

## Introduzione e note esplicative

### Introduction and explanations

### Introduction et notes explicatives

#### 1 - Note preliminari

A differenza delle prefazioni, questa introduzione è di natura più tecnica.

Non solo nel linguaggio dell'industria cinematografica, ma anche in pubblicazioni statistiche, spesso accade che lo stesso concetto (ad esempio "multiplex" o "coproduzione") sia definito in modi diversi causando confusione e malintesi.

Con l'Annuario "European Cinema Yearbook" vorremmo portare un contributo nella direzione dell'unificazione terminologica.

Inoltre, è nostra opinione che in alcune pubblicazioni statistiche l'utilizzo delle fonti non sia sempre chiaro come dovrebbe essere.

Visto che i suoi corrispondenti sono associazioni nazionali ed internazionali dell'industria cinematografica europea, MEDIA Salles ha una stretta relazione con quelle che riteniamo essere le vere fonti primarie di molti dati.

Siamo consapevoli del fatto che mettere in relazione diversi concetti li renda più complessi di quanto non sembrino a prima vista (ad esempio, il confronto a livello internazionale del costo medio del biglietto o la densità di schermi). In ogni caso, per coloro che consultano l'Annuario non solo per il mero controllo di alcune semplici voci statistiche, un approccio più analitico diventa indispensabile.

Pertanto ci auguriamo che le "pagine gialle" dell'Annuario "European Cinema Yearbook" siano

#### 1 - Introductory remarks

*Differently from the forewords, this introduction is of a more technical nature.*

*Not only in the idiomatic usage in the film industry, but also in statistical publications different definitions of the same concept (e.g. "multiplex" and "co-production") are used, which cause confusion and misunderstandings. With the "European Cinema Yearbook" we also want to contribute to the unity of a reasoned terminology.*

*Furthermore, it is our opinion that the use of sources in some statistical publications is not always as sound as it should be. Because the correspondents of MEDIA Salles are national and international associations of the film industry in Europe, and MEDIA Salles was founded by a number of them, we have close relations with the collectors of what we consider as the real primary sources of much data.*

*We are aware of the fact that relativizing the significance of some concepts makes them more complicated than they seem to be at first sight (e.g. the significance of an international comparison of average admission prices and of the meaning of "screen density"). However, for those who use this statistical Yearbook for more than a number of crude statistical figures, a more analytical approach is indispensable. Therefore, we hope that the "yellow pages" of the "European Cinema Yearbook" are appreciated as a contribution to a better understanding of developments in the cinema industry.*

#### 1 - Notes préliminaires

Contrairement à celle des préfaces, la nature de la présente introduction est plus technique.

Non seulement dans le langage de l'industrie cinématographique, mais aussi dans les publications statistiques, il arrive souvent que le même concept (par exemple "multiplex" ou "coproduction") soit défini de différentes façons en donnant lieu ainsi à des confusions et à des malentendus.

Avec le Recueil Annuel "Les Chiffres Clefs du Cinéma Européen" nous désirons apporter une contribution dans la voie de l'unification terminologique.

Nous pensons, en outre, que dans certaines publications statistiques l'emploi des sources n'est pas toujours aussi clair qu'il devrait l'être.

Etant donné que ses correspondants sont des associations nationales et internationales de l'industrie cinématographique européenne, MEDIA Salles a un rapport étroit avec ce que nous considérons être les véritables sources primaires de nombreuses données.

Nous sommes conscients que le fait de mettre en rapport différents concepts les rend plus complexes que ce qu'ils paraissent à première vue (par exemple, la comparaison à l'échelon international du prix moyen du billet ou de la densité des écrans). En tout cas, pour ceux dont la consultation du Recueil Annuel ne se limite pas au pur contrôle de quelques simples rubriques statistiques, une approche plus analytique devient indispensable.

apprezzate come contributo ad una migliore comprensione dello sviluppo dell'industria cinematografica.

## 2 - I contenuti dell'Annuario

L'edizione 2003 è articolata in una serie di tavole comparative che, comprendendo il periodo dal 1989 al 2002 incluso, offrono un'immediata e chiara visione della situazione complessiva e delle tendenze dell'industria cinematografica in 32 paesi dell'Europa Occidentale, Centrale, Orientale e del Bacino del Mediterraneo.

Questa edizione è completata da una sezione dedicata specialmente ai multiplex, di cui documenta la situazione al 1° gennaio 2003, e da una sezione sul cinema digitale nel mondo, che elenca i cinema digitali (dotati di tecnologia DLP Cinema™) e i film digitali (realizzati con tecnologia DLP Cinema™), aggiornata all'agosto 2003.

La presente Introduzione affronta una serie di problemi statistici, alcuni dei quali controversi. Lo scopo di questo Annuario è non solo quello di fornire dati affidabili, ma anche di chiarire concetti e relazioni a proposito dei quali sussistono frequentemente errori di comprensione o concezioni errate. Nella parte statistica sono comprese molte note, gran parte delle quali indicano delle restrizioni che rendono alcune cifre meno significative, ma più realistiche. Alcune note, però, hanno un carattere più ampio e si

## 2 - The contents of the Yearbook

*The 2003 edition consists of a series of comparative tables, covering the period from 1989 up to and including 2002, which offer a clear and immediate picture of the overall situation and of the trends in the cinema industry in 32 countries of Western, Central and Eastern Europe and of the Mediterranean Rim.*

*It is completed by a section dedicated especially to multiplex cinemas, giving information on the situation at 1<sup>st</sup> January 2003, and to a section devoted to digital cinema worldwide, listing the digital cinemas (equipped with DLP Cinema™ technology) and the digital films (realised with DLP Cinema™ technology) updated as at August 2003.*

*This Introduction deals with a number of statistical problems, some of which are controversial. The purpose of this Yearbook is not only to give reliable data, but also to clarify concepts and relationships about which misunderstandings and misconceptions are frequent. In the statistical part many notes are included. A large part of these indicate restrictions, making some figures less significant, though more realistic. Some notes, however, are of an essential nature, and refer to sections of this Introduction.*

*As is customary in statistics, data that is not available is marked by a dot (.); figures of exactly zero are indicated by a dash (-), and those approaching zero by 0, 0,0 or 0,00.*

*A description of the working definitions of the terms used in this Yearbook follows this Introduction.*

Par conséquent, nous espérons que les “pages jaunes” du Recueil Annuel “Les Chiffres Clefs du Cinéma Européen” seront appréciées en tant qu'apport pour une meilleure compréhension du développement de l'industrie cinématographique.

## 2 - Le contenu du Recueil

L'édition 2003 s'articule en une série de tableaux comparatifs sur la période de 1989 à 2002 compris, qui offrent une vision claire et immédiate de la situation globale et des tendances de l'industrie cinématographique dans 32 pays de l'Europe Occidentale, Centrale, Orientale et riverains du Bassin Méditerranéen.

Cette édition est complétée par une section spécialement consacrée aux multiplexes, dont elle documente la situation au 1<sup>er</sup> janvier 2003, et par une section sur le cinéma numérique dans le monde, qui énumère les cinémas numériques (dotés d'une technologie DLP Cinema™) et les films numériques (réalisés avec une technologie DLP Cinema™), mise à jour en août 2003.

Cette introduction touche une série de problèmes statistiques, dont certains sont controversés. L'objectif de ce Recueil n'est pas seulement de fournir des données fiables, mais aussi d'éclaircir des concepts et des rapports à propos desquels des erreurs de compréhension ou des conceptions erronées sont souvent faites. Les tableaux statistiques comprennent

riferiscono a sezioni di questa Introduzione. Secondo la consuetudine della statistica, i dati non disponibili sono indicati con un punto (.); le cifre corrispondenti esattamente a zero con una lineetta (-), mentre quelle che tendono a zero con 0, 0,0 oppure 0,00.

Questa Introduzione è seguita da un elenco delle definizioni operative dei termini utilizzati nell'Annuario.

