Master MaDaMM in
Direzione Artistica e Management Musicale

LE SCRITTURE ARTISTICHE

Tradizione ed innovazione nel contratto di prestazione artistica

Relatore
Chiar.mo Prof. M. Lai

Tesi finale del Master
Candidata
Benedetta Sette

Anno Accademico 2022/2023

INTRODUZIONE

CAPITOLO I

LA SCRITTURA ARTISTICA – STORIA, EVOLUZIONE, CONTESTO GIURIDICO

1.1 Definizione e accenni storici della "Scrittura Artistica"

1.2 segue. Evoluzione della figura contrattuale fino ai giorni nostri

1.3 Le problematiche del "Mercato della Cultura" e la figura attuale dell'Artista

CAPITOLO II

IL RAPPORTO DI LAVORO DELL'ARTISTA: LA CD. *SCRITTURA ARTISTICA*

2.1 Il concetto di lavoratore nel mondo dello spettacolo dal vivo. Il contratto individuale di lavoro

2.2 Segue. Contratto subordinato e parasubordinato

2.3 Le scritture artistiche

- 2.3.1 I presupposti
- 2.3.2 Gli elementi essenziali
- 2.3.3 La determinatezza nel contratto di scrittura artistica
- 2.3.4 Obbligazioni accessorie o speciali
- 2.3.5 Clausole peculiari: Condizione di approvazione consiglio di indirizzo del teatro, diritto di protesta.
- 2.3.6 Clausola diritti connessi e tutela privacy - immagine
- 2.3.7 Clausola penale e aspetti contenziosi

CAPITOLO III

LE SCRITTURE ARTISTICHE ALL'ESTERO: ALCUNI ESEMPI IN EUROPA E USA

3.1. Scritture Artistiche in Francia

3.2. Scritture Artistiche in Germania

3.3. Scritture Artistiche negli Stati Uniti d'America

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il diritto dello spettacolo richiede una conoscenza ed un approccio multidisciplinare poiché è composto da fonti di grado e natura diversi: dai principi costituzionali alle norme amministrative, da quelle sul diritto d'autore a quelle civili, giuslavoristiche e previdenziali per regolamentare i rapporti dei lavoratori dello spettacolo.

In particolare il mondo delle scritture artistiche presenta numerose difficoltà di utilizzo e interpretazione, che solo operatori esperti sono in grado di superare, potendo esprimere le richieste e le esigenze più disparate e di varia natura, tenendo conto della rilevanza che giocano le clausole d'uso derivanti dalla tradizione teatrale e che rivestono un ruolo determinante nell'interpretazione ed esecuzione del contratto.

Lo studioso di diritto può essere mosso dalla curiosità di chiedersi come funzionano tali contratti, quali obblighi prevedono a carico delle parti e in che cosa consistano le reciproche obbligazioni. L'analisi effettuata da questa tesi cerca di riordinare le idee circa la natura e i contenuti di una scrittura artistica tipo, provando a risolvere alcune questioni riguardanti interpretazioni e possibili variazioni di scenari, con il fine di migliorare la qualità dei modelli posti in essere in molte realtà lavorative che risultano essere desueti o pieni di errori ed incongruenze.

CAPITOLO I

LA SCRITTURA ARTISTICA–STORIA, EVOLUZIONE, CONTESTO GIURIDICO

1.1 Definizione e accenni storici della "Scrittura Artistica"

La definizione di "*scrittura artistica*" proviene dal connubio di due concetti che risultano essere al tempo stesso diversi e complementari: il primo concetto è quello di scrittura, dal latino *scriptura*, che indica il documento contenente l'accordo giuridico tra le parti, ancora oggi utilizzato nel campo del diritto privato; il secondo concetto è quello di *arte, opera* artistica che viene eseguita per il datore di lavoro, oggetto della scrittura e fine stesso della scrittura.

Più propriamente possiamo parlare di <<un contratto con il quale un artista si obbliga a fronte di un corrispettivo e per un determinato periodo di tempo a prestare la propria attività artistica a favore di un committente.>>[1]

Questo rapporto giuridico-artistico ha creato fin dall'antichità una serie di difficoltà e problemi per la realizzazione dei contratti di prestazione artistica, in particolare nel campo dell'arte musicale, poiché non è mai risultato semplice poter dare un valore economico ad una prestazione che esula dall'aspetto puramente materiale.

Cercando di riassumere la storia delle vicissitudini di tali contratti, per poter comprendere la nascita e l'evoluzione che continua a proseguire anche nella nostra epoca, bisogna tenere conto di alcune considerazioni storiche del concetto di "*scrittura*

[1] G. MAGRI, voce Scrittura teatrale, in *Dlg. Disc. Priv.*, sez. civile, Agg., Utet, Torino, 2010, pg. 889 e ss.

artistica": risalendo all'epoca greco-egizia abbiamo testimonianza di alcuni documenti su papiri indicanti l'esistenza di alcuni capovillaggio (da intendersi come datori di lavoro) che ingaggiavano dei pantomimi con la compagnia di musici per la realizzazione appunto delle *pantomime* [2].

Durante il periodo romano si può ricordare la formula di Giovenale, *panem et circenses*, che ricorda la grande passione dei romani per gli spettacoli, per il teatro, per il circo, che ha influenzato anche la sfera del diritto: ad esempio vi erano disposizioni testamentarie che prevedevano la possibilità di erogare somme di denaro per la costruzione di teatri, da devolvere alla città invece che agli eredi diretti, in modo che avrebbero contribuito ad accrescere il lustro del luogo beneficiario[3].

Passando dal Medioevo, dove l'artista riconosciuto era l'*artigiano*, e quindi vedendo come il rilievo per tali figure risultava essere indirizzato soprattutto all'abilità manuale e poco a quella intellettuale[4], quest'ultima diviene il fulcro della figura dell'artista nel *Quattrocento* e nel *Rinascimento*, con la nascita del *Mecenatismo*, che porta gli artisti a uscire dalle loro botteghe o dai cantieri per unirsi a corte agli altri intellettuali quali letterati, filosofi, politici, matematici.

Attraverso questo accentramento l'artista inizia un percorso di *individualismo,* di sviluppo della propria personalità, grazie anche alla possibilità di studio, di ricerca, di

[2] T. FRANK, *Statuto sociale degli attori a Roma* (1931), in N. SAVARESE (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 157-66.
[3] Digesto 30, leg. 122 pr.
[4] Era abituale che pittori e scultori fossero analfabeti, non essendo richiesta attività di pensiero bensì abilità tecnica

affermazione della propria posizione, portato avanti fino ai giorni nostri: la figura artistica cresce in ambito sociale, passando dall'anonimato ad una figura riconosciuta ed acclamata. Il lato negativo di questa evoluzione risulta essere la forte dipendenza con il mecenate, al quale è inevitabilmente legato e a causa del quale ha una libertà vincolata e condizionata, essendo prevalente la sua influenza nelle scelte e nelle richieste e creando un rapporto contrattuale del tutto squilibrato.

Il percorso, sopra citato, di *individualismo* e fama degli artisti, risulta ancor più evidente con la nascita del Melodramma: la forte affermazione del riconoscimento della figura del solista, o strumentale o soprattutto canoro, permette di far ottenere grande prestigio e rilevanza per le sue abilità artistiche. In questo stesso periodo inoltre assistiamo all'evoluzione anche di un'altra figura complementare e opposta a quella dell'artista: la figura del datore di lavoro, non più individuato nella figura del mecenate , ma trasfigurato in una veste più economica e commerciale, quella dell'*impresario*, che nonostante nel Settecento sia ancora influenzata dalle dinamiche del mecenatismo, diventerà sempre più un vero e proprio imprenditore-gestore, percepito come un mestiere autonomo rispetto alla condizione nobiliare.

Già dai primi esempi di gestione impresariale[5] vediamo come gli artisti assumevano in proprio i rischi e benefici dell'impresa, proponendo spettacoli pubblici a pagamento in teatri appositamente affittati: <<erano sale già adibite alle recite povere dei comici

[5] già San Cassiano nel 1637, SS. Giovanni e Paolo 1639, S: Moisè 1640

dell'arte, rispondevano dunque ad un modello collaudato dal teatro professionistico, in opposizione al *dilettantismo* degli spettacoli di corte>>. [6]

L'impresario ricorre alla figura giuridica della società di gestione, comportandosi come un vero imprenditore, soggetto al diritto commerciale; si avvale di un gruppo di dipendenti, organizza gli spettacoli e subisce il rischio economico per cercare di trarre degli utili, ponendo le basi per la visione moderna della fruizione dello spettacolo artistico musicale: non più capriccio di poche famiglie nobiliari, ma teatro popolare, teatro sociale, territoriale, fonte di guadagno economico.

1.2 Segue. Evoluzione della figura contrattuale fino ai giorni nostri

È proprio in questo periodo che emerge la necessità da parte degli impresari di utilizzare dei *Contratti* sempre più dettagliati come strumento di lavoro: fondamentali i contratti d'appalto in cui vengono definiti i termini nei quali dovrà realizzarsi la stagione, ma soprattutto *i contratti di scrittura con i cantanti*, che vengono ingaggiati singolarmente per una determinata piazza in una determinata stagione (a differenza della struttura stabile e familiare della compagnia capocomicale non esistono in Italia compagnie d'opera con un consolidato nucleo artistico, ad eccezione di qualche opera buffa).

[6] L. BIANCONI, *il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1993

Nel corso dell'Ottocento i contratti diventano sempre più dettagliati integrando in essi clausole che fino ad allora erano considerate *consuetudini* diffuse e condivise da tutto l'ambiente teatrale.

Già al tempo troviamo diverse qualificazioni giuridiche relative alla scrittura artistica: <<gli uni riconoscono nella scrittura teatrale i caratteri di un mandato: altri lo classificano tra i contratti sui generis; altri in ultimo lo riducono ad una semplice locazione d'opera>> [7] . Era sorta la questione di ricondurre la prestazione artistica ad una professione liberare, in cui l'elemento intellettuale era da trovarsi nella vis artistica, messa al servizio dell'impresario a fronte di una <<mercede>>.

Il dibattito, tuttavia, non ebbe seguito, così che prevalse l'orientamento pratico di inquadrare gli artisti come "meri" prestatori d'opera.

La locazione d'opera, oggetto di autonomo contratto di scrittura, era lo schema prevalente all'inizio del XX secolo; forma contrattuale che peraltro precorreva i tempi in quanto – dopo molto discutere- si è tornati oggi a questa qualificazione giuridica, dopo quasi un secolo di tentativi – anche legislativi – volti ad inquadrare la prestazione artistica nell'ambito di un rapporto di lavoro subordinato.

Al contrario la giurisprudenza era costantemente orientata – e ciò fino ad oltre la metà del XX secolo – ad inquadrare la prestazione artistica nello schema della *locatio operarum*[8].

[7] N. TABANELLI, *Il codice del Teatro, cit., pagg. 3-4.*
[8] L. DE LITALA, *Noviss. Dig. It.,* voce cit. pag. 538.

