere "drammatico", una dummy per il genere "comico", la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale, la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale e una dummy uguale a 1 se il produttore aveva un fatturato superiore a 5 milioni di euro. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Come prova di robustezza abbiamo svolto la stessa analisi normalizzando il totale dei contributi pubblici non rispetto ai costi totali ma al minutaggio, ovvero alla lunghezza dell'opera. La relazione è quindi tra contributi totali per minuto e la percentuale di spettatori di quell'opera sul numero totale di spettatori annui. I risultati, come risulta dalla Figura 3.6.1.4, sono sostanzialmente analoghi.

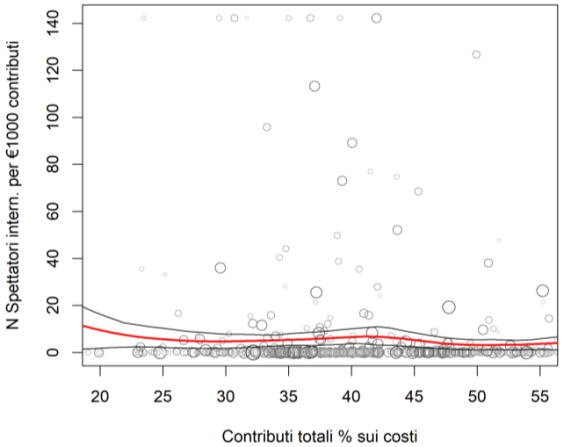
Si è inoltre valutato l'impatto dei contributi pubblici sull'internazionalizzazione delle opere, valutata in termini di ammontare degli spettatori internazionali. Si noti che il passaggio su circuiti esteri è favorito da co-produzioni internazionali, in cui la quota italiana è minore e quindi anche l'intensità dei contributi pubblici, cioè della principale tipologia di finanziamento pubblico, risulta minore. Nella Figura 3.6.1.5 successiva viene comparato il numero di spettatori internazionali per 1000 euro di contributi pubblici rispetto all'intensità dei contributi pubblici rispetto ai costi, costruendo quindi un indicatore di efficienza dei contributi pubblici per i mercati internazionali. Per limitare la variabilità e quindi rendere il grafico leggibile si è adoperata una procedura di "trimmed" al 5%, cioè con un cap al top e bottom del 5%. I risultati mostrano un impatto sostanzialmente simile per ogni livello di intensità, con alcune punte per i valori di intensità inferiori (come atteso) e intorno al 40%.
Per verificare che i risultati non fossero dovuti alla procedura di "trimmed", si è riprodotta l'analisi usando il logaritmo del numero di spettatori internazionali rispetto all'intensità dei contributi pubblici rispetto ai costi, senza cap. I risultati confermano sostanzialmente l'assenza di effetti rilevanti (Figura 3.6.1.5).

Figura 3.6.1.4 Stima della relazione tra intensità dei contributi totali (sui minuti) e quota di spettatori dell'opera nell'anno.



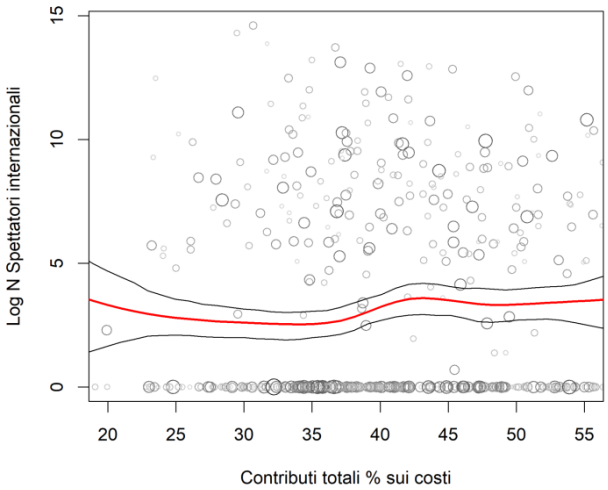
Nota: Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra i contributi totali, espressi in € per minuto, e la quota di spettatori sul totale annuo. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la percentuale di coproduzione italiana, le dummies relative all'anno di uscita dell'opera (dal 2018 al 2024), una dummy per il genere "drammatico", una dummy per il genere "comico", la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale, la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale e una dummy uguale a 1 se il produttore aveva un fatturato superiore a 5 milioni di euro. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Figura 3.6.1.5 Stima della relazione tra intensità dei contributi pubblici e numero di spettatori internazionali dell'opera nell'anno.



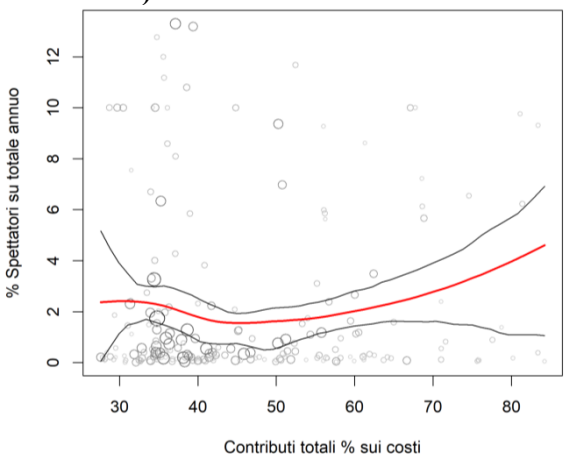
Nota: Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra i contributi totali, espressi in percentuale sul costo totale dell'opera, e il numero di spettatori internazionali per €1000 di contributi. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la percentuale di coproduzione italiana, le dummies relative all'anno di uscita dell'opera (dal 2018 al 2024), una dummy per il genere "drammatico", una dummy per il genere "comico", la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale, la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale e una dummy uguale a 1 se il produttore aveva un fatturato superiore a 5 milioni di euro. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Figura 3.6.1.6 Stima della relazione tra intensità dei contributi totali e logaritmo del numero di spettatori internazionali dell'opera nell'anno.



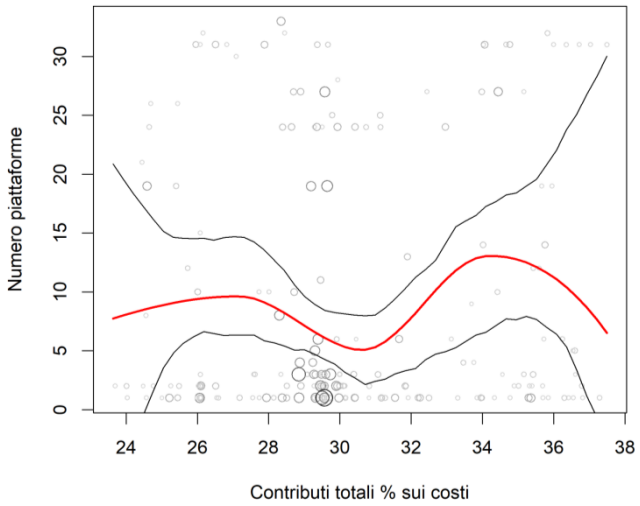
Nota: Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra il totale dei contributi pubblici, espresso in percentuale sul costo totale dell'opera, e il log del numero di spettatori internazionali. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la percentuale di coproduzione italiana, le dummies relative all'anno di uscita dell'opera (dal 2018 al 2024), una dummy per il genere "drammatico", una dummy per il genere "comico", la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale, la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale e una dummy uguale a 1 se il produttore aveva un fatturato superiore a 5 milioni di euro. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Figura 3.6.1.7 Relazione tra intensità dei contributi totali (sui costi) e quota di spettatori dell'opera nell'anno (documentari)



Nota: Stima basata su 255 documentari. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra i contributi totali, espressi in percentuale sul costo totale del documentario, e la quota di spettatori sul totale annuo. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale e la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Figura 3.6.1.8 Stima del numero di piattaforme sulle quali le serie sono stati presenti per intensità dei contributi totali.



Nota: Stima basata su 326 serie. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra i contributi totali, espressi in percentuale sul costo totale dell'opera, e il numero di piattaforme su cui l'opera è presente. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono: il logaritmo del costo totale dell'opera, la durata, la percentuale di coproduzione italiana, le dummies relative a ciascun anno di uscita della serie, una dummy per il genere "drammatico", la quota dei costi dovuti alla regia sul costo totale, la quota dei costi dovuti al cast sul costo totale e una dummy uguale a 1 se il produttore aveva un fatturato superiore a 5 milioni di euro. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

L'analisi ha riguardato anche altre categorie di opere oltre ai lungometraggi. In primo luogo, si è valutato l'effetto dell'intensità dei contributi pubblici sui documentari. Per normalizzare la variabile di diffusione anche in questa analisi abbiamo utilizzato la percentuale di spettatori rispetto agli spettatori totali annui per i documentari. Tale variabile è stata messa in relazione con l'intensità dei contributi pubblici, calcolata sempre come rapporto tra ammontare dei contributi pubblici e costi totali del documentario. Il risultato viene rappresentato nella Figura 3.6.1.7. Anche in questo caso emerge una relazione positiva e statisticamente significativa tra l'intensità dei fondi e la quota di spettatori al cinema, a conferma dell'efficacia del sostegno pubblico nel favorire la partecipazione alle sale cinematografiche e nel rafforzare la domanda di consumo culturale.

Infine, si è valutato l'effetto dell'intensità dei contributi pubblici sulle serie. In questo caso come indicatore di output è stato scelto il numero di piattaforme sulle quali ha circolato la serie, che ci restituisce una misura, seppur imperfetta, della circolazione delle opere (Vedi anche Sezione 3.5.1). Questa presenza è stata rapportata sempre all'intensità dei contributi pubblici rispetto ai costi totali. I risultati mostrano un effetto non monotono dei contributi che sembrano avere maggiore efficacia per valori dell'intensità pari a 26% e a 34% (Fig. 3.6.1.8). Dato l'ampio intervallo di confidenza, non appaiono significative differenze rispetto all'intensità del finanziamento per il numero di piattaforme sulle quali le serie sono state presenti.

Nel complesso, l'esercizio valutativo segnala come i benefici concessi al settore audiovisivo hanno avuto un effetto positivo e statisticamente significativo sulla diffusione nazionale delle opere sovvenzionate. Nell'intervallo considerato, l'effetto dei contributi pubblici risulta sistematicamente efficace per le tipologie di opere analizzate, in particolare per film e documentari. In altri termini, gli interventi di entità maggiore si associano a un aumento relativamente più ampio della platea di spettatori, suggerendo che le risorse allocate non solo raggiungono i destinatari, ma si traducono anche in un effettivo cambiamento nei comportamenti di fruizione. La variazione dell'intensità dei contributi, nell'intervallo analizzato, mostra un impatto modesto, anche se positivo, sugli spettatori.

Questo significa come sia importante soprattutto mantenere una intensità di benefici nell'intorno dei valori concessi in questi anni, e che variazioni in questo intervallo hanno un effetto sostanzialmente secondario.

I contributi pubblici hanno dunque rappresentato uno strumento efficace per favorire la circolazione delle opere e, di conseguenza, la diffusione della cultura italiana di cui esse sono espressione, sia a livello nazionale sia a livello internazionale. Tale evidenza risulta coerente con l'idea che politiche mirate di sostegno al settore culturale possano contribuire a ridurre vincoli economici e informativi, promuovendo un accesso più ampio e inclusivo all'offerta cinematografica.

3.6.2 Analisi di impatto a livello di impresa

L'analisi empirica proposta in questa sezione mira a quantificare l'impatto causale dei contributi pubblici al cinema sulla crescita e redditività delle imprese beneficiarie. Come precedentemente indicato, l'archivio utilizzato ha unito le informazioni amministrative sulle imprese beneficiarie con i dati di bilancio di tali imprese che provengono dalla banca dati Bureau Van Dijk/AIDA (si veda la Sezione 3.3 per maggiori dettagli).

La valutazione dell'impatto causale dei contributi pubblici sulla crescita e redditività, e non la semplice correlazione, richiede il confronto tra lo scenario osservato in presenza dei contributi (fattuale) e quello ipotetico in loro assenza (controfattuale). In genere, quest'ultimo viene approssimato tramite un gruppo di imprese non beneficiarie, e quindi non trattate, ma comparabili alle beneficiarie. Nel caso in esame, tuttavia, questa strategia non è applicabile: la politica presenta una condizione di full coverage, per cui quasi tutte le imprese (almeno quelle qui oggetto di analisi) hanno ricevuto contributi, escludendo di fatto la possibilità di costruire un gruppo di controllo non trattato.

In contesti di full coverage, la domanda rilevante diventa quindi se e in che misura risultati diversi si sarebbero osservati a fronte di un diverso livello di contributo. Per rispondere a tale quesito, si ricorre al Generalized Propensity Score Matching (GPS) (Hirano e Imbens, 2004; Wu et al., 2024), un metodo quasi-sperimentale che, a differenza del Propensity Score Matching tradizionale, non stima la probabilità di partecipazione al trattamento, bensì la probabilità di ricevere un determinato livello di incentivo. Ciò consente di analizzare come varia l'effetto del contributo lungo la sua intensità, anche in assenza di unità non trattate.

La disponibilità di informazioni sull'intensità dell'incentivo (nel nostro caso, il rapporto tra contributi ricevuti e valore della produzione dell'anno precedente al primo contributo) e la presenza di una sufficiente variabilità della stessa consentono la stima di una funzione dose–risposta, che descrive la relazione tra livello di incentivo (dose) e variabile di risultato (risposta). Il metodo GPS permette non solo di stimare l'effetto medio del contributo, ma anche di analizzarne gli effetti marginali lungo l'intera distribuzione dell'intensità di trattamento. Inoltre, in quanto estensione del PSM binario, il GPS consente di ridurre i bias derivanti da squilibri nelle covariate tra unità sottoposte a differenti livelli di trattamento.

L'applicazione del GPS richiede: (i) partecipazione diffusa alla politica (full coverage), (ii) misurazione dell'intensità del contributo per ciascuna unità, e (iii) ampia disponibilità di informazioni pre-trattamento sulle caratteristiche e performance delle imprese, sufficientemente informative dei determinanti dell'intensità.

L'obiettivo è identificare la relazione causale tra contributi (normalizzati) e outcomes rilevanti (ad es. occupazione, EBITDA, valore della produzione). Poiché l'intensità del trattamento non è assegnata casualmente (risultando correlata a caratteristiche d'impresa come EBITDA, ROA e valore

della produzione) un'analisi non aggiustata produrrebbe stime distorte. È quindi necessario ricorrere a stimatori in grado di bilanciare le covariate tra diversi livelli di trattamento.

Tra le metodologie più recenti si è scelto di adottare gli Independence Weights per trattamenti continui (Huling et al., 2024), che ripesano le osservazioni in modo da massimizzare l'indipendenza tra intensità del contributo e covariate pre-trattamento. Questo approccio migliora il bilanciamento delle covariate e rafforza la credibilità dell'inferenza causale (Cork et al., 2025).

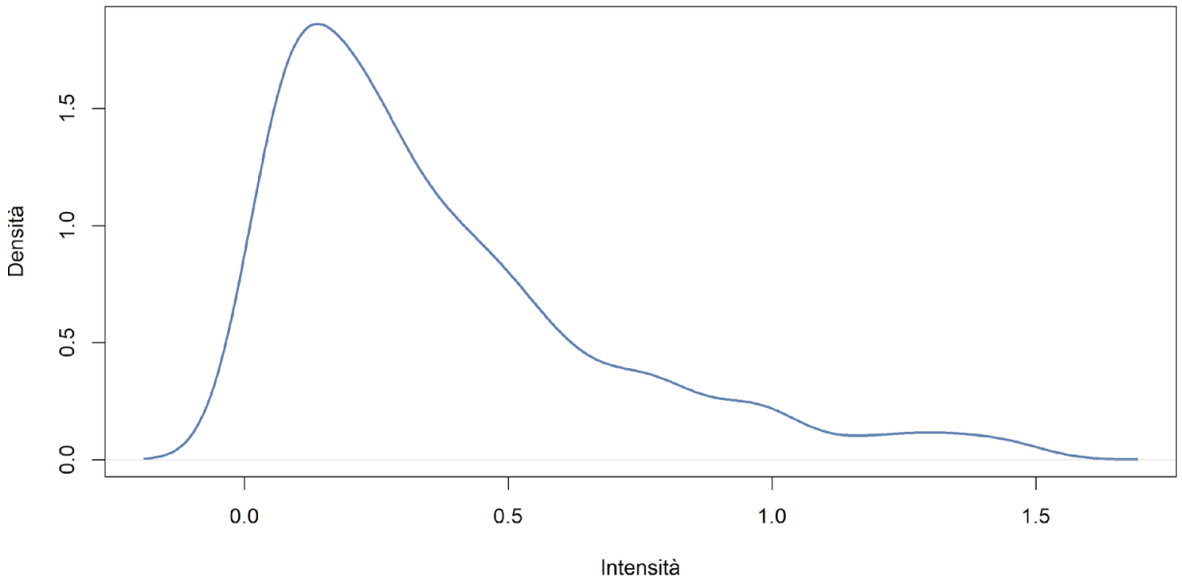
Un elemento cruciale per la stima della funzione dose–risposta è la corretta definizione dell'intensità di trattamento. L'analisi ha inizio con la determinazione di cosa consiste il trattamento. Il punto di partenza è rappresentato dall'ammontare complessivo dei contributi pubblici ricevuti nell'ambito della legge n. 220/2016 (*tax credit*, contributi automatici, contributi selettivi e altri interventi). Tuttavia, il valore assoluto dei contributi ricevuti non rappresenta una misura appropriata, poiché è fortemente correlato alla dimensione dell'impresa: unità più grandi tendono a ricevere contributi maggiori, ma presentano anche livelli strutturalmente più elevati di occupazione, produzione e output in generale, generando un confondimento meccanico tra dimensione, trattamento e risultato. Si è scelto quindi di «normalizzare» rispetto al valore della produzione. Questo rapporto può essere interpretato come misura dell'intensità relativa del sostegno pubblico alle imprese operanti nel settore. La variabile di intensità dei contributi sarà quindi:

Intensità contributi = totale contributi medi annui ricevuti / valore della produzione

dove il totale contributi medi annui prende in considerazione per ciascuna impresa gli anni che vanno dal primo anno dei contributi fino al 2024, mentre il valore della produzione si riferisce all'anno della ricezione dei primi contributi.

Una volta definita la misura di intensità, si è proceduto con l'analisi dei dati di bilancio. Partendo dalle 1 183 imprese che avevano ricevuto i contributi, sono state eliminate quelle con valori mancanti in una o più variabili di interesse e quelle che li avevano ricevuti per la prima volta nel 2024. In seguito, sono state escluse le imprese appartenenti a settori ATECO non considerati core per il comparto cinematografico (ad esempio alcune aziende del settore credito e assicurativo; cfr. tabella 3.1.1 nella sezione 3.1), rimanendo con 733 imprese, che costituiscono il campione finale. Su queste opere è stata calcolata l'intensità dei contributi. Data la presenza di valori estremi nella distribuzione della variabile di intensità si è proceduto all'eliminazione delle osservazioni con valori dell'intensità appartenenti al primo e ultimo decile, ottenendo un campione finale di 585 imprese. La distribuzione dell'intensità ottenuta risulta complessivamente piuttosto regolare, sebbene presenti una asimmetria con coda a destra (Figura 3.6.2.1).

Figura 3.6.2.1 Distribuzione dell'intensità dei contributi pubblici per tutte le imprese del campione finale



Nota: Stima basata su 585 imprese. Il grafico mostra la distribuzione di densità dell'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno corrispondente alla ricezione dei primi contributi.

La presenza di sufficiente variabilità nell'intensità di trattamento così definita garantisce la possibilità di stimare in modo robusto la funzione dose–risposta.

Per quanto riguarda le variabili di output, è necessario adottare misure relative, quali tassi di crescita o variazioni nel tempo. Considerando imprese eterogenee per dimensione, le variabili di bilancio in livelli (ad es. valore della produzione) risultano meccanicamente maggiori per le imprese più grandi, che tendono anche a ricevere contributi più elevati. L'utilizzo di variazioni relative consente di neutralizzare questo problema. D'altra parte, considerando come variabili dipendenti i tassi di crescita, si tende a dare più peso alle piccole imprese che generalmente presentano tassi di crescita più volatili. Alla luce di queste considerazioni si è proceduto a concentrarsi sull'analisi in livelli, ma di affiancare ad essa anche un'analisi sui tassi di crescita del valore della produzione. Vengono inoltre presentate stime separate per piccole e medio-grandi imprese.

La costruzione dei tassi di crescita e delle variazioni differenziate nel tempo è resa possibile dalla disponibilità di dati di bilancio sia precedenti sia successivi all'erogazione dei contributi. Ad esempio, nell'analizzare il valore della produzione abbiamo creato la seguente variabile output:

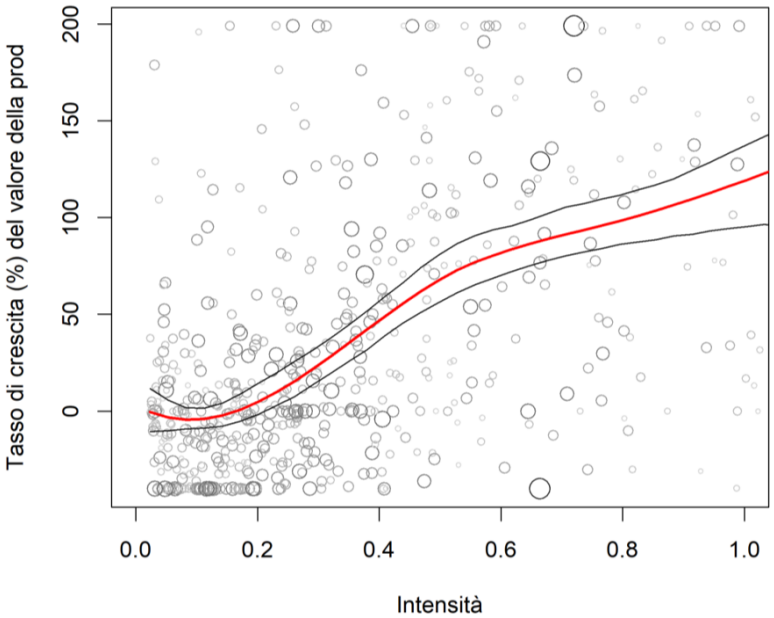
*tasso di crescita del valore della produzione = [(valore della produzione medio negli anni dopo la ricezione dei primi contributi - valore della produzione nell'anno della ricezione dei primi contributi)/ valore della produzione nell'anno della ricezione dei primi contributi]*100*

La stima della relazione tra intensità dei contributi e tasso di crescita del valore della produzione è rappresentata nella Figura 3.6.2.2.

Che vi sia una relazione positiva e significativa tra livello della produzione e livello dei contributi è ovvio, in quanto i contributi vengono attribuiti come quota dei costi. Meno ovvio è che vi sia una relazione positiva tra intensità dei contributi e crescita come mostra la Fig. 3.6.2.2, con coefficienti ampiamente significativi sul piano statistico. L'andamento appare inoltre abbastanza lineare, anche se emergono effetti marginali più elevati per valori dell'intensità tra 0,2 e 0,5. La relazione mostra che aumentando l'intensità dal 20% al 40% il tasso di crescita del valore della produzione passa dal

4,8% al 48,9%. Questo significa che incentivando in misura maggiore la produzione si sostiene la crescita nel tempo delle imprese.

Figura 3.6.2.2 Stima della relazione tra intensità dei contributi e tasso di crescita del valore della produzione

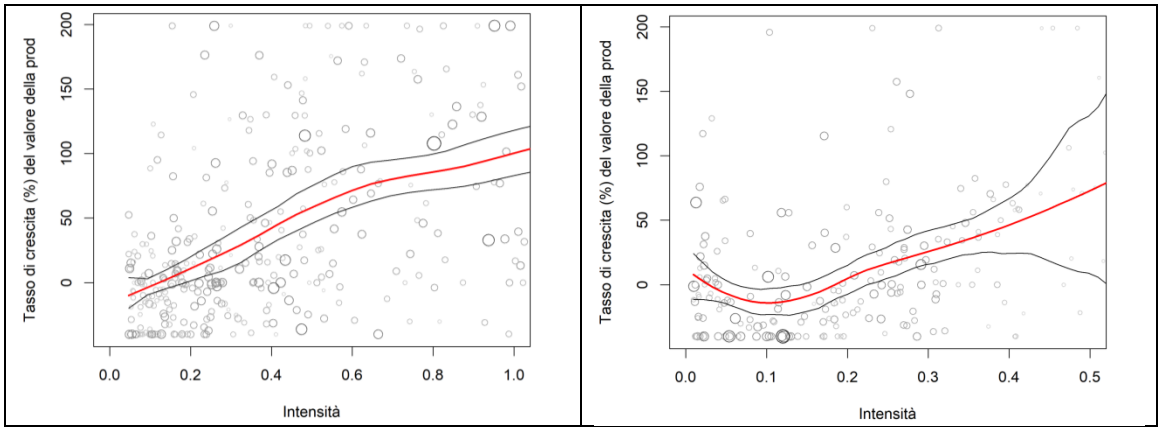


Nota: Stima basata su 585 imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il tasso di crescita del valore della produzione tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte *le variabili di* controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Questo effetto appare maggiore per le imprese di minore dimensione. Infatti, replicando la stessa stima ma dividendo tra piccole e medio-grandi imprese (Figura 3.6.2.3), so osserva chiaramente non solo come la relazione positiva dell'intensità tra l'ammontare normalizzato dei contributi pubblici e il tasso di crescita del valore della produzione permanga per diverse dimensioni di impresa su tutto il campo di variazione dell'intensità, ma che l'effetto per le imprese più piccole risulta in genere più ampio.

Figura 3.6.2.3 Stima della relazione tra intensità dei contributi e tasso di crescita del valore della produzione per diverse dimensioni d'impresa

Imprese piccole	Imprese medio-grandi



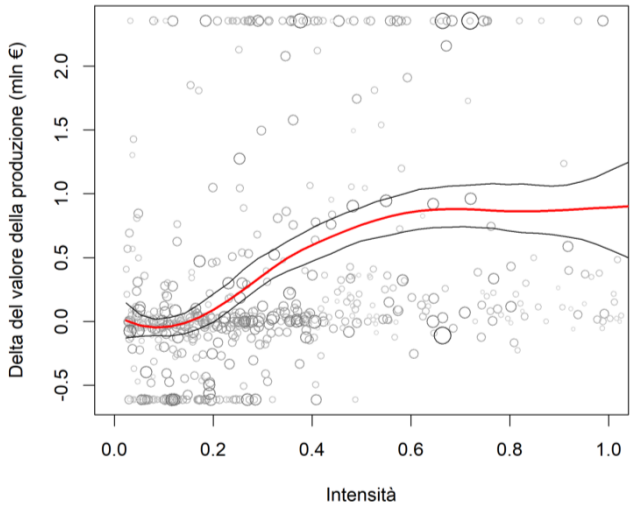
Nota: Stima basata su 374 piccole imprese e su 211 medio-grandi imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il tasso di crescita del valore della produzione tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. Le imprese piccole sono definite come quelle con valore della produzione inferiore a 1 milione di € nell'anno corrispondente alla ricezione dei primi contributi pubblici. Il range di variazione dell'intensità va da 0 a 1, tranne che nel caso delle imprese medio-grandi per cui il range di variazione dell'Intensità va da 0 a 0.5, dato che non ci sono imprese medio grandi con valori dell'intensità prossimi a 1. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Dopo gli effetti sulle variazioni in termini percentuali vengono presentati quelli sulle variazioni in livello. La costruzione delle variazioni nel tempo del valore della produzione ha seguito la seguente formulazione:

differenza del valore della produzione = valore della produzione medio negli anni dopo la ricezione dei primi contributi - valore della produzione nell'anno della ricezione dei primi contributi

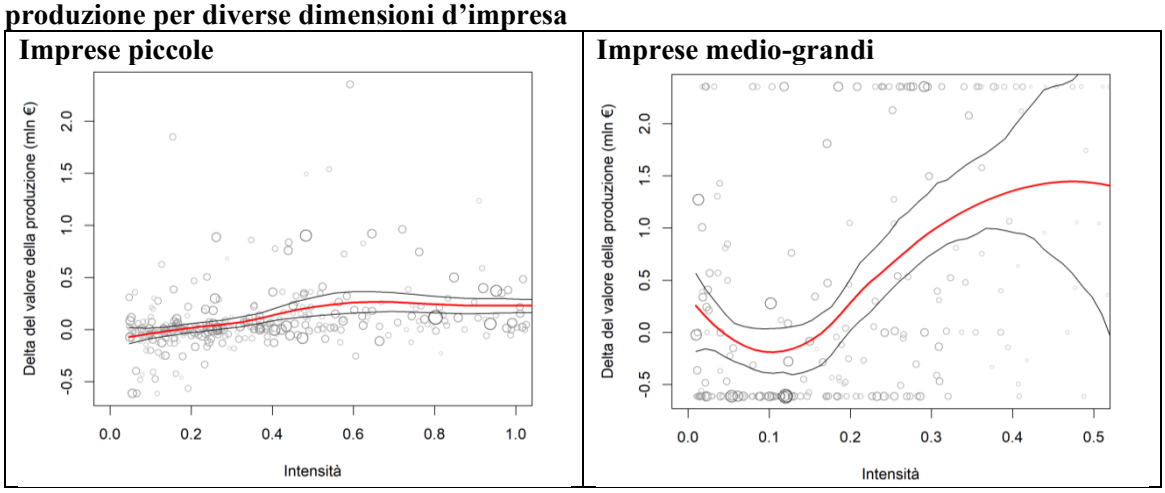
Le variazioni in livello (differenza) sono diverse da quelle in percentuali in quanto tengono conto della dimensione dell'impresa. La variazione assoluta informa sull'impatto reale di una modifica dell'intensità del contributo, la variazione percentuale informa sull'intensità relativa del cambiamento. Come indicano le Figure 3.6.2.4 e 3.6.2.5, anche in questo caso esiste un legame positivo tra intensità dei contributi pubblici e aumento della produzione. In media a un incremento dell'intensità tra il 40 e il 60% si registra un corrispondente aumento medio della produzione di circa 250 migliaia di euro. Inoltre, come atteso, usando la differenza del valore della produzione emergono effetti maggiori per quanto riguarda le imprese medio-grandi.

Figura 3.6.2.4 Stima della relazione tra intensità dei contributi e la differenza del valore della produzione



Nota: Stima basata su 585 imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta del valore della produzione tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Figura 3.6.2.5 Stima della relazione tra intensità dei contributi e la differenza del valore della produzione per diverse dimensioni d'impresa

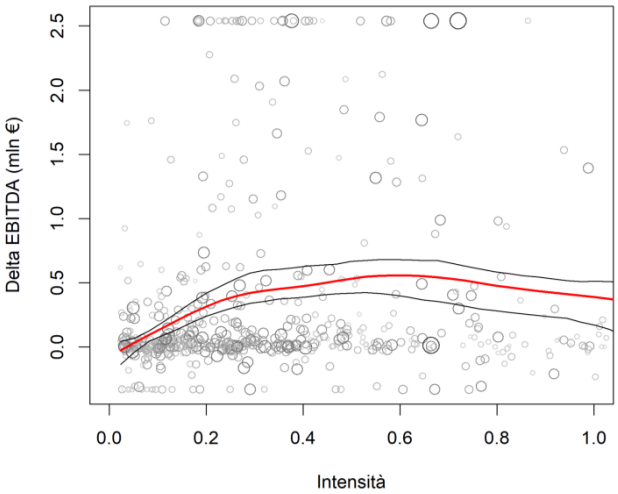


Nota: Stima basata su 374 piccole imprese e su 211 medio-grandi imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta del valore della produzione tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. Le imprese piccole sono definite come quelle con valore della produzione inferiore a 1 milione di € nell'anno corrispondente alla ricezione dei primi contributi pubblici. Il range di variazione dell'intensità va da 0 a 1, tranne che nel caso delle imprese medio-grandi per cui il range di variazione dell'Intensità va da 0 a 0.5, dato che non ci sono imprese medio grandi con valori dell'intensità prossimi a 1. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

L'impatto causale dei contributi pubblici sulla redditività delle imprese beneficiarie viene analizzato stimando l'effetto di una variazione degli stessi sul reddito operativo, valutato tramite l'EBITDA (Earnings Before Interest, Taxes, Depreciation and Amortization). La funzione dose–risposta

corrispondente è riportata nella Figura 3.6.2.6. Anche in questo caso, i risultati indicano un effetto positivo e statisticamente significativo dell'intensità del contributo, con una risposta più marcata corrispondente ai valori dell'intensità che vanno fino al 40%. Anche in questo caso, la stima viene riportata nella Figura 3.6.2.7 separatamente per piccole e medio-grandi imprese. È interessante notare come appaia una relazione sostanzialmente piatta e al limite della significatività tra intensità dei contributi e crescita dell'EBITDA nel tempo per le piccole imprese, mentre emerga un effetto positivo e marcato, soprattutto oltre il 20%, per quanto concerne le medio-grandi imprese.