### 3 - Utilizzo delle fonti

Per evitare imprecisioni, raccogliamo i dati il più vicino possibile alle fonti primarie. Questo significa richiedere la collaborazione non solo delle associazioni nazionali del settore cinematografico, ma anche di altre organizzazioni nazionali ed internazionali. Nei casi in cui lo stesso tipo di dati sia fornito da più di un'organizzazione, una delle quali è quella degli esercenti o dei distributori, consideriamo una di queste due come la fonte più attendibile per i dati riguardanti le sale cinematografiche, a meno che elementi da loro forniti siano palesemente discutibili. In questo modo, essendo elaborato in collaborazione con l'industria cinematografica, l'Annuario risulta essere una sorta di pubblicazione collettiva delle varie associazioni. Ciò consente di raccogliere informazioni che altrimenti non sarebbe possibile ottenere.

Dal momento che alcune di queste associazioni e istituzioni non dispongono di tutti i tipi di dati

### 3 - The use of sources

*To avoid inaccuracy, we gather our data as closely as possible to its source. This means calling for collaboration not only from national film industry associations, but also from other national and international organizations. In cases where the same kind of data is supplied by more than one organization, one of which being the national exhibitors' or distributors' association, we consider one of the latter two as being the most reliable source of data concerning movie theatres, unless the figures provided by it are apparently questionable.*

*Thus, by relying on the collegiality within the cinema industry, the Yearbook is, as it were, a collective publication of the respective associations, and in this way information is gathered that would not have been obtained otherwise.*

*Since a number of such associations and organizing bodies do not have this range of data available and some countries seem to place more value on statistical information than others, we have in certain cases been obliged to include data from other publications and agencies.*

*The core data in this Yearbook, such as admissions, box office, film rental and market shares, originate from the cinemas and/or the distributors. The organisations to which they report this data are the primary sources, whilst publications by other organizations are considered secondary or even tertiary. On the other*

de nombreuses notes, dont une grande partie indique des restrictions qui rendent certains chiffres moins significatifs, mais plus réalistes. Cependant, un certain nombre de notes, au caractère plus ample, se réfère à des sections de cette introduction.

Selon l'habitude en statistique, les données non disponibles sont indiquées par un point (.). Les chiffres coïncidant exactement avec le zéro par un tiret (-) et ceux qui s'en approchent par 0, par 0,0 ou par 0,00.

Cette Introduction est suivie d'une liste des définitions des termes employés dans le Recueil.

### 3 - Emploi des sources

Pour éviter toute inexactitude, nous avons saisi les données le plus près possible de leurs sources primaires. Ainsi, nous avons demandé la collaboration non seulement des associations nationales du secteur cinématographique, mais aussi celle d'autres organisations nationales et internationales. Lorsque plusieurs organisations fournissaient le même type de données, dont l'une était celle des exploitants ou des distributeurs, nous avons considéré l'une de ces deux sources comme la plus fiable quant aux chiffres sur les cinémas, sauf si les éléments fournis étaient manifestement improbables. De cette manière, ayant été élaboré en collaboration avec l'industrie cinématographique, ce Recueil Annuel est en quelque sorte une publication collective des différentes associations. Ceci permet d'obtenir les informations que, sans cela, nous n'aurions pu avoir.

necessari e che alcuni paesi sembrano dare più importanza di altri alle informazioni statistiche, in certi casi ci siamo visti costretti ad includere dati tratti da altre pubblicazioni o ottenuti da altre agenzie.

I dati di base di questo Annuario, quali presenze, incassi, noleggi e quote di mercato, provengono dagli esercenti e/o dai distributori. Le rispettive organizzazioni o associazioni di categoria, alle quali tali dati vengono trasmessi direttamente dagli aderenti, costituiscono per noi la fonte primaria.

Le pubblicazioni di altre organizzazioni devono invece essere considerate fonti secondarie, se non addirittura terziarie. Peraltro, le aziende che ci forniscono dati sull'equipaggiamento tecnico o le entrate per la pubblicità rappresentano le fonti primarie per i loro rispettivi settori. La conseguenza di questo modo di vedere le cose è che in tale quadro un'agenzia governativa di statistica non deve essere considerata fonte primaria per il solo fatto di essere governativa, ma unicamente se ha la responsabilità diretta del contenuto dell'informazione (come nel caso del CNC in Francia e della FFA in Germania).

Visto che abbiamo tentato, per quanto possibile, di ottenere informazioni dirette dalle fonti primarie, ci si può talora chiedere come siano stati ottenuti i dati provenienti da altre pubblicazioni. In effetti, in alcuni casi questa riflessione sembrerebbe decisamente appropriata. In linea di principio non riteniamo corretto indicare se stessi come fonte senza fare riferimento al modo in cui i dati sono stati ottenuti (se

*hand, firms providing data concerning technical equipment, advertising receipts etc., are the primary sources in their respective fields. The consequence of this view is that in this framework a governmental statistical agency is not to be seen as a primary source just because it is governmental, but only if it is directly responsible for the content of the information (as is the case with CNC in France and FFA in Germany).*

*Because we have tried as far as possible to get information from the eligible primary sources, one might sometimes wonder how deviant data taken from other publications has been obtained. For some of this data such a reflection would be appropriate indeed. In any case, the practice of indicating itself as the source without mentioning how data has been obtained (by calculation, estimation or even only by subjective evaluation) is judged by us to be inappropriate. Nevertheless, when information from primary sources was lacking, we made use of such secondary ones, leaving it to the reader to evaluate the reliability of the data concerned. Approximate data is indicated by the prefix c and it is written in italics.*

*For a number of countries, the figures for the gross distribution revenue and/or the average film rental are rough estimations. In these cases (indicated by c) we chose the figure judged by us to be the most reliable. Nevertheless, these figures are not to be seen as very significant.*

*Another practice we are critical of is indicating that data*

Certaines de ces associations et de ces institutions ne disposant pas de tous les types de données nécessaires et quelques pays paraissant accorder plus que d'autres de l'importance aux informations statistiques, dans certains cas, nous avons été contraints d'inclure quelques données tirées d'autres publications ou qui nous ont été fournies par d'autres agences.

Les données de base de ce Recueil, telles les entrées, les recettes, le taux de location des films et les parts de marché, proviennent des exploitants et/ou des distributeurs. Les associations de catégorie qui reçoivent ces chiffres directement de leurs adhérents sont pour nous une source primaire.

Les publications d'autres organisations doivent au contraire être considérées des sources secondaires ou, même tertiaires. Par contre, les entreprises qui nous fournissent des données sur l'équipement technique, sur les revenus de publicité etc. représentent les sources primaires pour leurs secteurs respectifs. La conséquence de cette vision des choses est que, dans ce cadre, une agence gouvernementale de statistiques ne doit pas être considérée une source primaire par le simple fait qu'elle est gouvernementale, mais seulement si elle a la responsabilité directe du contenu de l'information (comme dans le cas du CNC en France et de la FFA en Allemagne).

Ayant, pour autant que possible, essayé d'obtenir les informations directement des sources primaires, la question pourrait alors se poser quant aux données

in base a calcoli, stime o valutazione soggettiva). Abbiamo peraltro utilizzato fonti secondarie in tutti i casi in cui le fonti primarie non disponevano di informazioni sufficienti, lasciando al lettore il compito di stabilire l'affidabilità dei dati in questione. I dati approssimati sono preceduti dal prefisso *c* e sono scritti in corsivo.

Per alcuni paesi le cifre relative alle entrate lorde della distribuzione e/o ai canoni medi di noleggio sono state calcolate in maniera approssimata. In questi casi (indicati con *c*), ci siamo basati sulla cifra che stimavamo più attendibile e abbiamo calcolato di conseguenza le altre. Va comunque segnalato che tali cifre non sono da ritenere altamente significative.

Anche la pratica di indicare che i dati non sono disponibili, quando ciò in effetti non è vero, non ci vede d'accordo. Quest'usanza, riscontrata in alcune pubblicazioni statistiche, mette ingiustamente in cattiva luce non tanto queste pubblicazioni, quanto le rispettive fonti primarie (come ad esempio le associazioni degli esercenti).

Mentre fino al 2001 abbiamo usato come fonti per la Germania sia FFA sia SPIO, con il consenso di quest'ultima adesso usiamo soprattutto FFA.