È interessante osservare alcuni caratteri del contenuto del contratto di scrittura artistica *ottocentesca*, non molto dissimili da quelli attuali, quantomeno con riguardo agli elementi essenziali: la capacità dei contraenti, il consenso, la determinazione della mercede[9], la determinazione della durata delle prestazioni. Il contratto prevedeva, quindi, un periodo di *ingaggio*, al termine del quale il rapporto cessava; tuttavia la scrittura poteva risolversi per molteplici e talvolta *curiose* cause e quindi, a titolo esemplificativo:

- Dalla volontà delle parti;
- Dal giudizio di incapacità (inidoneità) dell'artista rimesso alla discrezionalità dell'impresario (protesta dell'impresario);
- Dal giudizio sulla incapacità dell'artista rimesso al direttore d'orchestra o alla direzione teatrale (protesta in senso proprio);
- Dal numero di ammende in cui l'attore incorreva;
- Per la ripetuta ed ingiustificata assenza alle prove, o per il rifiuto dell'artista a fare i suoi debutti;
- Per ubriachezza abituale (<<pericolo permanente per il buon successo degli spettacoli e perciò anche per l'esito economico della gestione>>)[10]
- Dalla chiamata sotto le armi dell'artista;
- Dal matrimonio dell'artista; (<<non varrebbe all'attrice l'addurre per esimersi dalla esecuzione della scrittura la proibizione del marito: essa sarebbe pur sempre tenuta al risarcimento dei danni in caso di inadempimento in quanto a niuno è lecito sottrarsi col matrimonio alla esecuzione di un contratto di locazione d'opera>>)[11]
- Dai casi di gravidanza;
- Dal fallimento dell'impresa;
- Da casi di guerre ed incendi, malattie epidemiche;
- Da un clima dannoso all'attore;
- Dall'incapacità sopravvenuta all'artista prima e dopo i debutti.

[9] Il Chachet.
[10] N. TABANELLI, op. cit.
[11] Trib. Pisa 18 marzo 1885; Dr. Com. 1885, III, 419.

Questo elenco insolito dimostra come già nell'Ottocento gli artisti lirici, tranne alcune eccezioni, avevano una posizione contrattuale assai debole e senz'altro meno tutelata di quella di un semplice lavoratore dipendente.

Con la costituzione del Regno d'Italia nel 1861, inizia una nuova crisi dovuta forse meno all'aumento delle paghe dei cantanti, richiesti ormai da Atene al Sud America, che alla diffusa depressione economica e alla riduzione dei sussidi pubblici legati al mutato ordine politico. Si assiste al passaggio da un sistema produttivo basato sulla continua presentazione di opere nuove a un sistema di repertorio, trasformandosi da "laboratori di novità" a teatri in cui la scelta dei cantanti non era determinante per la scelta dell'opera, ma al contrario vengono scelti i cantanti in funzione del repertorio da eseguire. Tuttavia il regno d'Italia si disinteressa del settore, soprattutto a causa della crisi economica successiva all'Unità d'Italia che portò all'annullamento delle sovvenzioni dei teatri e al loro passaggio alla gestione municipale, creando così un disinteresse del settore e scatenando la richiesta di molti compositori, fra cui Verdi, di interventi governativi a sostegno del settore stesso, e dedicando attenzione al <<problema dell'educazione musicale intesa come patrimonio culturale della società>>[12].

[12] F: NICOLODI , *musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984.

All'inizio del XX secolo, successivamente alla crisi della prima guerra mondiale che portò alla chiusura di diversi teatri italiani, l'intervento di privati cittadini rese nuovamente possibile la ripresa dell'attività artistica.

Il fascismo riserva particolare attenzione, strettamente legata alle esigenze di propaganda e di controllo sulla società, al mondo dello spettacolo, musica e prosa, e opera nella direzione di un forte intervento dello Stato sulla produzione culturale.

Lo scopo è eliminare il cd. *Palchettismo*, l'intervento privato nei teatri, per portare invece ad una definitiva municipalizzazione dei teatri, quindi una appartenenza allo stato con sistema di tutela sia assistenziale sia retributiva del lavoro musicale. Ai solisti sarebbero stati estesi il sistema di contribuzione previdenziale del personale dipendente e la contrattazione collettiva, sfociata nel *Contratto nazionale di lavoro per gli artisti lirici* del 25 marzo 1932. Nel dopoguerra questi erano assunti con contratti, denominati per tradizione quali "scrittura artistica a recita", ascritti dalla giurisprudenza e dalla dottrina tra le categorie del lavoro subordinato a termine: la ragione veniva indicata nella soggezione dell'artista, nel periodo di impiego, alle indicazioni ed agli orari imposti dal teatro, oltre che nel dovere di partecipare alle prove.

La caduta del fascismo lascia una situazione economica drammatica nel settore, non dovuta però solo alla fine della guerra, ma soprattutto alla situazione di stabilità delle masse artistiche (orchestra, coro, corpo di ballo) e tecniche ottenuta nel rapporto di lavoro, che manda in rosso i bilanci anche degli enti maggiori come la Scala, il Maggio Fiorentino, L'Opera di Roma (che godono di sovvenzioni privilegiate a livello statale):

queste masse furono inquadrate in ruoli *stabilizzati*, ossia soggetti alla disciplina che regolava i lavoratori subordinati o parasubordinati[13]. L'avvento della Costituzione della Repubblica, che prevede all'art 9 il sostegno pubblico alla cultura, ha permesso al legislatore di intervenire a tutelare la prestazione dei professionisti del melodramma, avendo considerazione soprattutto del profilo giuslavoristico del rapporto e quindi del profilo dei diritti dei lavoratori dello spettacolo, intesi, tuttavia quali prestatori di attività lavorativa prevalentemente subordinata. Questo rappresenta il fulcro del problema del settore in Italia : l'introduzione del rapporto di lavoro stabile, a tempo indeterminato, che da un lato significava un forte miglioramento della qualità che comportava l'acquisizione di una professionalità compiuta, dall'altro con il passare del tempo realizzava una specie di appagamento, di sopimento della costante ricerca di nuovi stimoli artistici, come richiede la produzione di eventi artistici che non possono esaurirsi come se si trattasse del disbrigo di una qualsiasi pratica d'ufficio.

1.3 Le problematiche del "Mercato della Cultura" e la figura attuale dell'Artista

Con l'avvenire del sistema capitalistico anche il teatro entra a far parte di un "mercato": il cd. *Mercato della cultura*, che fornisce prodotti e servizi culturali, con una connotazione fortemente economica. Una delle difficoltà del settore artistico musicale è proprio accettare che la risorsa umana, l'Artista, sia "mercificato" e che lo spettacolo diventi

[13] con rappresentanze sindacali, orari di lavoro contrattualmente definiti, straordinari, ferie, permessi di maternità, etc.

economia: <<la specificità dell'arte e della cultura (quindi del teatro) sta nell'essere orientata al prodotto e non al mercato>> [14].

Nel mondo di oggi il teatro risulta essere uno dei pochi momenti, nella vita quotidiana e nella socialità, di "spettacolo dal vivo", di incontro e confronto fisico, di vicinanza materiale tra persone <<che ormai vivono in gran parte attraverso meccanismi di comunicazione che sono riprodotti o mediati>>[15]. Il teatro allora dovrebbe risultare come luogo di innovazione, di invenzione, e soprattutto di comunicazione tra la cultura artigianale, artistica, e la sempre più crescente cultura industriale.

In realtà questa situazione ha portato la visione del teatro non più come fonte di divertimento, con funzione a tratti sociale a tratti territoriale, ma soprattutto una visione economica, con il regime di concorrenza tra le varie strutture, con l'utilizzo di metodologie varie di marketing, con lo sfruttamento delle figure artistiche rilevanti[16] : tutta una serie di attività che ha permesso guadagni e ricchezze sempre maggiori, e che ha portato oggi alla nascita delle *dive e dei divi* acclamati in tutto il mondo, che attirano gli spettatori più delle nuove composizioni o dei nuovi autori, occupando completamente la scena. In realtà solo una piccolissima parte degli artisti ottiene tale prestigio e importanza, ottenendo così la possibilità di imporre ai teatri le condizioni loro favorevoli. In questo modo si verifica un forte disequilibrio con il resto degli artisti

[14] M. GALLINA, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano* , Franco Angeli Milano 2011. V. F. COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, Etas, Milano, 2003

[15] M.GALLINA, op. cit.

[16] Approfondimento A. FOGLIO, *il Marketing della Cultura* , Franco Angeli, 2010.

che rimangono sconosciuti al grande pubblico e che vivono condizioni lavorative notevolmente differenti[17]. L'Unione Europea considera gli artisti <<necessari al progresso sociale e politico>>, perché costituiscono << il supplemento d'anima di cui l'Europa ha bisogno, oggi che è riuscita a realizzare il mercato interno e la moneta unica>> ed auspica che gli Stati membri perseguano <<adeguate politiche in campo sociale, fiscale, culturale ed educativo, per dare alle arti e alla creatività il posto che meritano>>[18]. Sempre in ambito europeo recente si sta sviluppando una nuova consapevolezza del potenziale della cultura: risulta essere un importante strumento di occupazione, di lotta contro l'esclusione e la discriminazione, di politica sociale, di cooperazione con i paesi terzi e come collante per lo spirito di appartenenza europea.
Proprio per dimostrare come gli artisti risultino essere agli occhi europei indispensabili al rinnovamento e all'equilibrio della società, il Parlamento Europeo con la risoluzione del 7 giugno 2007, il cd. "Statuto sociale europeo degli Artisti" (2006/2249(INI)), ha evidenziato le criticità più significative, auspicando un intervento dell'Unione Europea e degli Stati membri, nei limiti delle rispettive competenze, volto a consentire il superamento delle maggiori criticità e a tutelare i giovani che si affacciano alla professione artistica. Tra le varie richieste del Parlamento UE sono da evidenziare il miglioramento della sicurezza sociale degli artisti, lo sviluppo dell'educazione artistica,

[17] le posizioni contrattuali degli artisti medi sono connotate da una certa debolezza nei confronti dei teatri che li scritturano, costretti ad accettare contratti che prevedono clausole vessatorie.
[18] *Relazione sulla situazione e il ruolo degli artisti nell'Unione europea*,25 febbraio 1999

l'aumento di consapevolezza dei propri diritti, l'agevolazione della mobilità degli artisti all'interno degli Stati Membri.

L'intervento della direttrice d'orchestra Claire Gibault (ALDE/ADLE, FR) sottolinea che << nessun artista è totalmente al riparo dalla precarietà in nessuna fase della sua carriera …e che occorre facilitare l'accesso degli artisti alle informazioni concernenti le loro condizioni di lavoro, mobilità, disoccupazione, salute e pensione. Inoltre che in numerosi Stati membri taluni professionisti del settore artistico non hanno uno statuto legale…>>[19]. A questi aspetti si aggiunga il fatto che, nonostante da anni sia annunciata la fine della musica colta a causa del disinteresse da parte del grande pubblico, i festival musicali che si svolgono in Europa sono fonte di un grande flusso turistico che genera ricchezza e ricadute economiche positive sul territorio. Il tema delle esternalità positive dello spettacolo musicale è stato analizzato soprattutto dagli economisti tedeschi; viste le potenzialità che l'offerta musicale potrebbe avere in un territorio ricco di tradizione come l'Italia, sembra che, anche nel nostro paese, siano maturi i tempi per svolgere una seria riflessione che riguardi, non solo le esternalità prodotte dallo spettacolo musicale, ma anche in quale modo le regole giuridiche possono incrementare l'efficienza del sistema lirico sinfonico italiano. [20]

I contratti di scrittura artistica quindi hanno un triplice ordine di interessi: 1) la evidente rilevanza economica e sociale del settore dello spettacolo; 2) l'incertezza riguardo

[19] G. DEL RE, *Diritto dello spettacolo*, Link campus Editori s.r.l., 2008.f

20 https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/03/Personalit%C3%A0-della-prestazione-e-regole-contrattuali-nella-disciplina-dei-rapporti-della-lirica.pdf)

qualificazione giuridica e gli usi e le tradizioni che profondamente influenzano il suo contenuto; 3) l'esigenza di modernizzare la disciplina, anche in vista di una maggiore tutela del contraente debole sollecitata dal diritto dell'Unione Europea, come sopra indicato.