Figura 3.6.2.6 Stima della relazione tra intensità dei contributi e cambio nel tempo dell'EBITDA



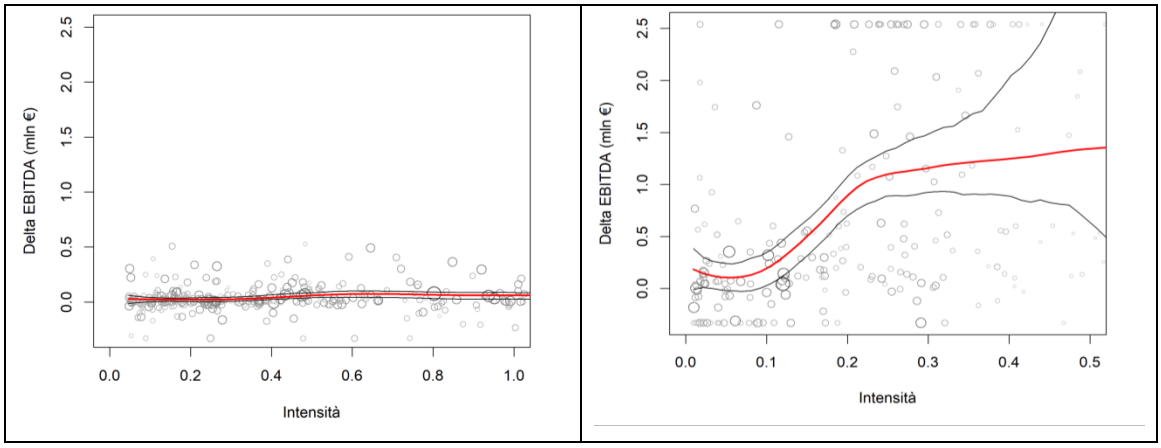
Nota: Stima basata su 585 imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta dell'EBITDA tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Infine, l'analisi ha esaminato la relazione tra intensità dei contributi e variazione nel numero di dipendenti. Nel complesso, i risultati mostrano un effetto positivo ma moderato dell'intensità dei contributi sull'aumento dell'occupazione (Figura 3.6.2.8). La relazione mostra che aumentando l'intensità dal 20% al 40% l'aumento del numero dei dipendenti passa da +2.0 a +6.3. Inoltre, l'effetto appare non lineare, con incrementi maggiori del numero dei dipendenti corrispondenti a intensità del trattamento fino al valore del 50% (l'effetto più elevato, pari a +7,4 dipendenti, si registra in corrispondenza del 55% di intensità).

Quando realizziamo l'analisi divisa per dimensioni d'impresa (Figura 3.6.2.9), emergono risultati in linea con l'analisi dell'EBITDA: la relazione tra intensità dei contributi e crescita del numero dei dipendenti nel tempo per le piccole imprese rimane essenzialmente piatta, mentre emerge un effetto positivo e marcato per quanto concerne le medio-grandi imprese. In entrambi i casi le stime sono al limite della significatività o non significative.

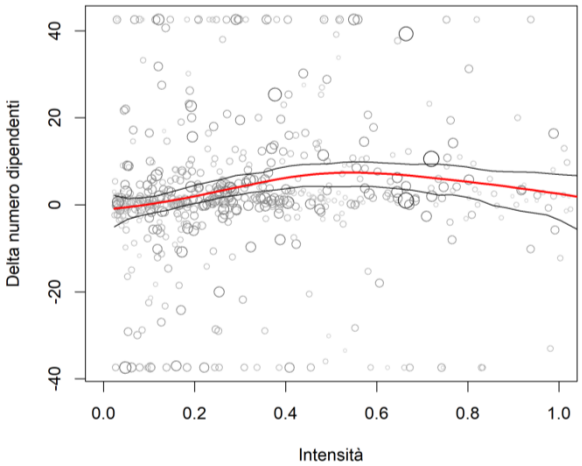
Figura 3.6.2.7 Stima della relazione tra intensità dei contributi e delta dell'EBITDA per diverse dimensioni d'impresa

Imprese piccole	Imprese medio-grandi



Nota: Stima basata su 374 piccole imprese e su 211 medio-grandi imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta dell'EBITDA tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. Le imprese piccole sono definite come quelle con valore della produzione inferiore a 1 milione di € nell'anno corrispondente alla ricezione dei primi contributi pubblici. Il range di variazione dell'intensità va da 0 a 1, tranne che nel caso delle imprese medio-grandi per cui il range di variazione dell'Intensità va da 0 a 0.5, dato che non ci sono imprese medio grandi con valori dell'intensità prossimi a 1. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

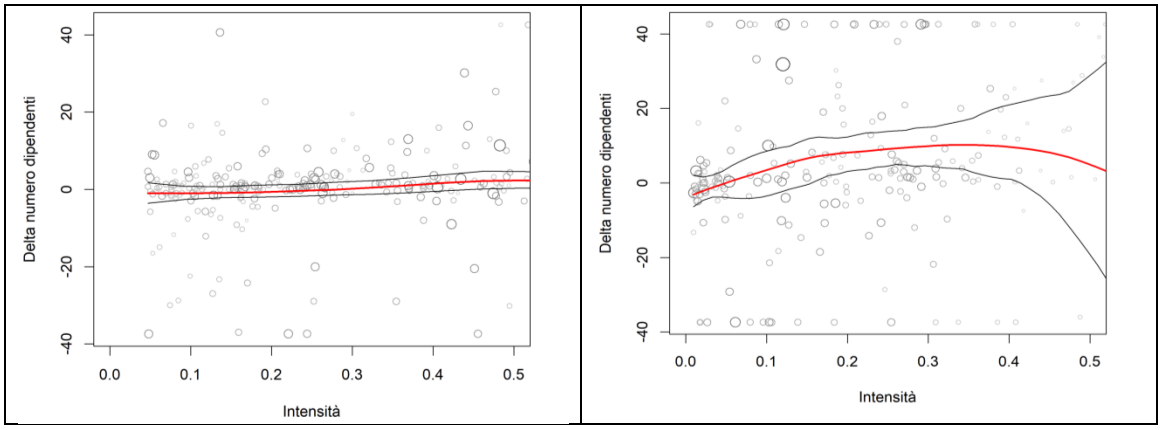
Figura 3.6.2.8 Stima della relazione tra intensità dei contributi e cambio nel tempo del numero dei dipendenti



Nota: Stima basata su 585 imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta del numero dei dipendenti tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap

Figura 3.6.2.9 Stima della relazione tra intensità dei contributi e differenza del numero di dipendenti per diverse dimensioni d'impresa

Imprese piccole	Imprese medio-grandi



Nota: Stima basata su 374 piccole imprese e su 211 medio-grandi imprese. Il grafico mostra la relazione di dose-risposta tra l'intensità dei contributi divisa per il valore della produzione nell'anno di ricezione dei primi contributi, e il delta del numero dei dipendenti tra prima e dopo l'arrivo dei primi contributi. Le imprese piccole sono definite come quelle con valore della produzione inferiore a 1 milione di € nell'anno corrispondente alla ricezione dei primi contributi pubblici. Il range di variazione dell'intensità va da 0 a 1, tranne che nel caso delle imprese medio-grandi per cui il range di variazione dell'Intensità va da 0 a 0.5, dato che non ci sono imprese medio grandi con valori dell'intensità prossimi a 1. La stima è stata ottenuta applicando il metodo degli *independence weights* per trattamenti continui (Huling et al., 2024). Le variabili di controllo incluse sono i valori medi pre-trattamento delle seguenti variabili: il valore della produzione, l'EBITDA, il ROA e il numero di dipendenti. Per tutte le variabili di controllo è stato verificato che, dopo il ripesamento delle osservazioni, la correlazione tra il trattamento e le variabili di controllo risulta prossima allo zero, a conferma di un buon bilanciamento. Gli intervalli di confidenza al 95% sono stati ottenuti mediante 200 repliche bootstrap.

Nel complesso, l'analisi suggerisce due principali conclusioni:

1. L'effetto causale dei contributi sull'attività delle imprese beneficiarie è positivo e in molti casi statisticamente significativo. L'impatto è particolarmente importante per quanto riguarda la crescita della produzione, sia in livello che in percentuale. Una variazione di circa 20 punti percentuali dell'intensità del beneficio, ad esempio dal 20% al 40%, porta a un aumento della crescita di circa 44 punti percentuali, e a un incremento medio della produzione di oltre 500 mila euro. L'effetto sulla redditività (in livello) è positivo e significativo per le imprese medio-grandi, meno che nelle piccole, che però scontano comunque una dimensione complessiva del reddito operativo inferiore. L'effetto è positivo ma modesto e poco significativo per l'occupazione.
2. L'effetto sulla crescita appare particolarmente intenso per le imprese di minori dimensioni. Questo è coerente con gli obiettivi del sostegno alle imprese che hanno maggiori difficoltà nel finanziare la propria attività cinematografica, come avviene per le imprese più piccole.

L'importanza dei contributi sui bilanci aziendali è stata già descritta e verificata nella sezione 3.5.5. In questo paragrafo si sono stimati gli effetti causali di una variazione dei contributi. Il risultato è che non solo i contributi rimangono essenziali per la redditività delle imprese e la loro permanenza sul mercato, ma anche che un aumento dell'intensità degli stessi ha un effetto importante nello stimolare la produzione e la redditività delle imprese beneficiarie, meno per l'occupazione. Ma per avere una valutazione complessiva dell'impatto occupazionale si dovranno esaminare gli effetti di filiera sulle imprese del settore audiovisivo coinvolte.

3.6.3. Valutazione degli effetti sulla filiera

Introduzione

In questa sezione si valutano gli effetti degli incentivi sulla filiera di produzione del settore audiovisivo utilizzando una metodologia coerente con l'analisi presentata nei paragrafi precedenti (Sezioni 3.6.2 e 3.5.5). L'approccio scelto è di valutare l'effetto causale di una variazione dell'intensità dell'incentivo sulla produzione, e quindi stimare l'effetto della domanda aggiuntiva sulla produzione delle imprese fornitrici. Tali effetti, calcolati per impresa, vengono poi aggregati e tradotti in impatti aggiuntivi sulla filiera di produzione a livello nazionale su valore aggiunto, redditi e occupazione.

La variazione considerata è uno spostamento interno alla distribuzione delle intensità dei contributi tra le imprese beneficiarie. In particolare, si assume il passaggio da un livello di intensità corrispondente al 20° percentile, pari a circa l'11% del valore della produzione pre-trattamento, a un livello corrispondente al 60° percentile, pari a circa il 36%. Tale spostamento implica un incremento di intensità dell'ordine di 25 punti percentuali.[17] Le stime della funzione dose–response illustrate nella Sezione 3.6.2 indicano che un aumento di questa entità si associa a un incremento atteso nella crescita del valore della produzione pari a circa 40,6 punti percentuali. Applicando tale variazione alla base aggregata pre-trattamento delle imprese core, pari a circa 2.305 milioni di euro, si ottiene un incremento cumulato del valore della produzione di circa 935 milioni di euro nel periodo 2017–2024.

La scelta di questa variazione è motivata dal fatto che essa ricade in una parte della distribuzione dell'intensità in cui le imprese sono numerose e rappresentative del comportamento tipico dei beneficiari ed è pienamente compatibile supporto empirico della distribuzione osservata nel campione, evitando al tempo stesso gli estremi della distribuzione, dove i valori risultano più dispersi. Ne risulta una misura prudente e al tempo stesso informativa dell'effetto economico associato a un aumento rilevante, ma realistico, dell'intensità dei contributi.

L'incremento del valore della produzione nelle imprese core genera una maggiore domanda di beni e servizi verso gli altri settori della filiera e si propaga sulle attività core e affini. Gli effetti di questo impulso vengono poi trasformati in una variazione delle principali grandezze macroeconomiche.

In sintesi, i risultati raggiunti sono i seguenti:

- Una variazione di 25 punti percentuali della quota media annua dei contributi rispetto al valore della produzione pre-trattamento porta ad un aumento cumulato nel periodo 2017-2024 di circa 935 milioni di euro di produzione nelle imprese beneficiarie.
- Questo si riflette in un incremento di domanda verso i fornitori dell'ordine di 446 milioni di euro.
- La nuova domanda attiva effetti diretti sulla filiera per un totale di circa 239 milioni di euro di valore aggiunto, di cui circa 100 milioni di salari, e circa 8.400 unità di lavoro equivalenti.

Questa valutazione che sfrutta le fonti informative a livello micro e macro, segnala come non solo i contributi pubblici siano indispensabili per mantenere l'industria audiovisiva italiana nel mercato internazionale, ma come contribuiscano in maniera importante all'attività produttiva nazionale.

3.6.3.1 La metodologia utilizzata per la valutazione degli effetti "causali" sulla filiera

Il percorso metodologico dell'analisi di filiera integra l'evidenza micro-econometrica presentata nella Sezione 3.6.2 con i pesi micro sui costi e la matrice di allocazione settoriale ricostruiti nella Sezione 3.5.5, al fine di simulare come l'impulso stimato di una variazione dell'intensità del trattamento in

[17] Il contrasto t_{20}–t_{60} (circa 11% - 36%) è leggermente diverso dall'esempio 20% - 40% richiamato in 3.6.2. Qui utilizziamo i quantili della distribuzione empirica dell'intensità osservata *ex post* sul campione finale (585 imprese), dopo l'esclusione del primo e dell'ultimo decile della distribuzione della dose. In 3.6.2, invece, il passaggio 20%–40% aveva funzione puramente illustrativa ed era basato su due punti convenzionali dell'intervallo delle intensità ammissibili. In ogni caso, l'ordine di grandezza dell'effetto stimato sulla crescita del valore della produzione rimane pienamente coerente (≈ 40–45 punti percentuali).

termini di variazione del valore della produzione delle imprese beneficiarie si propaga sulle attività core e affini trainate, utilizzando i pesi costruiti in 3.5.5 e i coefficienti settoriali ISTAT. L'obiettivo più ampio è quello di tentare di quantificare come gli effetti dei contributi della Legge 220/2016 si propagano, a livello macro-settoriale, lungo l'intera filiera classificata in Sezione 3.1 (core–driven–promozione).

L'impostazione segue quattro passaggi:

- Stima micro-econometrica: a partire da una funzione dose–response per trattamento continuo (Huling et al., 2024), si quantifica come gli outcome d'impresa variano al variare dell'intensità dei contributi per le imprese appartenenti ai settori ATECO core.
- Costruzione di un "impulso" di riferimento: si sintetizza l'effetto del trattamento in un contrasto interno alla distribuzione delle intensità (uno spostamento di 25 punti percentuali), ottenendo una variazione indicativa di riferimento per il valore della produzione e, in via più esplorativa, per l'EBITDA e l'occupazione nelle imprese core.
- Propagazione lungo la filiera: l'incremento del valore della produzione nel core viene tradotto in maggiore domanda di input intermedi verso i fornitori (driven e promozione) attraverso la scomposizione dei costi operativi (B6, B7, B8) e il rapporto tra costi della produzione e valore della produzione (κ).
- Conversione in grandezze macro-settoriali: la maggiore domanda viene trasformata in valore aggiunto, redditi da lavoro e occupazione applicando coefficienti settoriali coerenti con la contabilità nazionale (ISTAT 2021) e con la mappatura ATECO della Sezione 3.1.

Pur poggiando su alcune assunzioni chiave, il principio guida è la trasparenza del processo di propagazione: ogni passaggio è ancorato a quantità osservabili o a coefficienti contabili/documentati, così da mantenere l'aderenza a evidenze verificabili e rendere replicabile l'esercizio.

Infine, in questa sezione il termine "core" indica l'insieme dei settori audiovisivi e dei servizi creativi e tecnici, ma con ruoli distinti. Da un lato, le imprese audiovisive direttamente beneficiarie incluse nel settore core sono quelle per cui, nella Sezione 3.6.2, stimiamo gli effetti causali sul valore della produzione (che, una volta aggregati, forniscono la variazione ΔY_{core}); dall'altro lato, le imprese degli stessi settori che operano come fornitori esterni (macro-gruppo g3 nella Tabella 3.6.3.1) intercettano una parte della domanda aggiuntiva di servizi creativi e tecnici veicolata dalle voci di costo B6, B7 e B8, in coerenza con la modellizzazione macro-settoriale e di propagazione degli effetti proposta nella Sezione 3.5.5.

3.6.3.2 Dalla dose–response alla variazione media di riferimento

Nella Sezione 3.6.2, l'intensità del trattamento è stata definita come

$$t = \left(\frac{Contributi}{Valore\ della\ produzione\ pre - trattamento}\right)$$

Su questa variabile continua è stata stimata, per ciascun outcome, una funzione dose–response $\mu_{Y(t)}$ che restituisce il valore atteso dell'outcome al variare di *t,* condizionato alle covariate. L'approccio di Huling et al. (2024) garantisce robustezza rispetto alle eterogeneità osservabili e consente di tracciare, lungo la distribuzione di *t*, l'effetto del trattamento su:

- tasso di crescita del valore della produzione (crescita percentuale);
- variazione dell'EBITDA (livelli);
- variazione del numero di dipendenti (livelli).

Ai fini della propagazione settoriale, si sceglie di sintetizzare la dose–response in un intervallo interno alla distribuzione delle intensità di trattamento tra le imprese beneficiarie, evitando gli estremi della distribuzione. In concreto, si considera lo spostamento dall'intensità corrispondente al 20° percentile (circa l'11% del valore della produzione pre-trattamento) all'intensità corrispondente al 60° percentile (circa il 36%).

Formalmente, per l'outcome "valore della produzione" (*gwt*), se $\mu_{gwt(t)}$ è il valore atteso al livello di intensità *t*, la variazione media di riferimento è:

$$\Delta gwt = \mu_{gwt}(t_{60}) - \mu_{gwt}(t_{20}) \approx 40{,}6\ p.p.$$

Applicando tale variazione alla base pre-trattamento aggregata del campione core ($Y_{0,core} = 2.305\ milioni\ di\ euro$) si ottiene un incremento del valore della produzione pari a:

$$\Delta Y_{core} \approx\ 0{,}406\ \times\ 2.305 \simeq 935\ milioni\ di\ euro.$$

Per gli altri outcome, l'estrazione del medesimo contrasto dalle rispettive dose–response fornisce:

- incremento di EBITDA per il comparto core: $\Delta EBITDA_{core} \approx 260$ milioni di euro;
- incremento dell'occupazione nelle imprese core: $\Delta L_{core} \approx 4.400$ addetti.

Tali stime, pur coerenti con gli ordini di grandezza discussi nella Sezione 3.6.2, risultano tuttavia meno robuste dal punto di vista statistico e non vengono utilizzate direttamente negli esercizi di propagazione settoriale della presente sezione, che si concentrano sul canale più affidabile della crescita del valore della produzione.

Queste grandezze non vanno interpretate come "effetti totali dei contributi rispetto a uno scenario senza legge", bensì come effetti interni all'universo dei beneficiari, associati a uno spostamento dall'intensità relativamente bassa (20° percentile) a un'intensità relativamente più alta (60° percentile). In altre parole, esse descrivono la variazione potenziale tra livelli relativamente bassi e medio-alti di sostegno, condizionatamente all'aver comunque ricevuto contributi.

Il passo successivo consiste nel collegare l'aumento di output delle imprese beneficiarie a una maggiore domanda di input intermedi verso i fornitori ("driven" e "promozione"), coerentemente con la ricostruzione della filiera presentata nella Sezione 3.5.5.

3.6.3.3 Dall'output core alla domanda di input esterni e alla mappatura ATECO

L'assegnazione delle tre categorie di spesa esterna:

- **B6** – materie prime e merci;
- **B7** – servizi;
- **B8** – godimento di beni di terzi;

ai macro-raggruppamenti ATECO segue il principio di prevalenza funzionale definito nella Sezione 3.5.5: le voci di costo sono attribuite ai gruppi settoriali in base al ruolo prevalente nella filiera audiovisiva (creativi/tecnici, professionali/ICT, noleggio/impianti, logistica/ristorazione, manifattura, promozione/cultura).

Il collegamento tra incremento di output nel core e domanda verso i fornitori si ottiene combinando:

- il rapporto medio tra costi della produzione e valore della produzione nel campione core (κ);
- le quote dei costi esterni B6, B7, B8 sul totale dei costi della produzione.

Indichiamo con:

- κ = costi della produzione / valore della produzione (core);
- θ_{B6}, θ_{B7}, θ_{B8} = quote dei costi esterni B6, B7, B8 sui costi della produzione;
- $\theta_{ext} = \theta_{B6} + \theta_{B7} + \theta_{B8}$ = quota complessiva di costi esterni rilevanti.

La relazione contabile che lega l'incremento di output core alla domanda rivolta ai fornitori è:

$$\Delta Domanda = \kappa\, \theta_{ext}\, \Delta Y_{core}$$

Nel caso in esame, utilizzando i valori medi stimati sui dati di bilancio AIDA per le imprese core (cfr. Appendice metodologica):

- $\kappa \approx 0{,}77$;
- $\theta_{B6} \approx 0{,}05$;
- $\theta_{B7} \approx 0{,}47$;
- $\theta_{B8} \approx 0{,}10$;
- $\theta_{ext} \approx 0{,}62$;

si ottiene un incremento di domanda verso i fornitori dell'ordine di:

$$\Delta Domanda \approx 446\ milioni\ di\ euro.$$

I dettagli operativi della mappatura ATECO e della matrice di allocazione $\omega_{g,b}$(quota della spesa nella voce b = B6, B7, B8 attribuita al gruppo settoriale g) sono descritti in Sezione 3.5.5; qui ne utilizziamo l'esito per allocare il ΔDomanda sui sei macro-gruppi coerenti con la classificazione core–driven–promozione:

$$\Delta Domanda_g = \sum_{b \in \{B6, B7, B8\}} \omega_{g,b}\, \Delta Domanda_b$$

Per costruzione, la somma sulle righe restituisce il totale:

$$\sum_{g} \Delta Domanda_g = \Delta Domanda$$

garantendo la chiusura contabile del primo anello della filiera.

3.6.3.4 Risultati lungo la filiera: valore aggiunto, redditi da lavoro e occupazione

Una volta allocata la domanda esterna $\Delta Domanda_g$ sui macro-raggruppamenti ATECO, si utilizzano i coefficienti settoriali derivati dai conti nazionali (matrici settoriali ISTAT 2021) per trasformare la domanda in:

- valore aggiunto (ΔVA_g);
- redditi da lavoro (ΔW_g);
- margine operativo lordo / profitti (ΔGOS_g);
- occupazione in unità di lavoro equivalenti a tempo pieno (FTE, ΔFTE_g).

Per ciascun gruppo g, le identità di riferimento sono:

$$\Delta VA_g = \alpha_{VA,g}\, \Delta Domanda_g, \Delta W_g = \beta_{W,g}\, \Delta VA_g, \Delta GOS_g = \left(1 - \beta_{W,g}\right) \Delta VA_g, \Delta FTE_g = \gamma_{L,g}\, \Delta Domanda_g$$

Dove:

- $\alpha_{VA,g}$ è il rapporto valore aggiunto/domanda;
- $\beta_{W,g}$ è la quota salari sul valore aggiunto;
- $\gamma_{L,g}$ è il numero di FTE per milione di euro di domanda nel gruppo g.

Sulla base di coefficienti prudenziali derivati dalle tavole settoriali (media ponderata sui gruppi, cfr. Box A.1), lo scenario di riferimento restituisce:

- $\Delta Domanda_{tot} \approx$ 446 milioni di euro;
- $\Delta VA_{tot} \approx$ 239 milioni di euro;
- $\Delta W_{tot} \approx$ 100 milioni di euro;
- $\Delta GOS_{tot} \approx$ 139 milioni di euro;
- $\Delta FTE_{tot} \approx$ 8.400 unità di lavoro equivalenti.

Dal punto di vista occupazionale, le 8.400 unità di lavoro equivalenti (FTE) si riferiscono al primo anello della filiera, ossia ai fornitori esterni attivati dall'aumento di produzione nel comparto core. Circa 5.200 FTE ricadono nei servizi creativi e tecnici (macro-gruppo g3, settori core in senso ATECO), mentre le restanti circa 3.200 FTE si distribuiscono tra i comparti driven e di promozione (g1, g2, g4, g5, g6). Tali posti di lavoro sono quindi aggiuntivi rispetto all'incremento di occupazione stimato all'interno delle imprese audiovisive beneficiarie ($\Delta L_{core} \approx 4.400$ addetti).

Alla luce della metodologia descritta nella Sezione 3.5.5, i risultati della Sezione 3.6.3 vanno letti come un esercizio di propagazione lungo la filiera che riutilizza la stessa architettura micro sui costi. In entrambi i casi utilizzano le tre voci di costo esterno B6, B7 e B8 e la medesima mappatura della filiera nei sei gruppi settoriali (manifattura, noleggio/impianti, creativi/tecnici, professionali/ICT, logistica/ristorazione, promozione/cultura), limitandosi intenzionalmente al solo primo anello dei fornitori. La matrice di allocazione settoriale derivata dai bilanci AIDA in 3.5.5 viene qui utilizzata per distribuire la domanda aggiuntiva tra i macro-gruppi g, mentre i coefficienti diretti ISTAT (valore aggiunto/domanda, salari/valore aggiunto, occupazione/domanda) consentono di tradurre tale impulso in effetti su valore aggiunto, redditi da lavoro, margini/profitti e occupazione. In questo quadro, si applica la struttura di pesi e di moltiplicatori costruita in 3.5.5 a uno shock ben definito come l'aumento di produzione nel comparto core stimato con l'approccio micro-econometrico. L'impulso iniziale ΔY_{core} deriva infatti da una stima microeconomica di impatto *cumulato* su un orizzonte pluriennale (2017-2024), che confronta la crescita del valore della produzione tra imprese sottoposte a livelli diversi di intensità del sostegno, e non tra imprese trattate e non trattate.

L'incremento di produzione nel comparto core e la corrispondente variazione di domanda nei comparti a valle e a monte della filiera rappresentano quindi l'effetto di spostarsi da un livello relativamente basso a uno relativamente alto di trattamento all'interno dell'universo dei beneficiari della legge 220/2016, e non una simulazione dell'assenza totale della politica.

Questi ordini di grandezza sono coerenti con un settore ad alta intensità di servizi e lavoro qualificato:

- il rapporto ΔVA_{tot}/ $\Delta Domanda_{tot}$ si colloca intorno a 0,55, in linea con i coefficienti per comparti service-intensive;
- la quota ΔW_{tot} / ΔVA_{tot} si attesta nell'intorno del 40–45%, coerente con la struttura dei costi del lavoro nei servizi creativi e professionali;
- l'intensità occupazionale implicita (ΔFTE_{tot} / $\Delta Domanda_{tot}$) rientra nelle forchette osservate per attività ad alta componente di lavoro, noleggio/impianti e servizi tecnici con contenuto specialistico.

La scomposizione per gruppi ATECO (creativi/tecnici, noleggio/impianti, professionali/ICT, logistica/ristorazione, manifattura, promozione/cultura) mostra una prevalenza degli effetti su:

- servizi creativi e tecnici e servizi professionali/ICT, alimentati soprattutto dal canale B7;
- noleggio/impianti (location, attrezzature), tramite B8;

mentre logistica/ristorazione e promozione/cultura raccolgono quote più contenute in termini monetari, ma cruciali per l'ancoraggio territoriale e la componente culturale della filiera.

La Tabella 3.6.3.1 riporta, per ciascun macro-gruppo, la domanda allocata e le corrispondenti variazioni di valore aggiunto, redditi da lavoro, profitti/margine operativo lordo e occupazione.[18] Tutti i totali sono costruiti in modo da chiudere le identità contabili:

$$\sum_{g} \Delta Domanda_g = \Delta Domanda, \sum_{g} VA_g = \Delta VA_{tot}, \sum_{g} \Delta FTE_g = \Delta FTE_{tot}$$

Tabella 3.6.3.1 – Effetti indiretti di primo ordine per macro-gruppo ATECO attivati dal settore core

Gruppo	Descrizione	Domanda (Δ, milioni di euro)	Valore aggiunto (Δ, milioni di euro)	Salari (Δ, milioni di euro)	Profitti/MOL (Δ, milioni di euro)	Occupazione (Δ FTE)
g1	Manifattura	13,2	4,1	2,1	2,0	123
g2	Noleggio / Impianti	97,7	38,4	17,5	20,8	1.339
g3	Creativi / Tecnici	240,1	138,2	47,4	90,7	5.219

[18] Nella Tabella 3.6.3.1 gli impatti occupazionali attribuiti al macro-gruppo g3 si riferiscono esclusivamente alle imprese che operano come fornitori esterni di servizi creativi e tecnici; gli effetti sull'occupazione interna delle imprese audiovisive beneficiarie non sono inclusi nelle 8.400 FTE di filiera.

g4	Professionali / ICT	59,2	33,7	14,2	19,5	999
g5	Logistica / Ristorazione	7,1	3,6	1,8	1,8	162
g6	Promozione / Cultura	29,0	21,5	17,4	4,1	556
Totale	Filiera (primo anello)	446,3	239,5	100,4	138,9	8.398

3.6.3.5 Collegamento con la classificazione core–driven–promozione

L'impianto è coerente con la tassonomia proposta nella Sezione 3.1:

• le attività core (macro-gruppo g3, che comprende i settori audiovisivi e i servizi creativi e tecnici) definiscono i settori direttamente sostenuti dai contributi. All'interno di questo perimetro distinguiamo: (i) le imprese audiovisive beneficiarie incluse nel campione micro, che costituiscono il punto di partenza dell'analisi causale e generano l'impulso iniziale ΔY_{core}; (ii) le ulteriori imprese degli stessi settori core (sempre riconducibili al macro-gruppo g3) che operano come fornitori esterni di servizi creativi e tecnici. Gli effetti sulle prime sono stimati direttamente in termini di ΔY_{core}, $\Delta EBITDA_{core}$ e ΔL_{core} (Sez. 3.6.2), mentre gli effetti sulle seconde rientrano negli impatti di filiera riportati in Tabella 3.6.3.1.

• i segmenti driven (macro-gruppi g1, g2, g4, g5) assorbono la quota prevalente della domanda intermedia necessaria alla realizzazione delle opere, comprendendo manifattura di supporto, noleggio e impianti, servizi professionali, ICT, logistica e ristorazione;

• la componente di promozione (macro-gruppo g6) intercetta la parte di domanda orientata alla diffusione culturale, alla promozione territoriale e alla valorizzazione delle opere.

Le regole di allocazione per canale di spesa (B6, B7, B8) e per gruppo ATECO, definite in Sezione 3.5.5, evitano doppie conte e sovrapposizioni tra i segmenti.

Dal punto di vista metodologico, la presente Sezione 3.6.3 può essere letta come una versione dinamica della Sezione 3.5.5: invece di distribuire soltanto il beneficio pubblico originario, essa ripartisce lungo la filiera l'impulso addizionale di output indotto da tali benefici. In sostanza, si tratta di un esercizio complementare alla Sezione 3.5.5, che riutilizza la stessa struttura di pesi di costo e di allocazione settoriale per distribuire lungo la filiera l'impulso di output stimato micro-econometricamente.

A differenza della Sezione 3.5.5, che attribuisce alle misure MiC l'attivazione dell'intero vettore di costi operativi delle imprese beneficiarie, qui consideriamo solo la componente incrementale di produzione (ΔY_{core}) associata al passaggio da livelli relativamente bassi a livelli relativamente alti di intensità del sostegno. L'allocazione settoriale riutilizza i medesimi pesi sui costi, ma lo shock di riferimento è uno spostamento interno alla distribuzione delle intensità (t_{20}–t_{60}) anziché un confronto "con vs senza".

Sul piano operativo, la scomposizione:

- consente di identificare colli di bottiglia (competenze rare, capacità tecniche, infrastrutture di noleggio, ecc.);

- offre indicazioni per eventuali interventi mirati di policy, ad esempio per il rafforzamento delle competenze creative e tecniche, la disponibilità di impianti e attrezzature e il presidio territoriale delle attività di promozione e diffusione culturale.

3.6.3.6 Caveat interpretativi e limiti

Tre profili meritano particolare attenzione:

1. **Delta interno ai beneficiari, non "con vs. senza legge"**

   Le grandezze ΔY_{core}, $\Delta EBITDA_{core}$ e ΔL_{core}, e i corrispondenti impatti lungo la filiera, sono costruiti su un intervallo interno alla distribuzione delle intensità tra imprese che, in ogni caso, ricevono contributi. In particolare, si considera lo spostamento da un livello di intensità corrispondente a imprese mediamente poco incentivate a un livello corrispondente a imprese mediamente più incentivate (dal 20° al 60° percentile dell'intensità dei contributi). Non rappresentano dunque una stima dell'effetto complessivo della Legge 220/2016 rispetto a uno scenario controfattuale senza alcun sostegno, ma la variazione associata al passaggio da livelli relativamente bassi a livelli medio-alti di intensità.

2. **Coefficienti di conversione prudenziali e replicabili**

   I coefficienti κ, θ_{B6}, θ_{B7}, θ_{B8}, $\alpha_{VA,g}$, $\beta_{W,g}$ e $\gamma_{L,g}$ sono scelti in modo prudenziale e tratti da fonti replicabili (bilanci AIDA per le imprese core e tavole ISTAT 2021 per i settori di riferimento). Variazioni entro intervalli plausibili (±10%) spostano i livelli, ma non alterano l'ordine di grandezza complessivo né la gerarchia relativa tra gruppi settoriali.

3. **Primo anello della filiera (assenza di moltiplicatori di ordine superiore)**

   La stima si arresta intenzionalmente al primo anello della filiera, ovvero agli effetti diretti sugli acquisti intermedi attivati dal core. Non si includono effetti di ordine superiore (secondo/terzo giro, effetti di reddito aggregato, ecc.), che richiederebbero l'uso della matrice di Leontief e ipotesi macroeconomiche aggiuntive. Ciò rende i risultati conservativi e direttamente attribuibili al sistema di sostegno oggetto di analisi.

Inoltre, la Sezione 3.6.2 mostra che gli effetti su EBITDA e occupazione sono, dal punto di vista statistico, più deboli e meno precisi rispetto a quelli sul valore della produzione. Per tale motivo, pur riportandone qui gli ordini di grandezza ($\Delta EBITDA_{core}$ nell'ordine di 260 milioni di euro e ΔL_{core} nell'ordine di 4.400 addetti per il contrasto t_{20}–t_{60}), se ne raccomanda una lettura prudente, sottolineando che la robustezza maggiore riguarda il canale "crescita della produzione".