#### 4 - Valute

Nelle tavole comparative, i dati relativi ai valori

*is not available whilst in fact it is. This practice, which is to be found in some statistical publications, throws a bad light not only on the publication concerned but undeservedly on the primary source involved (e.g. an exhibitors' association).*

*Whilst until 2001 we used as sources for Germany FFA as well as SPIO, with the consent of the latter we now use mainly the FFA.*

#### 4 - Currencies

*In the comparative tables, data expressed in money values – up to 1998 – is shown in ECU and in EURO from 1999, whilst in the national reports it is given in the respective national currencies (for the Euro area, up to 2001). Due to changes in these currencies' ECU/EURO exchange rates, it is, therefore, possible that the fluctuations of certain data (e. g. average admission prices) are not exactly equal to those shown in the respective national currencies.*

*To get an impression of the development in ticket prices and box offices in one country, one must look at the chapters about individual countries (European Cinema Yearbook, Source Document - <http://www.mediasalles.it/yearbook.htm>), whilst the comparative tables serve in the first place to compare the figures in the different countries. Relative ECU/EURO exchange rates were taken for the last month of the year in question (see currency table). The figures for which secondary data sources in US dollars*

venant d'autres publications. Dans certains cas, en effet, la réflexion semble bien être appropriée. En principe, nous n'estimons pas correct de s'indiquer soi-même comme source, sans mentionner la manière dont les données ont été obtenues (par calcul, par estimation ou par évaluation subjective). Nous avons d'ailleurs utilisé des sources secondaires dans tous les cas où certaines sources primaires ne disposaient pas d'informations suffisantes, en laissant au lecteur le soin d'apprécier la fiabilité de ces chiffres. Les chiffres approximatifs sont indiqués par le préfixe *c* et sont écrits en italique.

Pour un certain nombre de pays, les chiffres concernant les recettes brutes de la distribution et/ou le prix moyen de location du film ont été calculés par approximation. Dans ces cas (indiqués par *c*), nous nous sommes basés sur ceux considérés les plus fiables, et nous avons calculé les autres rapports en conséquence. Cependant ces chiffres ne devront pas être tenus pour très significatifs.

Une autre pratique à l'égard de laquelle nous sommes plutôt critiques concerne l'indication de non-disponibilité des données alors, qu'en fait, elles sont disponibles. Cette pratique, constatée dans certaines publications statistiques, met injustement sous un mauvais jour non pas tellement les publications concernées mais leurs sources primaires respectives (par exemple les associations des exploitants).

Alors que jusqu'à 2001 nous avons employé pour

monetari sono espressi in ECU fino al 1998 compreso, in EURO dal 1999, mentre nei profili nazionali sono utilizzate le rispettive valute nazionali (per l'area dell'euro, fino al 2001). A causa dell'oscillazione del tasso di cambio dell'ECU/EURO è possibile che la variazione di certi dati (per esempio il prezzo medio del biglietto) non sia esattamente uguale a quella che emerge in valuta nazionale.

Per avere un'idea dell'evoluzione dei prezzi dei biglietti e degli incassi di un paese, bisogna consultare i capitoli contenenti i profili nazionali di ciascun paese ("European Cinema Yearbook", "Source Document" - <http://www.mediasalles.it/yearbook.htm>), mentre le tavole comparative servono in primo luogo per mettere a confronto i dati dei vari paesi. I tassi utilizzati per il cambio dell'ECU/EURO si riferiscono alla fine dell'anno in questione (si veda la tavola delle valute). Le cifre per le quali sono state utilizzate fonti secondarie in dollari USA non sono indicate in queste tavole, dal momento che, non essendo noti i tassi di cambio del dollaro USA utilizzati per questi calcoli, non possono essere convertite nell'esatto equivalente in ECU/EURO.

L'uso dell'ECU (e dal 1999 dell'EURO) per le tavole comparative ci sembra ovvio, dal momento che l'Annuario raccoglie dati sull'Europa. Inoltre, l'uso del dollaro USA per le tavole comparative, riscontrato in altre pubblicazioni, è meno appropriato per il confronto di dati concernenti anni successivi, dal momento che il tasso di cambio del dollaro ha avuto più fluttuazioni di quello dell'ECU<sup>1</sup>.

*were used are not shown in these tables, since the relevant US dollar exchange rates used in their calculations are unknown and therefore cannot be accurately converted into ECU/EURO equivalents.*

*The use of ECU (and of EURO since 1999) for the comparative tables seems obvious because this Yearbook is about European data. Furthermore, the use of US dollars in comparative tables, as found in some other publications, is less appropriate for comparisons between data concerning successive years because the exchange rate of the dollar has fluctuated much more than that of the ECU.<sup>1</sup>*

#### **5 - Art cinemas**

*We have also provided an entry on art cinemas for each country. The term "art cinema" is however hard to define. The CICAIE (International Confederation of Art Cinemas in Europe) does not have members in all countries, so we cannot use membership of CICAIE as a standard. We therefore chose to include in this category those cinemas which are designated by the associations to which they belong as "art cinemas". Another problem in this area is that some art cinemas are non-commercial and run on government subsidies, whilst others are commercial and sometimes receive a partial subsidy. Unless otherwise indicated, we have only included commercial "art cinemas", i.e. those which are run by enterprises, whether partially subsidised or not.*

l'Allemagne aussi bien la source FFA que la source SPIO, avec l'accord de cette dernière nous utilisons maintenant surtout FFA.

#### **4 - Devises**

Dans les tableaux comparatifs, les chiffres concernant les valeurs monétaires sont exprimés en ECU jusqu'à 1998 compris, en EURO à partir de 1999, alors que dans les profils nationaux ils le sont dans leurs devises nationales respectives (pour l'aire de l'euro jusqu'à 2001). A cause de l'oscillation du taux de change de l'ECU/EURO, il se pourrait que la variation de certaines données (par exemple le prix moyen du billet) ne soit pas exactement la même que celle qui apparaît en devise nationale. Pour avoir une idée de l'évolution des prix des billets et des recettes d'un pays, il faudra se reporter aux chapitres contenant les profils nationaux de chaque pays ("European Cinema Yearbook", "Source Document" - <http://www.mediasalles.it/yearbook.htm>) alors que les tableaux comparatifs permettent tout d'abord de confronter les chiffres des différents pays. Les taux de change de l'ECU/EURO employés se réfèrent à la fin de l'année en question (voir le tableau des devises). Les chiffres tirés de sources secondaires en dollars USA ne figurent pas dans ces tableaux; en effet, le taux de change du dollar utilisé pour ces calculs n'étant pas connu, leur conversion exacte en ECU/EURO n'est pas possible.

## 5 - Cinema d'essai

Abbiamo anche fornito dati sui cinema d'essai per ogni paese. Il termine "cinema d'essai" resta comunque difficile da definire. Dal momento che la CICAIE (Confederazione Internazionale dei Cinema d'Essai in Europa) non ha membri in tutti i paesi, non si può prendere come riferimento l'appartenenza a questa associazione. Abbiamo quindi deciso di includere in questa categoria le sale cinematografiche che vengono definite "cinema d'essai" dalle associazioni a cui appartengono. Un altro problema in questo settore è dovuto al fatto che alcune sale d'essai non hanno fini di lucro e svolgono la loro attività con fondi pubblici, mentre altre sale, pur svolgendo attività commerciale, ricevono talvolta dei contributi pubblici. Salvo diverse indicazioni, abbiamo preso in considerazione soltanto le "sale d'essai" con impostazione commerciale, vale a dire quelle gestite da imprese, siano esse parzialmente sovvenzionate o meno.