CAPITOLO II

IL RAPPORTO DI LAVORO DELL'ARTISTA: LA CD. *SCRITTURA ARTISTICA*

2.1 Il concetto di lavoratore nel mondo dello spettacolo dal vivo. Il contratto individuale di lavoro

Il rapporto di lavoro nel mondo dello spettacolo assume contenuti e tipologie diverse a seconda delle professionalità coinvolte, utilizzando determinati contratti sulla base del tipo di lavoratore.

Innanzitutto dobbiamo notare come all'interno della categoria dei *lavoratori dello spettacolo* si debbano distinguere due macro-categorie di figure professionali: quelle artistiche (Cantanti, musicisti solisti, attori, ballerini, ecc.) e quelle tecniche (macchinista, fonico, attrezzista, sarto, ecc.)[21]. La categoria degli artisti è estremamente variegata e ne è stata proposta una classificazione secondo un duplice criterio: da un lato, gli artisti possono distinguersi in base al linguaggio con cui esprimono la propria vena creativa; dall'altro lato, si differenziano gli autori di un pensiero di contenuto artistico dagli interpreti che lo manifestano in presenza di un pubblico[22].

Sotto il primo profilo, i diversi linguaggi con cui gli artisti si esprimono sono la pittura, la scultura, l'architettura, la letteratura, la poesia, il teatro, la musica, la danza, il cinema, la fotografia, il fumetto e i linguaggi multimediali. Sotto il secondo profilo, gli scrittori,

---

[21] P. CUOCO- M: GALLINA-G.PIZZO*, Il teatro come lavoro collettivo*, In M: Galina, *Riorganizzare il teatro. Produzione distribuzione, gestione*, 2° ed. Franco Angeli, Milano, 2014

[22] C. BARONTINI, *Soggetti e persone giuridiche nel mondo dello spettacolo*, In F. DELL'AVERSANA (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, 2° ed., PM edizioni, Varazze, 2016

i poeti, i compositori, i trascrittori, gli arrangiatori, i librettisti, i coreografi e gli autori teatrali e cinematografici si contrappongono agli attori, ai musicisti, ai performer, ai danzatori e agli artisti del circo. L'elencazione non è tassativa: a partire dagli anni Novanta infatti è consolidato un orientamento giurisprudenziale che attribuisce la qualità di lavoratori dello spettacolo a tutti coloro che <<stabilmente e professionalmente, ancorché con compiti ausiliari, sono impegnati nella realizzazione di manifestazioni che hanno propriamente il fine di rappresentare un testo letterario o musicale o un evento visivo, con personale abilità degli interpreti, rivolta a provocare il divertimento, in senso culturalmente ampio, degli spettatori>> [23].

Le figure artistiche hanno una problematica centrale, quella di non essere facilmente definite, avendo caratteristiche a metà fra autonomia professionale e dipendenza, fra esecuzione e creazione. A causa di queste caratteristiche vi è un utilizzo di diversi schemi negoziali giuslavoristi, riconducibili talvolta al rapporto di lavoro subordinato, talvolta al rapporto di lavoro autonomo, talaltra ancora al rapporto di lavoro parasubordinato.

2.2 Segue. Contratto subordinato e parasubordinato

Nel caso delle masse orchestrali, del coro o del corpo di ballo, il rapporto di lavoro è tendenzialmente subordinato; pertanto tali professionisti possono essere assunti da una

[23] tra le molte pronunce V: *Cassazione*, 29 agosto 2002, n. 12691

fondazione lirico-sinfonica o da un ente pubblico solo dopo il superamento di un concorso (art. 107, comma 3, Cost.). Sino a qualche anno fa i lavoratori di questo tipo venivano assunti con contratti a tempo indeterminato ed erano quindi lavoratori subordinati a tutti gli effetti.

Negli ultimi anni, soprattutto a causa delle crisi economiche, le cose sono in parte cambiate e i teatri, per ridurre il costo del personale dipendente, hanno fatto ampio ricorso a contratti di lavoro parasubordinato (cd. Co.co.co/co.co.pro.)[24], o soprattutto contratti *a chiamata* o *intermittenti*[25]; tali forme contrattuali, se da un lato avevano come vantaggio quello di comportare un notevole risparmio di spesa per le fondazioni, dall'altro determinavano la precarizzazione degli orchestrali, dei coristi e dei ballerini, i quali venivano assunti per brevi periodi, con contratti che molto spesso si rinnovavano di scadenza in scadenza.

La sistematicità con la quale i contratti però venivano rinnovati al loro termine dimostrava la reale natura del rapporto, che non era occasionale, bensì subordinato. Per questo motivo molti dei rapporti cominciarono ad essere impugnati di fronte alla magistratura del lavoro, la quale, riconoscendo la mancanza di una "reale, coerente e dimostrata esigenza di temporaneità" li ha riqualificati come rapporti di lavoro subordinato convertendoli a tempo indeterminato, con costi che hanno portato le

[24] prima che la riforma del *Jobs Act* sopprimesse questo tipo di contratti
[25] A.VALLEBONA, *Breviario di diritto del lavoro*, 12° ed. , Giappicchelli, Torino, 2018

fondazioni liriche sull'orlo del dissesto finanziario [26]. Il legislatore, per evitare ulteriori problematiche che già avevano portato ad una forte crisi molte delle Fondazioni è intervenuto con l'art. 40, comma 1 bis del d.l. n. 69 del 21 giugno 2013[27], indicando una norma d'interpretazione autentica[28] dove in sintesi le Fondazioni venivano escluse dall' applicazione della norma sulla stabilizzazione.

Il tentativo di evitare le stabilizzazioni è però crollato di fronte alla Corte Costituzionale, la quale con sentenza n. 260 dell'11 dicembre 2015, ne ha decretato l'incostituzionalità. Alla pronuncia è conseguita una nuova ondata di ricorsi che ha riportato le fondazioni liriche sull'orlo del dissesto finanziario. Nel merito della questione è intervenuta anche la Corte di Giustizia UE[29] che ha dichiarato che una normativa come quella italiana, che non prevede nessun'altra sanzione effettiva degli abusi accertati con riguardo all'illegittimo utilizzo dei contratti a tempo determinato, è in contrasto con l'accordo quadro sul lavoro a tempo determinato. Il legislatore a seguito di tale sentenza è intervenuto con il decreto-legge 28 giugno 2019, n. 59 convertito nella legge 8 agosto 2019, n. 81(cd. *Legge Bonisoli)* che prevede alcune misure necessarie ed urgenti nei settori di competenza del Ministero per i beni e le attività culturali.

Oggi quindi la possibilità di fare sistematico ricorso a una serie di contratti a tempo determinato al fine di sopperire le mancanze di organico appare definitivamente

[26] Cfr. U. DE TIBERIIS, *Qualifica impiegatizia, contratti collettivi e rapporti a termine dei coristi lirici*, in Mass. Giur. Lav., 1942. P. 85 e ss.
[27] convertito con modificazioni dall'art 1, comma 1 della legge n.98 del 9 agosto 2013
[28] Art. 3, comma 6, primo periodo, del d.l. n. 64 del 30 aprile 2010
[29] v. Sent. 25 ottobre 2018 *causa C-331/17 Martina Sciotto c. Fondazione Teatro dell'Opera di Roma*

tramontata. Tali forme contrattuali rimangono possibili, in presenza di motivate esigenze contingenti e temporanee per una durata che non può superare complessivamente i trentasei mesi, anche non continuativi, a decorrere dal 1/07/19.

2.3 Le scritture artistiche

Il contratto di *scrittura artistica* descrive il rapporto di lavoro tra l'*artista,* che è inteso in senso ampio, come ad esempio il cantante lirico solista, il musicista concertista, etc., ed il teatro in qualità di datore di lavoro. Viene definito *scrittura* poiché, come visto sopra, deriva dalla prassi di descrivere l'assunzione presso il teatro con l'utilizzo dell'espressione *scritturare*.

L'*artista* professionista si obbliga con tale contratto a prestare la propria opera, sulla base delle sue competenze e qualità, a fronte di un corrispettivo (c.d. *cachet*) presso un determinato ente organizzatore di spettacoli, come ad esempio le fondazioni lirico-sinfoniche, i teatri di tradizione, le associazioni culturali, etc., per un determinato periodo di tempo. Rispetto al dipendente artistico della fondazione (orchestrale, corista o ballerino) conserva un maggior grado di autonomia e viene scritturato solo per una specifica attività che può consistere nella realizzazione di un determinato numero di recite di un'opera lirica, o l'esecuzione di un concerto.

Un elemento che risalta subito all'occhio e che continua ancora oggi ad essere fonte di discussione in dottrina è la contraddittorietà del contratto di scrittura artistica,

risultando da un lato una prestazione autonoma mentre dall'altra ha una serie di elementi che sono tipici del rapporto di lavoro subordinato.

La contraddittorietà è il risultato di una stratificazione di *usi* e *consuetudini* che hanno disciplinato la scrittura artistica, facendone un contratto d'opera peculiare e atipico.

Già con il codice civile del 1865 gli interpreti dibattevano sul fatto che tale contratto fosse riconducibile alla *locatio operarum*, piuttosto che alla *locatio operis*. La differenza tra le due figure contrattuali ha origine nel diritto romano e corrisponde, con qualche approssimazione, alla differenza tra lavoro subordinato e lavoro autonomo: << la natura giuridica del contratto di scrittura artistica è assai discussa: da una parte si sostiene che detto contratto sia di lavoro autonomo (appunto *locatio operis*), e dall'altra parte, al contrario, che si tratti di un contratto di lavoro subordinato (*locatio operarum).* Il primo indirizzo riposa sull'assunto che nel contratto di lavoro artistico manca soprattutto l'elemento della subordinazione, in quanto l'opera è data con autonomia da parte dell'artista, senza la dipendenza gerarchica e, di solito, senza la continuità della prestazione. Ma, in contrario e a sostegno del secondo indirizzo, si osserva che l'artista per effetto dell'assunzione viene inserito continuativamente nell'organizzazione aziendale con vincolo di subordinazione, intesa questa non nel senso di dipendenza dall'impresario, ma di ottemperanza ai criteri direttivi e alle esigenze organizzative dell'impresa, con attuazione delle prescrizioni risultanti dal contratto>>[30].

[30] U. GOLDONI, *Gli artisti lirici: un rapporto di lavoro atipico,* in *Dir, Lav., pag 437;* E. PIOLA-CASELLI, A. ARIENZO, voce *Artisti e interpreti esecutori,* in *Noviss. Dig. It.* Vol. I, 1959, pag. 105.

E questo dibattito permane ancora oggi, incontrando così diversi orientamenti giurisprudenziali che sostengono le diverse tesi di interpretazione della *scrittura artistica* come lavoro subordinato, parasubordinato oppure autonomo.[31] Alcuni orientamenti dottrinali [32] sostengono che la natura sia del tutto autonoma, dovuta innanzitutto alla professionalità dell'artista scritturato per le sue intrinseche capacità; l'*intuitus personae* come elemento fondamentale, in quanto la fiducia nelle particolari qualità dell'artista ed addirittura il suo aspetto fisico costituiscono elementi essenziali per il consenso del teatro; la libertà di trattativa che va individuata soprattutto nella fase pre-contrattuale e nella posizione assolutamente paritetica delle parti; l'assunzione del rischio a carico del prestato d'opera in caso di malattia o di altro impedimento in relazione alla impossibilità di realizzazione della prestazione per motivi sicuramente indipendenti dal datore di lavoro; la determinazione precisa dell'*opus* dell'artista quindi del ruolo, delle recite, del cachet che si commisura in relazione alla prestazione e non all'orario di lavoro; la mancanza di assoggettamento a direttive imprenditoriali.