Nel complesso, le stime presentate in questa sezione vanno interpretate come una quantificazione prudente ma non esaustiva degli impatti macro-settoriali della legge 220/2016. Da un lato, l'uso congiunto di evidenza microeconomica di impatti cumulati su orizzonte pluriennale e di una matrice input–output ufficiale (ISTAT 2021) assicura coerenza interna tra la dinamica aziendale e la propagazione degli effetti lungo la filiera. Dall'altro lato, l'esercizio mantiene un'impostazione di tipo parziale, in cui si considera il solo canale espansivo legato all'aumento di produzione e domanda nei comparti direttamente o indirettamente connessi al settore audiovisivo, senza modellizzare possibili effetti di equilibrio generale (ad esempio, spiazzamenti di altre attività, aggiustamenti dei prezzi relativi, cambiamenti delle aspettative) né i ritorni fiscali per la finanza pubblica. In questo senso, le grandezze riportate rappresentano una stima approssimativa degli impatti potenziali sulla filiera, coerente con le ipotesi adottate, e forniscono una base informativa utile ma necessariamente parziale per la valutazione complessiva dell'efficacia ed efficienza della legge 220/2016.

Inoltre, gli effetti occupazionali vanno letti tenendo conto della natura dei coefficienti utilizzati. I posti di lavoro sono misurati in termini di unità di lavoro equivalenti a tempo pieno (FTE), che

includono componenti di lavoro dipendente e autonomo, mentre la componente salariale riportata in tabella riflette soltanto le retribuzioni dei dipendenti. Di conseguenza, il rapporto "salari per FTE" non coincide con uno stipendio medio di riferimento, ma con un indicatore composito che incorpora anche quote di reddito da lavoro autonomo contabilizzate nella voce profitti/MOL. Questa precisazione è importante per evitare interpretazioni fuorvianti dei livelli retributivi impliciti nelle stime.

3.6.3.6 Appendice metodologica

Parametri e risultati chiave (scenario di riferimento)

Di seguito si riassumono i principali parametri utilizzati nell'esercizio e gli ordini di grandezza dei risultati aggregati. I valori numerici sono arrotondati; eventuali differenze di qualche punto percentuale sono dovute esclusivamente ad arrotondamenti e alla disaggregazione per gruppo settoriale.

Parametri di base (imprese core)

- Intensità del trattamento: t = contributi/valore della produzione pre-trattamento.
- Contrasto considerato: $\Delta gwt = \mu_{gwt(t60)} - \mu_{gwt(t20)} \approx$ 40,6 punti percentuali (dose–response di Huling et al., 2024).
- Valore della produzione pre-trattamento (aggregato core, 585 imprese): 2.305 milioni di euro.
- Variazione attesa del tasso di crescita del valore della produzione (contrasto $t_{(20)} - t_{(60)}$): ≈ 40,6 punti percentuali.
- Incremento di output nel core: $\Delta Y_{core} \approx$ 935 milioni di euro.
- Ordini di grandezza indicativi sugli altri outcome nel core (per il contrasto t_{20}–t_{60}):

  $\Delta EBITDA_{core} \approx$ 260 milioni di euro;

  $\Delta L_{core} \approx$ 4.400 addetti.

Coefficiente di collegamento output–domanda esterna

- Rapporto costi della produzione / valore della produzione (core): $\kappa \approx 0{,}77$.
- Quote di costi esterni sui costi della produzione (dati AIDA):
  – $\theta_{B6} \approx$ 0,05 (materie prime e merci);
  – $\theta_{B7} \approx$ 0,47 (servizi);
  – $\theta_{B8} \approx$ 0,10 (godimento di beni di terzi);
  – $\theta_{ext} = \theta_{B6} + \theta_{B7} + \theta_{B8} \approx$ 0,62.

Ne deriva:

$$\Delta Domanda = \kappa\, \theta_{ext}\, \Delta Y_{core} \approx 1.200\ milioni\ di\ euro.$$

Coefficienti di trasformazione domanda → VA, W, FTE
(valori medi, da tavole settoriali ISTAT 2021)

- Rapporto valore aggiunto/domanda (media ponderata sui gruppi): ≈ 0,54.
- Quota salari/valore aggiunto (media ponderata): ≈ 0,42.
- Intensità occupazionale (FTE per milione di euro di domanda, media ponderata): ≈ 18,8.

Risultati aggregati lungo la filiera (primo anello)

- Domanda esterna attivata: 446 milioni di euro.
- Valore aggiunto generato: 239 milioni di euro.
- Redditi da lavoro: 100 milioni di euro.
- Margine operativo/profitti: 139 milioni di euro.
- Occupazione lungo la filiera (FTE): 8.400 unità.

Le identità contabili possono essere replicate aggiornando:

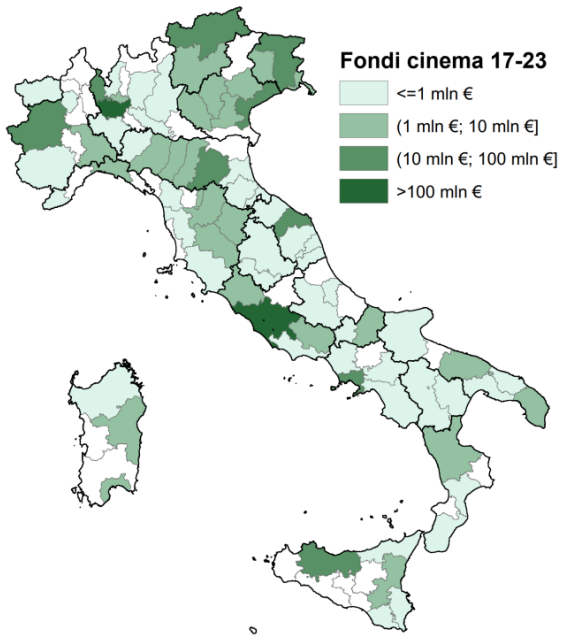
1. la dose-response (Sezione 3.6.2) su una finestra temporale più recente;
2. i coefficienti κ, θ_{B6}, θ_{B7}, θ_{B8} sui nuovi conti di bilancio delle imprese core;
3. i coefficienti $\alpha_{VA,g}$, $\beta_{W,g}$, $\gamma_{L,g}$ sui più recenti dati ISTAT.

3.6.4. Valutazione degli effetti sui territori

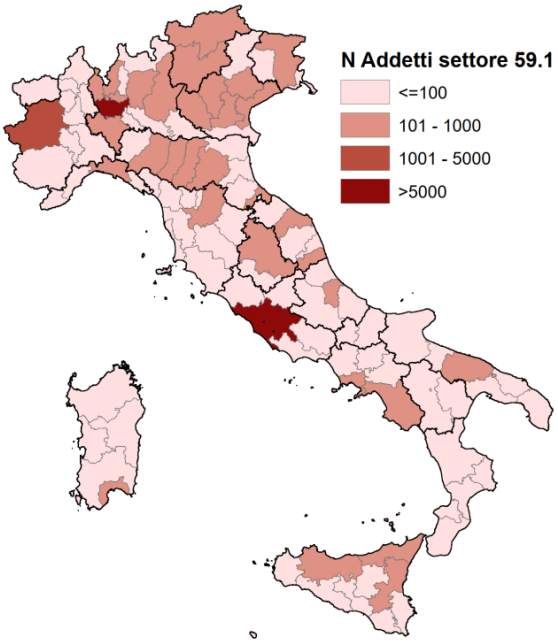
Negli ultimi anni le misure di sostegno pubblico al settore cinematografico hanno assunto un ruolo sempre più importante nelle politiche culturali nazionali. Oltre a favorire la produzione di contenuti audiovisivi, tali interventi mirano a generare effetti più ampi sull'economia locale, stimolando la crescita dei comparti direttamente coinvolti e attivando ricadute positive su attività collaterali e correlate. L'obiettivo di questa analisi è valutare in modo empirico in che misura i fondi destinati al cinema abbiano contribuito alla crescita economica territoriale, con specifico riferimento alla dinamica degli addetti nel settore e ai potenziali effetti indiretti su altre componenti dell'economia locale.

Figura 3.6.4.1 Distribuzione territoriale dei fondi destinati al settore cinematografico e del settore ATECO 59.1 (ATTIVITÀ DI PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA, DI VIDEO E DI PROGRAMMI TELEVISIVI, DI REGISTRAZIONI MUSICALI E SONORE)

Fondi totali assegnati al settore cinematografico nel periodo 2017-2023



Numero di addetti nel settore ATECO 59.1 nell'anno 2023



Il punto di partenza dell'analisi è rappresentato dall'ammontare dei fondi per il cinema assegnati a ciascun territorio provinciale. Queste risorse, espresse in euro, sono state aggregate a livello di provincia, ottenendo per ogni area una misura dell'intensità del sostegno pubblico al settore. La valutazione dell'impatto è stata condotta utilizzando modelli di regressione lineare stimati su dati panel, dove la variabile dipendente è il tasso di crescita degli addetti nei diversi settori economici. La fonte dati per gli addetti è il dataset dell'Istat ASIA che al momento è aggiornato fino all'anno 2023 e che fornisce dati suddivisi per settore ATECO sulla base delle prime 3 cifre (si veda la mappa riportata sulla destra della Figura 3.6.4.1). Per questo abbiamo considerato solo i fondi assegnati al cinema nel periodo 2017-2023 e come output il tasso di crescita degli addetti nei vari settori dal 2017 al 2023. Inoltre, visto che delle 107 province italiane, solo 78 hanno ricevuto un valore non nullo dei

fondi, nell'analisi abbiamo considerato solo queste come oggetto di analisi (si veda la mappa riportata sulla sinistra della Figura 3.6.4.1).

Nella prima fase ci siamo concentrati sul settore oggetto dell'intervento, ovvero il settore 59.1 della classificazione ATECO, corrispondente alle attività cinematografiche. In questo caso la stima permette di quantificare l'effetto di un incremento di 100.000 euro nei fondi ricevuti sulla crescita percentuale degli addetti del comparto. Successivamente, l'analisi viene estesa ad altri due macrosettori territoriali: l'industria in senso stretto e il complesso dei servizi terziari diversi dal cinema. Tale estensione consente di catturare eventuali spillover economici derivanti dagli investimenti cinematografici, in particolare attraverso meccanismi di domanda locale, filiere produttive o attrazione di ulteriori attività. Abbiamo inoltre creato anche una suddivisione più fine del settore terziario considerando solo i settori strettamente connessi a quello 59.1, riportati nella Tabella 3.1 del Capitolo 3.1.

Tabella 3.6.4.1 – Legame tra fondi spesi per il settore ATECO 59.1 e la crescita di addetti in vari settori

	Settore ATECO 59.1	**Settori industria (ATECO da B a F)**	**Settori servizi (ATECO da G a S escluso settore 59.1)**	**Settori servizi (solo settori direttamente legati al settore cinematografico)**
Tasso di crescita degli addetti (%)	Coefficiente: 0.048	Coefficiente: 0.007	Coefficiente: 0.001	Coefficiente: 0.004
	Errore standard: 0.019	Errore standard: 0.004	Errore standard: 0.004	Errore standard: 0.012

I risultati mostrano chiaramente che i fondi destinati al cinema sono associati ad un impatto positivo e statisticamente significativo sul settore cinematografico stesso. Un aumento di 100.000 euro nei fondi assegnati a una provincia si associa a un incremento del tasso di crescita degli addetti nel settore 59.1 pari a +0,048%, con effetti che risultano particolarmente consistenti rispetto agli altri comparti analizzati (si veda la Tabella 3.6.4.1). Questo risultato è coerente con quanto atteso: i fondi generano opportunità occupazionali dirette attraverso la produzione di film e opere audiovisive, l'ampliamento delle imprese esistenti, l'attivazione di nuove iniziative o il richiamo di produzioni sul territorio.

Oltre agli effetti diretti, l'analisi evidenzia ricadute positive anche su altri settori dell'economia locale. In particolare, si osserva un impatto positivo, seppur di intensità inferiore, sul settore industriale. Tale risultato può riflettere diversi canali: l'indotto generato dalle produzioni audiovisive (ad esempio per scenografie, attrezzature, logistica), l'attivazione di imprese fornitrici o l'aumento della domanda locale legata alla maggiore attività economica. Effetti positivi emergono anche sul resto del settore terziario, sebbene con magnitudini più contenute. In questo caso, il meccanismo più plausibile riguarda l'aumento dei consumi locali derivante dall'espansione del settore cinematografico, così come l'attrazione di visitatori, professionisti e troupe che contribuiscono a stimolare servizi come ristorazione, alloggio, trasporti e servizi professionali. È tuttavia importante sottolineare che l'unico effetto statisticamente significativo al 5% è quello relativo agli addetti del settore ATECO 59.1, mentre le stime riferite al comparto industriale risultano significative solo al 10% e le restanti non raggiungono la significatività statistica.

Nel complesso, l'analisi fornisce evidenza empirica del fatto che i fondi pubblici per il cinema contribuiscono alla crescita economica dei territori, rafforzando sia il settore cinematografico sia, in misura minore, altri comparti dell'economia locale. La combinazione di effetti diretti e indiretti sottolinea l'importanza delle politiche di sostegno al cinema non solo come strumenti culturali, ma anche come leve capaci di generare sviluppo e occupazione.

3.7 La valutazione qualitativa

3.7.1. La Legge Cinema e Audiovisivo come campo di azione e relazionale

La valutazione qualitativa di una *policy* culturale strutturale come la Legge Cinema e Audiovisivo n. 220/2016 è svolta per comprendere come la politica venga effettivamente percepita, interpretata e tradotta in pratiche: nei processi organizzativi, nei linguaggi e nelle rappresentazioni attraverso cui gli attori costruiscono significati e orientano l'azione pubblica.

Il sistema introdotto dalla legge — basato su un fondo stabile, sui contributi automatici e selettivi, e su una gamma articolata di incentivi fiscali — ha ridefinito profondamente le relazioni tra Stato, mercato e cultura, configurando un nuovo regime di *governance* del settore audiovisivo. Una comprensione più integrata di questa trasformazione richiede un'analisi che, in aggiunta alla misurazione degli output, interroghi le percezioni, le pratiche e i significati che gli attori attribuiscono alle norme e alle procedure. L'ipotesi di fondo è che la Legge Cinema operi come un sistema di azione (Meny e Thoenig, 1992) in cui molteplici soggetti — istituzionali, industriali e professionali — interagiscono negoziando obiettivi, risorse e legittimazioni.

La prospettiva qualitativa adottata considera la *policy* come una configurazione multilivello di relazioni interdipendenti, caratterizzate da poteri asimmetrici, incertezze operative e margini di adattamento. Nel caso della Legge Cinema, la struttura attuativa si compone di una pluralità di livelli funzionali:

- la Direzione Generale Cinema e Audiovisivo del Ministero della Cultura, quale centro di regolazione, coordinamento e gestione procedurale;
- le imprese di produzione, distribuzione ed esercizio, responsabili della traduzione della norma in decisioni industriali e strategie operative;
- le strutture di servizio e consulenza (legale, fiscale, tecnica), che svolgono un ruolo di intermediazione tra apparato pubblico e operatori privati, contribuendo all'implementazione delle modalità applicative;
- i professionisti che lavorano in tutte le fasi di realizzazione dell'audiovisivo e le loro associazioni di rappresentanza, i broadcasters tradizionali e digitali, le strutture organizzative dei festival, che partecipano ai processi di legittimazione, rappresentanza e indirizzo degli interessi settoriali.

Ogni attore apporta un set specifico di competenze, informazioni e capacità di *problem solving*, che influisce in modo determinante sulla messa in opera della *policy*. Le interazioni tra questi livelli generano dinamiche di aggiustamento reciproco, negoziazione continua e coordinamento informale, che vanno a definire l'effettiva configurazione del dispositivo di *policy*.

La valutazione qualitativa ha il compito di ricostruire tali dinamiche, mettendo in luce come la normativa venga interpretata e applicata dagli attori coinvolti, quali pratiche operative emergano nell'interfaccia tra norme formali e routine istituzionali e in che modo le regole informali e le soluzioni adattive contribuiscono alla produzione degli esiti reali della politica. Il fine è l'individuazione di punti di forza e aree critiche del processo attuativo in relazione agli obiettivi che la legge si pone, supportando l'eventuale revisione degli strumenti regolativi e l'adeguamento dei meccanismi di *governance*.

L'analisi qualitativa contribuisce quindi a integrare la conoscenza economico-istituzionale con quella culturale e relazionale offrendo un quadro più completo dei processi attuativi utile a orientare futuri interventi di miglioramento.

3.7.2 Metodologia e implicazioni

La valutazione qualitativa ha richiesto la messa a punto di una metodologia di ricerca qualitativa multilivello finalizzata alla restituzione della complessità dei processi. Tale approccio si è tradotto in una combinazione di strumenti di ricerca – analisi documentale e interviste semistrutturate – finalizzati a restituire la complessità dei processi, delle percezioni e delle pratiche che caratterizzano il sistema.

Sul piano analitico l'adozione di tale approccio comporta che il materiale raccolto sia analizzato non in termini di frequenze, ma di significatività e densità interpretativa. Le percezioni, le narrazioni e i comportamenti vengono considerati come indicatori delle relazioni di potere, dei processi di apprendimento e delle modalità attraverso cui il sistema produce forme di legittimazione, inclusione o esclusione.
Il lavoro svolto ha avuto come primo obiettivo quello di costruire un quadro metodologico, capace di mettere in relazione gli obiettivi della Legge 220/2016 con gli effetti percepiti dai diversi attori del settore audiovisivo. Questa fase è stata quindi dedicata alla costruzione di un corpus documentale multilivello con l'obiettivo di ricostruire la logica della *policy* attraverso la ricostruzione del quadro normativo (leggi e decreti attuativi, relazioni parlamentari, resoconti di audizioni di associazioni), documenti amministrativi e tecnici del MiC/DGCA, le precedenti valutazioni annuali di impatto, rapporti settoriali (APA, Anica, Cinetel, Siae, Istat), documenti di controllo (Relazione Corte dei Conti e note del MEF). In particolare, l'analisi della struttura normativa della Legge 220/2016 e della sua articolazione in otto macro-obiettivi – pluralismo dell'offerta, crescita industriale, internazionalizzazione, tutela del patrimonio audiovisivo, formazione e ricerca, educazione all'immagine, sviluppo dei pubblici, e sostegno complessivo alla filiera – ha consentito l'identificazione di meso e micro-obiettivi che delineano in modo più specifico l'intento regolatorio, e la ricostruzione della teoria del cambiamento implicita nel disegno legislativo (vedo Sezioni 2.2 e 3.4). L'analisi svolta ha evidenziato come il legislatore abbia concepito un sistema multilivello di sostegno – fiscale, contributivo, promozionale e infrastrutturale – che richiede, per essere valutato, un approccio non meramente descrittivo, ma in grado di cogliere la coerenza interna e gli effetti incrociati tra interventi.
Per cogliere il posizionamento dei vari stakeholders circa percezioni, conflitti e narrazioni, si è inoltre analizzata la *grey literature* del settore che include memorie e lettere aperte delle principali associazioni del comparto (produttori, autori e registi, sindacati del lavoro culturale e della comunicazione), documenti e comunicati di festival, fondazioni e istituti come Cinecittà e il Centro Sperimentale, *policy paper* e report di fondazioni sull'audiovisivo e l'industria culturale. Infine, per ricostruire la definizione pubblica del problema si è analizzato il dibattito sviluppatosi negli ultimi anni attraverso i media.

La fase successiva consiste nella traduzione di questa analisi preliminare in strumenti di intervista differenziati che consentono di valutare gli impatti complessivi, diretti e indiretti, della *policy*, tenendo in considerazione le caratteristiche dei diversi interlocutori presenti nella filiera. La fonte informativa primaria è infatti costituita da interviste qualitative rivolte all'insieme diversificato di attori che compone la filiera dell'audiovisivo.
Le interviste hanno approfondito le percezioni rispetto alla legge, le esperienze di interazione con i meccanismi di sostegno e le strategie adottate per utilizzare o interpretare gli strumenti disponibili, inclusi *tax credit*, contributi automatici, selettivi e internazionali. Tuttavia, a partire dalla mappa degli obiettivi e delle azioni, è emerso che un'unica traccia di intervista non sarebbe stata adeguata a raccogliere informazioni significative e comparabili. La filiera audiovisiva italiana comprende infatti attori con ruoli, interessi, capacità di osservazione e modalità di interazione con la legge

profondamente eterogenei. Al fine di garantire rilevanza e profondità delle risposte, sono stati dunque elaborati strumenti di intervista modulari, costruiti attorno agli stessi assi analitici – effetti sugli obiettivi della legge, impatti percepiti, criticità operative, esigenze emergenti, proposte di *policy* – ma adattati in modo mirato a competenze, funzioni e capacità di osservazione di ciascuna categoria di stakeholders. Questo adattamento ha consentito di cogliere prospettive informative adeguate a ciascun segmento della filiera garantendo al contempo coerenza metodologica e comparabilità dei risultati.

Scheda 3.7.2.1

Società di produzione

Per le grandi imprese di produzione l'enfasi è stata posta sulla dimensione industriale, sulla capacità di pianificazione e sugli investimenti. Le loro valutazioni forniscono indicazioni cruciali sulle dinamiche di consolidamento, sulla tenuta economica e sull'impatto degli strumenti fiscali e contributivi. Le sezioni principali riguardano:

- l'incidenza del *tax credit* e dei contributi sul modello di business;
- gli effetti della legge sulla capacità di sperimentazione e di diversificazione dei linguaggi;
- l'evoluzione delle relazioni industriali, incluse coproduzioni internazionali e accordi con broadcaster e piattaforme;
- il fabbisogno di competenze e le criticità nel mercato del lavoro tecnico-artistico;
- la valutazione dell'accesso al mercato (sala, TV, OTT) e del pluralismo dell'offerta.

Questi soggetti, dotati di strutture più complesse, permettono di rilevare le dinamiche di medio-lungo periodo e di stimare la resilienza del settore.

Scheda 3.7.2.2

Professionisti e associazioni di categoria dell'audiovisivo

Le associazioni rappresentano attori privilegiati per valutare la policy a livello sistemico. Esse aggregano istanze provenienti da imprese di produzione, autori, professionisti e tecnici, partecipano ai tavoli istituzionali e monitorano costantemente l'evoluzione normativa. Per questo, la traccia a loro dedicata è stata orientata a:

- verificare l'attualità e la coerenza degli obiettivi originari della legge rispetto all'evoluzione del mercato audiovisivo;
- valutare l'efficacia percepita del sistema combinato di sostegni (*tax credit*, automatici, selettivi);
- analizzare l'equità e l'equilibrio degli strumenti in termini di distribuzione dei benefici tra categorie di imprese;
- indagare il funzionamento della *governance* (DG Cinema e Audiovisivo, Consiglio Superiore, decreti attuativi);
- approfondire l'impatto su formazione, sviluppo delle competenze e condizioni di lavoro delle professioni creative;

- rilevare proposte di revisione della normativa.

La struttura di questa intervista privilegia una prospettiva macro, coerente con il ruolo delle associazioni come attori sintetici del settore.

Scheda 3.7.2.3

Imprese integrate produzione–distribuzione

Le imprese che operano simultaneamente nella produzione e nella distribuzione costituiscono un osservatorio centrale per valutare la coerenza della legge lungo l'intera filiera. Esse sono in grado di esprimere un giudizio sulla capacità degli incentivi alla produzione di generare opere effettivamente distribuibili, sulla sostenibilità economica dei progetti in relazione alle aliquote del *tax credit* o alle possibilità di accesso ad altre forme di sostegno, e sulla pertinenza degli incentivi alla distribuzione rispetto ai costi reali del marketing e della promozione.

Per questi interlocutori sono state quindi inserite sezioni specifiche su:

- effetti combinati dei sostegni nelle due fasi della filiera;
- capacità degli strumenti di sostenere opere non mainstream e prodotti ad alto rischio commerciale;
- impatti sulla pianificazione finanziaria e sui tempi decisionali, considerando criticità quali ritardi amministrativi e incertezza interpretativa;
- mutamenti nei linguaggi, nei generi, nel comportamento del pubblico e nei rapporti con le piattaforme.

L'impianto della traccia permette di valutare, attraverso un unico soggetto, le ricadute degli strumenti sull'intero ciclo di vita dell'opera.

Scheda 3.7.2.4

Piattaforme di streaming

Le piattaforme non sono beneficiarie dirette della legge, ma costituiscono attori che influenzano profondamente il contesto competitivo e le dinamiche di fruizione. La traccia loro dedicata mira a cogliere:

- la percezione dell'ecosistema produttivo italiano in termini di solidità, capacità progettuale e attrattività;
- gli effetti indiretti degli strumenti della legge sul rafforzamento delle imprese italiane e sulle collaborazioni produttive;
- il contributo delle piattaforme al pluralismo dell'offerta e alla circolazione delle opere di nicchia;
- la comparazione tra il contesto regolatorio italiano e altri modelli europei;
- il ruolo delle piattaforme nella formazione delle competenze dei professionisti dell'audiovisivo;

- le tendenze osservate nei pubblici e la loro evoluzione post-digitale.

Questa traccia offre un punto di osservazione esterno e comparativo, necessario per valutare la competitività internazionale del sistema audiovisivo italiano.

Scheda 3.7.2.5

Esercenti cinematografici e loro associazioni

Lo strumento di intervista rivolto agli esercenti delle sale cinematografiche, nell'indagare i principali impatti della legge su questo segmento della filiera, combina dimensioni economiche, culturali e organizzative. Questi attori forniscono una lente di osservazione privilegiata su alcuni dei mutamenti che negli ultimi anni hanno investito il comparto dell'audiovisivo, come la digitalizzazione e le nuove abitudini di consumo. Più specificatamente si è indagato:

- conoscenza, adeguatezza, accessibilità e coerenza delle misure di sostegno;
- sostenibilità economica, tenuta del settore e risposta ai mutamenti, in particolare dopo la pandemia;
- impatti delle misure sulle condizioni operative, sugli investimenti e l'ammodernamento tecnologico delle sale;
- gli effetti sulla diversificazione dell'offerta culturale, sulla tenuta delle sale nei territori e sulla relazione con il pubblico;
- governance e relazioni istituzionali.

Essendo l'ultimo anello della filiera distributiva, le interviste con gli esercenti consentono di far emergere gli effetti della politica non solo sulla sostenibilità delle sale cinematografiche nel nuovo ecosistema audiovisivo, ma anche sulla circolazione delle opere e sull'accesso dei pubblici.

Pur differenziati nel contenuto a seconda degli interlocutori, gli strumenti di intervista hanno permesso di esplorare in modo sistematico, dal punto di vista degli attori coinvolti, diverse dimensioni della *policy*. In particolare, le interviste hanno fatto emergere i punti di forza percepiti della riforma, le criticità operative e amministrative riscontrate nell'applicazione delle misure, gli effetti inattesi generati nel corso del tempo, nonché gli impatti – sempre percepiti dagli intervistati – in relazione agli otto macro-obiettivi della legge. Sono inoltre emerse valutazioni sull'efficacia dei diversi strumenti nei vari segmenti della filiera e proposte di evoluzione del modello di sostegno al settore, utili per orientare una possibile revisione del quadro attuale.

La scelta degli attori da intervistare si è basata in primo luogo sulla distinzione tra destinatari e beneficiari (Meny, Thoenig, 1989), che individua nei destinatari coloro verso i quali la politica pubblica è formalmente rivolta al fine di orientarne i comportamenti e fornire risorse, ed i beneficiari, ovvero coloro che traggono effettivamente un vantaggio, diretto o indiretto, anche se non previsto, dall'attuazione della politica.
Nel caso della legge 220/2016 i destinatari sono quindi le imprese di produzione cinematografica e audiovisiva, dell'esercizio cinematografico, della distribuzione, tecniche e di post-produzione, i soggetti della promozione e della formazione, altri operatori del comparto in quanto destinatari di obblighi di investimento (piattaforme streaming e broadcasters). Sono beneficiari coloro che traggono vantaggi di tipo sistemico, occupazionale e culturale. I destinatari della legge 220/2016 in tal senso

sono anche beneficiari diretti poiché attraverso le varie formule di contributo acquisiscono benefici economici. Oltre a questi, rientrano tra i beneficiari indiretti professionisti creativi e tecnici (registi, attori, sceneggiatori, troupe), che trovano occupazione grazie alla maggiore produzione di opere, pubblico e comunità nazionali, che usufruiscono di una maggiore offerta culturale e di una valorizzazione dell'identità italiana, territori locali, che beneficiano di indotto economico e turistico legato alle riprese, banche e intermediari finanziari, che guadagnano dalla gestione e dall'anticipazione dei crediti, studi professionali che offrono consulenza. Questa prima distinzione consente di valutare la coerenza tra obiettivi della *policy* (rafforzare imprese e competitività) e vantaggi distribuiti (occupazione, indotto culturale, attrattività) e riconoscere eventuali asimmetrie derivanti da squilibri nell'assegnazione di risorse che rischiano di rendere marginali attori individuati come destinatari/beneficiari diretti dalla *policy*.

Un secondo criterio di selezione è costituito dalla gerarchia di impatto sui destinatari della *policy* in relazione alle aliquote e ai volumi finanziari effettivi, quindi, al peso relativo delle risorse allocate nel biennio 2023-2025. Tenuto conto di questi flussi, l'individuazione dei principali destinatari della policy ci ha consentito di costruire una gerarchia tra di essi per impatto potenziale. In considerazione delle risorse stanziate (vedi Sezione 2.3) sulla base dell'impatto economico, i principali destinatari della *policy* sono classificati gerarchicamente come segue:

Produzione (cinema, TV/web, co-produzioni internazionali) che assorbono oltre il 50% delle risorse totali

- Sale cinematografiche (esercizio e potenziamento)
- Distribuzione
- Post-produzione e industrie tecniche.

Nell'individuare i testimoni privilegiati che compongono il campione intenzionale (Patton, 2015) si è inoltre tenuto conto di un criterio di proporzionalità che riflettesse non solo i pesi economici, ma anche la massima eterogeneità per le imprese di produzione (dimensione impresa, territorio, genere di opere) e per la scelta di beneficiari indiretti in grado di far emergere gli effetti su lavoro creativo/tecnico. Oltre a tenere conto di tali criteri, si è cercata l'adesione volontaria di attori che, sulla base del ruolo, della posizione ricoperta nella filiera e della competenza specifica e diretta della L. 220/2016, fossero in grado di fornire informazioni "dense" e qualificate.

Sono state realizzate 20 interviste. I componenti del campione intenzionale sono stati individuati in figure apicali di imprese di produzione e distribuzione, rappresentanti di associazioni di professionisti dell'audiovisivo e degli esercenti, broadcaster e piattaforme streaming, singoli professionisti.

3.7.3 Un'analisi interpretativa basata sulle interviste alla filiera dell'audiovisivo

La Legge Cinema 220/2016 ha segnato l'ingresso dell'Italia in una nuova stagione di politiche pubbliche per l'audiovisivo, introducendo un quadro organico di misure – fiscali, finanziarie, selettive e automatiche – capaci di sostenere l'intera filiera del cinema e dell'audiovisivo. Tuttavia, tra il 2022 e il 2024, una serie di tensioni finanziarie, criticità attuative, ritardi amministrativi e un contesto di mercato radicalmente mutato (pandemia, boom e successiva contrazione delle piattaforme globali, mutamento della domanda del pubblico, crisi delle sale) hanno esposto la fragilità dell'impianto. Le voci degli attori intervistati permettono di leggere questa evoluzione dall'interno: dai grandi produttori ai piccoli imprenditori, dalle sale cinematografiche agli autori, dai broadcasters alle piattaforme globali, fino alle professioni tecniche e creative. Il quadro che emerge rappresenta una base conoscitiva per ripensare gli indirizzi futuri di intervento.

3.7.3.1. Architettura, effetti generativi e ambivalenze della Legge 220/2016

La legge 220/2016 nasce con una duplice ambizione che molti dei nostri interlocutori riconoscono come innovativa per il contesto italiano: da un lato rendere l'audiovisivo un'industria protetta ma al tempo stesso competitiva, nel solco del principio europeo dell'eccezione culturale; dall'altro stabilizzare finanziariamente il settore attraverso l'istituzione di un Fondo per il Cinema e l'Audiovisivo la cui entità fosse strutturale e predeterminata. L'impianto complessivo riposa su tre pilastri che gli attori del settore continuano a ritenere fondamentali: (1) l'integrazione funzionale tra *tax credit*, contributi selettivi e contributi automatici; (2) il rafforzamento dell'intera filiera – dalla produzione alle sale, dalla tutela del patrimonio audiovisivo alla formazione professionale, dalla promozione all'educazione all'immagine – concepita come sistema interdipendente; (3) la modernizzazione e l'internazionalizzazione dell'industria, con una particolare enfasi sull'attrazione di produzioni estere e sull'apertura dei mercati.

Nel complesso, la quasi totalità degli intervistati riconosce alla legge un'architettura originaria moderna, coerente con i modelli europei e capace di saldare in un unico quadro dimensione culturale e dimensione industriale. È a partire da questa cornice che, nel periodo compreso tra il 2017 e il 2022, la 220/2016 viene percepita come il principale motore della crescita produttiva del settore, una crescita che molti definiscono "senza precedenti" nella storia recente dell'audiovisivo italiano.

Le testimonianze raccolte restituiscono un quadro articolato della trasformazione in atto. Una prima dinamica riguarda l'aumento consistente del numero di opere e la diversificazione dei formati: film, serie, documentari e opere straniere realizzate in Italia crescono con continuità. Produttori di diverse dimensioni, broadcasters, piattaforme, distributori e professionisti tecnici convergono nella percezione di un'espansione tale da far emergere, già prima dello shock regolativo più recente, il timore di una possibile "bolla produttiva". Secondo le narrazioni raccolte, l'incremento dei volumi avrebbe alimentato anche una crescita significativa dell'occupazione, ampliando e consolidando il mercato del lavoro in molte professionalità. Il *tax credit* viene sistematicamente descritto come una misura in grado di rafforzare competenze, capacità tecniche e infrastrutture industriali, contribuendo a innalzare gli standard produttivi e a generare, in un effetto domino, più settimane lavorate, maggiori servizi e un indotto diffuso su tutto il territorio nazionale.