## 6 - Quote di mercato dei film europei

Un'attenzione particolare è stata riservata alle cifre riguardanti le quote di mercato dei film nazionali ed europei non nazionali. Tuttavia, dal momento che tali cifre non danno l'idea dello sforzo compiuto per proporre al pubblico film di produzione europea (osservando le quote di mercato dei film di produzione statunitense si potrebbe pensare che, in

## 6 - Market shares of European films

*Particular attention has been given to market share figures for national and non-domestic European films. However, as these figures do not give an impression of the effort which was made to show European films (looking at the market share figures of US films in certain countries one might think there are almost no European releases in these countries), we included, in national profiles, whenever available, information on the number of playing weeks or on screenings of European films, as well as a table showing a breakdown of admissions and box office of European films, based on country of origin. The aim of this scheme is to show the circulation of European films outside the country of origin in Western, Central and Eastern Europe. It should be kept in mind that the market shares of domestic films and of non domestic European films are also dependent on the success of US films. Taking this into account, the results of European films in European countries are more stable than is indicated by their market shares<sup>2</sup>.*

*In the proposal by FERA for a European Cinema Directive, presented at the Forum du Cinéma Européen de Strasbourg in Nov. 2000, an operational definition of a European cinematographic work is included. Although no definition of a co-production was explicitly proposed, the approach based on a system of points for various aspects could eventually lead to such a definition. A definition of co-production originates from the Council of European Convention on Cinematographic Co-production. In order to obtain co-production status, a*

L'emploi de l'ECU (et, à partir de 1999, de l'EURO) pour les tableaux comparatifs dans la première partie semble aller de soi puisque ce Recueil contient des données sur l'Europe. En outre, l'utilisation du dollar USA pour les tableaux comparatifs, bien qu'employé dans d'autres publications, se prête moins bien à une comparaison avec les années suivantes, du moment que le taux de change du dollar a fluctué davantage que celui de l'ECU<sup>1</sup>.

## 5 - Cinémas d'essai

Nous avons aussi fourni des données sur les cinémas d'essai dans chaque pays. Le terme "cinéma d'essai" demeure difficile à définir. Du moment que la CICAIE (Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai Européens) ne dispose pas de membres dans tous les pays, l'appartenance à cette association ne peut pas être prise comme référence. Nous avons alors décidé de calculer dans cette catégorie toutes les salles qui ont été définies "cinéma d'essai" par les associations auxquelles elles appartiennent. Un autre problème, dans ce secteur, est dû au fait que certaines "salles d'essai" n'ont pas un but lucratif et elles exercent leur activité grâce à des fonds publics, alors que d'autres salles, bien qu'ayant une activité commerciale, sont par fois subventionnées. A moins d'indications différentes, nous avons considéré seulement les salles commerciales, c'est-à-dire celles qui sont gérées par des entreprises, qu'elles soient partiellement subventionnées ou non.

certi paesi, la programmazione di film europei sia praticamente nulla), abbiamo inserito, nei profili nazionali, quando disponibile, il dato sul numero delle proiezioni o settimane di programmazione dei film europei, e una tabella sulla ripartizione delle presenze e degli incassi dei film europei in base alla nazionalità. L'obiettivo di questo prospetto è mostrare la circolazione dei film europei al di fuori del paese di origine, nell'ambito dell'Europa sia Occidentale sia Centrale e Orientale.

Bisogna tenere presente che le quote di mercato dei film nazionali e di quelli europei non nazionali dipendono anche dal successo dei film statunitensi. Se si tiene conto di questo, i risultati ottenuti in valori assoluti dai film europei nei paesi europei risultano essere più stabili rispetto a quanto sembrerebbe emergere dalle corrispondenti quote di mercato<sup>2</sup>. Nella proposta di FERA per una Direttiva del Cinema Europeo, presentata al Forum del Cinema Europeo di Strasburgo nel novembre 2000, è inclusa una definizione funzionale di produzione cinematografica europea. Sebbene non sia stata esplicitamente proposta una definizione per le coproduzioni, l'approccio basato su un sistema di punti per i diversi aspetti coinvolti potrebbe condurci ad una simile definizione. Una definizione di coproduzione prende origine dal Consiglio della Convenzione Europea sulla coproduzione cinematografica. Al fine di ottenere lo statuto di coproduzione, un film deve coinvolgere almeno tre coproduttori aderenti alla Convenzione, posto che il contributo totale di altri produttori esterni a questi tre non superi il 30% del costo totale della

*film must involve at least three co-producers, established in three Parties to the convention, provided that the total contribution of other producers not established in such Parties does not exceed 30% of the total cost of the production (Comm. of the Eur. Communities, "Commission Staff Working Paper on certain legal aspects relating to cinematographic and other audiovisual works", Brussels, 11-4-2001, p. 9-10).*

*Whilst in the vast majority of cases it is not difficult to decide if a film is to be regarded as European, the decision as to the countries in which a co-production should be listed as domestic, is often arbitrary. A complicating factor is that in film statistics market shares of domestic films are indicated inclusive of co-productions. This is no problem in the country from which the main contributions to the production of a film originate and where the film also reflects something of that country's culture. However in a number of cases a film is also listed as a co-production in countries from which the contribution is marginal or does not concern content (e.g. purely financial), thus causing it to remain foreign in the public's eyes. This means that also in such cases the admissions to a co-production are counted as domestic in more than one country, thereby favouring the market shares of domestic films, whilst making the market shares of non-domestic European films (which just get much political attention) appear lower than they really are. Because the number of co-productions is increasing, there is a growing difference between the statistical registration of the market shares of non-domestic European films and*

## 6 - Parts de marché des films européens

Une attention particulière a également été réservée aux chiffres concernant les parts de marché des films et des distributeurs nationaux et européens non nationaux. De toute façon, du moment que ces chiffres ne donnent pas l'idée de l'effort réalisé pour proposer au public des films de production européenne (les chiffres des parts de marché des films de production américaine laissent parfois penser que, dans certains pays, la programmation de films européens est pratiquement nulle), dans les profils nationaux, lorsqu'elle était disponible, nous avons ajouté l'information sur le nombre de séances ou de semaines de programmation des films européens, ainsi qu'un tableau sur la répartition des entrées et des recettes des films européens sur la base de leur nationalité. L'objectif de ce tableau est d'illustrer la circulation des films européens hors du pays d'origine, dans le cadre de l'Europe aussi bien Occidentale que Centrale et Orientale.

Il ne faut pas oublier que les parts de marché des films nationaux et de ceux européens non nationaux dépendent aussi du succès des films américains. Si l'on tient compte de cela, les résultats obtenus en valeurs absolues par les films européens dans les pays européens s'avèrent être plus stables que ce que les chiffres des parts de marché correspondantes pourraient laisser paraître<sup>2</sup>.

La proposition de FERA pour une Directive du Cinéma Européen, présentée au Forum du Cinéma Européen de Strasbourg en novembre 2000, donne

produzione (Commissione delle Comunità Europee, “Documento di lavoro della Commissione su alcuni aspetti legali in riferimento a opere cinematografiche e audiovisive”, Bruxelles, 11-4-2001, pagine 9-10). Occorre sottolineare come, sebbene nella maggioranza dei casi non sia difficile stabilire se un film sia da ritenersi europeo, decidere in quali paesi una coproduzione debba essere considerata come nazionale è spesso frutto di una valutazione arbitraria. Un elemento di complicazione sta nel fatto che, nelle statistiche sui film, le quote di mercato delle produzioni nazionali, sono calcolate con l’inclusione delle coproduzioni. Questo va bene per il paese da cui proviene il maggior contributo alla produzione e quando il film ne rifletta in parte la cultura. Tuttavia in un certo numero di casi un film è indicato come coproduzione anche in paesi da cui proviene un contributo solo marginale o privo di contenuti culturali (cioè solo finanziario). In tal caso il film viene comunque percepito come straniero dal pubblico. Questo significa anche che in questi casi i biglietti venduti da una coproduzione sono aggiunti a quelli dei film nazionali in più di un paese. Da ciò deriva che le quote di mercato dei film nazionali siano gonfiate, mentre quelle dei film europei non nazionali (che ricevono molta attenzione politica) appaiano inferiori alla realtà. Dal momento che il numero di coproduzioni è in aumento, c’è una differenza crescente tra la rilevazione statistica delle quote di mercato dei film europei non nazionali e ciò che verrebbe rilevato qualora fosse usata la corretta definizione di coproduzione. Per

*what would be registered if a correct operational definition of co-production were used. Therefore we recommend that the European Commission should at least introduce a guideline on this matter<sup>3</sup>. A correct registration of market shares of European films is also impeded by counting all co-productions of one or more European producer(s) with a US one as European films, whilst, in fact, part of these films have a purely American character.*