Anche la prassi teatrale la qualifica come un contratto d'opera, disciplinato dall'art. 2222 ss. c.c. (integrato dalla disciplina speciale sviluppatasi a tutela dei diritti dei

[31] Ad esempio Corte di Cassazione sezione lavoro, con la sentenza n. 14296/17, in cui si specifica che per la qualificazione << occorre accertare se ricorra o meno il requisito tipico della subordinazione intesa come prestazione dell'attività lavorativa alle dipendenze e sotto la direzione dell'imprenditore e perciò con l'inserimento nell'organizzazione di questo, mentre gli altri caratteri dell'attività lavorativa, come la continuità , la rispondenza dei suoi contenuti ai fini propri dell'impresa e le modalità di erogazione della retribuzione non assumono rilievo determinante, essendo compatibili entrambi i rapporti di lavoro>>.
V. anche la recente Corte d'Appello di Roma, Sent. n. 621/2021 del 22-03-2021

[32] M.LAI, S. ORLANDI, *I professionisti del melodramma,* Giuffrè, 2001.

lavoratori dello spettacolo)[33]. Per altri ancora è inquadrato come contratto d'opera intellettuale, secondo l'art. 2230 c.c.[34]. L'artista solista viene infatti scelto per singole e specifiche prestazioni, valutate le qualità personali riferite alla singola produzione e per brevi periodi, coincidenti con le date della recita e delle relative prove; l'inserimento nell'organizzazione teatrale non è dunque stabile – diversamente da quanto avviene nel lavoro subordinato – ma è occasionale e limitato alla produzione per la quale l'artista è scritturato. Si tratta di un contratto assai peculiare, poiché avente ad oggetto la prestazione artistica – particolarissima categoria di "bene" tutelato dall'ordinamento, frutto di un'opera intellettuale, che può al contempo esprimere un'esecuzione e un'interpretazione artistica – per cui si è utilizzata l'espressione di *attività dello spirito*[35].
La lettura delle decisioni giurisprudenziali, in particolare, fa emergere in modo chiaro che la natura della scrittura teatrale non è unitaria, né può essere valutata in modo generale e astratto. Una corretta qualificazione del contratto, infatti, non può prescindere dall'attenta analisi della fattispecie concreta e degli obblighi che caratterizzano il singolo rapporto giuridico.
La qualificazione del rapporto di lavoro dell'Artista come autonomo, subordinato o parasubordinato, quindi, andrà effettuata alla luce del caso concreto, esaminando obblighi e condotte delle parti durante l'esecuzione del rapporto[36].

---

[33] nota v. Cass. S.U. n. 2696 del 5 giugno 1989, *in Foro it*. , I, 1989, c.2449 e in *Nuova giur. Civ*. comm., 1989, I , p.605
[34] A. ANTIGNANI, *Lavoro artistico,* in *Enciclopedia Giuridica Treccani,* par. 2.2.
[35] D. CORVI, *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, Padova, 2009, 97.
[36] Tale principio cardine del diritto del lavoro è stato ribadito di recente dalla Cassazione civile, sez. lavoro, con la sentenza del 17 Luglio 2015, n. 15064, con riferimento a un contratto di regia. Si parla in proposito anche di

Nei contratti spesso troviamo una clausola all'interno della quale le parti definiscono la natura del rapporto di lavoro come autonomo, escludendo quindi la possibilità di interpretarlo come subordinato, in modo da evitare eventuali impugnative. Tuttavia proprio per il principio sopra enunciato tale clausola non permette una tutela assoluta, poiché la dichiarazione non potrebbe da sola mutare la natura dell'accordo né pregiudicare in sede giudiziale una sua diversa qualificazione giuridica, aderente alla realtà del rapporto.

Una fonte *consuetudinaria* ancora oggi importante per la stesura di un contratto di scrittura artistica è il *CCNL per gli artisti lirici* del marzo 1932: esso può aiutare la stipulazione dei contratti con clausole e integrazioni derivanti proprio dagli usi e consuetudini raccolti fin dal XIX secolo. In particolare si segnalano le disposizioni contenute nei primi quattro articoli, dedicati all'assunzione degli artisti, che prevedono l'applicazione delle norme generali sul collocamento alle diverse categorie di lavoratori del teatro e l'utilizzo di contratti individuali stipulati << a termine>> o <<a recita>> per gli artisti solisti[37]. E proprio il contratto di "scrittura artistica a recita" risulta essere il più utilizzato nelle fondazioni lirico-sinfoniche italiane per scritturare musicisti e cantanti solisti, ma anche registi, direttori d'orchestra, scenografi, ecc. Carattere

"principio di indisponibilità" del tipo a opera delle parti. Cfr. , *ex multis*, anche Cass. Sez. lav., 1 marzo 2002, n. 3001.

[37] Da notare che la maggior parte delle consuetudini (dir. Protesta, malattie, numero massimo recite da sostenere, etc.) sono rimaste inalterate e sono tuttora vigenti nei teatri.

principale di questa scrittura, tanto da determinare il nome, sta nel fatto che il compenso viene determinato in un importo unitario per singola recita.

Infine non si può non considerare il cd. *Servizio scritture* istituito con la legge n. 800 del 1967 art. 47, che riconosce per la prima volta la categoria degli artisti come lavoratori autonomi. È nell'art. 3, comma 1, della legge n.8 del 1979 che vengono indicati gli artisti solisti che potevano essere assunti con rapporto di lavoro autonomo e per chiamata diretta, ovvero: <<i cantanti, i concertisti, i direttori d'orchestra, i registi, gli scenografi, i coreografi e i ballerini possono essere assunti direttamente dagli organizzatori di manifestazioni tra gli iscritti in un elenco speciale provvisorio istituito presso l'ufficio per il collocamento dei lavoratori dello spettacolo in attesa del riordinamento della materia di cui all'articolo 1 >>.

2.3.1 I Presupposti

A differenza di quanto avviene con gli artisti che compongono orchestra e coro, la scritturazione dell'artista solista non avviene in base a concorso. I teatri, nel momento in cui decidono, con la direzione artistica e il sovrintendente, di realizzare una determinata opera o concerto, per poter scritturare l'artista o gli artisti necessari al ricoprimento dei vari ruoli possono utilizzare due diverse prassi: l'audizione o la richiesta a un'agenzia. Nel primo caso il teatro organizzerà un'audizione alla quale possono partecipare tutti gli artisti che ritengono di avere i requisiti adatti alla parte che deve essere affidata. Al termine dell'audizione sarà il teatro a scegliere l'artista che più

si addice alle sue esigenze. Questa prassi appare la più virtuosa, perché rimette la decisione direttamente al teatro, che, nell'individuazione dell'artista, dovrebbe curarsi in modo prevalente delle doti artistiche del professionista che scrittura. Altro metodo è quello di rivolgersi ad una agenzia, che sceglierà, tra gli artisti che sono da lei rappresentati, quello più idoneo per le richieste del Teatro. La scelta in questo caso è rapida, non dovendo organizzare alcuna audizione, ma lascia la scelta e quindi la valutazione artistica e tecnica all'agenzia[38].

Per facilitare la conoscibilità e la reperibilità degli artisti professionisti, durante i lavori di redazione del Codice dello Spettacolo si era proposto di introdurre una banca dati alla quale avrebbero potuto iscriversi tutti i professionisti appartenenti ai quadri artistici, tecnici e organizzativi. Nel testo di legge delega approvato dalle Camere, però, la previsione della banca dati è scomparsa; occorrerà quindi attenere l'adozione dei decreti attuativi per sapere se l'idea è stata abbandonata o se l'introduzione della banca dati dei lavoratori dello spettacolo è soltanto rinviata[39].

L'esigenza della sussistenza di scritture artistiche dipende dalle indicazioni del regista e/o direttore d'orchestra, di concerto con la direzione artistica e il sovrintendente, tenendo conto di una serie di fattori che condizionano la scelta:

- Il testo, con il numero di personaggi, il sesso, l'età e la rilevanza scenica di ciascuno;

[38] Le agenzie così hanno il forte potere di individuazione e promozione delle carriere degli artisti.
[39] D. BALZANI, G. MAGRI , *Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo* , Giappichelli editore, Torino, 2019.

- Il progetto di regia da cui dipendono le caratteristiche stilistiche e interpretative, nonché il numero potendo gli artisti interpretare più personaggi: trattasi dei cc.dd. *doppioni*;
- Il gruppo o i singoli artisti già coinvolti (c.d. *nucleo stabile*);
- La c.d. *chiamata*, ossia la capacità di attrarre il pubblico (c.d. *appeal*, e non mera notorietà), che orienta la scelta dei protagonisti o di altri ruoli rilevanti;
- Il mercato degli artisti, in quanto la dinamica complessiva della domanda e dell'offerta condiziona le disponibilità, i tempi di decisione e i compensi;
- Da ultimo il budget, non potendo ovviamente la formazione di una compagnia prescindere dalle risorse disponibili.[40]

Bisogna porre fin da subito in rilievo la caratteristica che anche per ragioni storiche[41] la categoria degli artisti sia tradizionalmente *contraente debole* del rapporto lavorativo, priva del potere contrattuale necessario per negoziare le condizioni che gli vengono proposte, con conseguente manifesto squilibrio a favore del committente.

2.3.2 Gli elementi essenziali

Le scritture artistiche trovano la loro disciplina essenziale nel Codice Civile, titolo III, Capi I e II; come fonte subordinata alla legge abbiamo il CCNL Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per lo spettacolo dal vivo dedicato a *teatri e scritturati*, che stabilisce un "Protocollo" (allegato al contratto insieme al regolamento di palcoscenico e alla disciplina per l'attività sindacale) che ne norma gli aspetti fondamentali con l'obiettivo di garantire l'equità del trattamento**.**

[40] P. CUOCO – M. GALLINA- G.PIZZO, *il teatro come lavoro collettivo ,* in M: GALLINA, *Ri-Organizzare teatro*, p.210
[41] V. *supra,* CAPITOLO I

Nel sistema delle fonti sono spesso di riferimento anche delle leggi speciali, riguardanti ad esempio i diritti connessi sia degli artisti interpreti che esecutori [42], come anche leggi e sentenze che disciplinano il lavoro autonomo in generale[43]. Peculiare rilievo presentano, poi, gli usi e le consuetudini affermatisi in questa materia. Lo schema essenziale della *scrittura artistica* può riempirsi dei più vari contenuti, in base alle esigenze fatte valere dalle parti e al concreto sviluppo della trattativa; bisogna ricordare che da una parte abbiamo i c.d. *elementi essenziali,* in difetto dei quali l'obbligazione è nulla, mentre dall'altra possiamo trovare i cc.dd. elementi accidentali - che le parti sono libere di apporre o meno - che variano a seconda dei soggetti del contratto, degli usi (del luogo, della città e del teatro in cui l'atto viene stipulato) e del periodo (stagione ma anche epoca) in cui l'impegno verrà assolto. Gli elementi essenziali si distinguono in "generali", se si riferiscono ad ogni tipo di contratto (l'accordo tra le parti, la causa, l'oggetto, la forma), e in "particolari", se si riferiscono ad un particolare tipo di contratto. Così, accanto ad alcune indicazioni necessarie – relative ai soggetti, alla specifica prestazione artistica e al compenso – possono essere inserite clausole ulteriori, aventi a oggetto prestazioni accessorie, obbligazioni o al contrario facoltà contrattuali specificamente accordate oppure anche condizioni risolutive, condizioni sospensive, clausole penali, patti di esclusiva ecc.[44]

---

[42] V. DECRETO LEGISLATIVO 9 aprile 2003, n. 68, recante "Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione". Pubblicato nella Gazz. Uff. 14 aprile 2003, n. 87, S.O

[43] es. reale autonomia, nessuna dipendenza gerarchica, nessun potere disciplinare da parte dell'impresa, ecc.