Parallelamente, gli intervistati descrivono l'ingresso di nuovi operatori come un elemento decisivo nel ridisegnare la composizione imprenditoriale del settore. Piattaforme e grandi produttori concordano sulla percezione che la legge abbia abbassato le barriere d'ingresso, favorendo la creazione di numerose nuove imprese. In alcune testimonianze si registra inoltre la valutazione secondo cui l'Italia, grazie alla combinazione di un quadro regolatorio favorevole e di un sistema di incentivi articolato, si sarebbe collocata tra i Paesi europei più attrattivi, insieme alla Francia, superando i confini tradizionali di un mercato storicamente domestico e acquisendo una nuova centralità nello scenario globale.

In questo processo di espansione, un ruolo particolarmente rilevante viene attribuito alle Film Commission regionali, che gli interlocutori descrivono come attori ormai imprescindibili nella geografia produttiva nazionale. La loro azione – combinazione di incentivi locali, servizi logistici, supporto infrastrutturale e coordinamento con il *tax credit* nazionale – viene percepita come un moltiplicatore dell'attività produttiva, pur con differenze territoriali significative. Le interviste evidenziano una crescita delle produzioni ospitate anche in regioni tradizionalmente marginali nell'audiovisivo italiano, accompagnata dall'attrazione di produzioni estere motivate dalla possibilità di beneficiare del *tax credit* attraverso la produzione esecutiva. Si segnalano inoltre importanti ricadute in termini di indotto locale: ospitalità, trasporti, servizi tecnici, imprese artigiane e attività di cineturismo. Il *tax credit* per l'attrazione di investimenti esteri, in particolare, viene indicato come

una leva che ha contribuito a rafforzare il posizionamento dell'Italia come hub competitivo a livello globale, ampliando visibilità, reputazione e opportunità di lavoro per troupe e professionisti locali.

Un altro effetto richiamato nelle interviste riguarda la crescita dell'occupazione tecnica e artistica. Nelle percezioni degli operatori, le settimane lavorate risultano aumentate e, nelle fasi di picco, i salari sarebbero cresciuti, mentre la domanda di professionisti specializzati avrebbe superato l'offerta disponibile. Molti ricordano che nel biennio 2021–2022 si registrava una carenza significativa di maestranze tecniche, un elemento che, nelle interpretazioni raccolte, conferma il legame tra espansione del *tax credit* e rafforzamento del mercato del lavoro. Alcuni interlocutori sottolineano inoltre come gli obblighi di rendicontazione richiesti per accedere al beneficio fiscale abbiano svolto una funzione di regolarizzazione amministrativa, contribuendo a migliorare trasparenza, standard operativi e condizioni di lavoro.

Dal punto di vista industriale, il Fondo Cinema è percepito come un cambiamento strutturale che ha trasformato la capacità di programmazione delle imprese. Produttori e broadcasters ricordano come, prima della riforma, fosse difficile pianificare progetti a più anni, mentre dopo l'introduzione del Fondo il settore avrebbe abbandonato un assetto quasi artigianale per acquisire una dimensione propriamente industriale. Le testimonianze citano un rafforzamento delle competenze amministrative e manageriali, una maggiore patrimonializzazione delle imprese e un posizionamento più competitivo a livello internazionale, elementi riconosciuti anche dai grandi player operanti nel mercato globale.

Un capitolo a sé riguarda il comparto delle sale cinematografiche, considerato dagli intervistati come uno dei più beneficiati dalla legge, ma allo stesso tempo uno dei più vulnerabili. Gli esercenti descrivono il sostegno derivante dalla 220/2016 – con particolare riferimento al tax credit previsto dall'articolo 18 – come determinante per evitare la chiusura di una quota significativa di sale durante la pandemia e per sostenere processi di ristrutturazione, digitalizzazione e modernizzazione tecnologica. Viene riconosciuto un ruolo importante anche al Piano Scuola Cinema, percepito come uno strumento essenziale per avvicinare i più giovani alla sala e per consolidare la funzione educativa e culturale dell'esercizio cinematografico.

Accanto a queste dinamiche di crescita, nelle interviste emerge una dimensione più complessa del fenomeno, che riguarda gli effetti meno lineari dell'espansione. La maggioranza degli interlocutori ritiene che l'apertura del sistema abbia avuto un esito ambivalente: se da un lato ha favorito nuove opportunità creative, un ampliamento degli operatori e una diversificazione dei progetti, dall'altro avrebbe consentito l'ingresso di soggetti poco strutturati, talvolta costituiti quasi esclusivamente per accedere al credito d'imposta. Questa dinamica, nelle percezioni raccolte, avrebbe contribuito all'inflazione dei costi, all'aumento dei rischi finanziari e a una fragilità sistemica che si è manifestata con maggiore evidenza negli anni successivi.

La prospettiva degli esercenti mette in luce criticità strutturali che incidono sulla sostenibilità del settore: i tempi troppo lunghi tra investimento e monetizzazione del *tax credit*, la debolezza del sistema di classificazione delle opere d'essai, la disomogeneità territoriale delle opportunità, la drastica riduzione della frequentazione post-pandemia e la concorrenza crescente delle piattaforme. A fronte di queste difficoltà, l'intero comparto converge su una richiesta comune: tempi certi, governance stabile e un quadro regolatorio prevedibile.

Dal lato dei broadcasters emerge una riflessione diversa, ma complementare: l'affermazione del *tax credit* e degli automatismi avrebbe progressivamente ridotto il ruolo editoriale del produttore, a vantaggio della sua funzione finanziaria e amministrativa. Questo processo – secondo i dirigenti intervistati – avrebbe favorito la circolazione di progetti meno maturi, contribuendo alla sovrapproduzione. Con circa 400 film all'anno, molti dei quali privi di una reale capacità distributiva,

si sarebbe determinata una situazione in cui l'offerta cresce più rapidamente della domanda, amplificando rischi di assistenzialismo culturale e di inefficienza allocativa.

Gli autori assumono una posizione tra le più critiche. Essi denunciano una debolezza dei controlli che avrebbe permesso l'avvio di progetti tecnicamente o artisticamente fragili, l'inflazione dei budget e una generale "pigrizia creativa" alimentata dalla disponibilità di automatismi. Rivendicano con forza il ruolo dei contributi selettivi come unico presidio in grado di orientare il sistema verso qualità, diversità e rinnovamento generazionale.

Le piattaforme internazionali offrono invece una lettura più ampia, collocando la trasformazione italiana nel contesto di una evoluzione globale del settore audiovisivo. Secondo questi interlocutori, l'approccio "local to local", sempre più diffuso negli ultimi anni, avrebbe favorito la circolazione di contenuti italiani fortemente radicati nel territorio e nella cultura nazionale, rendendoli appetibili a pubblici globali. Alcuni operatori notano come anche produzioni non italiane incorporino ormai personaggi, linguaggi e ambientazioni ispirate al contesto italiano, superando stereotipi storici. Questa dinamica viene interpretata come un segnale della rinnovata competitività dell'Italia e della maturazione della sua filiera industriale.

Il quadro complessivo che emerge dalle interviste è quello di un mercato profondamente trasformato: frammentato in molteplici offerte, attraversato da concorrenza sistemica tra sala, piattaforme e televisione lineare, e caratterizzato da cicli di cambiamento estremamente rapidi. In questo scenario, la 220/2016 viene percepita come un intervento determinante per sostenere la crescita, ma anche come un dispositivo che, in assenza di adeguati meccanismi di coordinamento e regolazione, avrebbe alimentato la formazione della "bolla" produttiva degli anni 2020–2022.

Secondo molti interlocutori, la fase che il settore sta attraversando oggi non rappresenta una crisi improvvisa, bensì il momento in cui il sistema è costretto a riconfigurarsi dopo un periodo di espansione considerato "anomala". La contrazione delle piattaforme globali, l'esigenza di gestire con maggiore prudenza le risorse pubbliche, il rallentamento dei flussi produttivi e il mutamento della domanda sembra che stiano imponendo una revisione profonda dei modelli di investimento e del rapporto tra quantità e qualità. In quest'ottica, la riforma rivela il proprio senso non solo come strumento di sviluppo, ma come asset regolativo da governare e riallineare per garantire sostenibilità, selettività e stabilità nel medio periodo.

3.7.3.2. Analisi per temi ricorrenti

In questo paragrafo si analizzano una serie di temi ricorrenti emersi spontaneamente da parte degli attori nel corso delle interviste. Nell'individuare i temi si è seguito un processo di tipo induttivo guidato dal materiale empirico raccolto.

L'effetto moltiplicatore dell'intervento pubblico

Come abbiamo visto, il settore nel suo complesso ritiene che la legge abbia esercitato un effetto propulsivo: l'intervento pubblico ha agito come una leva capace di moltiplicare gli investimenti e sostenere un mercato che, senza il Fondo e la combinazione di strumenti fiscali e contributivi, non avrebbe mai raggiunto questi livelli di attività. Lo si coglie soprattutto nelle parole di diversi distributori e produttori, secondo i quali il *tax credit* ha permesso di ampliare i budget e rendere possibili progetti che, in condizioni ordinarie, non avrebbero trovato una sostenibilità finanziaria adeguata. I contributi automatici, dal canto loro, hanno creato le condizioni per capitalizzare i successi e reinvestire in nuovi progetti, mentre i selettivi hanno garantito pluralismo culturale e una certa varietà di linguaggi e sensibilità artistiche. Nel complesso, l'intero impianto della legge, secondo le

testimonianze raccolte, ha generato più prodotti, più lavoro, più opportunità: un ciclo espansivo che molti definiscono senza precedenti nella storia recente del settore audiovisivo italiano.

Allo stesso tempo, viene ritenuto che una crescita così rapida e imponente abbia prodotto una serie di effetti indesiderati che sono emersi con forza negli ultimi anni. Una parte consistente dei problemi attuali deriva infatti dalla sovrapposizione tra diversi fattori: l'espansione interna della produzione nazionale favorita dagli incentivi, gli investimenti massicci delle piattaforme globali tra il 2019 e il 2022, l'assenza di tetti o meccanismi di contenimento, e soprattutto la mancanza di una regia pubblica capace di coordinare e modulare la crescita. Diversi operatori sintetizzano questo cortocircuito osservando che la 220, pur essendo stata una riforma efficace, non aveva previsto che il suo stesso successo avrebbe generato una domanda insostenibile, superiore alla capacità di assorbimento reale del sistema. Ne è derivata, secondo i nostri interlocutori, una dinamica di crescita squilibrata, con ritmi di espansione eccedenti le capacità di presidio regolativo, che ha reso il sistema vulnerabile agli shock esterni e alle successive contrazioni del mercato globale. La cosiddetta "bolla" delle piattaforme non è stata soltanto un fenomeno internazionale, ma ha agito da acceleratore su un sistema già sotto pressione, amplificandone le fragilità e portando il settore a un punto in cui la sostenibilità non poteva più essere considerata acquisita.

Accesso universale e problemi di selezione

Una delle critiche più significative emergenti dalle interviste riguarda l'eccessiva apertura del sistema. Molti operatori sottolineano come la Legge 220, pur avendo permesso una crescita straordinaria, abbia finito per rendere troppo semplice l'accesso alle risorse pubbliche, favorendo l'ingresso di soggetti privi delle competenze minime per operare in un mercato complesso come quello audiovisivo. L'attuale configurazione degli incentivi, secondo molti dei nostri intervistati, consente l'ingresso e la permanenza nel settore di soggetti privi di adeguate competenze imprenditoriali, gestionali e finanziarie, con il rischio di alimentare comportamenti opportunistici e di accrescere la fragilità strutturale del comparto. L'effetto immediato è la proliferazione di progetti deboli, spesso privi di una reale coerenza editoriale o di una struttura produttiva professionale.

Un ulteriore fattore critico che ci viene segnalato deriva dall'applicazione generalizzata di aliquote elevate. In assenza di criteri differenziati per dimensione aziendale, storia produttiva o rilevanza culturale, il sistema ha finito per incentivare indistintamente qualunque progetto, favorendo un incremento dei costi e una proliferazione di iniziative non sempre giustificate da solidità narrativa o sostenibilità economica. Questa combinazione, più di ogni altra cosa, sembra aver generato l'espansione incontrollata dei volumi e la successiva saturazione del Fondo.

Questo accesso sovradimensionato ha determinato ricadute che continuano a incidere sull'equilibrio del sistema. Sono cresciute imprese senza un vero radicamento industriale, talvolta costituite solo per intercettare gli incentivi; le professionalità coinvolte non sempre vengono ritenute adeguate; le commissioni e gli uffici amministrativi sono stati saturati da un numero di pratiche sproporzionato rispetto alla loro capacità operativa. La somma di questi fattori ha contribuito in modo diretto all'inflazione dei costi, poiché il mercato, improvvisamente assediato da una domanda 'gonfiata artificialmente', ha risposto con un aumento generalizzato delle tariffe e delle richieste economiche.

Secondo diversi distributori, la fase che si apre ora richiederebbe un cambio di impostazione: non una riduzione dell'attività, ma un incremento della qualità. Ciò significa per gli intervistati introdurre selettività, favorire una professionalizzazione reale, prevedere filtri di accesso che richiedano competenze, solidità e trasparenza, garantire tempi certi nelle procedure amministrative e fissare tetti di spesa che impediscano nuove derive inflattive. Solo in presenza di questi elementi si ritiene che il sistema possa uscire dalla spirale di crescita incontrollata e tornare a una dimensione sostenibile,

capace di valorizzare i progetti forti e proteggere la filiera dalle improvvisazioni che l'hanno resa più fragile.

Contributi selettivi, automatici: una lettura integrata

Uno degli aspetti più innovativi introdotti dalla Legge 220/2016 è la coesistenza strutturata tra contributi selettivi, contributi automatici e il *tax credit*, in un quadro che comprende anche i fondi regionali, i sostegni all'esercizio e una nuova idea di *governance* complessiva del settore. Per molti operatori, questa architettura costituisce il nucleo del sistema, il principale fattore di innovazione ma anche la sua vulnerabilità più marcata.

Parallelamente all'esplosione degli automatismi, nella percezione degli intervistati, il ruolo dei selettivi si è progressivamente ridotto. Le interviste descrivono un sistema in cui i selettivi, da strumento cardine per sostenere l'autorialità e i progetti più innovativi, sono diventati una risorsa marginale, spesso utilizzata solo per chiudere i piani finanziari o come integrazione al credito fiscale. La centralità del *tax credit* sembra aver sottratto spazio alla selezione qualitativa, causando una perdita di attenzione per il cinema di ricerca e per quelle opere che richiedono tempi più lunghi, processi creativi complessi e rischi editoriali significativi. Gli autori, insieme a molti professionisti tecnici e a una parte significativa della produzione indipendente, difendono con particolare forza il ruolo dei contributi selettivi. Nelle testimonianze emerge con chiarezza una richiesta, ovvero che la cultura cinematografica necessiti di processi di scelta e di valutazione, di un filtro editoriale che non può essere delegato agli automatismi economici. La selezione – se esercitata con competenza e responsabilità – è considerata come una forma di cura pubblica del cinema, una pratica che orienta il sistema verso la qualità e la pluralità. In questo senso, i contributi selettivi assolvono diverse funzioni decisive. Permettono innanzitutto la realizzazione di opere artistiche, sperimentali o di ricerca che il mercato, per la loro natura, non sarebbe in grado di sostenere. Consentono inoltre di equilibrare la forza espansiva del *tax credit*, che tende naturalmente a finanziare un maggiore volume di produzione, spesso scollegato da criteri artistici. Infine, come affermato da più parti, rappresentano un fattore determinante per il rinnovamento generazionale: senza di essi, molte opere prime e seconde non avrebbero possibilità di emergere, e la filiera resterebbe chiusa alle nuove generazioni.

Tuttavia, insieme a questa difesa molto decisa, le interviste mettono in luce anche alcune criticità strutturali che hanno indebolito nel tempo la legittimità dei selettivi. Una delle più ricorrenti riguarda la lentezza dei processi decisionali: in diversi casi, le commissioni hanno impiegato mesi per valutare un progetto, creando sovrapposizioni con gli automatismi del *tax credit* e generando un'incertezza particolarmente dannosa per i produttori indipendenti. La difficoltà di coordinare i tempi dei selettivi con quelli delle Film Commission, dei broadcasters o degli investitori privati ha portato molti produttori a rinunciare a questa via, preferendo percorsi più rapidi ma meno orientati alla qualità.

Un altro elemento critico riguarda l'eterogeneità delle competenze all'interno delle commissioni: non sempre, secondo molti intervistati, i commissari presentavano un livello di esperienza adeguato al ruolo o una conoscenza equilibrata del settore. In alcuni casi, il peso decisionale attribuito alle commissioni è apparso sproporzionato rispetto alla loro composizione. Viene inoltre richiamata la scarsa trasparenza che ha caratterizzato alcuni periodi, con comunicazioni incomplete o tardive e motivazioni delle decisioni non sempre pubbliche o dettagliate.

Pur non essendoci mai contestazioni dirette, emerge un senso diffuso che lo strumento selettivo non abbia potuto svolgere appieno il proprio ruolo a causa del contesto sistemico in cui era inserito. Tuttavia, soprattutto gli autori insistono su un punto: la discrezionalità nei processi valutativi è inevitabile e persino necessaria, ma deve essere esercitata da persone qualificate, rappresentative della diversità culturale e professionale del cinema italiano e in possesso dei titoli e dell'autorevolezza

necessari. Solo in queste condizioni, osservano molti interlocutori, i contributi selettivi possono continuare a svolgere la funzione culturale prevista dalla normativa.

Se i contributi selettivi si correlano alla dimensione culturale del sistema, quelli automatici si collegano alla sua dimensione industriale e sono volti a premiare il successo culturale e commerciale delle opere, rafforzare le imprese più produttive e favorire lo sviluppo di cataloghi e *library* strutturati. Per molte realtà medio-grandi, sono stati proprio gli automatici a determinare il salto industriale degli anni successivi alla riforma: attraverso la possibilità di reinvestire successi già acquisiti, le imprese hanno potuto programmare progetti di maggiore ambizione, dotarsi di strutture più solide e ridurre progressivamente la dipendenza dai broadcasters. Molti produttori di dimensioni medio-grandi sottolineano che se il *tax credit* è stato la leva che ha permesso al sistema di espandersi, i contributi automatici sono stati lo strumento che ha garantito continuità, pianificazione e solidità. La combinazione dei due strumenti ha generato, almeno nella prima fase, un equilibrio virtuoso che ha prodotto più opere, più lavoro e un miglioramento della capacità produttiva complessiva del Paese.

Tuttavia, anche in questo caso emergono alcune criticità. L'accesso ai contributi automatici richiede un anticipo finanziario significativo e una capacità di cassa non sempre alla portata delle imprese più piccole. Molte realtà indipendenti non dispongono della liquidità necessaria per sostenere i costi strutturali mentre attendono la maturazione del beneficio. Il sistema dei punteggi, inoltre, tende a premiare chi già possiede *library* e volumi produttivi rilevanti, producendo così un effetto di polarizzazione: le imprese più grandi diventano sempre più solide, mentre quelle più piccole faticano a competere, alimentando un sistema in cui la forbice tra i due poli si allarga progressivamente. Oltre a ciò, alcuni interlocutori mettono in dubbio l'effettivo valore culturale premiato dagli automatici, osservando come in alcuni casi i punteggi non abbiano rispecchiato pienamente la qualità artistica delle opere, favorendo piuttosto dinamiche di mercato o strategie opportunistiche.

La governance

La *governance* del sistema introdotto con la Legge 220/2016 viene valutata in modo ambivalente: efficace nella concezione, ma debole nell'attuazione. L'innovazione centrale era la creazione di un Fondo Cinema stabile e strutturale, alimentato automaticamente e pensato per garantire continuità e programmazione pluriennale. All'inizio, questa impostazione aveva funzionato: per la prima volta le imprese potevano pianificare progetti su un orizzonte di due o tre anni, riducendo la dipendenza dai cicli politici e dalle oscillazioni dei fondi annuali.

Nel tempo, però, la capacità di governo del sistema è risultata insufficiente rispetto alle trasformazioni generate dalla stessa legge. Molti operatori hanno percepito un indebolimento della *governance*, incapace di calibrare la gestione delle dotazioni sugli andamenti del mercato e sul rapido aumento della domanda stimolato dal *tax credit* e dal nuovo quadro di incentivi. Il Fondo si è trovato sotto pressione: l'espansione delle produzioni, il nuovo protagonismo di alcune Film Commission, la crescita dei flussi internazionali e la bolla legata alle piattaforme hanno saturato le risorse disponibili.

A complicare il quadro sono intervenuti una comunicazione istituzionale incerta, revisioni normative frequenti e poco coordinate e una struttura amministrativa non del tutto adeguata a gestire la nuova massa critica generata dalla riforma. Dalle interviste emerge che il problema non era nella legge, ma nella sua attuazione: un impianto normativo ben concepito avrebbe richiesto una *governance* più forte, una capacità di previsione più sviluppata e strumenti gestionali adeguati a evitare la crisi successiva. In sintesi, la valutazione della *governance* è che la riforma è solida nella progettazione, ma guidata con strumenti troppo deboli rispetto alla trasformazione che ha prodotto.

Un'ulteriore criticità riguarda il funzionamento amministrativo dell'intero apparato di sostegno. La lentezza nella monetizzazione del *tax credit*, che in alcuni casi ha raggiunto i due anni, è stata percepita come la criticità più grave. Si tratta di un ritardo che ha generato difficoltà di cassa, indebitamenti non previsti, tensioni con banche e fornitori e, nei casi più estremi, l'impossibilità di avviare o completare progetti già finanziati. Per le realtà prive di capitale proprio – piccole imprese, startup, sale indipendenti – questi ritardi hanno avuto un effetto paralizzante, spesso determinando il rallentamento o il blocco delle attività.

A ciò si aggiunge la crescita esponenziale del carico amministrativo: la moltiplicazione delle pratiche, la complessità crescente dei piani finanziari, l'aumento delle coproduzioni internazionali e l'interazione con i fondi regionali hanno messo sotto pressione una struttura ministeriale che non è stata potenziata in misura adeguata. Ne è derivato un collo di bottiglia che ha generato ritardi, sovrapposizioni e inefficienze, contribuendo alla crisi del biennio 2023–2024.

Le interviste convergono su una richiesta chiara: tempi certi, procedure semplificate e una *governance* più stabile. Senza un miglioramento dei processi amministrativi, il sistema rischia di continuare a selezionare non i progetti migliori, ma quelli sostenuti da imprese più ricche. La lentezza amministrativa diventa così un fattore di disuguaglianza strutturale, che tradisce lo spirito originario della legge.

Il tema dei controlli

Tra i temi che emergono con maggiore insistenza dalle interviste vi è poi quello della fragilità dei controlli. Quasi tutti gli operatori – autori, produttori, tecnici, broadcasters, distributori – identificano l'assenza o la debolezza dei meccanismi di verifica come una delle principali falle strutturali della legge così come applicata negli anni successivi alla sua introduzione. Il sistema, pur concepito per essere inclusivo e capace di stimolare la crescita della filiera, è stato percepito come troppo aperto, permeabile agli opportunismi e privo di barriere qualitative all'ingresso.

Diversi interlocutori, tra cui soprattutto gli autori, hanno sottolineato come l'assenza di controlli rigorosi abbia generato quello che definiscono un "effetto perverso": un contesto in cui chiunque, anche senza competenze reali, poteva accedere ai benefici presentando spese e progetti di qualità incerta. La grande produzione ha confermato che questa apertura indiscriminata ha coinvolto soggetti improvvisati, creando un ecosistema produttivo eterogeneo, nel quale convivevano realtà consolidate e operatori privi di esperienza.

Una parte del settore broadcasters ha evidenziato anche fenomeni più sofisticati: stratificazioni societarie complesse, operazioni di fatturazione ridondante, e dinamiche che spostavano all'estero profitti e marginalità, lasciando in Italia soltanto il costo del lavoro e l'onere degli incentivi. È un tema che non viene mai affrontato in modo accusatorio nelle interviste, ma che viene costantemente richiamato come evidenza sistemica: quando il controllo è debole, gli operatori più strutturati trovano margini per strategie finanziarie aggressive, mentre i più piccoli non hanno né competenze né risorse per farlo. Ne deriva un sistema che non solo non premia il merito, ma rischia di selezionare gli attori più abili a muoversi tra le pieghe della normativa, anziché quelli con i progetti più forti. Le conseguenze sono anche di natura tecnico-industriale. Molti intervistati evidenziano come l'assenza di controlli stringenti abbia prodotto i tre effetti concatenati già evidenziati: un'inflazione generalizzata dei costi, un incremento artificiale delle produzioni e, infine, la progressiva saturazione del Fondo Cinema. La crescita dei costi è quindi interpretata come l'esito di un sistema che non ha posto freni alla spesa: se una parte significativa del progetto era coperta da un beneficio fiscale e se i controlli erano scarsi, l'incentivo diventava quello di massimizzare gli importi ammissibili. A sua volta, questo ha generato una proliferazione di opere e progetti che non rispondeva necessariamente

alla domanda reale del mercato o della distribuzione. Il risultato finale è stato un rapido esaurirsi delle risorse del Fondo, non più in grado di sostenere i volumi di produzione generati dal nuovo ecosistema.

La crisi 2023–2024

La riflessione sul tema dei controlli introduce un nodo più ampio: nel periodo 2019–2024 la Legge Cinema ha cambiato fisionomia. Pur rimanendo il pilastro della politica audiovisiva italiana, la legge ha subito modifiche, ampliamenti, estensioni e interpretazioni amministrative che ne hanno alterato gli equilibri originari. Come già detto, le interviste convergono sull'idea che la perdita di efficacia non deriva dal testo normativo in sé, ma dall'espansione incontrollata del *tax credit*, dalla moltiplicazione dei soggetti coinvolti e da una macchina burocratica non adeguata al salto di scala. Il sistema, privo di adeguati contrappesi, è diventato vulnerabile proprio in virtù del suo universalismo. L'intento originario – sostenere la crescita della filiera senza discriminazioni – si è trasformato negli anni in una debolezza strutturale. Per molti operatori, la crisi successiva è stata la conseguenza inevitabile di questa vulnerabilità.

L'immagine della crisi che ci viene restituita dalle interviste è quella di un sistema giunto al limite di espansione delle proprie capacità, in cui la crescita accelerata degli anni precedenti aveva finito per occultare fragilità strutturali che la brusca inversione del ciclo produttivo globale ha riportato improvvisamente alla luce. In questa prospettiva, la crisi non appare come una rottura improvvisa, ma come il momento di emersione di tensioni accumulate nel tempo. Gli attori della filiera — in particolare professionisti tecnici, autori, produttori, ma anche piattaforme e broadcasters — descrivono un clima di forte incertezza, una sospensione improvvisa che ha coinvolto ogni segmento, dalla fase di sviluppo fino alla distribuzione. Il blocco del *tax credit*, i ritardi nelle procedure amministrative e la riduzione degli investimenti da parte delle piattaforme hanno agito come elementi destabilizzanti in un sistema già surriscaldato. Uno degli effetti ritenuti immediati e visibili è stato il crollo delle produzioni. Secondo i professionisti dell'audiovisivo una parte della forza lavoro è rimasta inattiva per periodi estesi, anche di un anno, con impatti gravi sul reddito e sulla posizione previdenziale, soprattutto dei lavoratori "under the line". Le settimane lavorate sono diminuite drasticamente e la filiera tecnica, particolarmente dipendente dai flussi continui di lavorazione, ha pagato un prezzo altissimo. Le cause di questo fermo, secondo gli intervistati, vanno cercate in una combinazione di fattori: l'incertezza normativa provocata dalla revisione dei decreti, la difficoltà di ottenere la liquidazione del *tax credit*, l'aumento dei tassi di interesse che ha reso più costoso finanziare la produzione, la riduzione degli investimenti delle piattaforme globali e un clima complessivo di sfiducia che ha reso i produttori più cauti nel prendere decisioni.

La lettura di questa fase di crisi assume caratteristiche diverse a seconda della prospettiva propria dei diversi attori intervistati. Gli autori sono tra i più critici nei confronti del modello che si è sviluppato negli anni successivi alla riforma. Molti sottolineano come l'ingresso indiscriminato di nuovi soggetti produttivi, unito alla facilità di accesso agli automatismi, abbia portato a una proliferazione di opere poco curate e spesso carenti dal punto di vista artistico. Il rischio evocato da molti autori è che l'Italia si trasformi progressivamente in un'"industria di servizi" per progetti esteri, perdendo progressivamente capacità di investimento artistico e di sviluppo autoriale. La crisi attuale viene quindi interpretata come un campanello d'allarme culturale che rende necessario ripensare il rapporto tra sostegno economico e responsabilità artistica.

Più strutturale e meno allarmistica è la lettura della crisi offerta dalle grandi imprese di produzione e distribuzione. A loro avviso, la fase di espansione trainata dalle piattaforme era insostenibile nel lungo periodo, e la frenata attuale rappresenta un ritorno a una dimensione più realistica. Esaurito il picco eccezionale generato dalla combinazione di pandemia ed ingresso simultaneo di più piattaforme, la filiera si è trovata a fare i conti con la sua effettiva capacità di produzione. Anche in questa lettura,

tuttavia, non mancano critiche: molte imprese sottolineano l'incapacità di accompagnare la crescita con strumenti di controllo adeguati. La mancanza di una *governance* stabile, la saturazione del Fondo e i ritardi amministrativi hanno trasformato una contrazione fisiologica in un vero blocco sistemico, esponendo le imprese a rischi che una regia più forte avrebbe potuto attenuare.

I broadcasters italiani, in particolare il servizio pubblico, interpretano la crisi come il risultato di un eccesso di produzione non accompagnato da una selezione editoriale adeguata. Alcuni dirigenti descrivono un sistema in cui si realizzavano centinaia di film all'anno, ma solo una parte ristretta trovava spazio nelle sale o raggiungeva un pubblico significativo. Molte opere venivano distribuite quasi di nascosto, con uscite tecniche o con campagne promozionali insufficienti, talvolta motivate più dall'assolvimento degli obblighi burocratici che da una reale strategia editoriale. In questa prospettiva, la crisi attuale non è tanto un evento inatteso quanto l'esito di un processo che aveva già mostrato i suoi limiti. La mancanza di selezione, l'indebolimento del ruolo del produttore come garante della qualità e la tendenza a comportamenti opportunistici generato dall'accesso universale al *tax credit*, hanno contribuito a creare un mercato saturo, affollato di titoli privi di reale domanda e spesso privi di una chiara identità. Il rallentamento attuale viene quindi visto come una sorta di aggiustamento fisiologico.

La visione delle piattaforme internazionali è invece più ampia e sistemica, evidenziando come la frenata italiana si inscriva in un processo globale di ricalibratura delle strategie produttive. A partire dal 2022, le piattaforme hanno iniziato a ridurre i volumi, orientandosi verso una maggiore selezione e verso un rafforzamento della sostenibilità economica dei progetti. Non si tratta, quindi, di una contrazione limitata al contesto nazionale, ma di una revisione che riguarda tutto il mercato mondiale dello streaming. In Italia, tuttavia, l'impatto è stato più forte perché la fase precedente era stata particolarmente espansiva. L'intersezione tra questa espansione e la forza finanziaria del *tax credit* ha generato una crescita più rapida della capacità reale del sistema di sostenerla nel lungo periodo. Quando la spinta delle piattaforme si è ridotta, la filiera italiana si è trovata improvvisamente esposta. Secondo questa lettura, la 220/2016 ha sostenuto una crescita necessaria, ma ha anche amplificato il rischio di una sovrapproduzione non controllata, che oggi impone una revisione complessiva del modello.

Il tema dei diritti di sfruttamento delle opere

Il tema dei diritti di sfruttamento delle opere rappresenta uno dei nodi più rilevanti emersi dalle interviste, in quanto incide direttamente sulla capacità delle imprese di consolidare il proprio ruolo industriale e di costruire una patrimonializzazione stabile. La Legge 220/2016, concepita per rafforzare la posizione dei produttori e garantire loro la possibilità di detenere una quota significativa dei diritti, ha introdotto un principio innovativo che tuttavia risulta solo parzialmente realizzato. La maggior parte dei produttori segnala che le pratiche contrattuali di broadcasters e piattaforme riducono lo spazio effettivo di sfruttamento autonomo delle opere: i broadcasters richiedono sistematicamente sconti giustificati dall'accesso al *tax credit* senza offrire, in cambio, un ampliamento dei diritti riconosciuti ai produttori, mentre le piattaforme acquisiscono licenze ampie nel tempo e nei territori, limitando la valorizzazione successiva del catalogo. A ciò si aggiunge la necessità, per i produttori, di anticipare integralmente i costi di produzione e di sostenere oneri finanziari fino alla liquidazione del credito d'imposta, con un recupero percepito come lento e incerto. Tale dinamica riduce ulteriormente la capacità negoziale delle imprese, soprattutto di quelle piccole e medie, che mancano delle strutture amministrative, legali e finanziarie necessarie per negoziare condizioni più equilibrate. Le imprese più grandi, meglio attrezzate sul piano organizzativo e contrattuale, riescono invece a preservare una quota maggiore dei diritti e a costruire un patrimonio di sfruttamento più solido, generando un sistema a due velocità che contraddice l'obiettivo originario della normativa. Le conseguenze evidenziate riguardano la difficoltà di accumulo di capitali

attraverso la *library*, la riduzione dell'autonomia editoriale dei produttori e la limitata capacità dell'industria nazionale di generare valore nel lungo periodo. Nel complesso, le interviste mostrano come la gestione dei diritti rimanga un'area critica e strategica per l'efficacia della Legge 220/2016, richiedendo interventi mirati per rafforzare la posizione dei produttori e garantire che il beneficio fiscale si traduca effettivamente in un vantaggio competitivo strutturale per l'industria italiana.