## **7 - Admission prices**

*Converted to EURO the average admission prices vary considerably from country to country. However, the differences are much smaller when the prices are adjusted to Purchasing Power Parity. This variation is again different when the prices are adjusted to GDP per capita, which is another way of comparing the average “real” ticket prices. These calculations demonstrate that the significance of differences between the average ticket prices depends very much on the way these prices are compared. Since the fourth edition we have also included a list of ticket prices related to Big Mac prices. A further comparative table regards annual per capita spending on cinema tickets. Additionally, in the chapters on certain countries we have added the highest ticket price charged, usually in the capital cities.*

une définition fonctionnelle de “production cinématographique européenne”. Bien qu’aucune définition n’ait été explicitement proposée pour les coproductions, l’approche basée sur un système de points pour les différents aspects considérés, pourrait nous conduire à une semblable définition. Une définition de coproduction prend son origine du Conseil de la Convention Européenne sur la coproduction cinématographique. Afin d’obtenir le statut de coproduction, un film doit impliquer au moins trois coproducteurs adhérant à la Convention, toujours si l’apport total d’autres producteurs différents de ces trois-ci ne dépasse pas 30% du coût total de la production (Commission des Communautés Européennes, “Document de travail de la Commission sur quelques aspects légaux eu égard aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles”, Bruxelles, 11-4-2001, p. 9-10). Soulignons aussi que, bien que dans la plupart des cas il est aisé d’établir si un film peut être défini européen, décider dans quels pays une coproduction doit être considérée nationale est souvent le fruit d’une appréciation arbitraire. Un élément de complication réside dans le fait que dans les statistiques sur les films, les parts de marché des productions nationales sont calculées avec les coproductions. Ce qui est correct pour le pays d’où provient le principal apport à la production et lorsque le film en reflète en partie la culture. Cependant, dans un certain nombre de cas, un film est indiqué comme une coproduction également dans les pays dont l’apport n’a été que marginal ou dépourvu de contenus culturels, à savoir,

questo motivo, è auspicabile che la Commissione Europea fornisca almeno un'indicazione su tale materia<sup>3</sup>. Una corretta rilevazione delle quote di mercato dei film europei trova un altro ostacolo nella prassi che considera film europei anche tutte le coproduzioni di uno o più produttori europei con un produttore statunitense mentre, in realtà, parte di questi film hanno un carattere puramente americano.

## 7 - Prezzi dei biglietti

Il prezzo medio del biglietto, convertito in EURO, varia considerevolmente di paese in paese. Peraltro le differenze diventano decisamente minori quando i prezzi vengano ponderati a parità di potere d'acquisto. Lo scostamento cambia di nuovo se, utilizzando un diverso sistema di confronto dei prezzi "reali" del biglietto, si riportano i prezzi al PIL pro capite. Questi calcoli dimostrano che il significato delle differenze tra prezzi medi del biglietto è strettamente legato al modo in cui si comparano i prezzi. A partire dalla quarta edizione, abbiamo inserito anche una tabella che compara il prezzo del biglietto a quello del Big Mac.

Un'altra tavola comparativa riguarda la spesa annuale pro capite per l'acquisto di biglietti cinematografici. Inoltre, nei capitoli di alcuni paesi è stato aggiunto un dato che si riferisce al prezzo massimo di vendita del biglietto, che si registra solitamente nelle città capitali.

## 8 - Screen density

*Screen density is usually indicated as the number of inhabitants per screen (being its reverse). As is rightly stated in Screen Digest of September 1994 (p. 202) "the relationship between screen density and ticket sales is especially pertinent at a time when multiplex operators are implementing expansion plans in many parts of the world". At first sight it appears that there is a direct link between screen density and admissions per capita, "but such a simple analysis would be to ignore some extremely important social and economic factors" (ibid., p. 203). One of these factors is undoubtedly the population density: in a densely populated area (especially if evenly spread), people have the choice of a number of cinema screens within a short distance. However, in countries (or regions) with a low population density, the screen density may be high if one uses the number of inhabitants per screen as a measurement, as is the case in Sweden, for example, and in Norway. Between population density and screen density a considerable correlation (0,82 in 1991 and 0,84 in 1995)<sup>4</sup> has been ascertained. From this insight, the following hypothesis can be deduced: "the higher the population density, the lower the screen density can be in order to bring about under otherwise equal circumstances (cet. par.) a certain number of admissions per capita". The impact of the population spread has been studied more in detail in "Cinemagoing Europe" (Dodona Research 1994). The data given for Norway is a clear illustration: it is the third most densely screened country*

seulement financier. Dans ce cas, le film est de toute façon perçu comme étranger par le public. Ce qui signifie qu'ici aussi les billets vendus par une coproduction sont ajoutés à ceux des films nationaux dans plus d'un pays. Il s'ensuit que les parts de marché des films nationaux s'avèrent gonflées, alors que celles des films européens non nationaux (qui reçoivent une grande attention politique) semblent inférieures à la réalité.

Etant donné l'augmentation du nombre de coproductions, l'on constate un écart croissant entre le relevé statistique des parts de marché des films européens non nationaux et ce que l'on obtiendrait en appliquant la définition correcte de coproduction. C'est pourquoi il serait souhaitable que la Commission Européenne donne au moins une indication sur cette matière<sup>3</sup>. Le relevé correct des parts de marché des films européens se heurte à un autre obstacle dans la pratique qui considère comme films européens également toutes les coproductions d'un ou de plusieurs producteurs européens avec un producteur américain alors qu'en réalité une partie de ces films ont un caractère purement américain.

## 7 - Prix du billet

Le prix moyen du billet, converti en EURO, varie considérablement selon les pays. Cependant, ces différences s'amenuisent nettement lorsqu'il s'agit de prix pondérés, à égalité de pouvoir d'achat. L'écart varie de nouveau lorsque, en utilisant un système

## 8 - Densità degli schermi

La densità degli schermi veniva generalmente espressa come numero di abitanti per schermo (che risulta essere il suo contrario). Come è stato giustamente rilevato nel numero di Screen Digest del settembre 1994 (p. 202) “la relazione tra densità degli schermi e vendite di biglietti è particolarmente indicativa in un momento in cui operatori di multiplex stanno mettendo in atto piani d’espansione in molte parti del mondo”. A prima vista sembrerebbe esistere un legame diretto tra densità degli schermi e numero di biglietti venduti pro capite, “ma condurre un’analisi così semplicistica significherebbe ignorare alcuni fattori sociali ed economici di grande importanza” (*ibid.*, p. 203).

Uno di questi fattori è indubbiamente la densità della popolazione: in un’area densamente popolata (specialmente se la distribuzione è uniforme), gli spettatori possono scegliere tra un buon numero di schermi cinematografici entro una breve distanza. Invece, in paesi (o regioni) con una bassa densità di popolazione, la densità degli schermi potrebbe risultare alta se si prendesse il numero degli abitanti per schermo come termine di riferimento. Si noti il caso della Svezia, per esempio, o della Norvegia. Tra la densità della popolazione e quella degli schermi è stata evidenziata una stretta correlazione (0,82 nel 1991 e 0,84 nel 1995)<sup>4</sup>. Da questa considerazione si può dedurre l’ipotesi seguente: “maggiore è la densità della popolazione, minore può essere la densità degli

*in Western Europe but Oslo is less densely screened than the national average for all but four European countries (p. 17-18). However, because even insiders often use rather superficial reasoning about the relation between the number of people per screen and admissions per capita, which can have severe consequences for the whole industry<sup>5</sup>, since the third edition of the Yearbook another way of measuring screen density, namely the density of screens per square kilometre, has also been introduced.*

*As to the number of screens in a country, Dodona Research, 1994, remarks that the absence of data on full-time and part-time screens is critical (p. 17). Of course, counting even closed cinemas should be avoided as much as possible, as well as counting cinemas giving very few performances. However, even full-time screens form a rather heterogeneous group as regards the number of performances given. For instance a screen with only one performance every day of the year is more similar to a so-called part-time screen with three daily performances during six months than to a screen with continuous performances. Therefore, a mere division between full-time screens on the one hand and part-time screens on the other, would not result in a statistical improvement. Besides, it is very difficult to obtain reliable data on the yearly number of performances in each country. This statistical imperfection is acceptable and in our opinion does not constitute a major problem. However, as far as this was available, since the 1997 edition we have published this type of information.*

différent de comparaison des prix “réels” du billet, ceux-ci se réfèrent au PIB par habitant.