[44] V. VENTURINI , Articolo in rivista: *Appunti sulle scritture teatrali*, in Teatro e Storia on line, 2011, sezione "Materiali" [http://www.teatroestoria.it/materiali.php], pp. 1-54, ISSN: 2239-7272

Le peculiarità dell'opera artistica caratterizzazione differenziano profondamente la scrittura artistica rispetto ad un comune contratto d'opera per lo specifico contenuto che tali elementi presentano, a cominciare dalla sua *causa negoziale*.

Causa del contratto, secondo la tesi oggi prevalente, tesa a valorizzarne l'accezione necessariamente "concreta", è la "sintesi dei contrapposti interessi reali che le parti intendono realizzare con la specifica negoziazione"[45]; oltre a dover fondare la pattuizione ed essere lecita, a pena di nullità del contratto, essa è utile per una corretta interpretazione di eventuali clausole dubbie. La causa è la funzione economico-sociale del contratto per la quale viene stipulata la scrittura artistica, e dunque la prestazione di un opus qualificato a fronte di un corrispettivo in denaro, il c.d. *cachet*.

La prestazione artistica e il corrispettivo pagamento del compenso pattuito tra le parti sono due elementi necessariamente connessi, e realizzano un equilibrio che viene definito in ambito giuridico "*sinallagma contrattuale"*, ossia il nesso di reciprocità che è oggetto del contratto.[46] Per quanto riguarda la forma, come elemento essenziale del contratto, la legge non ne richiede una specifica, pertanto questa può essere stipulata anche verbalmente o addirittura per fatti concludenti[47],semplicemente mediante la

[45] Cassazione, 3 aprile 2013, n. 8100. Vedi anche C.M.BIANCA, op. cit

[46] È evidente che l'interesse dell'artista non riguarda il solo compenso, ma la stessa esecuzione dell'opera, da cui per il medesimo consegue incremento di professionalità, notorietà (A. MUSATTI *La mora accipiendi e le scritture teatrali*, in Riv. Dir. Comm. 1910.)

[47] Diversamente ritiene chi inquadra il lavoro degli artisti lirici tra le collaborazioni coordinate e continuative, in quanto funzionalmente inserito nell'organizzazione aziendale del committente: cfr. D. CORVI, op. cit, il quale ha ritenuto consguentemente applicabile la disciplina del lavoro a progetto descritta dal d. lgs. 276/2003, cosiddetta *Legge Biagi*, che prevede la forma scritta *ad probationem*, Cfr. G. MAGRI, *Il contratto tra artistica lirico e fondazione lirico-sinfonica:un caso peculiare di usi integrativi del contratto* in Aedon, 2011. L'obbligo della forma scritta, a pena di nullità, del contratto di assunzione a termine da parte delle fondazioni lirico sinfoniche è ora previsto dall'art. 1 d.l. 28 giugno 2019, n. 59, conv. Con modificazioni in l. 29 giugno 2019, n. 151.

reciproca manifestazione dei consensi sui suoi elementi essenziali. Tuttavia, un contratto simile porrebbe il problema di provarne il contenuto e la sua stessa conclusione in caso di successivo dissenso o inadempimento.

Inoltre, come già accennato, la forma scritta è necessaria se le parti intendano fissare contenuti negoziali che richiedono tale forma ed il cui inserimento in contratto può dipendere dalla complessità dello spettacolo (cui spesso corrisponde una proporzionale complessità delle relative pattuizioni). Un contratto privo di uno dei suoi elementi costitutivi è nullo (art. 1418c.c.) e potrebbe essere dichiarato addirittura inesistente, se mancante degli elementi minimi necessari per qualificarlo come tale. In ogni caso, una maggiore definizione del regolamento negoziale offre una maggiore garanzia per le parti, le cui obbligazioni risulteranno più chiare e specifiche.

Altro elemento essenziale è l'accordo, generalmente definito come <<il reciproco consenso delle parti in ordine alla conclusione del contratto>> [48], può in generale essere espresso o tacito: espresso, quando risulta dalle dichiarazioni di volontà delle parti; tacito, quando le parti manifestano la reciproca volontà mediante comportamenti concludenti. Nella scrittura artistica l'accordo consiste nell'incontro consenziente, libero e incondizionato della volontà dell'artista di mettere la propria arte a disposizione del Teatro con la volontà di quest'ultimo di retribuire tale prestazione. L'incontro delle volontà non avviene sempre in maniera contestuale, bensì si raggiunge al termine di

[48] C.M. BIANCA, *Istituzioni di diritto privato,* Milano, 2014, pagg. 383 ss.

trattative, spesso per il tramite del rappresentante/agente dell'artista. A tal proposito, la scrittura artistica può limitarsi a formalizzare un accordo in realtà già concluso in modo informale. La trattativa può infatti svilupparsi anche oralmente o più convenientemente tramite scambio di email, fino a giungere alla conclusione di un accordo di massima sugli elementi essenziali dell'ingaggio (artista, ruolo, cachet, periodo) che poi vengono inseriti nello schema definitivo della scrittura artistica.

Il silenzio delle parti è generalmente inidoneo a perfezionare l'accordo, salvo che una norma giuridica non attribuisca all'inerzia del soggetto il valore di consenso. Si ritiene tuttavia che possa valere come manifestazione tacita di consenso il silenzio accompagnato da circostanze tali da renderlo significativo quale sintomo rivelatore dell'intenzione della parte, come ad esempio la condotta del Teatro che consenta la partecipazione dell'artista alle prove e lo stesso svolgimento della prestazione artistica.

Il meccanismo principale di perfezionamento del contratto è quello che si articola nella successione di proposta e accettazione. In forza di esso, il contratto è da considerarsi concluso "nel momento e nel luogo in cui il proponente ha avuto notizia dell'accettazione dell'altra parte"[49]. Un'accettazione che modificasse o integrasse il contenuto della proposta avrebbe valore di nuova proposta o di controproposta e dunque, non varrebbe a perfezionare il contratto[50].

[49] art. 1326 c.c.

[50] art. 1326 , comma 5 c.c.

L'accettazione deve essere altresì tempestiva e la formalizzazione dell'accordo può avvenire con la sottoscrizione contestuale del testo. Più frequentemente, essa avviene in più momenti, poiché l'Artista non si trova nei locali teatrali. Pertanto, il teatro solitamente invia il testo contrattuale su propria carta intestata all'Artista per il tramite dell'agente di quest'ultimo e poi questi rispedirà al mittente il contratto firmato.

Spesso capita che il teatro differisca anche di molto tempo l'invio del testo contrattuale, oppure che nonostante la conclusione della trattativa la produzione venga poi cancellata. In tali ipotesi, per la tutela delle ragioni dell'artista lo scambio epistolare o via email tra il rappresentante procuratore ed il teatro può rivelarsi la prova fondamentale della conclusione dell'accordo.

Tra gli elementi fondamentali abbiamo poi le parti, che di norma sono indicate nel "Teatro" e nell'"Artista". Artista che può essere un solista[51], ma anche un gruppo di interpreti esecutori, un quartetto, un ensemble, un'orchestra. Se il complesso artistico è dotato di autonoma soggettività[52] si parla di *gruppo costituito* e la scritturazione può avvenire con un unico contratto, riferito al gruppo, anziché con autonomi contratti; diversamente occorrerà procedere a distinti contratti, uno per ciascun componente.

Le parti devono essere individuate attraverso le generalità anagrafiche e i dati fiscali (nome cognome, eventuale nome d'arte, luogo e data di nascita, residenza, codice fiscale, partita IVA). Per il cittadino non appartenente all'Unione Europea o allo spazio

[51] Come abbiamo visto potrebbe essere un cantante, musicista, ballerino oppure direttore d'orchestra, regista, scenografo, coreografo, etc.

[52] poiché costituito ad esempio in forma di associazione, fondazione, società cooperativa o società di capitali

Schengen occorre indicare anche gli estremi del passaporto e del visto di ingresso/permesso di soggiorno.

Per quanto concerne il potere di firma delle fondazioni lirico-sinfoniche, fino al 2013 esso spettava di regola al suo legale rappresentante[53] con possibilità di delega al Sovrintendente[54]. Con la riforma delle fondazioni lirico- sinfoniche compiuta con la cosiddetta *Legge Bray* n. 112 del 2013, la gestione delle fondazioni e quindi anche il potere di firma dei contratti sono stati trasferiti al Sovrintendente, che può essere coadiuvato da un direttore artistico e da un direttore amministrativo[55].

È possibile che un contratto venga sottoscritto da un soggetto privo dei poteri necessari per vincolare le parti, ma che venga successivamente ratificato per renderlo efficace. Se non avvenisse tale ratifica *ex post,* sul c.d. *falsus procurator*, agente oltre i propri poteri, ricadrebbe la responsabilità di eventuali danni cagionati all'artista che abbia senza colpa ritenuto valido il contratto inefficace.

2.3.3 La determinatezza nel contratto di scrittura artistica

La prestazione deve essere descritta con adeguata determinatezza ai sensi dell'art. 1325 c.c.: devono essere indicati i diversi elementi necessari per la realizzazione della

[53] Il presidente e quindi il "sindaco del comune nel quale essa ha sede", ex lege *367/1996.*

[54] Questi era normalmente legittimato alla stipula di contratti di scrittura artistica, con effetto vincolante per la fondazione, in quanto responsabile della programmazione artistica; in tal caso peraltro il contratto veniva solitamente condizionato all'approvazione del programma da parte del Consiglio di Amministrazione.

[55] Al di fuori delle fondazioni, il potere rappresentativo e di firma potrebbe regolarmente sussistere anche in capo al direttore artistico, per statuto o per delibera di conferimento dell'incarico

prestazione, come le *date* dello spettacolo, con relative prove (ossia il totale del periodo di impegno contrattuale); il *titolo* dell'opera o del brano musicale da eseguire; il *ruolo* affidato nel caso di una produzione di un'opera lirica; il *luogo* in cui viene realizzata la prestazione, poiché può accadere che l'ente scritturante si trovi in un luogo diverso dalla produzione , ovvero nei casi di tournee, o in caso di festival all'aperto (diverso quindi dalla sede "ordinaria" del teatro); il compenso riconosciuto per ogni recita eseguita, ovvero il c.d. *cachet*, con il relativo importo.

Così l'ente non potrebbe pretendere l'esecuzione in altra località e contesto né l'artista potrebbe liberarsi eseguendo altrove la prestazione, se non espressamente pattuito.

In difetto di sufficienti indicazioni, la prestazione potrebbe ritenersi indeterminata ed il contratto impugnabile per nullità, *ex* art. 1346 c.c.

È possibile trovare alcuni casi in cui la prestazione venga individuata genericamente: è il caso (più comune di quanto si creda) in cui viene individuata solamente l'opera, senza specificare il ruolo. Tale genericità tuttavia non è fonte di nullità del contratto, poiché se vi sono i requisiti di forma e sostanza, come ad esempio il riferimento al solo titolo di un'opera, "Tosca", e l'indicazione di un cachet per il Soprano molto elevato, si può interpretare come tale cachet sia riferito al ruolo della protagonista. Tale interpretazione che ricostruisce una possibile volontà delle parti e che non possa dare luogo a fraintendimenti risulta essere coerente con il principio di *conservazione dei*

negozi giuridici[56], che consente di evitare – per quanto possibile – che un atto concluso venga caducato e posto nel nulla.