Le finestre di sfruttamento esclusivo

Questo tema emerge dalle interviste agli esercenti come una delle lacune del disegno complessivo della legge 220/2016. Nella fase pre-pandemica, la finestra dei 105 giorni costituiva, secondo gli intervistati, una sorta di regola informale condivisa da tutta la filiera, nazionale e internazionale, che garantiva un periodo di sfruttamento relativamente stabile dei film in sala. Le deroghe introdotte durante l'emergenza sanitaria, insieme alla crescente centralità delle piattaforme, avrebbero progressivamente eroso – nella percezione degli esercenti – la tenuta e il significato di quella finestra, normalizzando l'idea che la sala sia solo una delle molteplici modalità di accesso al film. La successiva reintroduzione dei 105 giorni per via regolamentare riguarda oggi esclusivamente le opere di nazionalità italiana che beneficiano dei fondi del Ministero, mentre i titoli internazionali – pur sostenuti indirettamente da risorse pubbliche tramite produzioni esecutive – possono approdare sulle piattaforme dopo poche settimane.

Nella lettura fornita dagli esercenti, questa asimmetria incide su due piani: da un lato alimenta nel pubblico l'idea di un arrivo in piattaforma ormai imminente, riducendo la propensione alla sala; dall'altro rende più difficile per gli esercenti programmare con continuità, investire in teniture lunghe, seconde e terze visioni. Ne deriva la percezione di un progressivo spostamento del baricentro economico verso altri canali di sfruttamento, con un indebolimento del ruolo della sala nel ciclo di vita delle opere.

3.7.3.3 Sintesi interpretativa delle evidenze emerse dalle interviste

L'insieme delle testimonianze raccolte delinea un quadro delle dinamiche che hanno caratterizzato il settore negli ultimi anni. L'analisi delle interviste permette di individuare tre grandi linee interpretative, attribuibili unicamente agli intervistati, che spiegano sia la fase di espansione sia l'emergere della crisi.

La prima linea riguarda la rapidità con cui il sistema è cresciuto. La Legge Cinema ha generato un impulso straordinario, capace di raddoppiare gli addetti, aumentare i volumi produttivi e attrarre investimenti internazionali. Tuttavia, questo sviluppo è avvenuto in assenza di limiti strutturali tali da garantire un equilibrio tra domanda, costi, capacità amministrativa e sostenibilità delle risorse pubbliche. L'espansione è stata più rapida della capacità del sistema di reggere il ritmo di crescita.

La seconda linea interpretativa riguarda il rapporto tra la qualità della legge e la sua implementazione. La struttura normativa del 2016 si presentava moderna, coerente con i modelli europei e orientata alla costruzione di una vera industria audiovisiva. Le criticità emerse negli anni successivi non dipendono dall'impianto originario, ma da un insieme di fattori gestionali: controlli insufficienti, ritardi amministrativi, incertezza normativa, riscritture frequenti dei decreti attuativi, scarsa coordinazione tra soggetti istituzionali. Questi elementi hanno minato la prevedibilità del sistema, creando tensioni crescenti in un settore che richiede continuità e tempistiche certe.

La terza linea riguarda lo stato della filiera nel suo complesso. Nonostante la crisi, dalle interviste emerge l'immagine di un sistema oggi più solido che in passato: le professionalità tecniche sono considerate mature e riconosciute anche fuori dall'Italia; le imprese appaiono più strutturate; i territori

risultano meglio attrezzati ad accogliere le produzioni; e le sale, pur attraversando una fase difficile, stanno provando a riposizionarsi. Allo stesso tempo, la domanda di contenuti italiani non sembra mostrare segnali di contrazione nei mercati internazionali. In questo quadro, l'impianto creato dalla 220 ha generato un patrimonio industriale e culturale che gli intervistati percepiscono come un capitale prezioso, ma anche fragile: una base importante che, a loro avviso, necessita ora di interventi capaci di ridurre le criticità accumulate e di accompagnare la filiera in una fase di transizione non priva di rischi. Nelle loro parole affiora una preoccupazione diffusa: il timore che, senza un rilancio chiaro e una valorizzazione coerente del settore, quanto costruito negli ultimi anni possa perdere slancio o disperdersi. È questa attesa sospesa – quasi una richiesta di riconoscimento e di direzione – a fare da sfondo alle valutazioni più ricorrenti.

Indirizzi e proposte di miglioramento della filiera

La riforma del 2016 ha introdotto un modello innovativo, ha sostenuto la crescita di un'industria contemporanea e ha permesso all'Italia di tornare centrale nell'audiovisivo europeo. Tuttavia, gli squilibri emersi e la saturazione del Fondo rendono necessaria secondo molti degli intervistati una nuova fase della politica pubblica. Le analisi indicano che non sia opportuno ridurre gli strumenti o arretrare l'intervento dello Stato. Occorre invece una strategia più equilibrata e sostenibile, fondata su alcuni orientamenti chiave.

Anzitutto, è necessario rafforzare la capacità di governo e controllo del sistema. Questo significa introdurre tetti e criteri più selettivi, migliorare la qualità dei controlli amministrativi, garantire tempi certi per le erogazioni, assicurare una comunicazione chiara e prevedibile delle norme. Senza un quadro stabile e affidabile, né le imprese né le sale possono pianificare investimenti.

Inoltre, occorre riportare equilibrio tra crescita industriale e tutela culturale. Il *tax credit* deve rimanere una leva fondamentale per lo sviluppo del settore, ma deve essere accompagnato da selettivi forti, commissioni competenti, procedure trasparenti e politiche che valorizzano la diversità creativa e la ricerca artistica.

Un'ulteriore priorità riguarda il rafforzamento della tutela del lavoro e delle professionalità. Il settore audiovisivo ha mostrato una vulnerabilità strutturale delle professionalità esposte a cicli produttivi intermittenti e prive di strumenti di protezione adeguati. Una politica moderna non può sostenere l'industria senza sostenere il lavoro.

Infine, la nuova fase deve riconoscere l'importanza del territorio e della sala. Le Film Commission hanno dimostrato una capacità di attivare economie locali, mentre le sale restano un presidio culturale essenziale. Entrambi i segmenti necessitano di politiche dedicate, coerenti e continuative.

In conclusione, secondo gli attori della filiera, la futura riforma dovrà consolidare ciò che la Legge 220/2016 ha costruito — un'industria più forte, più visibile e più integrata — e correggere ciò che negli anni l'ha resa fragile: automatismi eccessivi, assenza di filtri, governance debole, controlli insufficienti e tempistiche imprevedibili.

3.7.3.4 Evidenze per obiettivi della legge 220/2016

Nella tabella che compone questo paragrafo conclusivo, i risultati delle interviste sono stati riorganizzati alla luce degli obiettivi previsti dalla legge 220/2016 e dei successivi interventi normativi. Per ciascun obiettivo, la tabella riporta: le evidenze convergenti emerse, le criticità ricorrenti e le proposte di *policy* formulate dagli intervistati.

Tabella 3.7.3.4.1

Analisi per obiettivi			
Obiettivo L. 220/2016	**Percezione degli intervistati sul raggiungimento degli obiettivi**	**Criticità emerse dalle risposte**	**Proposte di policy suggerite dagli intervistati**
1. Garantire il pluralismo dell'offerta cinematografica e audiovisiva	La Legge, attraverso *tax credit* e contributi selettivi, ha ampliato il numero di opere realizzate, rendendo possibili molte opere prime/seconde, documentari e film che il solo mercato non avrebbe finanziato. Il *tax credit* distribuzione ha sostenuto l'uscita e la promozione di titoli piccoli o "difficili". L'inclusione di piattaforme e serialità ha diversificato i formati e rafforzato la presenza di contenuti italiani. Il cinema è ampiamente percepito come bene culturale e dispositivo di memoria collettiva.	Il pluralismo è soprattutto quantitativo: "bolla" produttiva e numerosi film con scarso sbocco sul pubblico. L'offerta resta concentrata su commedia e dramma/d'autore, mentre generi e animazione risultano sotto-finanziati. Gli automatismi rafforzano i soggetti già forti, con rischi per qualità media e reputazione internazionale. Emergono timori di indirizzo ideologico dei contenuti attraverso richiami all'identità culturale italiana.	Riorientare il disegno degli incentivi applicando in modo coerente il principio di protezione inversamente proporzionale alla forza di mercato, modulando il *tax credit* a favore di opere indipendenti, prime/seconde, cinema di ricerca e documentari. Utilizzare i contributi selettivi in chiave compensativa per riequilibrare generi e formati sottorappresentati, condizionando il sostegno a un progetto editoriale e a un piano di circolazione credibili. Introdurre criteri di modulazione delle aliquote in funzione del profilo di rischio e della tipologia di opera, salvaguardando il carattere automatico e non discrezionale dello strumento. Ancorare esplicitamente la politica di sostegno a obiettivi di pluralismo e libertà di ricerca artistica, evitando indicazioni politiche sui contenuti.
2. Favorire il consolidarsi dell'industria cinematografica nazionale nei suoi diversi settori anche tramite strumenti di sostegno finanziario	La Legge è percepita come pilastro del settore: il tax credit sostiene i volumi produttivi, in particolare nel cinema d'autore, e ha accompagnato l'evoluzione verso imprese più strutturate. *Tax credit* e investimenti di broadcaster, piattaforme e distributori producono un effetto leva sui progetti e sulla continuità del lavoro. Le produzioni internazionali realizzate in Italia generano occupazione, trasferimento di competenze e indotto. Il sostegno ai costi di funzionamento delle sale e gli interventi emergenziali hanno contenuto gli effetti della crisi pandemica sull'esercizio.	Essendo il settore strutturalmente dipendente dal sostegno pubblico, variazioni improvvise del *tax credit* si traducono in blocchi produttivi e instabilità. Aliquote elevate e accesso poco selettivo hanno favorito abusi, gonfiamento dei budget e rendite concentrate su broadcaster e sistema bancario. Persistono forti asimmetrie tra grandi gruppi e PMI nella capacità di anticipare e monetizzare il credito d'imposta. Il ciclo di policy è segnato da fasi di espansione non governata seguite da correzioni improvvise, con effetti regressivi sui soggetti più deboli.	Confermare il *tax credit* come strumento strutturale di politica industriale, riducendo l'aliquota media e modulando per fasce di budget, tipologia di opera e dimensione d'impresa. Introdurre tetti per opera, soggetto e gruppo, in particolare per le produzioni internazionali, al fine di evitare concentrazioni e usi opportunistici. Collegare l'intensità del beneficio a indicatori di rischio imprenditoriale (quota di diritti mantenuta, capitale proprio investito, continuità produttiva) oltre che al volume di spesa. Ridurre e rendere prevedibili i tempi tra investimento e riconoscimento del credito, anche tramite strumenti di garanzia e finanza agevolata mirati alle PMI. Programmare le modifiche del quadro di sostegno in un orizzonte pluriennale, accompagnandole con misure transitorie che attenuino gli shock occupazionali.
3. Promuovere le coproduzioni internazionali e la circolazione e la distribuzione della produzione cinematografica e audiovisiva,	*Tax credit* produzione e distribuzione, combinati con i selettivi, hanno sostenuto coproduzioni e l'uscita in sala di film europei e italiani "difficili"	Il processo di internazionalizzazione appare sbilanciato verso il ruolo esecutivo: forte attrazione di produzioni straniere, a fronte di una presenza	Segmentare in modo esplicito il regime di *tax credit* tra opere nazionali/coproduzioni e produzioni esecutive per l'estero, prevedendo per queste ultime aliquote ridotte, tetti dedicati e clausole su ricadute occupazionali, competenze e diritti.

italiana ed europea, in Italia e all'estero	(prime/seconde, cinema d'autore). Le produzioni estere in Italia, attratte dagli incentivi, generano occupazione, indotto territoriale e visibilità internazionale quando associate a titoli di grande richiamo. Nella fase pandemica gli strumenti della 220 hanno contribuito a mantenere attivi gli operatori della distribuzione e a presidiare il mercato con offerta europea.	limitata e concentrata di film e serie italiani sui mercati esteri. L'uso del *tax credit* tramite catene societarie e strutture infragruppo consente di spostare all'estero una quota consistente del valore aggiunto. La configurazione di alcune componenti del TC distribuzione (ad esempio il forte incentivo estivo) ha prodotto distorsioni allocative e comportamenti opportunistici.	Ricalibrare il *tax credit* distribuzione con un'impostazione selettiva, incrementando il sostegno a film difficili (debutti, documentari, cinema non mainstream, piccole opere europee) e riducendo l'incentivo per i prodotti a profilo prevalentemente commerciale. Tutelare il ruolo del produttore indipendente come beneficiario e snodo centrale tra sostegno pubblico e investimenti di broadcaster/piattaforme. Integrare la 220 con strumenti specifici di promozione internazionale (fondi per vendite, accordi con festival, campagne di posizionamento) e definire indicatori di outcome dedicati all'internazionalizzazione.
4. Assicurare la conservazione e il restauro del patrimonio filmico e audiovisivo nazionale	Il patrimonio filmico e audiovisivo è richiamato soprattutto attraverso il ruolo di cineteche, archivi e grandi festival che curano restauro e riproposizione di classici con il supporto pubblico. Retrospettive e riedizioni, quando organizzate come eventi curati, registrano una buona partecipazione e contribuiscono alla trasmissione del catalogo storico anche alle generazioni più giovani.	La 220 è prevalentemente una legge di sostegno alla produzione contemporanea; conservazione e restauro risultano meno visibili. Esiste il rischio che la dispersione delle risorse su molte iniziative limiti la capacità di finanziare programmi strutturali di restauro, digitalizzazione e valorizzazione del patrimonio.	Rafforzare il sostegno pluriennale alle istituzioni patrimoniali strategiche (archivi nazionali, cineteche, festival con mandato sul patrimonio), definendo obiettivi misurabili su restauro, digitalizzazione e accesso pubblico. Integrare le politiche sul patrimonio con quelle di produzione e educazione, destinando una quota delle risorse alla circolazione di classici restaurati in sale, scuole e piattaforme pubbliche e includendo tali risultati nei sistemi di monitoraggio.
5. Curare la formazione professionale, favorendo il riconoscimento dei percorsi formativi seguiti e delle professionalità acquisite, e promuove studi e ricerche nel settore cinematografico	Le imprese segnalano una crescita delle professionalità e dei reparti interni (editoriale, legale, amministrazione, gestione *tax credit*) collegata alla 220 e all'espansione della serialità. Si registra un ampliamento dell'offerta di formazione avanzata (accademie, master, corsi universitari) in risposta alla maggiore domanda di competenze specialistiche. I meccanismi della legge hanno valorizzato competenze fiscali, contabili e di revisione dedicate all'audiovisivo. Per gli autori affermati la legge ha accresciuto la prevedibilità delle carriere, pur consolidando soprattutto le posizioni già forti.	Persistono forti polarizzazioni di reddito e condizioni di lavoro, con una minoranza di figure apicali ben remunerate e una vasta platea di lavoratori creativi e tecnici in condizioni di precarietà. I benefici del *tax credit* sono percepiti come concentrati "a monte", con ricadute limitate sulla qualità dell'occupazione lungo la filiera. Gli automatismi rafforzano i soggetti con maggiore storico produttivo, mentre nuovi talenti e cinema di ricerca incontrano barriere di accesso. Una parte dell'offerta formativa pubblica e della filiera della scrittura è considerata poco adeguata a sviluppare competenze culturali e analitiche di qualità.	Completare e rendere operativa la regolazione su intermittenza e contrattazione collettiva per tutte le figure professionali, vincolando l'accesso ai benefici al rispetto effettivo di standard contrattuali e tempi di pagamento. Utilizzare gli strumenti della 220 per favorire una distribuzione più equilibrata dei benefici lungo la filiera, ad esempio attraverso criteri premiali legati alla qualità dell'occupazione e alla continuità del lavoro. Rafforzare il pilastro della formazione e dello sviluppo dei talenti, finanziando residenze, scuole avanzate di scrittura e percorsi europei con obiettivi misurabili sull'emersione di nuovi autori. Integrare nei regimi di sostegno componenti dedicate alla transizione formazione–lavoro (tirocini sui set, mentorship, accesso a writers' room e uffici di produzione) per ridurre il mismatch tra formazione e domanda di competenze.

6. Disporre e sostenere l'educazione all'immagine nelle scuole e favorire tutte le iniziative idonee alla formazione del pubblico	Gli intervistati riconoscono il ruolo strategico dell'educazione all'immagine in un contesto di forte centralità dell'audiovisivo nelle pratiche culturali giovanili. Esiste un tessuto di progetti in scuole, festival e sale che sperimenta percorsi di visione mediata e incontro con gli autori, sebbene in forma episodica. Il cinema e l'audiovisivo sono considerati parte essenziale della cultura di base, al pari delle pratiche di lettura.	Manca una strategia nazionale integrata di media *literacy*: l'educazione all'immagine non è stabilmente incorporata nei curricula scolastici. Si rileva una distanza tra formazione specialistica per addetti ai lavori e educazione culturale diffusa, con molti giovani privi di strumenti critici sui linguaggi audiovisivi e guidati soprattutto dagli algoritmi delle piattaforme. In numerose aree del Paese la rarefazione di sale riduce a monte le opportunità di formazione del pubblico.	Definire, in collaborazione tra Ministero della Cultura e Ministero dell'Istruzione, programmi nazionali di educazione all'immagine con obiettivi, contenuti e risorse dedicati nei diversi ordini scolastici. Valorizzare gli strumenti della 220 (sale, festival, progetti con le scuole) come infrastruttura per percorsi continuativi di educazione all'immagine, superando la logica degli interventi spot. Riconoscere sale, festival e rassegne di provincia come presìdi di educazione culturale e orientare in tal senso una quota delle misure di sostegno.
7. Promuovere e favorire la più ampia fruizione del cinema e dell'audiovisivo, tenendo altresì conto delle specifiche esigenze delle persone con disabilità, secondo i principi stabiliti dalle convenzioni internazionali sottoscritte dall'Italia in materia.	Il *tax credit* esercizio e gli altri sostegni hanno contribuito a preservare una rete di sale diffusa, soprattutto nel periodo post-pandemico. In diversi contesti urbani la fruizione in sala si prefigura come esperienza "evento", con una forte componente di partecipazione giovanile. La combinazione di sala e piattaforme amplia potenzialmente l'accesso a titoli italiani e internazionali per il pubblico.	Persistono ampi divari territoriali, con aree caratterizzate da una bassa densità di offerta culturale. La proliferazione di festival e iniziative a basso impatto assorbe risorse senza generare un incremento strutturale della fruizione. L'incertezza regolatoria su finestre sala/piattaforme ed esclusive rende più fragile la pianificazione dello sfruttamento cinematografico.	Consolidare il sostegno alle sale come infrastruttura culturale di prossimità, con misure mirate per aree sotto-servite e circuiti di qualità orientati allo sviluppo dei pubblici. Integrare requisiti di accessibilità (copie accessibili, adeguamenti strutturali, politiche di prezzo inclusive) nei criteri di ammissibilità e premialità per sale e operatori che beneficiano delle misure. Razionalizzare il sostegno a festival e rassegne, privilegiando iniziative con un chiaro mandato di sviluppo dei pubblici e radicamento territoriale. Chiarire il quadro regolatorio su finestre ed esclusive in coerenza con l'obiettivo di preservare uno spazio significativo per la sala.
8. Riservare particolare attenzione alla scrittura, progettazione, preparazione, produzione, post-produzione, promozione, distribuzione e programmazione dei prodotti cinematografici e audiovisivi italiani e alla valorizzazione del ruolo delle sale cinematografiche e dei festival cinematografici quali momenti di fruizione sociale collettiva del prodotto cinematografico.	La 220 è considerata una legge concettualmente avanzata perché copre l'intera filiera (sviluppo/scrittura, produzione, distribuzione, esercizio, festival) e mira a bilanciare dimensione industriale e culturale. Il sostegno a sale e grandi festival ha consentito di mantenere luoghi di fruizione collettiva e di discussione attorno alle opere.	Le principali criticità riguardano la governance e l'attuazione: DG Cinema sottodimensionata rispetto al volume di risorse; norme complesse; ritardi ricorrenti in decreti, bandi e rimborsi; uso frequente "effetto annuncio". L'accesso universale e filtri deboli hanno favorito l'ingresso di soggetti opportunistici e la proliferazione di progetti e iniziative a basso valore aggiunto. Mancanza di un sistema integrato di monitoraggio e valutazione (dati MiC–MEF–Agenzia Entrate e informazioni qualitative) in grado di orientare tempestivamente gli aggiustamenti delle misure.	Rafforzare in modo strutturale organici, competenze e infrastrutture digitali della DG Cinema, semplificando contestualmente procedure e sistemi di punteggio, in particolare sugli automatismi. Introdurre requisiti minimi di esperienza e affidabilità (storico produttivo, partner editoriali) e tetti per film/gruppo/anno per l'accesso agli automatismi, affiancati da controlli ex ante ed ex post proporzionati al rischio. Sviluppare un sistema di monitoraggio e valutazione integrato che combini dati amministrativi, fiscali e qualitativi e alimenti ciclicamente il processo di revisione delle misure. Riallocare le risorse sui nodi strategici della filiera – sviluppo/scrittura, opere a maggiore rischio culturale, sale e festival con mandato chiaro – esplicitando gli impatti culturali, industriali e territoriali attesi.

4. La promozione

4.1 Analisi delle attività, andamento della spesa

Nel panorama delle politiche culturali, il cinema e l'audiovisivo non svolgono solo una funzione di intrattenimento, ma contribuiscono in modo significativo alla costruzione dell'immaginario collettivo e alla trasmissione della memoria culturale. La promozione delle attività cinematografiche, attraverso festival, rassegne, iniziative educative e progetti di valorizzazione del patrimonio audiovisivo, rappresenta momenti di incontro tra opere, territori e pubblico, favorendo lo sviluppo della cultura cinematografica e il dialogo sociale.

In questo contesto si inserisce l'azione del Ministero della Cultura, che nel corso degli anni ha sostenuto la diffusione del cinema e dell'audiovisivo mediante un articolato sistema di contributi destinati a soggetti e iniziative operanti sull'intero territorio nazionale.
Il presente elaborato si propone quindi di analizzare l'andamento delle politiche di promozione e diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva nel periodo compreso tra il 2017–2018 e il 2024, soffermandosi in particolare sul numero di beneficiari e sull'ammontare dei contributi approvati. Attraverso l'esame delle domande approvate e dei finanziamenti concessi, si intende offrire una lettura delle principali dinamiche evolutive del settore, ponendo attenzione sia agli effetti di breve periodo sia alle trasformazioni intervenute nel contesto post-pandemico.

Tabella 4.1. Domande soddisfatte nel settore della promozione

		2017-2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Δ% 2024/2023	Δ% 2024/2020
Attività e iniziative di promozione cinematografica e audiovisiva	Iniziative SCA	98	68	62	61	64	69	73	6%	18%
	Festival, Rassegne, Premi	208	126	161	176	201	220	229	4%	42%
	Attività cinetiche	15	6	7	7	9	9	12	33%	71%
Diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva		-	-	-	-	-	-	-	-	-
Progetti speciali per il cinema e l'audiovisivo		-	-	35	76	37	-	-	-	-
PS digitalizzazione		40	21							
Totale		**361**	**221**	**265**	**320**	**311**	**298**	**314**	**5%**	**18%**

Fonte: Dati MIC-DGCA, per gli anni fino al 2023 sono escluse dal computo le domande revocate e/o annullate

La Tabella 4.1 ha l'obiettivo di porre attenzione sulle domande soddisfatte, intese come numero di assegnatari dei contributi stanziati dal Ministero della Cultura per le diverse tipologie di intervento nel campo della promozione cinematografica e audiovisiva.
Nel confronto tra il 2023 e il 2024, si osserva un incremento complessivo del 5% del numero totale di assegnatari, che passano da 298 a 314. Tale crescita è trainata principalmente dalle tipologie di

intervento afferenti alle Attività e iniziative di promozione cinematografica e audiovisiva. In particolare, si registra un aumento delle Iniziative SCA (+6%), dei Festival, Rassegne e Premi (+4%) e, in misura più marcata, delle Attività cinetiche, che crescono del 33% rispetto all'anno precedente. Questi segnali suggeriscono un continuo interesse e investimento nelle attività legate alla conservazione, restauro, e ricerca, così come in iniziative in grado di garantire una maggiore visibilità e fruizione del cinema e dell'audiovisivo.
Occorre tuttavia evidenziare che l'analisi del dato complessivo è parziale, in quanto per il 2024 non risultano disponibili informazioni relative alle categorie della Diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva e dei Progetti speciali per il cinema e l'audiovisivo, già assenti o discontinue anche negli anni precedenti[19]. Tale mancanza limita la possibilità di una lettura pienamente omogenea dell'andamento complessivo.

Considerando invece l'andamento nel quinquennio 2020–2024, emerge una crescita significativa del numero totale di assegnatari pari al 18%. All'interno di questo trend positivo si in particolare le Attività cinetiche, che registrano un incremento del 71%, e i Festival, Rassegne e Premi, in crescita del 42%, mentre le Iniziative SCA mostrano un andamento positivo più contenuto, pari al 18%. Questi dati suggeriscono come, nel periodo post- pandemico, il sostegno pubblico si sia orientato verso iniziative capaci di garantire una maggiore visibilità del cinema e dell'audiovisivo.

Tabella 4.2. Finanziamenti assegnati nel settore della promozione

	2017-2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	Δ% 2024/2023	Δ% 2024/2020
Iniziative SCA	2.313.032	1.523.522	1.732.847	1.764.949	2.024.887	2.913.686	2.983.000	2%	72%
Festival, Rassegne, Premi	8.162.207	4.674.336	5.448.747	5.962.418	7.169.964	8.816.025	8.605.000	-2%	58%
Attività cinetiche	1.807.928	425.000	539.556	475.000	538.212	537.000	605.000	13%	12%
Diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Progetti speciali per il cinema e l'audiovisivo	-	-	4.134.812	6.355.402	2.929.809	-	-	-	-
PS digitalizzazione	17.997.000	9.450.000	-	-	-	-	-	-	-
Totale	30.280.167	16.072.858	1.855.962	14.557.769	12.662.872	12.266.711	12.193.000	-1%	3%

Fonte: Dati MIC-DGCA, per gli anni fino al 2023 sono escluse dal computo le domande revocate e/o annullate

La Tabella 4.2 prende in esame l'andamento dei finanziamenti assegnati, ovvero l'ammontare dei contributi effettivamente concessi dal Ministero della Cultura alle diverse tipologie di intervento.
Nel confronto tra il 2023 e il 2024 si osserva una lieve riduzione complessiva dell'1% delle risorse stanziate. Anche in questo caso, la lettura del dato complessivo risulta parziale, in quanto per il 2024 non sono disponibili informazioni relative alle categorie dei Progetti speciali per il cinema e

[19] Si precisa che nel biennio 2023/2024 non sono stati emessi bandi per Progetti Speciali.

l'audiovisivo e della Diffusione della cultura cinematografica e audiovisiva, la cui assenza incide sull'ammontare totale delle risorse considerate. Al netto di tale limite, l'andamento delle singole tipologie di intervento appare differenziato: le Attività cinetiche registrano un incremento del 13%, le Iniziative SCA mostrano una crescita contenuta pari al 2%, mentre i Festival, Rassegne e Premi evidenziano una lieve contrazione delle risorse assegnate (–2%).

Se si amplia l'orizzonte temporale al quinquennio 2020–2024, il quadro appare decisamente più espansivo. Nel periodo considerato si osserva infatti un incremento complessivo del 3% dei finanziamenti approvati. In particolare, le iniziative SCA registrano un aumento del 72%, i festival, rassegne e premi crescono del 58%, mentre le attività cinetiche mostrano un incremento più contenuto, pari al 12%. Questi dati evidenziano come, nel medio periodo, il sostegno pubblico alla promozione cinematografica abbia conosciuto un rafforzamento significativo, pur con una distribuzione differenziata delle risorse tra le varie tipologie di intervento.

4.2 Il valore della promozione

Promuovere il cinema con forme di sostegno rivolte alle diverse fasi della filiera, dalla creazione attraverso la produzione e fino alla distribuzione, con le ricadute ulteriori (festival, televisione, piattaforme web) che della filiera rappresentano un fallout naturale, risulta cruciale per molteplici motivi, dal consolidamento dell'industria all'arricchimento del pluralismo espressivo, dalla spinta alla socialità culturale all'indotto turistico e commerciale. L'impatto culturale è indubbio, e copre uno spettro certamente più esteso e variegato della nicchia – per quanto importante – dei cinéphiles e delle sperimentazioni linguistiche. In chiave di effetti della promozione, si possono considerare due ampie fasce che ne possono concretamente beneficiare: da una parte, la comunità residente nei luoghi narrati dal cinema, sulla quale ricade la consapevolezza identitaria (che può essere trattata in una molteplicità di modi, dal tragico al comico) che risulta la fonte più solida di capitale sociale; dall'altra parte, la diplomazia culturale che un prodotto cinematografico o audiovisivo può attivare in termini di soft power per comunità e territori, con una notevole ricaduta relazionale che comporta anche un chiaro impatto economico e finanziario. In entrambi i casi, il cinema contribuisce ad accrescere la consapevolezza valoriale, ponendo questioni che possono essere attuali presso la stampa o il dibattito, ma che sono rese più incisive e cruciali grazie alla più intensa forza narrativa immediata ed emotiva che il cinema può offrire rispetto a più tradizionali mezzi di comunicazione.

Un altro filone di rilevanza della promozione del cinema e dell'audiovisivo è di natura economica e finanziaria. Esso si concreta da una parte come impatto della filiera del settore su una serie di aree specifiche, certamente oltre il consueto esercizio di misurare l'impatto degli investimenti e delle attività produttive e commerciali in termini di reddito, occupazione e valore aggiunto; ogni attività (tanto legale quanto illegale) genera questi flussi d'impatto, e questo non va considerato un argomento sufficiente e pertinente per giustificarne la promozione né il sostegno. Analizzando i fattori specifici della filiera cinematografica e audiovisiva si può, tuttavia, evidenziare un ventaglio di ricadute tipiche del comparto, che spesso riguardano tematiche non colte dagli indicatori precedentemente indicati e quindi entrano solo marginalmente e parzialmente nelle valutazioni economiche precedentemente indicate. Sono però utili a evidenziare l'ampio spettro di ricadute dell'industria audiovisiva e culturale: oltre al capitale sociale, sopra accennato tra i benefici culturali, che è capace di generare un impatto positivo sulla spesa pubblica locale grazie alla maggior responsabilizzazione dei cittadini in quanto appartenenti a una comunità territoriale, si possono porre in evidenza la qualità della vita in una certa area territoriale, grazie alla valorizzazione dei luoghi di socialità, alla diffusione dell'identità locale, all'attrazione di piccole attività commerciali nell'area di prossimità; ancor più importante risulta l'allocazione delle risorse umane: qui si parla non del volume complessivo dell'occupazione, ma del ventaglio di competenze specialistiche che combinano la capacità evocativa sul piano

umanistico e l'efficacia narrativa su quello tecnologico, incastonando il ventaglio delle competenze in un macchinario rigoroso e incisivo che accentua la capacità del lavoro di gruppo e la normalità della fertilizzazione incrociata tra i diversi fattori produttivi rientranti nel capitale umano.

Gli strumenti del sostegno alla promozione del cinema e dell'audiovisivo sono volti a facilitare la promozione dell'offerta e a incentivare la fruizione e la partecipazione del pubblico nelle sue diverse componenti. I contributi, automatici e selettivi, insieme allo strumento del *tax credit*, coprono uno spettro piuttosto esteso di progetti e organizzazioni, combinando il rafforzamento di imprese già attive e in qualche misura solide da una parte, con l'ingresso di imprese minori o di progetti innovativi e sperimentali cui la stessa sfida non garantisce uno sbocco adeguato di mercato e pertanto ne rende l'infrastruttura finanziaria fragile, dall'altra parte. A queste misure si affianca la promozione internazionale, che sostiene la partecipazione ai festival e l'ingresso nei mercati internazionali da parte di opere tv o web, con un contributo che può raggiungere l'80% delle spese sostenute (con un massimale relativo all'ingresso ai mercati, graduato secondo l'area geografica), e diverse altre misure mirate a sostenere finanziariamente, con contributi a fondo perduto, lo sviluppo della cultura cinematografica e audiovisiva, la promozione dell'immagine dell'Italia in campo internazionale (v. sopra l'argomento della diplomazia culturale), la realizzazione di festival, rassegne e premi nazionali e internazionali, la conservazione, restauro e fruizione del patrimonio cinematografico e audiovisivo, la programmazione di film d'essai, le associazioni nazionali di cultura cinematografica. Questi strumenti, certamente indispensabili per contrastare il progressivo trasferimento della fruizione (con evidenti effetti sull'offerta) dall'esperienza diretta nelle sale cinematografiche verso il consumo casalingo, che certo include anche opere cinematografiche e audiovisive ma al tempo stesso estende il ventaglio delle opzioni verso forme di intrattenimento più specifiche del mezzo televisivo o del web, tendono a sostenere il comparto mettendo a fuoco la qualità culturale, così come valutata dagli esperti, o prendendo atto del nascere e crescere di iniziative come i festival, le rassegne, i premi e il consumo d'essai, lasciando che la loro fenomenologia si dipani secondo le tendenze del mercato.