Ces calculs montrent bien que la signification des différences entre les prix moyens du billet est étroitement liée à la manière dont on les compare. A partir de la quatrième édition, nous avons aussi ajouté un tableau qui compare le prix du billet à celui du Big Mac.

Un autre tableau comparatif concerne la dépense annuelle par habitant pour l’achat de billets de cinéma. En outre, dans les chapitres de certains pays, nous avons ajouté une donnée qui se réfère au prix de vente maximum du billet, généralement enregistré dans les grandes villes.

## 8 - Densité des écrans

La densité des écrans était généralement exprimée comme nombre d’habitants par écran, ce qui s’avère être l’opposé, ainsi qu’à juste titre l’a remarqué Screen Digest dans son numéro de septembre 1994 (p. 202) : “le rapport entre la densité des écrans et les ventes des billets est particulièrement indicatif à une époque où les opérateurs des multiplexes réalisent des projets d’expansion dans de nombreuses parties du monde”. A première vue il semblerait y avoir un rapport direct entre la densité des écrans et le nombre de billets vendus par habitant, “mais réaliser une analyse aussi simpliste, signifierait ignorer un certain nombre de facteurs sociaux et économiques extrêmement importants” (*ibid.* p. 203).

schermi per ottenere, a parità di altre circostanze, un certo numero di presenze pro capite”.

Gli effetti legati alla distribuzione della popolazione sul territorio sono stati studiati più dettagliatamente in “Cinemagoing Europe” (Dodona Research, 1994). Molto significativi sono i dati della Norvegia: tra i paesi dell’Europa Occidentale con la più elevata densità di schermi la Norvegia si colloca al terzo posto, ma Oslo ha un numero di abitanti per schermo superiore alla media nazionale di tutti i paesi europei ad eccezione di quattro (p. 17-18).

Tuttavia, poiché anche molti addetti ai lavori valutano spesso in maniera superficiale le relazioni tra numero di abitanti per schermo e presenze procapite, il che può avere serie conseguenze per tutto il settore<sup>5</sup>, è stato introdotto, a partire dalla terza edizione, anche un altro metodo di misurazione della densità degli schermi, e precisamente il numero di schermi per chilometro quadrato.

Per quanto riguarda il numero di schermi per paese, Dodona Research 1994 mette in evidenza il problema della mancanza di dati su schermi a tempo pieno e schermi ad apertura stagionale o parziale (p. 17). Naturalmente, è bene evitare il più possibile di conteggiare anche i cinema chiusi, nonché i cinema con un numero di spettacoli molto ridotto. Anche i cinema a tempo pieno, comunque, costituiscono un gruppo piuttosto eterogeneo quanto a numero di proiezioni. Per esempio, uno schermo con un solo spettacolo il giorno per tutti i giorni

## 9 - Advertising receipts

*The data regarding these revenues is not fully comparable, because for some countries the exhibitors' shares are given, whilst for other countries only the figures concerning total advertising revenues are known, sometimes even including the production costs of advertisements.*

## 10 - Multiplexes / Megaplexes

*Up to now there is still no definition of “multiplex” that is generally employed in all countries. This is regrettable because the terms “cinema complex”, “multiscreen”, “multiplex” and “megaplex” or “mega cinema” are used and often misused, causing misunderstanding among journalists and thus also among the public. A special term is only meaningful if it is to be used to make a significant distinction. Based on econometric research commissioned by MEDIA Salles, London Economics came to the conclusion that “the multiplex effect kicks in only with 8 or more screens, not with 6 or 7.” (“Cinema Exhibition in Europe, White Book of the European Exhibition Industry”, MEDIA Salles 1994, second edition, Vol. 2, p. 48). A similar point of view is to be found in Dodona Research 1994 (“Cinema going Europe” p. 3).*

*The criteria to be added to the definition of “multiplex” or to define the term “megaplex” can, of course, only be more or less arbitrary. To encourage a more generally*

L’un de ces facteurs est, sans aucun doute, la densité de la population: dans une région densément peuplée (en particulier si la répartition est uniforme), les spectateurs peuvent choisir parmi un bon nombre d’écrans sur une petite surface. Au contraire, dans les pays (ou les régions) à faible densité de population, la densité des écrans pourrait s’avérer élevée si l’on considère le nombre d’habitants par écran comme terme de comparaison. Citons, par exemple, le cas de la Suède ou celui de la Norvège. Entre la densité de la population et celle des écrans, une corrélation significative a été établie (0,82 en 1991 et 0,84 en 1995)<sup>4</sup>. De cette considération de laquelle l’on peut déduire l’hypothèse suivante: “plus la densité de la population est grande, plus la densité des écrans nécessaires à obtenir un certain nombre d’entrées par habitant, à égalité de circonstances, peut être petite”.

Les effets liés à la distribution de la population sur le territoire ont été étudiés d’une manière plus détaillée dans “Cinemagoing Europe” (Dodona Research 1994).

Les chiffres de la Norvège sont très significatifs: parmi les pays d’Europe Occidentale ayant la plus haute densité d’écrans, la Norvège se situe au troisième rang, mais Oslo présente un nombre d’habitants par écran supérieur à la moyenne nationale de tous les pays européens sauf quatre (p. 17-18).

Toutefois, puisque même de nombreux “initiés” apprécient souvent de manière superficielle les relations entre le nombre d’habitants par écran et les entrées par habitant, ce qui pourrait avoir des

dell'anno è più simile ad un cosiddetto schermo ad apertura parziale, con tre spettacoli il giorno per sei mesi, che a uno schermo con programmazione continua per tutta la giornata.

Perciò, una mera suddivisione tra schermi a tempo pieno da un lato e schermi ad apertura parziale dall'altro non implicherebbe un miglioramento dal punto di vista statistico. Inoltre è molto difficile ottenere dati affidabili sul numero totale di spettacoli effettuati in ogni paese durante l'anno; tuttavia a partire dall'edizione 1997 abbiamo pubblicato questo tipo di informazione ove possibile.

## 9 - Entrate pubblicitarie

I dati relativi alle entrate pubblicitarie non si prestano ad una comparazione generale, in quanto, per alcuni paesi, si riferiscono alla parte spettante all'esercizio, mentre per altri all'insieme delle entrate per la pubblicità nei cinema, includendo talora anche i costi di produzione.

## 10 - Multiplex / Megaplex

Fino ad ora non è ancora stata formulata una definizione di "multiplex" che sia adottata in tutti i paesi. Questo fatto è deplorabile in quanto i termini "complesso", "multischermo", "multiplex" e "megaplex" o "mega cinema" sono spesso usati in modo intercambiabile, cosa che provoca incomprensioni fra i giornalisti ed anche fra il

*accepted use of terms, the General Assembly of the Union Internationale des Cinémas (UNIC) held in May 1998, decided unanimously that, based on the above mentioned research, a cinema must have eight screens or more to be called a multiplex, and twice this number, thus 16 screens or more, to be called a megaplex. Of course, the General Assembly of UNIC was aware of the fact that more criteria are of significant importance, e.g. parking facilities, stadium seating, air conditioning, big screens, spacious foyers (see e.g. J. Ph. Wolff, "Of multiplexes and multiscreens", UNIC, Paris, Dec. 1993 [also in French]). However, from a statistical point of view, qualitative criteria like this are very difficult to handle. Because there are not many sites with 8 or more screens that should not be called multiplexes because they do not meet those qualitative criteria, the category 8 or more is fairly homogeneous, which is a practical advantage. Admittedly, a negative consequence of this operational definition is that a cinema with less than 8 screens becomes statistically a multiplex, by the backdoor as it were, when one or more screens are added to the premises up to a total of 8 or more screens.*

*The reason for assigning a special term to multiplexes with a large number of screens is that they apparently have a bigger catchment area than smaller multiplexes. The figure 16 is not based on the result of scientific research, but is more or less arbitrary and could also have been 15 or 17.*

*In the meantime the criterion of eight screens or more has been adopted in most European countries. In France*

conséquences sérieuses pour tout le secteur<sup>5</sup>, à partir de la troisième édition, nous avons introduit une méthode différente de calcul de la densité des écrans, et plus précisément, celle du nombre d'écrans au kilomètre carré.