Sulla base del rispetto della correttezza e buona fede, oltre che per consuetudine, vediamo come le possibili ed eventuali variazioni successive vengano stabilite con congruo anticipo rispetto alla data dello spettacolo. Un classico esempio è la richiesta dell'ente di modificare il programma, per cause oggettive (economiche o anche artistiche), ed è possibile inserire una clausola per cui venga modificato unilateralmente ad esempio il luogo e la data della prestazione [57]. oppure l'ipotesi che la produzione non sia confermata per ragioni finanziarie o sanitarie [58] ed il Teatro si obblighi da subito ad offrire un diverso ingaggio per altra produzione futura da concordare, tenendo conto della previsione di un termine entro il quale svolgere la prestazione, per evitare incertezze e dare la possibilità all'Artista di organizzare il proprio lavoro. In tale clausola è necessario fare riferimento al repertorio dell'artista, altrimenti non risulterebbe la condizione minima ed essenziale per accordare tale possibilità: il repertorio rappresenta una delle caratteristiche fondamentali della prestazione dell'artista, essendo molto differente ad esempio un violinista specializzato nel repertorio barocco da uno che esegue concerti di musica contemporanea, o nel caso delle voci la tessitura di un soprano lirico è ben diversa da quella di un soprano leggero di coloratura.

---

[56] *Utile per inutile non vitiatur*.

[57] Tipico il caso di maltempo per un concerto previsto in sede all'aperto.

[58] quest'ultima venuta ad esistenza a causa del virus Covid-19.

La misura del compenso è normalmente concordata dalle parti; diversamente, a norma dell'art. 2225 c.c., in difetto di esplicita pattuizione, se non determinabile "secondo le tariffe professionali o gli usi", essa può essere liquidata per via giudiziale dal tribunale.[59] Si deve peraltro precisare che, nel pattuire la retribuzione per l'attività artistica le patti non sono completamente libere. Il compenso, infatti, deve essere contenuto nei limiti del c.d. "*Cachettaro Buttiglione"* adottato allo scopo di uniformare le retribuzioni, dettando alcuni parametri oggettivi per la loro determinazione.
Salvo diverso accordo, normalmente sono a carico dell'artista le spese di viaggio, vitto e alloggio che dovrà sostenere per l'esecuzione della prestazione.
È consuetudine indicare nel contratto un numero di recite reciprocamente concordato con la determinazione dell'importo per una singola recita o singolo spettacolo.
Se il Teatro prevede la possibilità di ulteriori repliche, poiché magari non ha intenzione di obbligarsi in anticipo su un numero maggiore di recite, può indicare nel contratto un patto di opzione[60], dove definisce numero e date ulteriori come *eventuali*, e dove si prevede l'obbligo dell'Artista ad eseguire tali ulteriori recite se il Teatro successivamente lo richiede, ma al tempo stesso obbliga il Teatro a retribuire l'Artista con ulteriore compenso stabilito precedentemente, che può essere identico o maggiorato a seconda della contrattazione avvenuta.

[59] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, *La professione dell'Agente lirico nel teatro d'opera italiano,* Edizioni Edicampus, Roma, 2016.
[60] Disciplinato dall'art. 1331 c.c.

2.3.4 Obbligazioni accessorie o speciali

La scrittura artistica normalmente prevede una serie di obbligazioni che descrivono maggiormente le attività richieste all'Artista, necessarie per la realizzazione della prestazione stessa e che vengono ricomprese nella cifra stabilita come *cachet*, a titolo di reperibilità e disponibilità dell'Artista per tutto il periodo di produzione.

Tipiche obbligazioni sono quelle ad esempio promozionali, come registrazioni di interviste o partecipazione a conferenze stampa, ma anche pubblicitarie, come riprese di backstage, incontri, flash mob, oggi più che mai a causa dei *social* e della loro capacità mondiale di diffusione della rappresentazione artistica, definite nella c.d. clausola dei *diritti connessi*. Un'obbligazione fondamentale, ormai diffusa in moltissimi Teatri, è il c.d. *consenso all'apertura al pubblico delle prove* antegenerale e generale, anche con ingresso a pagamento o comunque aperte al pubblico[61].

Altre obbligazioni interessanti riguardano la previsione di non assentarsi dal luogo della prestazione, di rimanere reperibile nel periodo di impegno contrattuale[62], di non rifiutare di rendere la prestazione anche se nel corso della stagione la parte per la quale è stato scritturato è stata affidata per una o più recite ad altri artisti.

Nello svolgimento delle prove, l'artista è tenuto ad eseguire la propria attività con diligenza e buona fede (artt. 1176, comma 2, art. 1375 c.c.), potendo altrimenti il teatro

[61] La clausola che generalmente viene inserita dai teatri nei contratti di scrittura artistica è la seguente: "Il TEATRO comunicherà all'ARTISTA se la prova generale sarà aperta al pubblico e se sarà previsto un biglietto di ingresso a pagamento. L'ARTISTA nulla avrà a pretendere per l'eventuale prova generale a pagamento".

[62] Ad esempio ciò per eventuali modifiche di date delle prove o degli ordini del giorno, come anche in caso di eventuali sostituzioni.

domandare la risoluzione del contratto per inadempimento oltre all'eventuale risarcimento del danno. Deve mettersi in evidenza che le prove sono un'importante fonte di attriti e di contenzioso, per un duplice ordine di ragioni. In primo luogo, non sono retribuite, ragion per cui gli artisti tentano di ridurre al minimo i giorni in cui parteciparvi. In secondo luogo, possono verificarsi dei contrasti fra gli artisti e il registra e/o direttore d'orchestra circa le scelte artistiche, che spesso non possono essere dettagliatamente predeterminate e possono altresì variare in caso di allestimento.

L'Artista non può legittimamente interrompere la propria attività o rifiutarsi a prestarla alle condizioni richieste, nel caso in cui non condivida le ragioni artistiche del direttore o regista, in quanto con la stipulazione del contratto di scrittura inevitabilmente limita la propria libertà artistica proprio a favore della collaborazione con altri professionisti; ne consegue che deve accettare le scelte interpretative e che il rifiuto possa essere solo in casi di richieste tecnicamente scorrette. Tuttavia è da evidenziare anche la possibilità di rifiuto nel caso delle c.d. *convinzioni morali*, o delle scelte contrastanti con il buon costume, verificando se i contrasti siano semplicemente individuali o se invece possano andare contro il buon costume e il senso del pudore.[63]

Una volta terminate le prove, l'artista sarà tenuto ad esibirsi nei singoli spettacoli, nei tempi, nei luoghi e nei modi negozialmente concordati. Può accadere che l'Artista sia

[63] E.BATTELLI, *i contratti-tipo. Modelli negoziali per la regolazione del mercato: natura, effetti e limiti,* Jovene, Napoli, 2017

indisposto e non possa eseguire la prestazione per malattia: in questi casi, accertata la malattia, non potrà comunque ricevere il compenso per le recite non eseguite.
Altro caso interessante è l'abbandono della scena per contestazione del pubblico: la giurisprudenza[64] ritiene che l'Artista possa legittimamente rifiutare di esibirsi qualora abbia subito un'aperta e aspra contestazione del pubblico, perché lo *shock* professionale che ne deriva lo pone in condizioni fisiche e psicologiche tali da non poter esprimere la propria personalità artistica[65].
Da considerare anche la previsione delle *cause di forza maggiore*: normalmente la legge le considera esimenti della responsabilità, ma è prassi stabilire un rimborso all'artista per le spese sostenute fino al momento della causa. Nel caso in cui l'evento imprevedibile porti all'impossibilità di esecuzione della programmazione, bisogna considerare il contratto risolto con la c.d. *impossibilità totale* [66]; invece se la prestazione può ancora essere effettuata, ad esempio in altre rappresentazioni, si parlerà di *impossibilità parziale* e il contratto non sarà considerato risolto ma verrà adempiuto con le recite ancora possibili[67]. Nelle cause di forza maggiore possiamo ritrovare anche lo *sciopero*, tuttavia bisogna distinguere se è uno sciopero nazionale, di intere categorie lavorative[68], oppure uno sciopero interno all'ente e quindi ad esso collegato, non

[64] V. CASSAZIONE, 9 dicembre 1971, n.3559, in Foro pad. , 19712 , I , p.463 ss.
[65] Non viene considerato legittimo invece l'assenza alle recite successive; queste sono autonome ed indipendenti rispetto a quella della contestazione e devono quindi essere portate in scena, pena l'obbligo di risarcimento danno per inadempimento.
[66] Secondo il combinato disposto dagli artt. 1256, comma 1, 1463 c.c.
[67] Secondo il combinato disposto dagli artt. 1256, comma 2, 1258, 1464 c.c.
[68] ad esempio dei trasporti ed impedisca lo spostamento a livello nazionale

risultando un impedimento oggettivo ed esterno che possa realizzare la fattispecie sopra prevista. Però, nel caso in cui si dimostri che lo sciopero del personale interno all'ente sia parte dello sciopero a livello nazionale, è possibile considerarlo causa di forza maggiore, se proclamato nel rispetto della legge[69].

Il contratto inoltre può prevedere la c.d. *esclusiva* a favore del teatro, che obbliga l'Artista, per il periodo contrattualizzato, ad astenersi dall'eseguire la medesima prestazione per altri committenti, anche a titolo gratuito, al fine di attirare maggiormente il pubblico verso l'evento unico e non ripetuto già in altre sedi concorrenti ed accrescere la curiosità e l'aspettativa dello stesso. Tuttavia l'ente che richiede l'*esclusiva* deve anche tenere conto dell'attività dell'artista, stabilendo quindi una durata determinata dell'impegno richiesto a quest'ultimo, il raggio territoriale e un aumento di cachet (dovendo l'artista rinunciare ad altre possibili attività musicali). Alcuni modelli contrattuali in uso nella prassi sanzionano con penali speciali la violazione da parte dell'artista di queste varie previsioni indicate (come ad esempio il rifiuto di indossare il costume di scena o di truccarsi durante la prova generale) come la violazione dell'obbligo di reperibilità: il teatro potrà risolvere il contratto ed eventualmente pretendere, se questo è avvenuto senza giusta causa, anche il pagamento di una penale pari all'importo del compenso previsto per tutte le recite stabilite in contratto, salvo sempre il risarcimento del danno ex art. 1382.

[69] Almeno 48 ore prima dell'inizio dello spettacolo.

Sul versante delle clausole a favore dell'Artista possono essere inserite obbligazioni accessorie, comunemente indicate come *benefits*: ad esempio la fornitura di auto con autista per i trasferimenti locali durante il periodo di ingaggio; la disponibilità di un alloggio con date caratteristiche; la disponibilità di un camerino con specifiche misure e munito di accessori (pianoforte, biancheria in cotone, rete wireless, ecc.). Tuttavia essendo il lavoratore parte debole del contratto, la sua capacità di contrattazione risulta essere meno forte rispetto al potere del datore di lavoro, ad eccezione delle *dive* e dei *divi*, che avendo fama internazionale possono ottenere maggiori benefici dalla contrattazione [70].