4.3 Lo sviluppo della promozione

Potrebbe essere utile, quanto meno a integrazione del sistema vigente, orientare l'attività di promozione in modo da incentivare una distribuzione equilibrata nel territorio, l'emersione di iniziative in aree svantaggiate o comunque meno frequentate, l'intensità degli scambi e delle fertilizzazioni tra creativi, produttori e opere, così potenziando l'eco-sistema cinematografico e audiovisivo in modo esteso e inclusivo. Accanto al sostegno per le attività istituzionali che comprende Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Biennale di Venezia, la Fondazione Prolo, le Cineteche di Bologna, Milano e Gemona del Friuli, è prevista una quota, sia pur contenuta, volta all'ingresso di ulteriori attività istituzionali, che potrebbe essere efficace incentivare in aree decentrate o comunque finora non interessate. Allo stesso modo, il sostegno alla promozione mirato ad assegnare fondi (di norma l'80% delle spese, dato a fondo perduto) a Festival, Rassegne e Premi, così come allo sviluppo della cultura cinematografica, e a progetti speciali si mostra necessario a garantire la continuità e al tempo stesso la possibile emersione di nuovi progetti, in base a valutazioni qualitative che potrebbero risultare più efficaci se integrate da valutazioni legate all'impatto territoriale, all'attivazione di pratiche sociali, allo stimolo a forme ulteriori di creatività.

A valle di queste forme di sostegno relative alle dinamiche ordinarie del comparto cinematografico e audiovisivo, si collocano gli interventi che sostengono e incentivano le associazioni nazionali di cultura cinematografica, i circoli di cultura, le sale della comunità, così come le sale d'essai. Direttamente sulla fruizione agiscono i sostegni rientranti nel Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola (PNCIS), che includono una varietà di progetti realizzati da parte di scuole ed enti del

terzo settore, e mirano a diffondere e intensificare la conoscenza, la fruizione e la condivisione critica di opere cinematografiche e audiovisive da parte di docenti e studenti, con attenzione nei confronti della distribuzione territoriale dei progetti e della loro capacità di attivare valore in aree svantaggiate e disagiate (Tabella 4.3).

Tabella 4.3 Piano Nazionale Cinema per la Scuola - Azioni per sostenere l'educazione dell'immagine nelle scuole di ogni ordine e grado

Annualità PNCIS	Risorse nel PIANO per progetti nelle scuole a Bando	Numero Azioni per progetti nelle scuole a Bando	Domande pervenute	Domande approvate	Progetti sostenuti % sulle istanze	Risorsa assegnate	Risorsa rendicontate
2018	17.500.000	6	791	488	62%	21.591.259	20.160.032
2019	8.400.000	5	974	303	31%	11.368.453	10.396.794
2022	43.500.000	6	1.058	702	66%	44.122.453	42.026.593
2023	22.150.000	5	1225	400	33%	25.474.300	in attesa
Totale	**91.550.000**		**4.048**	**1.893**	**47%**	**102.556.466**	**72.583.419**

Fonte: dati MiC-DGCA

I dati riportati nella Tabella 4.3 segnalano sia la crescita della domanda per questo tipo di iniziativa, sia come l'impegno, che ha raggiunto un massimo nel 2022, è rimasto elevato anche per il 2023, anche se si è dimezzata la quota di domande approvate.

Infine, come verrà segnalato nella sezione dedicata del Rapporto, fondi piuttosto consistenti sono destinati al potenziamento delle sale cinematografiche sia attraverso il finanziamento ordinario sia attraverso le due linee di tax credit previste per il funzionamento e l'investimento: riattivazione di sale chiuse o dismesse, realizzazione di nuove sale, trasformazione di sale esistenti con l'aumento del numero di schermi, ristrutturazione e adeguamento strutturale, sale in strutture ospedaliere e socio-sanitarie. In questo modo si accentua la valenza sociale della fruizione cinematografica, completando il percorso di sostegno alla promozione del cinema e dell'audiovisivo.

In questo quadro, l'attività promozionale persegue il duplice scopo di rafforzare l'offerta da una parte, e di estendere e consolidare la domanda dall'altra. Il monitoraggio relativo al suo svolgersi e la valutazione relativa alla sua efficacia possono appoggiarsi su alcuni indicatori, che non vanno interpretati come sintomo di successo, ma come evidenza del buon funzionamento degli strumenti di sostegno, e pertanto anche come spinta a sintonizzare criteri e modalità di fissazione e assegnazione, in modo da rendere l'attività promozionale più incisiva.

5. Il sostegno alle sale

5.1 Le misure: i piani ordinari e il tax credit

Nell'ambito della Legge 220/2016, il Ministero della Cultura ha attribuito alle sale cinematografiche un ruolo strategico per la tenuta culturale, sociale ed economica del sistema audiovisivo, riconoscendole come presidio territoriale essenziale per l'accesso al cinema e per la diffusione delle opere nazionali ed europee. I piani ordinari per le sale cinematografiche si inseriscono in questa impostazione e mirano a sostenere in modo strutturale l'esercizio cinematografico, affiancando alla leva fiscale una politica di contributi diretti.
Le risorse sono destinate principalmente a interventi di ristrutturazione, adeguamento tecnologico, ammodernamento e sicurezza delle sale, con particolare attenzione alle sale di piccole e medie dimensioni, alle monosale e a quelle localizzate nei centri minori o nelle aree a minore densità culturale. L'obiettivo è contrastare i processi di chiusura e desertificazione dell'offerta cinematografica, rafforzando la sostenibilità economica degli esercizi e migliorando la qualità dell'esperienza di visione.

I piani ordinari operano in modo complementare alle due linee di *tax credit* previste per le sale (funzionamento e investimento), che incentivano gli investimenti privati attraverso crediti d'imposta differenziati per tipologia di intervento (ristrutturazione, riattivazione di sale chiuse, sale storiche, interventi realizzati da PMI). In questo quadro, i contributi diretti consentono di sostenere interventi che difficilmente troverebbero copertura esclusiva nel mercato, soprattutto nei contesti territoriali più fragili.
Nel complesso, la politica del MiC per le sale cinematografiche, così come delineata dalla Legge 220/2016, persegue una finalità che va oltre il semplice sostegno infrastrutturale: preservare la dimensione culturale e sociale della sala come luogo di aggregazione, promozione del cinema di qualità e diffusione dell'offerta audiovisiva nazionale, rafforzando al tempo stesso la resilienza del settore di fronte alle trasformazioni del mercato e alle crisi congiunturali.

Tabella 5.1.1 Risorse stanziate per le sale cinematografiche

Tipologia di intervento	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Piani ordinari (tax credit funzionamento e investimenti)	5,0	22,9	50,5	13,2	27,2	84,0	86,4
Piani straordinari per le sale	24,3	15,2	21,8	6,4	9,8	49,1	47,6
Totale risorse per le sale	**29,3**	**38,1**	**72,3**	**19,6**	**37,0**	**133,1**	**134,0**

Nota: dati in milioni di euro, fonte MIC-DGCA

La distribuzione delle risorse stanziate dal MiC per le sale cinematografiche nel periodo 2017–2023 evidenzia una evoluzione significativa nel rapporto tra piani ordinari e piani straordinari. Nella fase iniziale, il sostegno si fonda prevalentemente sugli strumenti ordinari, finalizzati a garantire una copertura diffusa e la continuità operativa degli esercizi, mentre i piani straordinari svolgono un ruolo complementare e mirato. Durante la fase emergenziale del 2020–2021 si osserva una contrazione complessiva delle risorse, con un ridimensionamento degli interventi straordinari. A partire dal 2022, il quadro cambia sensibilmente: i piani straordinari registrano un forte incremento e tornano a rappresentare una quota rilevante delle risorse complessive, affiancando i piani ordinari in una strategia orientata non solo alla tenuta del sistema, ma anche al rafforzamento strutturale e alla modernizzazione della rete delle sale cinematografiche. Questa dinamica segnala il passaggio verso una politica più selettiva e orientata all'investimento, in cui la combinazione tra strumenti ordinari e straordinari diventa centrale per il rilancio del settore.

Il numero di sale aiutate cresce rapidamente tra il 2017 e il 2019, stabilizzandosi oltre le 1.200 unità annue. Durante la fase pandemica il numero resta elevato, segnalando una forte azione di sostegno alla continuità del sistema. Nel biennio 2022–2023 si osserva una lieve riduzione, coerente con una maggiore selettività degli interventi (Tabella 5.2).

Tabella 5.1.2 Numero di sale cinematografiche agevolate

Indicatore	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Sale agevolate (n.)	360	1.252	1.219	1.161	1.249	1.081	1.097

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Anche l'andamento delle risorse erogate una forte espansione fino al 2019, seguita da una drastica contrazione nel 2020. Dopo il rimbalzo del 2021, il biennio 2022–2023 segna un cambio di scala della politica pubblica, con risorse più che raddoppiate rispetto al periodo pre-pandemico.

Tabella 5.1.3 Valore complessivo degli incentivi concessi

Indicatore	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Incentivi totali (mln €)	29,3	63,9	72,3	19,6	37,0	133,1	134,0

Nota: fonte dati MIC-DGCA

L'incentivo medio per sala diminuisce fino al minimo del 2020, riflettendo una distribuzione frammentata delle risorse in fase emergenziale. A partire dal 2022 l'indicatore cresce in modo molto significativo, indicando una politica orientata a interventi più intensivi e strutturali, piuttosto che a una mera diffusione del sostegno.

Tabella 5.1.4 Incentivo medio per sala cinematografica

Indicatore	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Incentivo medio per sala (€)	81.356	51.063	59.313	16.886	29.596	123.113	122.162

Nota: fonte dati MIC-DGCA

La distribuzione territoriale delle sale aiutate risulta stabile nel tempo e coerente con la geografia dell'esercizio cinematografico italiano. Le regioni del Centro-Nord concentrano il maggior numero di beneficiari, ma tutte le regioni risultano sistematicamente coinvolte. Questo conferma la natura nazionale e capillare della politica del MiC, che non presenta squilibri territoriali strutturali.

Tabella 5.1.5 Distribuzione geografica delle sale aiutate

Regione	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Lombardia	58	201	195	183	190	185	192
Emilia-Romagna	42	138	133	128	131	132	135
Toscana	39	132	129	121	126	124	128
Lazio	28	96	94	90	92	89	87
Piemonte	31	94	92	88	91	89	90
Sicilia	27	88	86	82	85	91	94
Altre regioni	135	503	490	469	534	471	471

Nota: fonte dati MIC-DGCA

L'analisi per tipologia di intervento mostra una chiara transizione della politica del MiC: da un sostegno prevalentemente orientato al funzionamento e alla copertura diffusa (2017–2021) a una strategia di rafforzamento strutturale nel biennio 2022–2023. L'aumento delle risorse e dell'intensità per ristrutturazioni e ammodernamenti indica una scelta di *policy* volta a migliorare la qualità e la

sostenibilità della rete delle sale, affiancata da interventi selettivi e ad alta intensità per l'ampliamento dell'offerta (aumento schermi).

Le tipologie considerate sono ricondotte a quattro classi operative: Funzionamento, Ristrutturazione/Adeguamento, Ammodernamento/Rinnovo impianti, Aumento numero di schermi.

Tabella 5.1.6 Numero di sale aiutate per tipologia di intervento

Tipologia	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Funzionamento	210	720	705	690	715	490	505
Ristrutturazione / adeguamento	12	95	88	21	35	112	116
Ammodernamento / rinnovo impianti	122	360	345	350	365	460	472
Aumento numero di schermi	11	60	81	10	15	19	17

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Nel tempo si osserva un passaggio da interventi diffusi di funzionamento (prevalenti fino al 2019 e nel periodo emergenziale) a un rafforzamento degli interventi infrastrutturali dal 2022, con crescita marcata di ristrutturazioni e ammodernamenti.

Tabella 5.1.7 Incentivi totali per tipologia di intervento

Tipologia	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Funzionamento	9,8	28,5	31,2	7,4	12,6	55,1	56,4
Ristrutturazione / adeguamento	1,6	10,4	9,8	2,1	3,7	27,8	28,9
Ammodernamento / rinnovo impianti	10,1	16,5	19,0	6,2	12,1	45,2	46,3
Aumento numero di schermi	7,8	8,5	12,3	3,9	8,6	5,0	2,4

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Il biennio 2022–2023 segna un deciso incremento delle risorse su ammodernamento e ristrutturazione, che insieme superano il funzionamento in valore.
Gli interventi di aumento degli schermi restano più episodici.

Tabella 5.1.8 Incentivo medio per sala per tipologia di intervento

Tipologia	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Funzionamento	46.700	39.600	44.300	10.700	17.600	112.400	111.700
Ristrutturazione / adeguamento	133.000	109.000	111.000	100.000	105.000	248.000	249.000
Ammodernamento / rinnovo impianti	82.800	45.800	55.100	17.700	33.200	98.300	98.100
Aumento numero di schermi	709.000	142.000	152.000	390.000	573.000	263.000	141.000

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Gli interventi di aumento schermi presentano incentivi medi nettamente superiori, riflettendo la natura capital-intensive. Dal 2022 cresce in modo significativo anche l'intensità media delle ristrutturazioni, coerente con il rilancio infrastrutturale post-pandemico.

In sintesi, i dati confermano che la politica del MiC per le sale cinematografiche non si limita a sostenere la sopravvivenza degli esercizi, ma persegue un obiettivo di rafforzamento strutturale del sistema, alternando interventi diffusi e interventi ad alta intensità finanziaria. In particolare, il biennio 2022–2023 segna un cambio di passo verso una strategia più selettiva e orientata all'investimento, in cui i piani straordinari assumono un ruolo centrale nel rinnovamento dell'infrastruttura cinematografica nazionale.

5.2 Gli indicatori

Gli indicatori quantitativi possono mettere a fuoco l'infrastruttura delle sale in quanto fattore facilitante del consumo, e la risposta del pubblico come andamento prospettico capace di consolidarsi nel corso del tempo, da interpretare anche in chiave di grado di sostenibilità delle imprese del comparto. Relativamente alle sale, va valutata la loro distribuzione territoriale, così da contrastare la persistenza di aree in cui la fruizione cinematografica risulti del tutto assente; per il pubblico, la tipologia di biglietti può dare la percezione del grado di stabilizzazione e – parallelamente – del grado di turnazione degli spettatori. Gli indicatori pertanto possono disegnarsi come segue: a) distanza delle sale riaperte/ristrutturate rispetto alla sala più vicina, a segnare la capacità di 'riempimento' del territorio e pertanto la capacità di facilitare la fruizione riducendone i costi materiali e finanziari; b) il grado di adeguamenti tecnologico, in vista della maggior qualità della fruizione; c) la proporzione di aree di socialità in confronto all'area occupata dalla sala/dalle sale di proiezione, in considerazione al grado maggiore di condivisione del tempo e di familiarità dello spazio, certamente sintomi di un più intenso coinvolgimento del pubblico e della comunità territoriale; d) la proporzione di attività non specificamente cinematografiche e audiovisive nel bouquet d'offerta delle sale, ulteriore sintomo di socialità estesa; e) il grado di crescita degli abbonamenti (nel caso di sale d'essai o comunque di sale che ne offrano l'opzione), per misurare la capacità della promozione di incidere positivamente sul consolidamento della domanda, dando così all'offerta una risposta più stabile e sostenibile; f) il grado di crescita della bigliettazione ordinaria, con maggiorazioni dell'indicatore per categorie specifiche di spettatori (disabili, anziani, nuovi cittadini), per misurare l'effettiva 'penetrazione' delle attività promozionali nei diversi strati della comunità; g) la crescita della bigliettazione in confronto alla crescita degli abbonamenti, in modo da catturare la capacità di rinnovamento e articolazione della domanda, anche in considerazione della naturale crescita del coinvolgimento del pubblico nel passaggio dalla domanda occasionale alla domanda abituale e stabile, ulteriore fattore di sostenibilità; h) la proporzione di occasioni formative del pubblico (incontri, discussioni, laboratori, etc.) rispetto alle giornate complessive di programmazione, con maggiorazione dell'indicatore nei casi in cui queste attività siano realizzate in luoghi diversi dalla sala, come ad esempio scuole, aziende, luoghi di cura; i) la progettazione congiunta di eventi, incontri e ulteriori occasioni di scambio realizzati insieme ad altre istituzioni e organizzazioni culturali (musei, teatri, orchestre, gallerie, singoli artisti) e – in questo caso l'indicatore può essere maggiorato – con gruppi sociali non specificamente culturali (associazioni sportive, etc.).

Come indicatore, è interessante analizzare l'evoluzione delle sale storiche (sale d'essai), ovvero le sale con riconoscimento formale di sala d'essai, non tutte necessariamente beneficiarie di incentivo monetario nello stesso anno.

Tabella 5.2.1 Numero di sale storiche (sale d'essai)

Indicatore	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Sale d'essai (n.)	328	335	332	318	326	413	405

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Il numero di sale d'essai rimane elevato e sostanzialmente stabile nel tempo, con un incremento marcato nel 2022. Il dato conferma la tenuta del presidio culturale rappresentato dalle sale storiche, anche nelle fasi più critiche. L'aumento del 2022 è coerente con il rilancio delle politiche di valorizzazione dell'esercizio cinematografico di qualità nel post-pandemia.

Un altro indicatore della struttura del sistema delle sale cinematografiche è rappresentato dalla loro configurazione, ovvero se con schermo unico o del tipo multisale. La definizione operativa adottata

è: Schermo unico (monosale) sono sale con 1 schermo mentre Multisale sono sale con 2 schermi o più schermi (inclusi i multiplex).

Tabella 5.2.2 Numero di sale per configurazione: schermo unico e multisale

Tipologia	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Schermo unico	250	780	760	735	760	740	750
Multisale	110	472	459	426	489	341	347
Totale sale aiutate	360	1.252	1.219	1.161	1.249	1.081	1.097

Nota: fonte dati MIC-DGCA

Le monosale rappresentano stabilmente la maggioranza delle sale aiutate, confermando l'orientamento redistributivo della politica del MiC verso gli esercizi più fragili e radicati nei territori. Le multisale, pur numericamente meno rilevanti, restano una componente strutturale del sistema e beneficiano del sostegno soprattutto nelle fasi di contrazione della domanda.

Gli interventi di adeguamento tecnologico (riconducibili ad ammodernamento e rinnovo degli impianti come digitale, proiezione, audio, efficientamento tecnologico) mostrano una forte accelerazione nel biennio 2022–2023, sia in termini di numero di sale coinvolte sia di risorse. Dopo la fase emergenziale, la politica del MiC si orienta chiaramente verso la modernizzazione dell'infrastruttura tecnologica, condizione essenziale per la competitività delle sale e per l'adattamento ai nuovi modelli di fruizione.

Tabella 5.2.3 Interventi di adeguamento tecnologico

Indicatore	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Sale con adeguamento tecnologico (n.)	122	360	345	350	365	460	472
Incentivi per adeguamento tecnologico (mln €)	10,1	16,5	19,0	6,2	12,1	45,2	46,3

Nota: fonte dati MIC-DGCA

6. Le misure: il sostegno agli enti di settore

Il sistema del cinema e dell'audiovisivo è strutturato in modo reticolare, con un vertice strategico rappresentato dal Ministero della Cultura, una stratificazione giurisdizionale che include le amministrazioni regionali (e le Film Commission che ne costituiscono il 'braccio secolare') e le amministrazioni municipali, la cui azione risulta cruciale ai fini della promozione del cinema non soltanto collaborando con lo Stato e le Regioni stesse, ma anche attraverso il sostegno delle sale e delle arene comunali, l'organizzazione di festival, eventi e proiezioni estive (che rappresentano uno snodo molto incisivo di socialità urbana), e la promozione dell'educazione cinematografica. Si tratta di un'articolazione volta a indirizzare il sistema creativo, produttivo e distributivo in modo efficace, grazie alla complementarietà delle istituzioni, ciascuna delle quali sovrintende a fasi specifiche della filiera cinematografica e audiovisiva, in modo da garantirne una solidità continua e priva di cesure.

Accanto alla stratificazione istituzionale attraverso le diverse giurisdizioni amministrative, il comparto è arricchito dall'azione – articolata e diversificata – di sette enti di settore, che coprono uno spettro diversificato di attività, finendo per convergere – pur nella piena indipendenza e nella reciproca autonomia – verso il sostegno delle diverse fasi creative, produttive, distributive e promozionali del cinema e dell'audiovisivo. La loro diversificazione impedisce ogni gerarchia in termini di importanza. Il sistema degli enti di settore va letto nella dimensione orizzontale, come una

mappa nella quale agiscono e interagiscono aree di interesse e azioni che possono rafforzarsi a vicenda.

Tra tutti, il più visibile è Cinecittà SpA, la cui attività è istituzionalmente volta a valorizzare il patrimonio cinematografico e audiovisivo italiano, di garantire l'efficacia degli studi anche attraverso azioni di rigenerazione e adeguamento, di sostenere l'industria cinematografica grazie a investimenti in conservazione, tecnologia e formazione. Gestisce anche il Museo Italiano dell'Audiovisivo e del Cinema. Parallelamente all'azione di Cinecittà si dipana il ruolo istituzionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, scuola nazionale del cinema attiva nella formazione specialistica dei diversi 'mestieri' del comparto, e impegnata anche nell'attivazione di partenariati pubblici e privati (Regioni, Università, Camere di Commercio) e nella conservazione del patrimonio cinematografico. Un ruolo speciale è in capo alla Fondazione La Biennale di Venezia, che promuove il cinema italiano rafforzando il suo inserimento attivo nell'eco-sistema cinematografico internazionale, svolgendo anche programmi formativi di eccellenza, e rappresenta l'apice di visibilità dell'intero comparto cinematografico e audiovisivo italiano nel contesto internazionale.

Su un piano più specifico, per quanto capace di combinare risorse del territorio con orientamenti nazionali, si muovono la Cineteca di Bologna, Il Museo Nazionale del Cinema di Torino-Fondazione Maria Adriana Prolo, la Fondazione Cineteca Italiana di Milano e la Cineteca del Friuli. Le attività di questi enti sono variegate, occupando aree contigue, talvolta combacianti, ma sostanzialmente versatili e capaci di conciliare coerentemente orientamenti territoriali specifici – anche grazie alla progressione di azioni che hanno consolidato nel corso del tempo una forte e visibile identità culturale e una densa partecipazione della comunità residente – con fattori universali che ne inseriscono pienamente l'orientamento strategico e le pratiche istituzionali nel comparto cinematografico e audiovisivo nazionale e internazionale. Nella Tabella 6.1 vengono indicati gli stanziamenti per anno e per ente.

Tabella 6.1 Finanziamenti stanziati nel periodo 2017-2024 per gli enti di settore

Ente	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
CINECITTÀ spa	18.000	18.000	18.000	23.000	25.000	26.000	28.000	31.500
Fondazione Centro Sperimentale Di Cinematografia	12.500	12.500	12.500	12.500	13.500	14.500	14.500	14.500
Fondazione "La Biennale Di Venezia"	10.800	10.000	10.000	10.000	12.500	13.500	13.500	13.500
Fondazione Cineteca Di Bologna	850	900	900	1.300	1.500	2.400	2.500	2.500
Fondazione Maria Adriana Prolo	1.100	1.170	1.170	1.200	1.350	1.500	1.600	1.600
Fondazione Cineteca Italiana Di Milano	-	-	400	400	500	800	850	1.000
Cineteca Del Friuli	-	-	200	400	400	600	650	650
Totale	43.250	42.570	43.170	15.800	54.750	59.300	61.600	65.250
CINECITTÀ LUCE Spa IN LIQUIDAZIONE	2.206	2.200	2.400	2.400	1.200	-	1.000	-
Festa Del Cinema Di Roma Tramite Ilc	-	-	-	1.000	1.000	1.500	1.000	1.000
Totale	45.456	44.770	45.570	19.200	56.950	60.800	63.600	66.250

Nota: Valori espressi in migliaia di euro. I dati relative alle annualità 201-2024 sono stati recuperati dalla valutazione d'impatto dell'anno 2023. Il dato relativo al 2025 è ricostruito dal D.M.55 del 6 marzo 2025

Nel corso del 2024, sono state stanziate, un totale di 66.250.000 di risorse suddivise così come riportato nella tabella. Di questi, 32,5 milioni sono stati destinati a Cinecittà S.p.A, di cui 31,5 milioni

per la realizzazione del programma annuale e 1 milione per la partecipazione, per conto del Ministero, alla Fondazione Cinema per Roma. Per gli altri enti beneficiari non sono disponibili informazioni dettagliate né sulla quantità né sulla tipologia delle attività promosse con le risorse stanziate; tuttavia, l'allocazione complessiva dei fondi evidenzia l'impegno del MIC nel supportare la promozione e la valorizzazione del settore cinematografico e audiovisivo a livello nazionale.

Le risorse pubbliche rivolte agli enti sono aumentate nel tempo, con una crescita dal 2017 al 2024 del 45,7%. Le risorse destinate a Cinecittà spa, a cui dobbiamo aggiungere quelle per la partecipazione, per conto del Ministero, alla Fondazione Cinema per Roma, sono la parte maggiore, pari nel 2024 a circa la metà di tutte le risorse stanziate. Sono anche la componente più dinamica, con una crescita nel periodo di circa il 75%. Tra le altre fondazioni, le risorse destinate alla Cineteca di Bologna sono particolarmente cresciute, anche se nel 2024 erano solo il 3,8% di quelle complessive.

L'allocazione complessiva dei fondi evidenzia l'impegno del MIC nel supportare la promozione e la valorizzazione del settore cinematografico e audiovisivo a livello nazionale. La spesa destinata a sostenere l'attività ordinaria degli enti di settore può essere interpretata da una molteplicità di prospettive: in linea generale, il consolidamento di istituzioni specializzate e diversificate al tempo spetto arricchisce l'offerta, rafforza il valore tecnico e critico del capitale umano, offre percorsi formativi d'eccellenza, mantiene e alimenta un reticolo denso di relazioni e scambi multidisciplinari e internazionali. In questo quadro, la catena del valore culturale generata dal comparto cinematografico e audiovisivo è costantemente nutrita lungo un orientamento evolutivo e pertanto capace di catturare, quando non anticipare lo spirito del tempo, rafforzando il ruolo semantico, identitario, creativo e produttivo del cinema italiano nel mondo. Mettendo a fuoco il radicamento territoriale degli enti di settore, si può sottolineare che la loro azione svolge la funzione di polo d'attrazione per talenti, competenze e professioni che intendano non soltanto migliorare, ma anche trovare uno snodo incisivo di confronto e scambio. Al tempo stesso, l'azione tanto culturale quanto economica degli enti di settore si riflette in un impatto di prossimità, sia a monte, attraverso la cascata di spillover effects relativi a forniture, servizi laterali, beni accessori, e ogni altra forma di integrazione materiale dell'offerta, sia a valle, grazie alla fruizione del pubblico cui è connesso un ventaglio di spese non direttamente connesse ma comunque riversate sull'economia locale.

Da ultimo, si consideri l'impatto – non misurabile in termini dimensionali, e di norma invisibile in un'ottica di breve periodo – che l'azione degli enti di settore, ancor più di quella certamente positiva e fertile svolta dalla stessa industria cinematografica e audiovisiva nelle sue diverse stratificazioni, può generare sull'attrazione che il cinema può esercitare sui singoli come inclinazione personale o interesse professionale, così come sulla comunità territoriale come valore da condividere e pertanto possibile fonte di capitale sociale. Di conseguenza, tale impatto si dipana 'a cascata' sui talenti creativi, sui fermenti sociali, sugli orientamenti innovativi, sulla costruzione di relazioni e interazioni tra appassionati, professionisti ed esperti, contribuendo per questa via alla vitalità e al rinnovamento del comparto cinematografico e audiovisivo, e rafforzando l'effetto che il sostegno pubblico esercita sulla capacità di fronteggiare i mercati grazie alla solidità materiale, all'efficacia tecnologica, all'eloquenza narrativa e alla capacità distributiva, mostrando effetti ben più consistenti del pur confortante raddoppio degli investimenti, e soprattutto più sistematici e duraturi della spina dorsale del mercato specifico.

7. Comparazione degli strumenti e dei mercati dell'audiovisivo in quattro paesi europei e il confronto con l'Italia

L'azione pubblica a sostegno del sistema culturale, nel caso qui in esame il comparto cinematografico e audiovisivo, presenta elementi specifici che si possono ricondurre alla storia istituzionale, imprenditoriale, culturale e sociale di ciascun Paese; al tempo stesso, la dimensione globale del mercato cinematografico, le innovazioni tecnologiche che ne vengono incorporate con effetto visibile sulle modalità produttive e distributive, la combinazione fertile di offerta convergente e di domanda migrante, la stessa emersione di protocolli narrativi inediti, tutti questi fattori incidono quasi allo stesso modo sulle diverse aree territoriali, incoraggiando un grado crescente di ibridazione e sinergia, e rendendo vantaggiosa se non l'uniformità quanto meno la reciproca compatibilità dei diversi meccanismi che caratterizzano l'azione pubblica di sostegno. Esaminare i sistemi di finanziamento del cinema in alcuni Paesi può offrire pertanto uno spettro utile per valutare l'efficacia dell'azione adottata in Italia e per trarre spunti che possono risultare significativi per tarare e sintonizzare le modalità del sostegno pubblico al cinema. Non si tratta di modelli da importare acriticamente, né di buone pratiche da imitare frettolosamente, ma di vie possibili verso l'ottimizzazione delle risorse pubbliche destinate al rafforzamento e alla sostenibilità di un comparto industriale solido e capace di generare un notevole impatto socioeconomico.

I Paesi qui considerati sono la Francia, la Germania, la Gran Bretagna e il Canada, che presentano caratteristiche per molti versi simili a quelle tanto istituzionali quanto industriali presenti in Italia. I profili di fondo della loro azione di sostegno al cinema possono essere esaminati secondo il quadro sinottico (Tabella 7.1) che segue.

Tabella 7.1: Quadro sinottico, le caratteristiche istituzionali del settore audiovisivo per paese

Paese	Ente chiave	Logica prevalente	Elementi distintivi
Francia	CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée)	*Culturale e redistributiva*	Taxe parafiscale reinvestita nel sistema, forti obblighi per broadcaster e piattaforme, sostegno automatico e selettivo.
Germania	FFA + fondi regionali (Länder)	*Industriale e decentrata*	Governance multilivello, combinazione di fondi nazionali e regionali, incentivi fiscali, forte dimensione coproduttiva.
Regno Unito	BFI + HM Treasury (tax reliefs)	*Economica e competitiva*	Sistema basato su incentivi fiscali, attrazione di investimenti esteri, focus su industria audiovisiva e high-end TV.
Canada	Telefilm Canada + fondi provinciali	*Culturale-identitaria e linguistica*	Supporto alla diversità culturale e linguistica (inglese/francese), tax credits federali e provinciali, politiche di export.
Italia	Ministero della Cultura + Film Commission regionali	*Culturale, industriale e sociale*	Incentivi diversificati, prevalenza del tax credit, incoraggiamento degli emergenti

Nota: Elaborazione degli autori

7.1 Governance e istituzioni di riferimento

Francia
Il sistema francese è il più organico e centralizzato d'Europa. Il Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), ente pubblico sotto l'autorità del Ministero della Cultura, gestisce la quasi totalità delle politiche di sostegno. Il CNC è dotato di autonomia finanziaria e di un mandato ampio che comprende cinema, audiovisivo, videogiochi, animazione e nuove forme digitali. Il suo ruolo di regolatore e finanziatore consente un approccio coerente, integrato e strategico. La Francia rappresenta il caso paradigmatico di governance pubblica centralizzata, basata su un forte coordinamento statale e un ente autonomo con competenze trasversali: il Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC).

Inquadramento istituzionale e base giuridica
- Il CNC è un établissement public à caractère administratif (EPA), posto sotto la tutela del Ministère de la Culture.
- È disciplinato dal *Code du cinéma et de l'image animée* (2009, aggiornato 2021), che ne definisce missione, struttura e risorse.
- Il presidente del CNC è nominato con decreto del Presidente della Repubblica e risponde direttamente al ministro della Cultura.

Competenze e struttura interna
- Il CNC esercita funzioni di regolazione, finanziamento e programmazione strategica.
- Le sue direzioni principali comprendono:
  - *Direction du cinéma* (produzione, distribuzione, sale, export);
  - *Direction de l'audiovisuel* (TV, piattaforme VOD);
  - *Direction des études, des statistiques et de la prospective* (monitoraggio e valutazione);
  - *Direction du numérique* (innovazione tecnologica e transizione digitale).
- Il CNC amministra oltre 80 linee di finanziamento, inclusi sostegni selettivi, automatici e fiscali (TRIP – *Tax Rebate for International Productions*).

Ruolo strategico e partenariati
- Il CNC è un attore regolatore, negozia gli obblighi di investimento e di promozione culturale con broadcaster e piattaforme (*accords professionnels*).
- Coordina anche le politiche europee di coproduzione (tramite Eurimages e il programma MEDIA) e promuove la presenza francese nei mercati internazionali (marchio *France Films*).
- La sua autonomia finanziaria, garantita da entrate parafiscali e non da fondi di bilancio ordinario, consente stabilità pluriennale e capacità programmatoria. A differenza dell'Italia, il sistema francese non stabilisce un livello minimo dei finanziamenti.

Germania
Il sistema tedesco si caratterizza per la sua struttura federale e multilivello. A livello nazionale, la Filmförderungsanstalt (FFA) coordina politiche di sostegno e raccoglie risorse derivanti da contributi obbligatori delle emittenti e degli esercenti. Tuttavia, gran parte dei fondi effettivi è gestita dai Länder, ciascuno dotato di un proprio fondo regionale (come Medienboard Berlin-Brandenburg, FilmFernsehFonds Bayern, MDM, NRW). Il coordinamento tra livello federale e regionale è una caratteristica essenziale ma anche una possibile fonte di complessità. Il sistema tedesco è definito da una governance policentrica, che riflette l'assetto federale del Paese. Il livello nazionale e quello regionale condividono la responsabilità delle politiche cinematografiche, generando un modello cooperativo ma decentrato.