Pour ce qui concerne le nombre d'écrans par pays, Dodona Research 1994 indique le problème de l'absence de données sur les écrans fonctionnant à temps complet et ceux à ouverture saisonnière ou partielle (p. 17). Bien entendu, il faudrait éviter le plus possible de compter aussi les cinémas fermés et ceux donnant un nombre réduit de séances.

D'ailleurs, même les cinémas permanents constituent un groupe plutôt hétérogène lorsqu'on les considère par rapport à leur nombre de séances. Par exemple, un cinéma qui donne une seule séance par jour tous les jours de l'année s'apparente davantage à un écran dit à temps partiel avec trois séances par jour six mois par an, qu'à un écran avec des séances permanentes toute la journée.

Par conséquent, une simple subdivision entre les écrans à temps complet d'une part et ceux à ouverture partielle de l'autre, n'impliquerait pas une amélioration du point de vue statistique. En outre, il est très difficile d'obtenir des chiffres sur le nombre total de séances effectuées dans chaque pays durant l'année, toutefois, à partir de 1997, nous publions cette information dans la mesure du possible.

pubblico. Un termine speciale ha senso solo se usato per indicare una distinzione significativa. Basandosi su ricerche di tipo econometrico commissionate da MEDIA Salles, London Economics è giunto alla conclusione che “l’effetto multiplex si realizza pienamente solo per sale a 8 o più schermi, non con 6 o 7” (“Cinema Exhibition in Europe, White Book of the European Exhibition Industry”, MEDIA Salles 1994, seconda edizione, Vol. 2, p. 48). Un simile punto di vista è riscontrabile in Dodona Research 1994 (“Cinemagoing Europe” p. 3).

I criteri da aggiungere per la definizione di “multiplex” o di “megaplex” possono essere più o meno arbitrari.

Con l’obiettivo di stimolare una maggiore uniformità nell’uso dei termini, nell’Assemblea Generale dell’Union Internationale des Cinémas (UNIC) tenutasi nel maggio 1998, è stato deciso unanimemente che, in base alla ricerca sopra citata, per essere chiamato multiplex un complesso debba avere almeno 8 schermi e per essere definito megaplex un numero doppio, ossia 16 (o più) schermi. L’Assemblea Generale dell’UNIC era ovviamente consapevole del fatto che molti altri criteri hanno un’importanza notevole, per esempio la presenza di parcheggio, i posti “a stadio”, l’aria condizionata, i grandi schermi e foyers spaziosi ecc. (cfr. J. Ph. Wolff, “Of multiplexes and multiscreens”, UNIC, Parigi, dic. 1993 [anche in francese]). Da un punto di vista statistico, comunque, criteri qualitativi, come quelli citati, sono di difficile gestione. Non esistendo molti complessi con 8 o più schermi che non possano essere

*it is (together with the condition of possessing more than thousand seats) even the official definition of the Centre National de la Cinématographie (CNC). In the UK, however, the term “multiplex” is mostly used for every newly-built cinema with five or six screens. This is regrettable not only because no unity in the use of the term can be achieved like this, at least in (Western) European countries, but also because the criterion of five or six screens marks an arbitrary difference without referring to a distinguishing feature. Furthermore, the criterion “purpose built” or “newly built” should not be used because only the features of a conversion, or enlargement, of a cinema should matter. (For deviant uses of the term “multiplex” see also the essay “Multiscreen, multiplex, megaplex?” introducing the chapter “Multiplexes in Europe”).*

*To give a global impression of the extent to which multiplexes have penetrated the respective cinema markets, the Research Group of MEDIA Salles introduced the concept degree of penetration of multiplexes, meaning the number of screens in multiplexes as the percentage of the total number of screens. These degrees are indicated in the table “Density of screens in multiplexes”. Nonetheless, it can be understood that this gives only a rough insight indeed, if one realises that changes in this so defined degree are also dependent on changes in the number of screens outside multiplexes.*

Dr Joachim Ph. Wolff

## 9 - Revenus de publicité

Les chiffres concernant les revenus de publicité ne se prêtent pas à une comparaison générale car, alors que pour certains pays ils concernent la part revenant à l’exploitation, pour d’autres ils indiquent l’ensemble des revenus de publicité dans les cinémas et, parfois, ils comprennent même les coûts de production.

## 10 - Multiplexes / Mégaplexes

Jusqu’ici, aucune définition de multiplexe n’est adoptée dans tous les pays, ce que nous déplorons car les termes de “complexe”, “multi-écrans”, “multiplex” et “mégaplex” ou “mégacinéma” sont souvent employés de manière interchangeable, ce qui provoque des incompréhensions chez les journalistes et aussi chez le public. Un terme spécial n’a de sens que s’il est employé pour indiquer une distinction significative. Se basant sur des recherches du type économétrique commandées par MEDIA Salles, London Economics a conclu que “l’effet multiplex n’est valable que pour les complexes de 8 écrans et plus et non pas pour ceux de 6 ou 7 écrans.” (“Cinema Exhibition in Europe, White Book of the European Exhibition Industry”, MEDIA Salles 1994, deuxième édition, Vol. 2, p. 48). Dodona Research 1994 confirme ce point de vue (“Cinemagoing Europe”, page 3).

Les critères à ajouter pour définir un “multiplex” ou un “mégaplex” peuvent être plus ou moins arbitraires.

chiamati multiplex in quanto non soddisfacenti questi criteri qualitativi, la categoria 8 o più schermi risulta piuttosto omogenea, il che costituisce un vantaggio pratico. Peraltro, una conseguenza negativa di questa definizione operativa sta nel fatto che un cinema con meno di 8 schermi diventi statisticamente un multiplex quando uno o più schermi vengano aggiunti a quelli esistenti fino a un totale di 8 o più schermi.

La ragione dell'adozione di un termine specifico per i multiplex con un elevato numero di schermi è dovuta al fatto che essi sembrano avere un bacino di utenza più esteso rispetto a quello dei multiplex più piccoli. La soglia a 16 schermi non si basa sul risultato di una ricerca scientifica, ma è più o meno arbitraria e potrebbe anche essere 15 o 17.

Nel frattempo il criterio degli otto o più schermi è stato adottato nella maggior parte dei paesi europei. In Francia è (insieme con il requisito di almeno mille posti) adottato ufficialmente dal Centre National de la Cinématographie (CNC). Nel Regno Unito, invece, il termine "multiplex" è usato principalmente per i cinema di recente costruzione con 5 o 6 schermi.

Questa è una prassi criticabile, non solo perché in questo modo un'unità nell'uso del termine non potrà mai essere raggiunta, almeno nei paesi dell'Europa Occidentale, ma anche perché il criterio di 5 o 6 schermi pone una differenza arbitraria, senza riferimento a una caratteristica distintiva. Inoltre, criteri come "progettazione specifica" o "recente costruzione" non dovrebbero essere usati perché dovrebbero contare solo i risultati di una conversione

Dans les visées d'encourager une meilleure uniformité dans l'emploi des termes, l'Assemblée Générale de l'Union Internationale des Cinémas (UNIC), qui s'est tenue en mai 1998, a décidé que, sur la base de la recherche mentionnée, pour s'appeler multiplex un complexe doit avoir au moins 8 écrans et le double, soit 16 écrans et plus, pour pouvoir s'appeler mégaplex. L'Assemblée Générale de l'UNIC était naturellement consciente du fait que de nombreux autres critères ont une importance considérable, par exemple la présence d'un parking, de places en gradins, de climatisation, d'écrans géants, de foyers spacieux etc. (cfr. J. Ph. Wolff, "Of multiplexes and multiscreens", Paris, décembre 1993 [également en français]). D'un point de vue statistique, des critères qualitatifs tels ceux énoncés sont de toute façon difficiles à maîtriser. Comme les complexes avec 8 écrans ou plus qui, à cause de critères qualitatifs insuffisants, ne peuvent pas être définis multiplex sont peu nombreux, la catégorie des 8 écrans ou plus est, en effet, plutôt homogène, ce qui constitue un avantage pratique.