Ulteriore caso è quello del c.d. diritto di *prelazione,* normalmente previsto nei casi soprattutto di scritture rivolte ai registi: il teatro si impegna a scritturare nuovamente quel regista che risulti essere disponibile a riprendere, noleggiare o alienare a terzi lo spettacolo da lui stesso ideato, in modo da tutelare concretamente un diritto che non è facilmente tutelabile con il diritto d'autore.

2.3.5 Clausole peculiari: Condizione di approvazione consiglio di indirizzo del teatro, diritto di protesta.

La storia delle fondazioni lirico-sinfoniche spesso ha avuto momenti di crisi con conseguenti ridimensionamenti e modifiche di legge per cercare di arginare i deficit

[70] Grazie anche alla presenza di uno Staff Manageriale che possa contrattare abilmente per loro.

degli enti, portando così alla riduzione dei finanziamenti da parte dello Stato [71]; al tempo stesso le amministrazioni degli enti hanno cercato di contenere i costi attraverso la modifica di stagioni già definite e presentate al pubblico, in favore di produzioni meno onerose. Proprio per questo la prassi ha portato alla determinazione di una condizione che prevede la validità della scrittura solo dopo l'approvazione del bilancio preventivo e del programma di attività da parte dell'organo di amministrazione degli enti committenti[72].

La clausola si presta a diversi possibili inquadramenti giuridici e la sua concreta applicazione è tra le maggiori cause di contenzioso in materia: può essere infatti interpretata come condizione sospensiva nell'interesse del teatro, che subordina l'efficacia del contratto alla delibera del Consiglio di Indirizzo del teatro; quale condizione risolutiva, che comporta la cessazione degli effetti del contratto *ex tunc*, in caso di delibera negativa; quale facoltà unilaterale di recesso del teatro da esercitare al momento dell'approvazione del bilancio di previsione e della programmazione artistica da parte del Consiglio di Indirizzo; quale clausola risolutiva espressa, che consentirebbe al teatro di risolvere il contratto nell'ipotesi di impossibilità sopravvenuta del teatro di sostenere i costi dello spettacolo programmato [73].

Proprio a causa della sua molteplice interpretazione tale clausola presenta aspetti di elevata criticità: innanzitutto la posizione dell'artista, parte debole del contratto, su cui

[71] Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo attraverso il F.U.S. (Fondo Unico per lo Spettacolo)
[72] il Consiglio di Indirizzo delle fondazioni lirico-sinfoniche
[73] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op.cit.

grava l'incertezza dell'approvazione; la non previsione di un termine per l'approvazione, lasciando così che l'efficacia del contratto sia sospesa in maniera indeterminata (o comunque fino al momento in cui iniziano le prove).

Un'altra clausola particolarissima che spesso viene inserita nelle scritture dei vari teatri italiani è quella riferita alla c.d. *protesta*[74], che ha origini nelle consuetudini del XVIII secolo e prevede una serie di motivazioni per cui l'ente possa non corrispondere il compenso all'Artista: se l'artista sia risultato insufficiente, inidoneo, inadatto nell'esecuzione della prestazione per cui era stato scritturato, non sufficientemente preparato, o non apprezzato dal pubblico. La clausola può essere esercitata già dopo la stipulazione del contratto, durante lo svolgimento delle prove, sino alla prima recita ed addirittura in alcuni casi estremi anche durante le recite.

La scrittura artistica è fondata sull' *intuitus personae*, ossia sull'affidamento che il teatro riveste nelle doti artistiche del lavoratore. Se il Teatro ritiene non affidabile la prestazione lavorativa può revocare l'incarico proprio attraverso la protesta, anche se questa comporta uno svantaggio all'Artista sia economico per il mancato guadagno, sia soprattutto di reputazione, non essendo ritenuto all'altezza dell'esecuzione artistica[75].

Storicamente una prima previsione contrattuale di protesta risale al 1932, con il contratto collettivo nazionale il cui art. 10 regolamentava l'istituto [76].

---

[74] V.COMITO, *Sindacabilità della protesta del lavoratore artistico e natura giuridica della clausola di protesta,* in Dir. Lav., 1955, p. 101 ss.

[76] Art. 10: l'impresa o l'ente, sentito il parere del direttore d'orchestra, potrà protestare l'artista che a suo giudizio risultasse non adatto o comunque insufficiente nella esecuzione della parte affidatagli. Tale protesta potrà avvenire : a) dopo la stipulazione del contratto e prima dell'arrivo sulla piazza nei casi di sopravvenuta

Ancora oggi l'art. 10 del CCNL del 1932 viene talvolta richiamato oppure riprodotto nelle scritture artistiche predisposte dalle fondazioni lirico-sinfoniche, ma risulta più evidente l'esclusione nella prassi rimborsi spese o indennità speciali.

La giurisprudenza ha da tempo negato vigenza all'istituto per il caso di lavoratori subordinati, non essendo previsto dalla nuova contrattazione collettiva dei dipendenti delle fondazioni lirico-sinfoniche [77]; la protesta è in questi casi da considerarsi come causa di licenziamento. Nel lavoro autonomo, essa assume i connotati di una clausola atipica[78] che deve essere applicata in modo tempestivo e motivato, e il cui inquadramento giuridico appare controverso, poiché astrattamente ascrivibile a diversi istituti, ciascuno sottoposto a una propria disciplina codicistica, tra cui in particolare[79]:

a. Clausola risolutiva espressa nell'interesse del teatro, che legittimerebbe il teatro a risolvere il contratto semplicemente comunicando all'artista l'intenzione di avvalersi di tale facoltà contrattuale;
b. Facoltà di recesso del teatro per giusta causa, in presenza di circostante che non consentano <<la prosecuzione anche provvisoria, del rapporto>> (*ex* art. 2119 c.c.); in altri termini, in presenza non di un *inadempimento* della prestazione ma

constatata insufficienza dell'artista; b) durante il periodo delle prove che precedono la prima recita cui l'artista prende parte; c) in casi più gravi ed eccezionali anche in una delle tre prime recite dell'artista, qualora in dette recite l'artista riveli delle gravi deficienze che non era stato possibile constatare durante il periodo delle prove, soprattutto quando l'artista abbia incontrato la manifesta disapprovazione del pubblico. In tutti i casi la protesta deve essere dall'Impresa o dall'Ente immediatamente comunicata all'artista interessato a mezzo di lettera raccomandata nella quale dovranno essere specificati i motivi della protesta e precisato il parere espresso per iscritto dal direttore d'orchestra. L'artista protestato avrà diritto, oltre alla paga per le recite alle quali avrà partecipato, al rimborso del viaggio di ritorno nella classe indicata nel contratto individuale se proveniente o residente in altra località; il tutto da conteggiarsi sulle somme eventualmente anticipate."

[77] Cfr. Tribunale di Firenze 1986.

[78] (in realtà *socialmente tipica* e comunque diffusa nel settore teatrale.

[79] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op. cit.

di una valutazione negativa di essa (ritenuta scadente o non adeguata, oppure semplicemente non conforme a quanto atteso in sede di scritturazione);[80]

c. Recesso *ex* art. 2227 c.c. (e dunque *ad nutum*): in tal caso, in difetto di diverso accordo, il teatro dovrebbe corrispondere all'artista l'indennizzo per il mancato guadagno e il rimborso delle spese;
d. Condizione risolutiva del contratto, che farebbe venir meno l'efficacia del contratto in caso di verificazione dell'evento dedotto in condizione;
e. Condizione sospensiva potestativa, idonea a sospendere l'efficacia del contratto finché non si accerti l'idoneità dell'artista;
f. Periodo di prova, per cui l'assunzione definitiva del lavoratore teatrale è da ritenersi subordinata all'esito positivo di un periodo di prova *ex* art. 2096 c.c. [81]

Talune riferite ipotesi si prestano invero a critiche difficilmente superabili.

Il caso b) non tiene conto del fatto che la protesta potrebbe dipendere da una causa originaria e non attribuibile all'artista, invece che esclusivamente la *sopravvenienza.*

Il caso c) invece non tiene conto della motivazione (che può essere, come sopra detto, inidoneità insufficienza, etc.) necessaria per poterla validamente effettuare[82].

Nel caso d) non vi è coerenza con la constatazione che la protesta sia una valutazione riconducibile ad una delle parti circa la qualità della prestazione dell'artista, e non una condizione di un evento *futuro ed incerto*.

---

[80] Tesi confermata dalla Cassazione nella sentenza 20 agosto 2019, n. 21506, in Contratti, 2020, p. 295 ss.

[81] G. MAGRI, op. cit. p. 113 dà conto della tesi citata, criticandola in forza della considerazione per cui l'art. 2096, comma 3, c.c. riconosce ad entrambe le parti di recedere dal contratto di lavoro durante il periodo di prova, mentre la clausola di protesta non attribuisce il potere di scioglimento del vincolo all'artista

[82] Infatti il recesso *ex* art. 2227 c.c., costituisce un limite al principio *pacta sunt servanda*, fondato sul riconoscimento del diritto di sciogliersi dai rapporti di prestazione d'opera a tutela di una libertà contrattuale negativa (diritto di non essere vincolato da un contratto), a prescindere da un motivo.

Il caso e) non sarebbe coerente con l'effettivo svolgimento del rapporto contrattuale, che non è impedito dalla presenza di tale clausola: la protesta può essere effettuata fino alle recite incluse, quindi non è possibile considerarla come condizione sospensiva, altrimenti non verrebbe in essere il contratto stesso[83]; inoltre non si può considerare la categoria potestativa poiché la protesta risulta essere un giudizio qualitativo delle prestazioni artistiche richieste nel contratto, che si ispirano a standard oggettivi (ad esempio puntualità delle prove, qualità tecnica riconoscibile, comportamento adeguato, etc.), non risultando invece un atto di volontà assoluto.
L'inquadramento f) quale patto di prova non è adatto al lavoro autonomo, che non prevede questo istituto, a differenza dei contratti di lavoro subordinato.
In sintesi il diritto di protesta richiede che l'Artista abbia delle qualità artistiche di alto livello e specifiche per il contratto in essere. Se l'Artista firma il contratto ritiene di possedere tali presupposti e di essere in grado di mantenerli per tutta la durata del contratto, e accetta di poter essere *protestato* nel caso in cui sia accertato che non vi siano tali presupposti, definendo così la protesta come clausola *risolutiva espressa.*
La clausola, che prevede una motivazione adeguata, è molto peculiare, poiché anche se la motivazione riguarda aspetti oggettivi di qualità e professionalità, risulta essere comunque il risultato di una valutazione soggettiva e discrezionale, fondata sul parere

[83] Fin dall'inizio del periodo contrattuale, ogni obbligazione di *facere* opera integralmente e concretamente a carico delle parti (il teatro deve consentire l'ingresso dell'artista nei locali e apprestare l'organizzazione necessaria per il concreto svolgimento della prestazione artistica, mentre l'artista deve preparare il ruolo, partecipare alle prove e mettersi a disposizione del teatro).

tecnico del direttore artistico, musicale, del regista. Da valutare anche la presenza del pubblico, in caso di contestazione della prestazione al momento delle recite, come causa possibile di protesta [84]. Non possiamo considerare il pubblico alla pari del direttore musicale o del regista, soprattutto per il loro giudizio qualitativo, ma non può neanche essere completamente ignorato, per cui viene prevista la possibilità di protesta per contestazione della sala.

I motivi che danno luogo alla protesta devono essere seri ed oggettivi. Come tali non pare possano essere considerati l'eventuale occasionale "stecca" durante un acuto o l'omissione di una parola in una battuta, piuttosto che un errore isolato nell'esecuzione di un passo di danza. Saranno invece legittime le proteste motivate da errori ripetuti o che comunque denotano l'inadeguatezza nella preparazione tecnico-artistica, la scarsa conoscenza della parte oppure l'incapacità di soddisfare le richieste del regista, del direttore d'orchestra o del coreografo[85].