Livello federale: Filmförderungsanstalt (FFA)

- La Filmförderungsanstalt (FFA) è l'agenzia nazionale per il cinema, creata dalla *Filmförderungsgesetz (FFG)*del 1967, aggiornata periodicamente (ultima riforma 2023).
- Opera come ente di diritto pubblico autonomo, supervisionato dal Commissario federale per la cultura e i media (BKM – Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien).
- Il consiglio della FFA (*Verwaltungsrat*) è composto da rappresentanti dei ministeri federali, dei Länder, delle associazioni di produttori, distributori ed esercenti.
- La FFA gestisce fondi per sviluppo, produzione, distribuzione, promozione, digitalizzazione delle sale, e studi di mercato.

Livello regionale: fondi dei Länder
- Ogni Land dispone di un proprio film fund regionale, cofinanziato da bilancio pubblico, emittenti regionali e sponsor privati.
- Esempi: *Medienboard Berlin-Brandenburg*, *FilmFernsehFonds Bayern*, *Nordmedia*, *MFG Baden-Württemberg*.
- Questi fondi sono spesso più consistenti del livello federale: nel 2024 rappresentavano circa il 60% del totale delle risorse pubbliche (*FFA, Spotlight 2025*).
- Ogni fondo dispone di un comitato indipendente di valutazione e adotta criteri di impatto economico territoriale (spesa locale minima, ricadute occupazionali).

Ruolo di coordinamento
- Il coordinamento tra livelli è assicurato dal Filmförderungsgesetz, che prevede la cooperazione istituzionale tra FFA e Länder.
- Tuttavia, non esiste un'autorità unica: la governance tedesca si fonda su un sistema a rete, in cui la FFA agisce come piattaforma di raccordo più che come autorità centrale.

Regno Unito
Il principale ente di riferimento è il British Film Institute (BFI), che opera come braccio operativo del governo per il cinema e l'audiovisivo. Tuttavia, la leva principale delle politiche di sostegno non è finanziaria diretta, bensì fiscale, attraverso i *tax reliefs* gestiti dal Tesoro. La governance britannica è dunque di tipo misto: il BFI gestisce fondi culturali e di sviluppo, mentre la politica industriale è di competenza del Ministero del Tesoro e del Department for Digital, Culture, Media & Sport (DCMS). Il Regno Unito presenta una governance duale: da un lato l'HM Treasury, che gestisce i crediti fiscali; dall'altro il British Film Institute (BFI), che svolge funzioni culturali, strategiche e distributive dei fondi.

Struttura istituzionale e competenze
- Il BFI, fondato nel 1933 e riformato con il *British Film Institute Reorganization Order* del 2011, è un non-departmental public body sotto la supervisione del Department for Digital, Culture, Media and Sport (DCMS).
- È governato da un *Board of Governors* nominato dal governo, ma opera con autonomia operativa.
- Il BFI National Lottery Fund costituisce la principale fonte di finanziamento pubblico diretto per lo sviluppo, la formazione, l'inclusione e la promozione del cinema britannico.

Livello fiscale
- La leva principale di policy resta però in capo al Tesoro (HM Treasury), che definisce i regimi di *tax relief* (Film, Animation, High-End TV, Video Games).
- Il BFI collabora con l'HMRC (Her Majesty's Revenue & Customs) per la certificazione culturale delle opere che vogliono accedere ai crediti fiscali.

Ruolo strategico

- Il BFI elabora e attua il National Screen Strategy (2023–2033), che definisce le linee guida decennali per il settore.
- Promuove programmi per la diversità e l'innovazione, gestisce archivi e dati, e coordina le attività regionali tramite *Creative UK* e *Screen Scotland*.

Canada
La governance è condivisa tra il livello federale e quello provinciale. Telefilm Canada, agenzia federale sotto l'autorità del Ministero del Patrimonio canadese, rappresenta l'asse centrale del sostegno al cinema nazionale. A questo si aggiungono i fondi delle province (ad esempio Ontario Creates, SODEC in Québec) e quelli fiscali federali e provinciali. Il sistema è improntato a un modello *cooperativo e multilivello*, che integra obiettivi culturali e industriali. Il Canada combina decentramento federale e coordinamento verticale, riflettendo la sua struttura bilingue e multiculturale.

Livello federale: Telefilm Canada
- Telefilm Canada è una *Crown corporation* sotto l'autorità del Ministero del Patrimonio canadese (Canadian Heritage).
- È dotata di autonomia gestionale e risponde a un *Board of Directors* nominato dal governo federale.
- Le sue competenze includono:
  - gestione del *Canada Feature Film Fund* (produzione e sviluppo);
  - promozione internazionale;
  - sostegno a coproduzioni e mercati;
  - raccolta e diffusione di dati statistici.

Altre istituzioni federali
- Il Canada Media Fund (CMF), partenariato pubblico-privato, finanzia contenuti audiovisivi digitali e crossmediali;
- La Canadian Radio-television and Telecommunications Commission (CRTC) regola le quote di contenuto canadese (*CanCon*);
- L'NFB (National Film Board) produce e distribuisce documentari e animazioni di interesse pubblico.

Livello provinciale
- Ogni provincia dispone di un'agenzia o fondo (es. *SODEC* in Québec, *Ontario Creates*, *Creative BC*), spesso dotata di programmi fiscali e culturali propri.
- La cooperazione tra livelli è istituzionalizzata attraverso il *Federal-Provincial Committee on Culture and Communications*, che assicura la coerenza delle politiche.

7.2 Fonti di finanziamento e meccanismi di raccolta

Francia
Il CNC è finanziato prevalentemente tramite tasse di scopo (taxes parafiscales) applicate agli operatori del settore audiovisivo: sale cinematografiche, broadcaster, piattaforme on demand e operatori di telecomunicazioni. Questo sistema garantisce un flusso di risorse stabile e autonomo, legato alla salute economica del settore. Il principio cardine è quello del "reinvestimento nel sistema": chi beneficia del mercato audiovisivo contribuisce al suo sviluppo. La Francia è l'unico paese europeo ad aver istituzionalizzato un sistema parafiscale organico e autonomo, in cui le risorse del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) derivano direttamente da prelievi obbligatori sugli operatori della filiera audiovisiva. Questo modello, introdotto nel dopoguerra e oggi disciplinato

dal *Code du cinéma et de l'image animée* (artt. L115-1 e segg.), garantisce la stabilità e l'autonomia finanziaria del sostegno pubblico al cinema.

Principali fonti di entrata del CNC (2024)
Secondo il *Rapport annuel du CNC 2024*, il totale delle risorse raccolte ammonta a circa 716 milioni di euro, così ripartiti:

- Tassa sulle proiezioni cinematografiche (*TSA – Taxe Spéciale Additionnelle sur les entrées en salle*)
  - Aliquota: 10,72% del prezzo del biglietto;
  - Produce circa il 35% delle entrate del CNC (~250 milioni €/anno).
- Tassa sui servizi televisivi (*TST – Taxe sur les Services de Télévision*)
  - Applicata ai ricavi pubblicitari e agli abbonamenti dei broadcaster lineari;
  - Genera circa il 25% delle entrate (~180 milioni €/anno).
- Tassa sui servizi di video on demand (VOD e SVoD)
  - Introdotta nel 2018 e ampliata nel 2021 alle piattaforme internazionali (Netflix, Disney+, Amazon Prime);
  - Aliquota 5,15% dei ricavi generati in Francia;
  - Ricavo stimato: ~100 milioni €/anno.
- Altre entrate: contributi del Ministero della Cultura, rimborsi, fondi europei (MEDIA, Eurimages), ricavi patrimoniali.

Tutte le somme confluiscono in un fondo autonomo, vincolato per legge al reinvestimento nel settore audiovisivo, in linea con il principio di "solidarité de la filière": chi trae profitto dal mercato audiovisivo contribuisce al suo sviluppo.

Effetti del modello

- Il CNC non dipende dal bilancio statale annuale, ma da entrate proporzionali all'andamento del mercato.
- Ciò garantisce stabilità finanziaria e continuità pluriennale delle politiche.
- In periodi di crescita del mercato audiovisivo (come nel post-2021 con le piattaforme), le risorse del CNC sono aumentate di circa il 15% (*European Audiovisual Observatory, 2024*).

Germania
Le risorse della FFA provengono da contributi obbligatori di emittenti televisive, esercenti e distributori, integrati da fondi pubblici del Ministero della Cultura e dei Länder. I fondi regionali ricevono inoltre risorse da enti locali e broadcaster regionali. Il sistema è quindi composito, con una forte articolazione territoriale che assicura pluralismo ma rende complessa la pianificazione complessiva.
La Germania adotta un modello ibrido, basato su un mix di prelievi obbligatori (*film levy*) e finanziamenti diretti provenienti dai bilanci federali e dei Länder.

Livello federale

- La Filmförderungsanstalt (FFA) è finanziata principalmente tramite una "Filmabgabe", cioè un prelievo obbligatorio disciplinato dalla *Filmförderungsgesetz (FFG)*.
- I soggetti obbligati al versamento sono:
  - le sale cinematografiche (quota sui biglietti venduti);
  - i distributori (in proporzione ai ricavi netti);
  - le emittenti televisive (pubbliche e private);
  - le piattaforme di streaming attive sul mercato tedesco.
- Le aliquote variano dallo 0,5% al 2,5% del fatturato, a seconda della categoria.

Nel 2023 la FFA ha raccolto circa 82 milioni di euro tramite la *film levy* e 38 milioni da contributi statali aggiuntivi (*FFA, Jahresbericht 2024*). Tali risorse finanziano fondi per sviluppo, produzione, distribuzione, sale, digitalizzazione e promozione.

Livello regionale

I Länder contribuiscono con risorse proprie, provenienti da:
- bilanci pubblici regionali;
- cofinanziamento delle emittenti pubbliche regionali (ARD, ZDF, ecc.);
- sponsorizzazioni e partnership con enti privati.

Nel 2024, la spesa complessiva dei fondi regionali ha raggiunto oltre 330 milioni di euro, con differenze territoriali marcate: Berlino-Brandeburgo, Baviera e NRW concentrano oltre il 60% delle risorse totali.

Regno Unito
La quasi totalità delle risorse deriva da incentivi fiscali: il *Film Tax Relief* (2007), il *High-End Television Tax Relief* (2013) e altri meccanismi simili. I finanziamenti diretti del BFI rappresentano una quota minore e provengono dal National Lottery Fund. Il modello è quindi fondato su un principio di attrattività fiscale e competitività internazionale, più che di sostegno culturale diretto. Nel Regno Unito le risorse pubbliche per il cinema derivano quasi interamente da incentivi fiscali e, in misura minore, dal National Lottery Fund gestito dal British Film Institute (BFI).

Incentivi fiscali finanziati dal Tesoro
- I *tax reliefs* sono finanziati dal bilancio generale dello Stato, con un impatto stimato di 1,5 miliardi di sterline nel 2023 (*UK Government, Creative Industries Tax Relief Statistics, 2024*).
- Le risorse non transitano per un fondo specifico: l'aiuto si realizza tramite rimborso fiscale o riduzione dell'imposta sulle società.
- La gestione tecnica è affidata all'HMRC (Her Majesty's Revenue & Customs), mentre il BFI certifica la "culturalità" delle opere ammissibili.

National Lottery Fund (BFI)
- Il BFI riceve circa 60–70 milioni di sterline annui dalla National Lottery, che finanzia progetti culturali, formazione e inclusione.
- La quota destinata al cinema è definita da un accordo pluriennale con il Department for Digital, Culture, Media & Sport (DCMS).

Canada
Le risorse di Telefilm Canada provengono dal bilancio federale, integrate da programmi di *tax credits* federali e provinciali. Il Canada applica inoltre politiche di coinvestimento con il settore privato, spesso attraverso partnership con broadcaster o piattaforme digitali. L'equilibrio tra risorse pubbliche e incentivi fiscali fa del modello canadese un sistema ibrido tra sostegno diretto e indiretto. Il sistema canadese integra tre livelli di finanziamento: federale, provinciale e privato (coinvestimento), secondo un modello cooperativo.

Bilancio federale
- Il governo finanzia Telefilm Canada tramite il Canadian Heritage Department.
- Nel 2024–2025, Telefilm ha ricevuto 270 milioni di dollari canadesi di dotazione ordinaria, più risorse straordinarie per la ripresa post-pandemia (Telefilm Annual Report 2025).
- Il Canada Media Fund (CMF) aggiunge ulteriori 350 milioni di CAD, cofinanziati al 50% dal governo e al 50% dai broadcaster.

Crediti fiscali
- Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC): credito d'imposta rimborsabile del 25% sui costi eleggibili per opere di produzione canadese.
- Production Services Tax Credit (PSTC): 16% per produzioni straniere.
- Fondi provinciali (es. Québec, Ontario, British Columbia): incentivi aggiuntivi dal 20 al 35%.

Le agenzie provinciali (SODEC, Ontario Creates, Creative BC) sono cofinanziate dai rispettivi governi locali e gestiscono programmi paralleli per sviluppo e promozione.

Partnership pubblico-private
Una quota rilevante dei finanziamenti avviene attraverso coinvestimenti con emittenti, piattaforme e fondi privati, spesso in forma di matching grants.

7.3 Tipologie di sostegno

Francia
Il sistema francese, amministrato dal **CNC**, si fonda su una **architettura multilivello** che combina strumenti automatici, selettivi e fiscali, strettamente coordinati tra loro.

Contributi automatici
Il *système d'aides automatiques* è il pilastro storico del modello francese.
- Le imprese di produzione, distribuzione ed esercizio maturano diritti a sostegno in proporzione ai risultati economici ottenuti (incassi, vendite, proiezioni).
- Tali diritti, registrati in un "conto automatico", possono essere reinvestiti esclusivamente nella produzione o distribuzione di nuove opere.
- Il principio è quello del "reinvestimento obbligato": il successo commerciale di un film alimenta il finanziamento delle opere successive, generando un effetto di redistribuzione interna al sistema.

Nel 2023 il CNC ha destinato circa 290 milioni di euro al sostegno automatico (fonte: *CNC, Rapport annuel 2024*).

Contributi selettivi
Gli *aides sélectives* intervengono su criteri culturali, artistici o di interesse generale.
- Includono programmi dedicati a prime opere, sceneggiature, animazione, documentario, innovazione tecnologica e diversità di genere.
- Le decisioni sono prese da commissioni indipendenti composte da esperti e professionisti del settore.
- Nel 2023, il CNC ha erogato circa 240 milioni di euro in aiuti selettivi, con priorità alle nuove generazioni di autori e alla parità di genere nel settore.

Incentivi fiscali (tax credit)
La Francia applica anche incentivi fiscali altamente competitivi:
- Crédit d'impôt cinéma et audiovisuel (CICA): credito d'imposta del 30% per produzioni nazionali.
- Tax Rebate for International Productions (TRIP): rimborso fiscale del 30% (40% per opere con impatto territoriale e culturale significativo).
- Crédit d'impôt pour le jeu vidéo: incentivo per produzioni interattive e videogiochi.

Strumenti complementari
Il CNC gestisce ulteriori fondi per:
- promozione internazionale (*UniFrance*),
- sostegno all'esercizio e alle sale d'essai,
- digitalizzazione del patrimonio cinematografico,
- formazione e professionalizzazione dei lavoratori del settore.

Germania
I fondi tedeschi combinano aiuti automatici e selettivi, con un forte orientamento all'attrazione delle produzioni internazionali. I Länder competono per attrarre produzioni offrendo fondi o cofinanziamenti, mentre la FFA coordina misure di sostegno allo sviluppo, alla distribuzione e alla promozione. Il sistema tedesco è plurale e multilivello: ogni livello di governo gestisce propri strumenti, con differenze di criteri e priorità.

Fondi federali (FFA e DFFF)
- La Filmförderungsanstalt (FFA) eroga sostegni diretti per sviluppo, produzione, distribuzione e promozione.
  - Il Production Funding Scheme sostiene progetti di interesse culturale o commerciale.
  - I contributi sono in parte rimborsabili, creando un effetto di rotazione delle risorse.

Il Deutscher Filmförderfonds (DFFF) è lo strumento fiscale nazionale principale:
  - Offre un cash rebate del 20–25% sui costi eleggibili spesi in Germania;
  - È aperto anche a produzioni straniere, condizionato a spesa minima territoriale (€4 milioni per lungometraggi).

Fondi regionali
I Länder gestiscono programmi specifici, spesso più orientati alla competitività territoriale che alla selezione artistica:
- Medienboard Berlin-Brandenburg finanzia fino al 50% del budget di produzione;
- FilmFernsehFonds Bayern supporta anche marketing e distribuzione;
- MFG Baden-Württemberg privilegia produzioni con ricadute economiche regionali.

Nel 2024, i fondi regionali hanno rappresentato circa due terzi del totale dei finanziamenti pubblici tedeschi (FFA, Spotlight 2025).

Strumenti complementari
La FFA gestisce programmi dedicati a:
- digitalizzazione e innovazione,
- restauro del patrimonio,
- educazione all'immagine,
- accesso ai mercati internazionali (German Films).

Regno Unito
Il fulcro del sistema è rappresentato dai tax reliefs (equivalente del nostro tax credit) che offrono alle produzioni una riduzione delle imposte fino al 25–30% dei costi ammissibili. Il BFI interviene con grant selettivi per sviluppo e formazione, ma il vero motore è la leva fiscale, che ha reso il Regno Unito uno dei principali hub di produzione internazionale. Il Regno Unito ha costruito il proprio modello su una forte leva fiscale e su una limitata ma mirata componente selettiva.

Incentivi fiscali principali
- Film Tax Relief (FTR): credito d'imposta fino al 25% dei costi eleggibili, per opere con British cultural certification (test a punti gestito dal BFI).
- High-End Television Tax Relief (HETR) e Animation Tax Relief (ATR): per serie e prodotti animati.
- Audio-Visual Expenditure Credit (AVEC): introdotto nel 2024, semplifica il sistema dei crediti e fissa il rimborso tra il 25% e il 34% (BFI, 2024).
  Questi strumenti sono finanziati dal Tesoro, ma la certificazione culturale garantisce che le risorse fiscali contribuiscano al sostegno del contenuto nazionale.

Contributi selettivi (British Film Institute)
Il BFI gestisce il National Lottery Fund, che distribuisce risorse (circa £50–60 milioni annui) per:
- sviluppo e training;
- diversità e inclusione;
- programmi Film Fund e Vision Awards per talenti emergenti.
  I contributi sono selettivi e assegnati tramite bandi competitivi.

Strumenti complementari
Il BFI promuove il Skills Cluster Fund per la formazione tecnica, gestisce l'archivio nazionale e sostiene programmi di educazione al cinema nelle scuole (Into Film).

Canada
Telefilm Canada finanzia sviluppo, produzione, distribuzione e promozione di film e serie, con criteri che bilanciano qualità artistica, diversità culturale e ritorno economico. Le province integrano con tax credits differenziati. L'insieme costituisce un ecosistema di sostegno multilivello e coerente, molto efficace nel rafforzare le industrie regionali.
Il modello canadese si basa su un mix integrato di fondi pubblici diretti e crediti fiscali federali e provinciali, coordinati da Telefilm Canada e dalle agenzie locali.

Sostegni diretti (Telefilm Canada)
Telefilm gestisce il Canada Feature Film Fund (CFFF) e altri programmi dedicati a sviluppo, produzione e promozione.
- Gli aiuti selettivi privilegiano film di valore artistico, opere prime, produzioni francofone o indigene.
- Il sostegno medio per film è di 400.000–700.000 CAD, coprendo fino al 50% del budget (Telefilm Annual Report 2024–2025).
- Sono previste linee automatiche per produttori con track record positivo (Success Index).

Incentivi fiscali
- Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC): credito d'imposta rimborsabile del 25% sui costi di produzione, gestito a livello federale.
- Production Services Tax Credit (PSTC): incentivo del 16% per produzioni straniere in Canada.
- Programmi provinciali (es. Québec, Ontario, British Columbia) aggiungono ulteriori crediti dal 20 al 35%, rendendo il Canada altamente competitivo.

Strumenti complementari
- Canada Media Fund (CMF) per contenuti digitali e crossmediali (budget annuo: 350 mln CAD).
- National Film Board (NFB) per produzioni documentarie pubbliche.
- Fondi per formazione, accessibilità linguistica e festival.

7.4 Regolamentazione e obblighi di reinvestimento

Francia
Normativa articolata che impone quote di investimento e diffusione di opere europee e francesi per broadcaster e piattaforme. Il CNC ha poteri regolatori e di negoziazione con i servizi on demand. Le piattaforme internazionali (Netflix, Amazon, ecc.) sono obbligate a investire una quota dei ricavi in produzioni francesi o europee.

Germania
Meno vincolata da obblighi specifici, ma i broadcaster pubblici e privati devono sostenere la produzione locale. La regolamentazione mira più a favorire la competizione e la cooperazione tra fondi regionali che a imporre quote rigide.

Canada
La Canadian Radio-television and Telecommunications Commission (CRTC) impone obblighi di investimento in contenuti canadesi (CanCon) per emittenti e piattaforme. Il sistema tutela la diversità linguistica e culturale, riservando una quota consistente alle produzioni francofone.

Regno Unito
Non esistono obblighi fiscali di reinvestimento, ma i broadcaster (BBC, Channel 4, ITV) hanno mandati di servizio pubblico che includono la produzione e diffusione di contenuti britannici. Per le piattaforme digitali, gli obblighi restano ancora in fase di discussione a livello legislativo.

7.5 Il confronto con l'Italia

Il quadro attuale del sostegno al cinema e all'audiovisivo in Italia presenta alcuni punti di solidità insieme a fattori segnati tuttora da aree di perfettibilità. Il sistema attraversa una fase di parziale ripensamento, giustificato per lo più da elementi relativi ai meccanismi di attuazione che non a obiettivi, strumenti e criteri della normativa e della regolamentazione vigenti.
La complessità dell'azione pubblica va inoltre messa a fuoco con riferimento ai mutamenti tecnologici e al loro assorbimento in una varietà di mercati che incidono sui profili semantici e narrativi, generando una cascata di effetti sui format, sui canali di distribuzione e sulla loro possibile interazione, sull'estensione dei mercati e sulle dinamiche della domanda. Inoltre, i prossimi anni vedranno sempre di più l'industria creativa, e in particolare quella cinematografica e audiovisiva, muoversi lungo il crinale su cui si affrontano e ogni tanto collidono il rafforzamento di archetipi universali che possono rivolgersi a un mercato globale in buona salute da una parte, e la spinta verso l'enfatizzazione di oleografie identitarie che possono essere adottate come strumenti di diplomazia culturale o come meri snodi di consenso territoriale dall'altra parte. Questa dualità riflette la coesistenza – e la conseguente necessità di coordinamento – di criteri, meccanismi e strumenti dell'azione pubblica volta da una parte a sostenere in modo ecumenico e per quanto possibile acritico un comparto orientato da sempre al mercato nella sua complessa articolazione, e dall'altra preoccupata di dar voce culturale e solidità economica a quella nicchia variabile ma cruciale di creativi emergenti, imprese nascenti, format sperimentali e prodotti minoritari che del comparto cinematografico costituiscono la linfa vitale, rafforzandone l'eloquenza ed evitandone la calcificazione.

L'analisi della normativa italiana, e l'esplorazione delle esperienze di Francia, Germania, Gran Bretagna e Canada, mettono in risalto alcuni punti che caratterizzano l'azione pubblica di Paesi nei quali, pur con le comprensibili e inevitabili differenze, il comparto cinematografico rappresenta una componente importante della produzione culturale, e genera un impatto notevole tanto sull'estensione e la molteplicità del patrimonio culturale, sull'impulso alla creatività e all'innovazione, sull'economia dei territori. L'orientamento prevalente è rappresentato da strumenti automatici, che non comportano valutazioni e tendono a rafforzare in modo premiale i risultati conseguiti sul mercato dalla produzione (pur inserendo vincoli di forte interesse come l'obbligo di reinvestimento in ulteriori produzioni presente nella normativa francese, come anche in quella italiana); accanto a questi si trovano i contributi selettivi che – in modo inevitabilmente più delicato e spesso controverso – valutano la qualità artistica o altre caratteristiche come l'esordio creativo, la gender balance, il contenuto narrativo. Il volume dell'impego statale a sostegno del comparto cinematografico e audiovisivo oscilla, nei Paesi qui considerati intorno a 100 milioni di euro (la Germania ha raddoppiato l'impegno per il 2025, portando il volume della spesa prevista a 250 milioni di euro), per quanto una stima comparativa sia resa complessa (e pertanto incerta) dalla compresenza di ulteriori fonti pubbliche di sostegno e dalle differenze fra i regimi normativi, che presentano notevoli fattori simili ma non permettono comparazioni *coeteris paribus*.

Si consideri che l'Italia destina al comparto cinematografico e audiovisivo 719,62 milioni di euro, nei quali rientrano una molteplicità di fonti – dall'Unione Europea ai fondi regionali – e che, in linea con quanto avviene negli altri Paesi qui presi in esame, il peso del tax credit risulta preponderante sul piano dimensionale (nel 2024 risulta pari a circa dieci volte rispetto al volume dei contributi selettivi, 235 milioni per il tax credit a fronte di 26,60 milioni per i contributi selettivi). In questa cornice, alcuni fattori vanno posti in risalto, anche alla luce della loro presenza ricorrente negli impianti normativi dei diversi Paesi analizzati. In linea generale, in tutti i paesi la maggior parte dell'intervento agisce tramite incentivi fiscali o *tax credit*, che hanno natura sostanzialmente automatica, e la cui struttura delle aliquote (almeno in Italia) tende a favorire i produttori di ridotte dimensioni e le opere complesse e non sono legate ai risultati (a differenza dei contributi automatici). D'altro canto, va osservato come alcuni meccanismi del sostegno al comparto cinematografico e audiovisivo rischiano invece di accentuare la distanza tra produttori (o prodotti, se si vuole essere più oggettivi) forti e deboli, consolidati e fragili, convenzionali e innovativi, anche per l'azione svolta dalla componenti premiali del sostegno, che adottano la logica del *matching grant* finendo per snaturare la finalità riequilibratrice e compensativa del sostegno pubblico: per un paradosso cui guardare con occhio laico e non pregiudiziale, i contributi premiali assegnano contributi proprio a quelle imprese che ne hanno meno bisogno, grazie ai risultati di mercato conseguiti. Simmetricamente, i contributi selettivi sono stabiliti sulla base di valutazioni necessariamente soggettive, e finiscono talvolta per combinare scomodamente esclusioni immeritate da una parte, ed ecumenismi generici dall'altra, indebolendo in entrambi i casi quella forza incentivante che dovrebbe rappresentare la cifra di fondo dell'azione pubblica, volta per propria stessa natura a garantire stabilità alle imprese, e a stimolarne al tempo stesso la capacità di mercato. Negli anni più recenti emerge, sia pure con le necessarie cautele, una tendenza al riequilibrio dimensionale fra il *tax credit*, che mira al rafforzamento della solidità economica e all'incentivo verso il volume produttivo, e i contributi selettivi, che incoraggiano la qualità, la diversità e l'emersione di nuovi talenti creativi. In Francia questi ultimi coprono quasi un terzo del volume complessivo delle risorse finanziarie destinate al cinema e all'audiovisivo. Non si tratta di un confronto che si possa ridurre a metriche meramente dimensionali, per quanto la compresenza equilibrata di strumenti diversi e mirati a obiettivi strategici complementari può garantire la necessaria continuità a un comparto nevralgico, e al tempo stesso riesce a incentivare un grado elevato di rinnovamento creativo, tecnico e produttivo, dando la giusta capacità di penetrazione in mercati internazionali che attraversano fermenti densi e in parte inediti.

L'esigenza di riequilibrio risulta cruciale non soltanto tra produttori, ma anche tra le diverse competenze del capitale umano, così come tra le diverse aree del territorio nazionale. In entrambi i casi un coordinamento strategico tra i diversi livelli di governo, anche alla luce dell'azione incisiva svolta da alcune Film Commission regionali, può risultare importante ed efficace, connettendo alcuni elementi come la misura del *tax credit* a risultati attesi in termini di impiego delle competenze o, sul piano territoriale, di presenza attiva in alcune specifiche aree altrimenti neglette. Il sistema di sostegno al comparto cinematografico e audiovisivo attualmente in vigore risulta per molti versi efficace, come risulta da questa analisi valutativa, pur con l'indispensabile cautela legata all'affidabilità delle enunciazioni, alla prevedibilità dei tempi di erogazione, e all'incisività dei meccanismi di monitoraggio. La sua sostanziale pertinenza indice a ritenere che vi si possano apportare le necessarie modifiche migliorative che possano superare il dualismo tra azioni automatiche e processi selettivi, che incentivino le imprese a svolgere un'azione professionale e territoriale che rafforzi l'impatto economico e sociale del cinema, che sappiano combinare con intelligenza l'orientamento universale del linguaggio da una parte e la vocazione narrativa identitaria dall'altra.

8 Il cineturismo

Negli ultimi anni diversi studi hanno evidenziato come le produzioni audiovisive possano influenzare in modo significativo i flussi turistici e, di conseguenza, generare effetti positivi sull'economia dei territori coinvolti. In particolare, la letteratura internazionale mostra che film e serie televisive possono aumentare la notorietà di una destinazione e stimolare la domanda turistica, fenomeno noto come cineturismo. Tra i principali contributi, Tkalec et al. (2017) e Contu e Pau (2022) analizzano il caso della serie *Game of Thrones*, mostrando un incremento del turismo nei luoghi di ripresa, mentre Corton ed Ebrahimpour (2014) documentano effetti analoghi per produzioni cinematografiche statunitensi. Nel contesto italiano, Nocito, Sartarelli e Sobbrio (2023) studiano l'effetto della serie televisiva *Il Commissario Montalbano* sui flussi turistici e sull'economia locale dei comuni siciliani in cui si sono svolte le riprese, evidenziando un aumento del numero di visitatori, delle imprese e dei lavoratori del settore turistico, oltre a una crescita dei redditi nei comuni coinvolti. Altri lavori dalla letteratura economica confermano il ruolo del turismo come leva di sviluppo locale: Faber e Gaubert (2019), analizzando il caso delle coste del Messico, e González e Surovtseva (2025), per diversi contesti europei, evidenziano come l'espansione del turismo contribuisca alla creazione di occupazione e all'aumento del reddito nei territori interessati. Questi studi forniscono un'evidenza empirica su come gli investimenti nel settore audiovisivo possano avere effetti economici indiretti, contribuendo alla valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico e alla crescita economica dei territori.

In generale, identificare un nesso causale tra la diffusione di opere audiovisive e l'andamento dei flussi turistici non è un compito semplice. In molti casi, infatti, i luoghi scelti per le riprese sono già destinazioni note per la loro attrattività o bellezza, con il rischio che la relazione osservata rifletta un problema di causalità inversa piuttosto che un effetto reale dei prodotti media. Per questo motivo, è importante individuare casi di studio che coinvolgano territori meno conosciuti, capaci di rappresentare esempi di promozione turistica di località "fuori dai circuiti più battuti", ma che al contempo abbiano avuto risonanza a livello internazionale. Il paragrafo 8.1 descrive i casi studio che sono stati individuati e i loro criteri di selezione.

8.1 Casi studio

La selezione delle opere cinematografiche analizzate è stata guidata da alcuni criteri specifici, volti a individuare produzioni in grado di rappresentare efficacemente il potenziale del cineturismo come strumento di promozione territoriale. In particolare, sono state considerate opere:

- girate prevalentemente in località italiane caratterizzate da un'elevata valenza paesaggistica o culturale ma non già consolidate come mete turistiche tradizionali;
- nelle quali il territorio svolge un ruolo narrativo rilevante, contribuendo in modo riconoscibile all'atmosfera e alla trama del film;
- distribuite, anche a livello internazionale, così da poter generare un potenziale effetto di visibilità all'estero.

Sulla base di tali criteri, sono stati individuati tre casi studio: *Il Buco* (2021) di Michelangelo Frammartino, *Piccolo Corpo* (2021) di Laura Samani e *Figlia Mia* (2018) di Laura Bispuri.

Il Buco, girato prevalentemente in Calabria, racconta la spedizione speleologica del 1961 nel sistema di grotte del Pollino, proponendo una rappresentazione contemplativa e suggestiva dell'entroterra appenninico.[20] *Piccolo Corpo*, ambientato tra il Friuli-Venezia-Giulia e il litorale nord-adriatico, intreccia elementi realistici e spirituali per restituire la dimensione naturale e culturale del Nord-Est italiano. *Figlia Mia*, infine, ambientato in Sardegna, esplora il rapporto madre-figlia attraverso una narrazione profondamente radicata nei paesaggi rurali e costieri dell'isola. Queste tre opere rappresentano esempi di cinema contemporaneo d'autore in cui il territorio non è solo sfondo scenografico, ma elemento narrativo centrale, potenzialmente capace di stimolare curiosità e flussi turistici verso aree "fuori dai circuiti più battuti".

La Figura 8.1.1 mostra le locandine delle opere *Il Buco* (2021), *Piccolo Corpo* (2021) e *Figlia Mia* (2018), mentre la Tabella 8.1.1, riporta per ogni opera caso studio il totale del costo che è stato sostenuto per la realizzazione e distribuzione dell'opera nonché il tipo di contributo erogato e il suo totale.

Figura 8.1.1: Locandine delle Opere Caso Studio

Note: La figura mostra, da sinistra verso destra, le locandine delle opere *Il Buco* (2021), *Piccolo Corpo* (2021) e *Figlia Mia* (2018), rispettivamente.