La raison de l'adoption d'un terme spécifique pour les multiplexes ayant un grand nombre d'écrans est due au fait qu'ils semblent avoir un bassin d'achalandage plus étendu que celui des multiplexes plus petits. Le seuil à 16 écrans ne se base pas sur le résultat d'une recherche scientifique, il est plus ou moins arbitraire et il pourrait tout aussi bien être de 15 ou de 17. Entre temps, le critère des huit écrans ou plus a été adopté par la plupart des pays européens. En France

o di un allargamento di un cinema. (Per usi impropri del termine “multiplex”, si veda anche il saggio “Multiscreen, multiplex, megaplex”? che introduce la sezione “Multiplex in Europa”).

Per rendere l’idea generale del grado di penetrazione dei multiplex sui vari mercati cinematografici, il gruppo di lavoro di MEDIA Salles ha introdotto il concetto di *grado di penetrazione dei multiplex*, intendendo con ciò il numero di schermi situati nei multiplex, espresso come percentuale del numero totale degli schermi. Questi risultati sono indicati nella tabella intitolata “Densità di schermi nei multiplex”. Tale modo di procedere offre peraltro un’idea approssimativa della situazione, visto che il grado di penetrazione così definito dipende anche dal cambiamento del numero degli schermi non situati nei multiplex.

*Dr Joachim Ph. Wolff*

(associé au critère d’au moins mille fauteuils) il a été adopté officiellement par le Centre National de la Cinématographie (CNC). Au Royaume-Uni, au contraire, le terme de “multiplex” est principalement employé pour les cinémas récemment construits, avec 5 ou 6 écrans. Cette pratique est critiquable, non seulement parce que, ce faisant, jamais une unité dans l’emploi du terme ne pourra être obtenue, tout du moins dans les pays de l’Europe Occidentale, mais aussi parce que le critère de 5 ou 6 écrans pose une différence arbitraire, sans référence à une caractéristique distinctive. En outre, des critères comme “conception spécifique” ou “de construction récente” ne devraient jamais être employés car seuls devraient compter les résultats d’une conversion ou d’un agrandissement d’un cinéma. (Pour les emplois impropres du terme “multiplex”, voir aussi l’essai “Multiscreen, multiplex, mégaplex?” qui introduit la section “Multiplexes en Europe”).

Pour rendre l’idée générale du degré de pénétration des multiplexes dans les différents marchés cinématographiques, le groupe de travail de MEDIA Salles a introduit le concept de *degré de pénétration des multiplexes*, en entendant par cela le nombre d’écrans situés dans les multiplexes, exprimé comme pourcentage du nombre total d’écrans. Ces résultats sont indiqués dans le tableau intitulé “Densité des écrans dans les multiplexes”. Cette manière de procéder offre, d’ailleurs, une idée approximative de la situation, puisque le degré de pénétration ainsi

défini dépend aussi du changement du nombre  
d'écrans non situés dans les multiplexes.

*Dr Joachim Ph. Wolff*

<sup>1</sup> Fluttuazioni del valore dell'ECU (dal 1999: EURO) e del dollaro USA rispetto al marco tedesco (Tasso di cambio al 1° gennaio 1989 = 100)

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
ECU	100	102	101	97	96	94	93	95	100	102
US \$	100	88	89	95	102	92	85	84	90	104

Fonte: Generale Bank Nederland N.V.

<sup>2</sup> J. Ph. Wolff, "The exhibition of European films revisited" (saggio presentato in occasione del seminario organizzato da MEDIA Salles a Cinema Expo International ad Amsterdam, giugno 1999).

<sup>3</sup> Questa raccomandazione è stata fatta anche da André Lange (Eur. Audiovisual Observatory, Strasburgo). Si veda anche: E. J. Borsboom e J. Ph. Wolff (eds.), "Proceedings of the Seminar on Film Statistics on 26 June 2002 in Amsterdam" (Research Foundation of the Neth. Cin. Fed., luglio 2002). Si veda anche: J. Ph. Wolff, "Non domestic European Films on the West European markets" (European Cinema Journal, Maggio 2002).

<sup>4</sup> J. Ph. Wolff, "Production is Key in the Film Industry" Lelystad, 1998, p. 300 (il mio calcolo precedente per il 1991 è citato da London Economics in "Cinema Exhibition in Europe. White Book of the European Exhibition Industry", MEDIA Salles, vol. 2, p. 15).

<sup>5</sup> Un esempio recente di questo tipo di valutazione è dato dal rapporto "Sale Cinematografiche d'Europa - Un paesaggio deserto", che è stato presentato al Parlamento Europeo e alla Commissione Europea nel corso del Forum del Cinema Europeo di Strasburgo il 16 settembre 1997. Questa concezione errata è stata poco chiarita.

<sup>1</sup> Fluctuations in the value of the ECU (from 1999: EURO), resp. US \$ vs. DM (Exchange rate on 1st January 1989 = 100)

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
ECU	100	102	101	97	96	94	93	95	100	102
US \$	100	88	89	95	102	92	85	84	90	104

Source: Generale Bank Nederland N.V.

<sup>2</sup> J. Ph. Wolff, "The exhibition of European films revisited" (paper presented in the MEDIA Salles seminar during Cinema Expo International, Amsterdam, June 1999).

<sup>3</sup> This recommendation was also made by Dr André Lange (Eur. Audiovisual Observatory, Strasbourg). See E.J. Borsboom and J. Ph. Wolff (eds.), "Proceedings of the Seminar on Film Statistics on 26 June 2002 in Amsterdam" (Research Foundation of the Neth. Cin. Fed., July 2002) See also: J. Ph. Wolff, "Non domestic European Films on the West European markets" (European Cinema Journal, May 2002).

<sup>4</sup> J. Ph. Wolff, "Production is Key in the Film Industry", Lelystad, 1998, p. 300. (My earlier calculation for 1991 is quoted by London Economics in Vol. 2 of MEDIA Salles' "Cinema Exhibition in Europe. White Book of the European Exhibition Industry", vol. II, p. 15).

<sup>5</sup> An example of this misconception was the report "European Movie Theatres - A desert landscape" which was presented to the European Parliament and the European Commission during the Forum du Cinéma Européen de Strasbourg on 16 September 1997. This misconception was elucidated shortly afterwards.

<sup>1</sup> Fluctuations du taux de change de l'ECU (depuis 1999: EURO) et du \$ U.S.A. par rapport au DM. (Taux de change au 1er janvier 1989 = 100)

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
ECU	100	102	101	97	96	94	93	95	100	102
US \$	100	88	89	95	102	92	85	84	90	104

Source: Generale Bank Nederland N.V.

<sup>2</sup> J. Ph. Wolff, "The exhibition of European films revisited" (essai présenté à l'occasion du séminaire organisé par MEDIA Salles au Cinema Expo International à Amsterdam, juin 1999).

<sup>3</sup> Cette recommandation a également été faite par André Lange (Eur. Audiovisual Observatory, Strasbourg). Voir aussi E. J. Borsboom et J. Ph. Wolff (eds), "Proceedings of the Seminar on Film Statistics on 26 June 2002 in Amsterdam" (Research Foundation of the Neth. Cin. Fed., juillet 2002). Voir aussi: J. Ph. Wolff, "Non domestic European Films on the West European markets" (European Cinema Journal, May 2002).

<sup>4</sup> J. Ph. Wolff, "Production is Key in the Film Industry" Lelystad, 1998, page 300 (le calcul précédent de l'Auteur pour l'année 1991 est cité par London Economics dans "Cinema Exhibition in Europe. White Book of the European Exhibition Industry", MEDIA Salles, Vol. 2, p. 15).

<sup>5</sup> Un exemple récent de ce type d'évaluation erronée était donné par le rapport "Salles d'Europe. Un paysage désert", présenté au Parlement Européen et à la Commission Européenne au cours du Forum du Cinéma Européen de Strasbourg le 16 septembre 1997. Peu après, ce concept erroné a été éclairci.