La Tabella 8.1.2 riporta le date di uscita delle tre opere nei vari Paesi europei (UE 2016), evidenziando la diversa tempistica di diffusione. Infine, la Figura 8.1.2 mostra invece la mappa dei Paesi europei e dei comuni italiani coinvolti nelle riprese e nella distribuzione delle opere. *Il Buco* è stato girato prevalentemente in Calabria nei comuni di Civita, Cerchiara di Calabria, San Lorenzo Bellizzi, Cassano allo Ionio e Villapiana, e distribuito in venti Paesi europei tra il 2021 e il 2023. *Piccolo Corpo*, ambientato in Friuli-Venezia-Giulia nei comuni di Marano Lagunare, Bordano, Muzzana del Turgnano, Amaro, Preone, Raveo, Ovaro, Tarvisio, Pozzuolo del Friuli, Arta Terme e Palazzolo dello Stella, è stato diffuso tra il 2021 e il 2024 in diversi Paesi europei. *Figlia Mia*, girato in Sardegna nei comuni di Cabras, Riola Sardo, Bosa, Villa Sant'Antonio, Oliena, San Vero Milis e Cuglieri, ha avuto una distribuzione internazionale tra il 2018 e il 2019.

[20] Per quest'opera, alcune scene sono state girate anche nel comune di Terranova del Pollino (PZ), in Basilicata. Tuttavia, l'analisi si è concentrata esclusivamente sulla regione Calabria, sebbene i risultati presentati nel paragrafo 8.3 non varino in modo significativo includendo anche la Basilicata.

Tabella 8.1.1: Costo totale e contributi erogati alle opere caso studio

	Il Buco Calabria (1)	Piccolo Corpo Friuli-VG (2)	Figlia Mia Sardegna (3)
Costo complessivo	3.814.694,64	2.254.213	2.876.636,80
Contributi:			
Tax Credit distribuzione nazionale	118.801,84	85.238,58	35.117,37
Contributi selettivi - Produzione	400.000	450.000	
Tax Credit produzione	789.305,88	541.000	
Reinvestimenti automatici:			
Distribuzione nazionale di opere cinematografiche	-	-	35.000
Totale contributo	1.308.107,72	1.076.238,58	70.117,37

Note: Questa tabella riporta il costo complessivo per la produzione e distribuzione delle tre opere caso studio e i diversi contributi ottenuti. In relazione alle opere *Il Buco* e *Piccolo Corpo* il contributo selettivo è stato erogato per "lungometraggi di particolare qualità artistica e film difficili con risorse finanziarie modeste" e "lungometraggi di giovani autori", rispettivamente.

In tutte e tre le regioni considerate, i comuni interessati dalle riprese non coincidono con le destinazioni turistiche più note a livello internazionale. In Calabria, ad esempio, località come Tropea o Scilla rappresentano mete consolidate del turismo balneare; in Friuli-Venezia-Giulia, città come Trieste o Lignano Sabbiadoro attraggono da tempo la maggior parte dei visitatori; mentre in Sardegna le aree di maggiore notorietà turistica restano la Costa Smeralda, Alghero e Villasimius. Al contrario, i territori coinvolti nelle tre opere appartengono a contesti meno conosciuti, caratterizzati da un'elevata autenticità paesaggistica e culturale, coerentemente con l'obiettivo di analizzare gli effetti del cinema sulla promozione di aree "fuori dai circuiti più battuti".

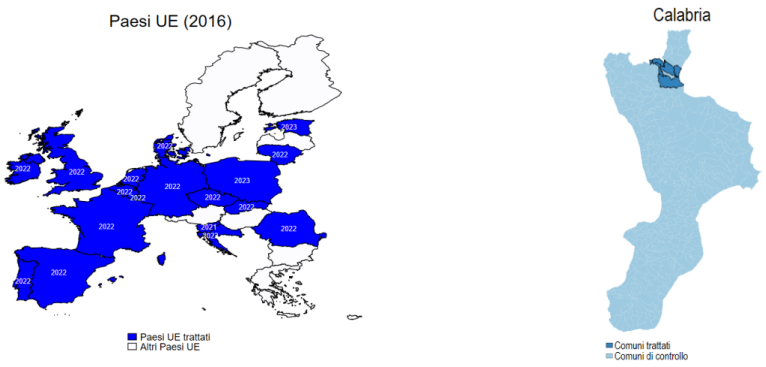
Tabella 8.1.2: Date di uscita delle opere caso studio nei vari paesi UE (2016)

	Opere caso studio		
Paesi	Il Buco	Piccolo Corpo	Figlia Mia
Belgio	29/06/2022	27/07/2022	15/08/2018
Croazia	26/05/2022	–	–
Danimarca	28/04/2022	–	–
Estonia	02/06/2023	–	–
Francia	04/05/2022	16/02/2022	27/06/2018
Germania	10/11/2022	–	31/05/2018
Irlanda	10/06/2022	08/04/2022	–
Lituania	29/07/2022	–	–
Lussemburgo	29/06/2022	–	–
Paesi Bassi	23/06/2022	14/07/2022	23/08/2018
Polonia	14/04/2023	–	–
Portogallo	06/04/2022	22/02/2024	–
Regno Unito	10/06/2022	08/04/2022	–
Repubblica Ceca	14/07/2022	–	–
Romania	29/07/2022	01/10/2021	–
Slovacchia	20/10/2022	–	–
Slovenia	10/11/2021	19/01/2022	08/11/2018
Spagna	09/09/2022	–	–

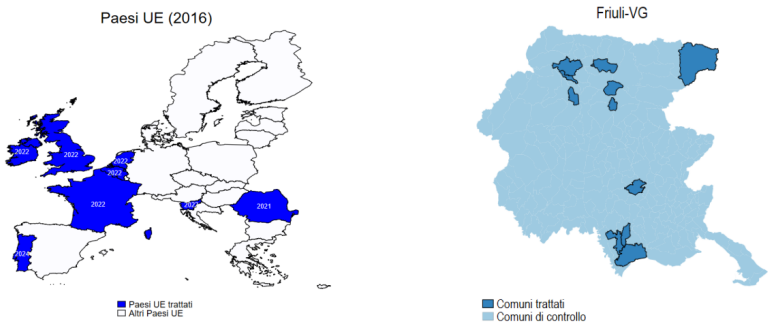
Note: La tabella riporta le date di uscita delle tre opere caso studio nei vari Paesi europei. L'elenco dei Paesi è riferito alla composizione dell'Unione Europea al 2016, includendo quindi anche il Regno Unito (*pre-Brexit*), poiché l'analisi copre un orizzonte temporale compreso tra il 2016 e il 2024. I dati relativi alle date di distribuzione delle opere a livello internazionale sono stati raccolti sui portali Lumiere e IMDB. I paesi in cui le opere sono state trasmesse solo (per qualche giorno) all'interno di un festival non sono stati considerati come trattati ai fini dell'analisi.

Figura 8.1.2: Mappa dei Paesi UE (2016) e dei Comuni (IT) interessati dalle Opere Caso Studio

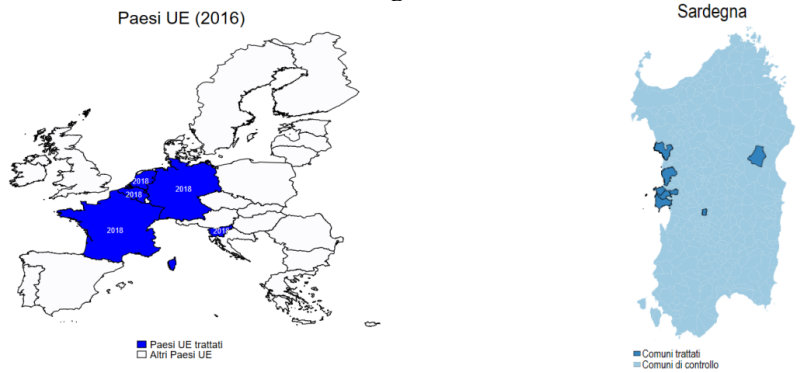
Panel 1: Il Buco



Panel 2: Piccolo Corpo



Panel 3: Figlia Mia



Note: La figura presenta la mappa dei Paesi europei (a sinistra) e dei comuni italiani (a destra) coinvolti nelle riprese e nella distribuzione delle opere caso studio: *Il Buco* (Panel 1), *Piccolo Corpo* (Panel 2) e *Figlia Mia* (Panel 3). I paesi e i comuni trattati sono evidenziati in blu scuro.

8.2 Descrizione dei dati sul turismo e della metodologia di analisi

Il dataset utilizzato per l'analisi è stato costruito in formato *panel* a livello comune–Paese (UE al 2016) e mese–anno, per il periodo 2016–2024.[21] I dati provengono dall'*Indagine sul turismo internazionale* condotta dalla Banca d'Italia. L'indagine è basata su interviste ai viaggiatori non residenti in uscita e in entrata dal territorio italiano, effettuate presso i *principali valichi di frontiera stradali* e *ferroviari*, nonché negli *aeroporti e nei porti internazionali*.[22] L'anno 2020 è stato escluso dal campione, poiché l'indagine è stata sospesa a causa dell'emergenza sanitaria da Covid-19, come specificato nelle note relative alla distribuzione dei microdati disponibili sul sito della Banca d'Italia.[23] La Banca d'Italia adotta un *metodo di campionamento sistematico* con numerosità fissa per

[21] Vengono tenuti da conto i paesi UE al 2016 per poter includere nell'analisi anche il Regno Unito che altrimenti rimarrebbe escluso a seguito della Brexit. La lista completa di paesi UE 2016 è la seguente: Austria, Belgio, Bulgaria, Croazia, Cipro, Repubblica Ceca, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Ungheria, Irlanda, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Malta, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Romania, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Svezia, Regno Unito.

[22] I dati sono consultabili al link: https://www.bancaditalia.it/statistiche/tematiche/rapporti-estero/turismo-internazionale/distribuzione-microdati/file-dati/index.html?page=1. Come riportato dalla Banca d'Italia, l'indagine è realizzata con l'obiettivo primario di compilare le voci "Viaggi" – che include beni e servizi acquistati da individui non residenti nel Paese di destinazione – e "Trasporti internazionali passeggeri" della bilancia dei pagamenti italiana, in conformità con le convenzioni metodologiche del Sesto Manuale del Fondo Monetario Internazionale (FMI).

[23] https://www.bancaditalia.it/statistiche/tematiche/rapporti-estero/turismo-internazionale/distribuzione-microdati/index.html.

l'intervista dei turisti, e fornisce variabili stimate ed espanse relative al numero totale di turisti, alla spesa turistica e al numero di notti trascorse, disaggregate per paese di provenienza, comune visitato e momento della visita.[24] Queste sono le variabili di interesse considerate nell'analisi.

L'analisi empirica si basa su un approccio di tipo *triple difference-in-differences* (TD), che consente di stimare l'effetto dell'esposizione a un'opera audiovisiva sui flussi turistici nei territori coinvolti nelle riprese, confrontando nel tempo le differenze tra comuni e paesi trattati e di controllo.[25] Poiché le variabili di interesse (*numero di turisti, spesa turistica* e *numero di notti*) variano lungo tre dimensioni — comune (*m*), paese (*c*) e tempo (*t*) — stimiamo il seguente modello:

$$Y_{cmt} = \alpha_{cm} + \alpha_{ct} + \alpha_{mt} + \beta\, Treatment_{cmt} + \varepsilon_{cmt} \qquad (8.1)$$

dove Y_{cmt} rappresenta l'outcome di interesse (ad esempio, il numero di turisti provenienti dal paese *c* nel comune *m,* al tempo *t*). I termini *cm*, *ct* e *mt* indicano rispettivamente effetti fissi comune–paese, paese–tempo e comune–tempo, che catturano eterogeneità non osservate nelle tre dimensioni. La variabile di trattamento è definita come:

$$Treatment_{cmt} = D_{ct} \times D_m$$

dove D_{ct} è una variabile dicotomica che assume valore 1 per i paesi esposti all'opera audiovisiva dal mese di uscita in poi, e D_m identifica i comuni in cui sono state girate le riprese. Il coefficiente misura quindi la variazione media dell'outcome nei comuni e paesi trattati dopo la diffusione dell'opera, rispetto alle unità di controllo.[26]

8.3 I risultati della valutazione

La Figura 8.3.1 riassume i risultati principali dell'analisi *triple difference*, mostrando per ciascun modello stimato il coefficiente associato alla variabile di trattamento (β) e il relativo intervallo di confidenza al 95%. I tre outcomes di interesse (*numero di turisti, spesa turistica* e *numero di notti*) sono stati standardizzati per facilitarne la rappresentazione grafica.
Nel pannello (a), l'analisi è condotta sull'intero campione, combinando le tre regioni interessate — Calabria, Friuli-Venezia-Giulia e Sardegna — al fine di stimare un effetto medio complessivo delle opere considerate. In questo caso, il coefficiente stimato per il numero di turisti è pari a 0,17, corrispondente a un incremento medio mensile di circa 232 turisti per comune e paese di provenienza nel periodo post-trattamento (i.e., post esposizione alle opere audiovisive).[27] Per la spesa turistica, il coefficiente è pari a 0,03, che si traduce in un aumento medio di circa 6,6 mila euro mensili per comune e paese. L'effetto sul numero di notti è invece modesto e statisticamente non significativo, pari a 0,01, corrispondente a circa 22 pernottamenti mensili aggiuntivi. Da questi risultati si evince che l'aumento della spesa turistica è principalmente attribuibile a un effetto positivo delle opere audiovisive sull'*extensive margin*, ossia sull'incremento del numero complessivo di turisti attratti dai territori coinvolti, piuttosto che sull'*intensive margin*, cioè sul numero di notti trascorse dai visitatori nelle località interessate dalle riprese. I pannelli da (b) a (d) analizzano separatamente l'impatto di

[24] Ulteriori dettagli metodologici sono disponibili nelle Note metodologiche della Banca d'Italia, disponibili al link:https://www.bancaditalia.it/statistiche/tematiche/rapporti-estero/turismo-internazionale/index.html?com.dotmarketing.htmlpage.language=1dotcache=refresh.

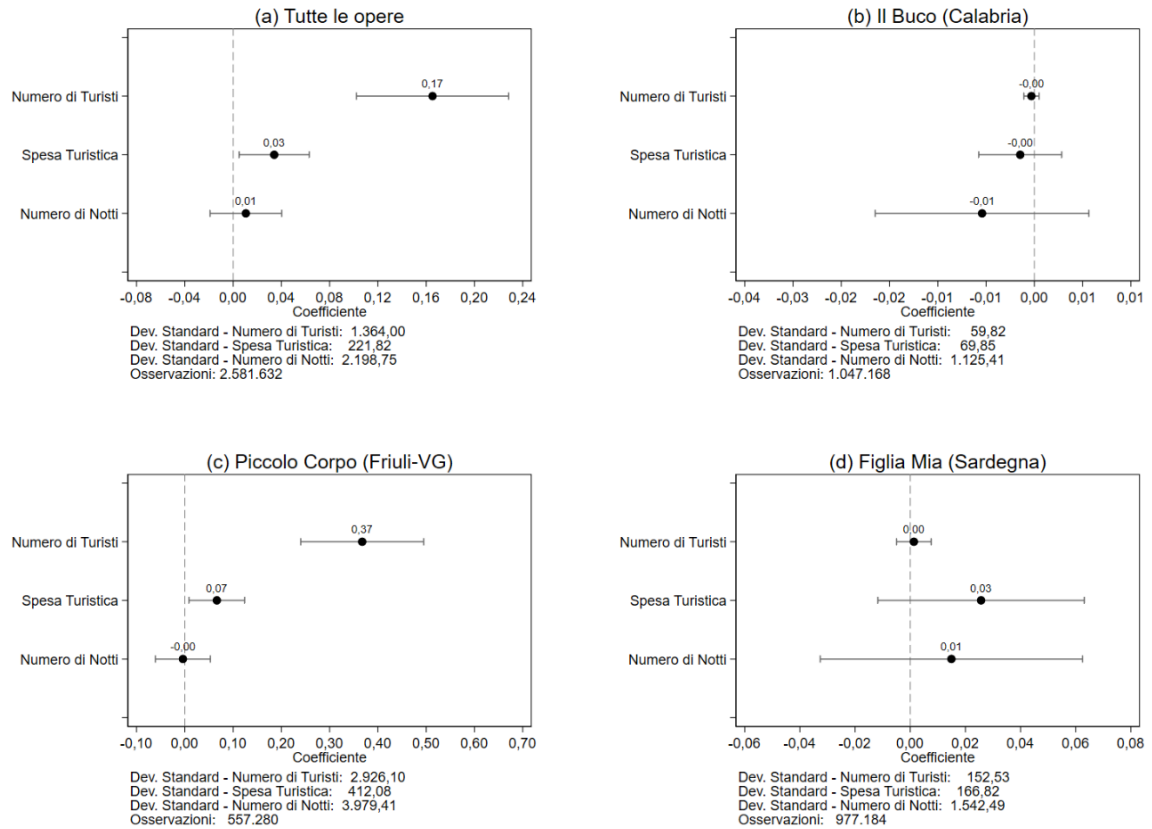
[25] Questo approccio (TD) è stato utilizzato in primis da Gruber (1994), recentemente formalizzato da Olden e Møen (2022) e utilizzato nel contesto italiano da Nocito, Sartarelli e Sobbrio (2023).

[26] L'identificazione dell'effetto si basa sull'assunzione che, in assenza di trattamento, la differenza tra Paesi e comuni trattati e di controllo avrebbe seguito una dinamica simile nel tempo (parallel trend assumption). Le stime sono ottenute con errori standard robusti alla eteroschedasticità e autocorrelazione (heteroskedasticity-robust standard errors).

[27] Essendo le variabili dipendenti standardizzate, il coefficiente (0,17 in questo caso) si interpreta come un aumento di 0,17 deviazioni standard dell'outcome (in questo caso pari a 1.364). Pertanto, ciò corrisponde a circa 232 turisti. Per semplicità, la stessa procedura di calcolo è utilizzata anche per la descrizione di tutti gli altri risultati.

ciascuna opera nelle rispettive regioni di riferimento. Considerando congiuntamente i risultati, si osserva che l'effetto medio complessivo riportato nel pannello (a) è prevalentemente trainato dall'impatto positivo e statisticamente significativo dell'opera *Piccolo Corpo*, mentre le altre due produzioni non mostrano effetti statisticamente significativi sui flussi turistici.

Figura 8.3.1: Impatto delle Opere Caso Studio sul Turismo



Note: Questa figura riporta le stime del coefficiente β dell'equazione (8.1), con intervalli di confidenza al 95% calcolati sulla base di errori standard robusti all'eteroschedasticità. Il Panel (a) considera un campione panel a livello paese–comune–tempo (mese–anno) che include tutte e tre le opere, e quindi le regioni Calabria, Friuli-Venezia Giulia e Sardegna. Dai Panel (b) a (d), invece, l'analisi è condotta separatamente per ciascuna opera, mantenendo solo le osservazioni relative alla rispettiva regione di riferimento. Le variabili dipendenti, riportate sull'asse verticale, sono standardizzate; pertanto, i coefficienti vanno interpretati in termini di deviazioni standard della variabile dipendente, indicate in basso a sinistra di ciascun grafico insieme al numero di osservazioni.

Nel caso de *Il Buco* (Calabria), panel (b), i coefficienti stimati sono prossimi allo zero per tutte le variabili considerate e non risultano statisticamente significativi. L'effetto stimato sul numero di turisti è leggermente negativo ma economicamente nullo. Tali risultati sono plausibilmente spiegati dal fatto che l'opera è incentrata su tematiche legate alla speleologia e ai paesaggi montuosi, un tipo di offerta che si rivolge a un pubblico di nicchia del cineturismo. Per quanto riguarda *Figlia Mia* (Sardegna), i risultati non sono statisticamente significativi, ma l'effetto stimato è positivo e non trascurabile da un punto di vista economico. La spesa turistica aumenta in media di circa 5 mila euro mensili (0, 03 × 166, 82), un effetto che sembra trainato non tanto da un incremento del numero di turisti quanto da una lieve crescita del numero medio di pernottamenti (circa 15 notti mensili aggiuntive). È tuttavia possibile che l'effetto complessivo sia stato attenuato dall'impatto della pandemia di Covid-19, dal momento che l'opera è stata distribuita nel 2018, poco prima dell'inizio dell'emergenza sanitaria che ha fortemente ridotto i flussi turistici internazionali. Infine, *Piccolo*

Corpo (Friuli-Venezia-Giulia) mostra un effetto positivo e statisticamente significativo, con un incremento medio di circa 1,082 turisti mensili e un aumento della spesa turistica pari a circa 28,8 mila euro (0, 07 × 412, 08).

Tale risultato sembra riflettere non tanto caratteristiche intrinseche dell'opera quanto il contesto istituzionale e le strategie regionali di promozione del cineturismo. In particolare, *Piccolo Corpo* risulta inserito tra le novanta opere audiovisive incluse nel portale regionale *Cineturismo FVG*[28], sviluppato dalla Regione Friuli-Venezia-Giulia per valorizzare i territori che hanno ospitato produzioni cinematografiche e incentivarne la fruizione turistica. In relazione alle altre due opere analizzate, si rileva come non vi siano iniziative di promozione del cineturismo comparabili a quella sviluppata in Friuli-Venezia-Giulia per *Piccolo Corpo*. Per quanto riguarda *Il Buco*, l'opera è menzionata sul portale regionale "Calabria Straordinaria", che propone un itinerario tra i luoghi del cinema in Calabria.[29] Tuttavia, il film è citato solo in riferimento a uno dei comuni coinvolti nelle riprese (Cerchiara di Calabria) e lo spazio dedicato è limitato a poche righe.[30] Inoltre, la piattaforma ha un obiettivo più ampio, volto a promuovere l'offerta turistica regionale nel suo complesso, e non esclusivamente a valorizzare i luoghi legati a produzioni audiovisive, come invece avviene nel caso del portale *Cineturismo FVG*. Per quanto concerne *Figlia Mia*, l'opera è inclusa nel catalogo della *Sardegna Film Commission*,[31] ma il portale ha finalità principalmente orientate allo sviluppo della filiera audiovisiva per la valorizzazione del patrimonio artistico e ambientale regionale.[32] La pagina dedicata al film non fornisce infatti itinerari turistici né riferimenti ai comuni in cui si sono svolte le riprese, evidenziando un approccio più focalizzato sul sostegno alla produzione cinematografica che sulla promozione turistica dei luoghi rappresentati così come previsto dalla Fondazione stessa. Pertanto, alla luce di questi risultati, non si può escludere a priori la possibilità che anche i casi studio de *Il Buco* e *Figlia mia* avrebbero potuto produrre effetti positivi sul turismo qualora fossero state attuate politiche di supporto a livello locale.

La Tabella 8.3.1 riporta, per completezza e trasparenza, i coefficienti stimati e gli errori standard corrispondenti ai risultati illustrati nella Figura 8.3.1.

[28] Fonte: https://www.cineturismofvg.com/. Per quanto riguarda la pagina dedicata all'opera Piccolo Corpo, consultare: https://www.cineturismofvg.com/en/piccolo-corpo/.

[29] Fonte: https://calabriastraordinaria.it/en/itineraries/itinerary-among-the-places-of-cinema-in-calabria.

[30] Anche restringendo l'analisi alla regione Calabria, considerando come comune trattato esclusivamente Cerchiara di Calabria ed escludendo gli altri comuni trattati dal campione, si ottengono risultati sostanzialmente invariati.

[31] Fonte: https://www.sardegnafilmcommission.it/wpfilmmovie/figlia-mia-2.

[32] Questo obiettivo si evince chiaramente dalla descrizione del progetto e delle finalità della fondazione: https://www.sardegnafilmcommission.it/us.

Tabella 8.3.1: Impatto delle Opere Caso Studio sul Turismo

	Tutte le Opere (1)	Il Buco Calabria (2)	Piccolo Corpo Friuli-VG (3)	Figlia Mia Sardegna (4)
Panel 1: Numero di Turisti				
Impatto	0,165***	-0,000	0,367***	0,001
	(0,032)	(0,000)	(0,065)	(0,003)
Dev. Std. Variabile Dipendente	1.364	59,82	2.926	152,5
Panel 2: Spesa Turistica				
Impatto	0,034**	-0,002	0,066**	0,026
	(0,015)	(0,003)	(0,029)	(0,019)
Dev. Std. Variabile Dipendente	221,8	69,85	412,1	166,8
Panel 3: Numero di Notti				
Impatto	0,011	-0,006	-0,004	0,015
	(0,015)	(0,007)	(0,029)	(0,024)
Dev. Std. Variabile Dipendente	2.199	1.125	3.979	1.542
Osservazioni	2.581.632	1.047.168	557.280	977.184
Inclusione effetti fissi:				
Paese-comune	✓	✓	✓	✓
Paese-tempo	✓	✓	✓	✓
Comune-tempo	✓	✓	✓	✓

Note: Questa tabella riporta le stime del coefficiente β dell'equazione (8.1), con errori standard robusti all'eteroschedasticità riportati tra parentesi. Nel Panel 1 la variabile dipendente è il numero di turisti, nel Panel 2 la spesa turistica e nel Panel 3 il numero di notti. Tutte le variabili sono standardizzate; pertanto, i coefficienti vanno interpretati in termini di deviazioni standard, indicate in ciascun panel. La colonna (1) considera un campione panel a livello paese–comune–tempo (mese–anno) che include tutte e tre le opere, e quindi le regioni Calabria, Friuli-Venezia-Giulia e Sardegna. Dalla colonna (2) alla colonna (4), invece, l'analisi è condotta separatamente per ciascuna opera, mantenendo solo le osservazioni relative alla rispettiva regione di riferimento. *** p<0,01, ** p<0,05, * p<0,1

8.4 Moltiplicatore del finanziamento pubblico sulla spesa turistica

Per fornire un ordine di grandezza dell'effetto economico associato al sostegno pubblico alle opere audiovisive, calcoliamo un moltiplicatore come rapporto tra l'impatto stimato sulle uscite turistiche e l'ammontare dei contributi pubblici erogati. L'idea di base è che la stima del coefficiente $\hat{\beta}$ del modello (8.1) misuri l'effetto marginale mensile del trattamento sulla spesa turistica; annualizzando tale effetto sotto l'assunzione che sia costante per ogni mese e rapportandolo ai sussidi si ottiene una misura sintetica di ritorno.

Sia l'effetto mensile stimato sulla spesa turistica nel caso dell'opera *Piccolo Corpo* pari a 28.800 e S è il totale dei contributi pubblici erogati per la stessa opera (i.e., 1.076.238,58).[33]

Definiamo:

$$Moltiplicatore_{annuo} = \frac{\hat{\beta} \times 12}{S} = \frac{28.800 \times 12}{1.0760238{,}58} \approx 0{,}32 \qquad (8.2)$$

[33] Il calcolo è stato effettuato solo in relazione all'opera Piccolo Corpo, poiché è l'unica per la quale sono stati rilevati effetti statisticamente significativi. Le formule, al di là dei numeri, rimangono valide anche nel caso generale.

Questa quantità indica di quanto si traduce, in media su un anno, 1 euro di contributo pubblico in spesa turistica addizionale.[34] Per avere una misura di breve-medio periodo, è utile considerare l'orizzonte medio di esposizione *post–release* dell'opera nei vari paesi. Indicando con $\bar{T}$ il numero medio di mesi di effettiva esposizione tra i paesi trattati nel periodo d'analisi, poniamo:

$$Moltiplicatore_{\bar{T}} = \frac{\hat{\beta} \times \bar{T}}{S} = \frac{28.800 \times 30{,}875}{1.076.238{,}58} \approx 0{,}83 \qquad (8.3)$$

Utilizzando $\bar{T} = 30{,}8$ che rappresenta la media dei mesi *post–release* tra i paesi trattati fino al termine dell'orizzonte temporale di analisi (i.e., 2024).

Entrambe le misure (8.2) e (8.3) richiedono l'ipotesi forte che l'effetto marginale sia (i) stabile nel tempo sull'orizzonte considerato; (ii) omogeneo tra unità trattate; (iii) non influenzato da sostituzioni o *spillover* fuori dall'area analizzata. In pratica, l'effetto potrebbe attenuarsi nel tempo in assenza di ulteriori stimoli mediatici, ed essere eterogeneo tra le unità trattate.

Infine, poiché il contributo pubblico copre solo una quota della spesa complessiva per l'opera (produzione, promozione/distribuzione, ecc.), e l'effetto turistico presumibilmente discende dell'investimento totale, è ragionevole considerare una misura più conservativa che ripartisca l'impatto proporzionalmente alla quota pubblica nel budget. Indichiamo con C la spesa complessiva per l'opera (pubblica + privata). Una ripartizione proporzionale dell'effetto porta al seguente moltiplicatore per euro pubblico:

$$Moltiplicatore_{LB} = \left(\frac{\hat{\beta} \times 12}{C}\right) \times \left(\frac{S}{C}\right) = \frac{28.800 \times 12}{2.254.213} \times \frac{1.076.238{,}58}{2.254.213} \approx 0.073 \qquad (8.4)$$

Questa espressione prima normalizza l'effetto al budget totale e poi lo pondera per la quota pubblica nel budget: in questo caso, 1 euro di contributo pubblico si associa, in media annua, a circa 7,3 centesimi di spesa turistica aggiuntiva, sempre sotto l'ipotesi di effetto costante nel tempo. In altri termini, il 7,3% dei contributi pubblici si trasforma in spesa turistica in un anno, sotto le suddette assunzioni.[35]

8.5 Considerazioni conclusive

I risultati presentati mettono complessivamente in luce la capacità della produzione audiovisiva di promuovere il territorio presso il turismo al di fuori dei circuiti più battuti e mostrano come il cineturismo sia in grado di generare effetti economici misurabili sui territori coinvolti, attraverso il suo impatto diretto sul numero di turisti e, in ultima istanza, sulla spesa turistica. L'analisi *triple difference* evidenzia un impatto medio positivo delle opere considerate sui flussi turistici in ingresso, trainato dall'aumento del numero di visitatori più che dall'allungamento della permanenza media (*numero di notti*). L'effetto aggregato sulle tre regioni mostra un incremento significativo sia in termini di turisti sia di spesa turistica, mentre l'impatto sul numero di notti rimane più contenuto e statisticamente non distinguibile da zero.

Analizzando l'impatto delle singole opere, è emerso che il risultato complessivo è stato trainato dall'effetto positivo e significativo dell'opera *Piccolo Corpo*, girata nella regione Friuli-Venezia

[34] Equivalente a β/(S/12), cioè effetto mensile diviso contributo pubblico normalizzato su base mensile.

[35] Se si considera un orizzonte temporale di breve-medio periodo (i.e., T medio = 30,8), sotto le stesse assunzioni si ottiene che il 18,8% dei contributi pubblici si trasforma in spesa turistica. Tutte le misure restano stime indicative di diversi ordini di grandezza, sensibili alle ipotesi di persistenza temporale dell'effetto e alla possibile eterogeneità temporale, nonché tra le unità trattate (comuni e paesi).

Giulia. Da un'analisi più approfondita, sembra plausibile che tali risultati derivino non tanto dalle caratteristiche intrinseche delle opere, quanto dalle politiche locali di supporto al cineturismo, che appaiono essere promosse (almeno per ora) in modo sistematico solo dal portale *Cineturismo FVG* della regione Friuli-Venezia Giulia.

La stima dei moltiplicatori consente infine di tradurre questi effetti in un ordine di grandezza economico, rapportando l'impatto sulla spesa turistica ai contributi pubblici erogati. Nel caso dell'opera Piccolo Corpo, 1 euro di sussidio genera, in media annua, circa 0,32 euro di maggiore spesa turistica e, su un orizzonte di esposizione più lungo, un valore prossimo a 0,8 euro per ogni euro di sostegno. Adottando un'impostazione più prudente, che considera come il contributo pubblico rappresenti solo una parte del budget complessivo dell'opera, il moltiplicatore prudente (*lower-bound*) suggerisce comunque che una quota non trascurabile del finanziamento si traduce in ritorni turistici misurabili (circa il 7,5%). Si tratta di stime soggette a ipotesi forti sulla persistenza e sull'omogeneità degli effetti, ma che indicano come il sostegno al settore audiovisivo possa generare benefici addizionali rispetto agli obiettivi culturali e industriali tradizionalmente considerati.

Nel loro insieme, le evidenze emerse suggeriscono che il cineturismo non rappresenta una panacea per lo sviluppo locale, ma può costituire uno strumento efficace di politica territoriale quando inserito in strategie coerenti e di medio periodo. Affinché la visibilità prodotta dalle opere audiovisive si traduca in flussi turistici stabili, è necessario che le istituzioni locali e regionali investano nella costruzione di percorsi dedicati, nella messa in rete degli operatori, nella valorizzazione digitale dei luoghi e nella qualità dell'accoglienza. Lo scopo delle opere, del resto, non è il cineturismo, bensì la promozione culturale, artistica e, ove possibile, paesaggistica del territorio nazionale. In assenza di tali politiche di accompagnamento, anche opere di pregio, realizzate in contesti ad alto potenziale, rischiano di generare effetti limitati o transitori. In conclusione, il cineturismo emerge come una leva potenzialmente rilevante per la valorizzazione dei territori e per la diversificazione dei modelli di sviluppo locale, come evidenziato anche dalla letteratura economica di riferimento.

Riferimenti bibliografici

CONTU, G. AND PAU, S. (2022). The impact of TV series on tourism performance: the case of Game of Thrones. *Empirical Economics*, 63 (6), 3313–3341.

CORTON, M. L. AND EBRAHIMPOUR, M. (2014). Research note: forecasting film-induced tourism—the Dolphin tale case. *Tourism Economics*, 20 (6), 1349–1356.

FABER, B. AND GAUBERT, C. (2019). Tourism and economic development: Evidence from Mexico's coastline. *American Economic Review*, 109 (6), 2245–2293.

GONZÁLEZ, L. AND SUROVTSEVA, T. (2025). Do more tourists promote local employment? *Journal of Human Resources.*

NOCITO, S., SARTARELLI, M. AND SOBBRIO, F. (2023). A beam of light: Media, tourism and economic development. *Journal of Urban Economics*, 137, 103575.

OLDEN, A. AND MØEN, J. (2022). The triple difference estimator. *The Econometrics Journal*, 25 (3), 531–553.

PAGINA BIANCA

PAGINA BIANCA

191710207150