La forma della protesta dovrà essere necessariamente scritta e comunicata all'Artista non prevedendo un mezzo specifico (raccomandata, pec, fax, ma non semplice email) con la specificazione dei motivi della stessa ed il parere del direttore d'orchestra. La forma scritta pare preferibile nell'interesse di entrambe le parti posto che, se l'artista ha interesse a sapere con certezza le critiche che gli sono mosse, il committente ha interesse a precostituirsi la prova della tempestività della protesta e della sua congrua

[84] E. CIACCIO, *La protesta dell'artista lirico,* in Giust. Civ., 1955 I, p.533 ss.
[85] V. A. DE PIERO, M. LAI **,** *Dietro le quinte dell'opera: Organizzazione, comunicazione, produzione e gestione dello spettacolo lirico dal vivo,* FrancoAngeli, 2019.

motivazione. L'Artista può contestare la condizione di "protestato", soprattutto rispetto alle modalità con cui è stata realizzata, meno spesso invece per il giudizio tecnico, poiché risulta difficile a livello probatorio contestare un giudizio come sopra indicato dipendente da fattori soggettivi più che oggettivi, e non si può addurre come motivazione la responsabilità di colui che abbia effettuato la scelta durante le *audizioni* o *provini* , essendo una valutazione successiva a partire dal momento delle prove e quindi della prestazione lavorativa.

In ultimo, un'ipotesi di dissidio tra attore e regista, che deriva da convinzioni artistiche, è quella che può talora riguardare le c.d. scelte morali. Ci si riferisce all'ipotesi, in cui la liceità della prestazione artistica deve essere valutata con particolare riferimento al concetto di oscenità. In tale caso il rinvio è all'art. 529 c.p. che qualifica come osceno quell'atto che offende il comune senso del pudore, un concetto elastico da adeguarsi all'evolversi dei costumi, da contemperarsi con l'art. 2087 c.c. che impone al datore di lavoro l'obbligo di garantire le misure necessarie a tutelare, tra le altre cose, la personalità morale dei prestatori di lavoro. Dunque, l'artista, differentemente da altre ipotesi sopra esaminate, può legittimamente rifiutarsi di porre in essere una rappresentazione oscena, innanzitutto onde non incorrere nelle sanzioni previste dall'art. 528 c.p.[86]. La valutazione qualitativa rimane l'aspetto più controverso della clausola, avendo da un lato le figure rappresentanti il

[86] V. A. DE PIERO, M. LAI, op. cit.

teatro un margine ampio di discrezionalità, e dall'altro un forte impatto negativo per l'Artista che si ritrova "protestato".

Proprio per questo è prevista la facoltà di impugnare la clausola in sede giudiziale, nel caso in cui ritenga le contestazioni infondate o erronee. Da notare l'insegnamento giurisprudenziale per cui: <<il maestro cui è rimesso il giudizio sulla capacità dell'artista non è arbitro, ma perito, e il suo giudizio può essere annullato e corretto dall'autorità giudiziaria, se lo stimi non conforme a verità e giustizia>>[87].

La protesta, se legittimamente esercitata, scioglierà il contratto e non genererà alcun tipo di pretesa risarcitoria in capo all'Artista; potranno, però esser richiesti i compensi maturati ed eventualmente un indennizzo per l'attività prestata qualora sussistano i requisiti per l'arricchimento senza causa *ex* art. 2041c.c. Se invece la protesta risulta tardiva o con inadeguata motivazione, è possibile impugnarla per illegittimità, e richiedere il risarcimento danni, sia del mancato guadagno sia della negativa pubblicità per l'Artista in seguito alla sua protesta. Purtroppo la prassi teatrale segnala numerosi esempi in cui la protesta viene usata per liberarsi con troppa disinvoltura da un vincolo negoziale, anche in assenza dei motivi oggettivi che dovrebbero sempre fondare il suo esercizio. Raramente gli artisti impugnano la protesta per evitare di dare ad essa un'ulteriore pubblicità o per il timore che l'impugnazione si ripercuota sulla possibilità di ottenere ulteriori scritturazioni. La prassi ha quindi finito per deformare la natura

[87] così Corte d'Appello Firenze, 27 maggio 1879, in *Annuali di Giurisprudenza*, 1879, III, p.236.

dell'istituto, rendendolo quasi una forma di recesso *ad libitum* a favore del committente. Questa nuova veste della protesta, però non è conforme al diritto. Appare quindi auspicabile che, da un lato gli artisti protestati illegittimamente comincino a impugnare le proteste viziate dall'arbitrio, dall'altro che la giurisprudenza sappia ricondurre l'esercizio della protesta nell'ambito di quell'oggettività, indispensabile perché l'istituto possa mantenere il suo connotato di equità[88]. Da notare per ultimo che all'estero, per l'Artista è previsto il pagamento della metà del compenso, o a volte addirittura dell'intero compenso, riconoscendo il Teatro la sua parte di responsabilità nell'averlo scritturato.

2.3.6 Clausola diritti connessi e tutela privacy - immagine

L'attività dell'artista non può dirsi creativa allo stesso titolo di quella dell'autore. Esso interviene infatti su di un'opera già compiuta nei suoi elementi creativi e perciò, capace di vita autonoma. L'interprete svolge un'attività di mediazione tra l'autore e il pubblico, al quale recano il messaggio dell'autore filtrato attraverso la loro personale sensibilità di interpretazione dell'opera. Così il codice civile, nell'art. 2579[89] e la Legge sul diritto d'autore, negli artt. 80 e ss. (LDA – l. n. 633 del 22 aprile 1941)[90] definiscono i c.d. *diritti connessi*, e riconoscono loro una tutela patrimoniale ed una forma di tutela morale. Tali

[88] V. A. DE PIERO, M. LAI op. cit.
[89] La tutela patrimoniale accordata dalla citata norma risulta in realtà superata dalla disciplina contenuta nella legge sul diritto d'autore, mentre la tutela morale ivi prevista è rimasta invariata dalla legge speciale.
[90] Riformata dal d. lgs. N. 685 del 16 novembre 1994, in attuazione della direttiva 92/100/CEE.

diritti sono riconosciuti e garantiti agli *artisti interpreti ed esecutori* di opere d'autore, individuati dallo stesso art. 80 come <<gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico>> e vengono tutelati in virtù del fatto che con la loro interpretazione ed esecuzione permettono la conoscenza e la diffusione di tali opere.

Il successivo art. 82 ricomprende nella denominazione anche <<coloro che sostengono nell'opera o composizione drammatica, letteraria, musicale, una parte di notevole importanza artistica, anche se di artista esecutore comprimario; i direttori d'orchestra o del coro; i complessi orchestrali o corali, a condizione che la parte orchestrale o corale abbia valore artistico di per sé stante o non di semplice accompagnamento>>.

I diritti connessi, per loro natura, non sono assimilabili ai diritti d'autore, non possono essere considerati allo stesso modo. Hanno caratteristiche similari, sono connessi tra loro, ed infatti nella pratica internazionale si definiscono *diritti vicini*, con accezione mutuata dal francese.

L'attenzione mostrata ultimamente, in ambito legislativo, ai diritti degli artisti interpreti o esecutori che ha posto problemi di interpretazione e coordinamento fra la vecchia disciplina e la nuova, è determinata da note ragioni storiche: nel momento in cui, grazie alle innovazioni tecnologiche è stato possibile fissare su supporto le prestazioni artistiche, è diventato possibile utilizzare tali prestazioni anche da soggetti diversi e in più occasioni, senza alcuna regolamentazione al riguardo. Da quel momento si è

avvertito il bisogno di affiancare accanto alla prassi contrattuale che regolava la prestazione dal vivo, una nuova normativa che tenesse conto del superamento spazio-temporale di tale prestazione e quindi della possibilità di ulteriori utilizzazioni della stessa, e bisognava tenere conto nel *cachet* dell'Artista anche di questo nuovo aspetto tecnologico. È interessante osservare innanzitutto il particolare interesse che sorge per gli artisti esecutori ed interpreti che svolgono ruoli primari, poiché viene riconosciuto loro il c.d. *diritto al nome*: <<diritto che il loro nome sia indicato nella comunicazione al pubblico della loro recitazione, esecuzione o rappresentazione e venga stabilmente apposto sui supporti contenenti la relativa fissazione, quali fonogrammi, videogrammi o pellicole cinematografiche>>. Inoltre l'art. 80 LDA prevede che <<indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per le prestazioni artistiche dal vivo […] hanno il diritto esclusivo di : a) autorizzare la fissazione delle loro prestazioni artistiche ; b) autorizzare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma, in tutto o in parte, della fissazione delle loro prestazioni artistiche; c) autorizzare la comunicazione al pubblico, in qualsivoglia forma e modo, ivi, compresa la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle proprie prestazioni artistiche dal vivo, nonché la diffusione via etere e la comunicazione via satellite delle prestazioni artistiche dal vivo, a meno che le stesse siano rese in funzione di una loro radiodiffusione o siano già oggetto di una fissazione utilizzata per la diffusione. Se la fissazione consiste in un supporto fonografico, qualora essa sia

utilizzata a scopo di lucro, è riconosciuto a favore degli artisti interpreti o – esecutori- il compenso di cui all'art. 73; qualora non sia utilizzata a scopo di lucro, è riconosciuto a favore degli artisti interpreti o esecutori interessati l'equo compenso di cui all'art. 73-bis.; d) autorizzare la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle fissazioni delle proprie prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni; e) autorizzare la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche. Il diritto non si esaurisce nel territorio della Comunità europea se non nel caso di prima vendita da parte del titolare del diritto o con il suo consenso in uno Stato Membro; f) autorizzare il noleggio o il prestito delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni>>.

La protezione riconosciuta è ampia e articolata. Si tratta di un potere esclusivo di autorizzare, e non un diritto di interdire. Essa ha riferimento non solo all'ipotesi di fissazione su supporto o di radiodiffusione via etere o di comunicazione al pubblico di una prestazione dal vivo, ma anche ad utilizzazioni di una fissazione (eventualmente autorizzata) della prestazione, quali la riproduzione diretta o indiretta, la distribuzione[91], il noleggio o il prestito. La forma prevista per la cessione dei diritti esclusivi e delle autorizzazioni di ripresa e diffusione al pubblico è quella scritta, a volte come clausola contrattuale, altre volte addirittura come contratto ulteriore e distinto.

[91] con il limite dell'esaurimento del diritto nel territorio dell'Unione Europea in caso di prima vendita consentita in uno Stato membro.

Tra i diritti esclusivi di maggiore utilizzo nella prassi si ricordano:

- il diritto di ripresa radiotelevisiva: l'artista consente la ripresa e cede i relativi diritti, affinché l'esecuzione dal vivo sia diffusa via radio o televisione, secondo determinate modalità (territorio nazionale, eurovisione, mondovisione, circuiti micro-cinema), a fronte di un compenso pattuito *a forfait* oppure in un *quantum* per singolo passaggio;
- il diritto di fissazione su supporto, di riproduzione e di vendita o nolo al pubblico: si tratta dei diritti esclusivi necessari per effettuare la registrazione della prestazione, trasferirla su supporto, riprodurre e vendere o noleggiare al pubblico il supporto medesimo (CD, DVD o altro analogico o digitale). A tal proposito il recente d. lgs. 21 febbraio 2014 n. 22 ha disciplinato nel dettaglio il contratto con il produttore di fonogrammi per la cessione dei diritti suddetti, introducendo nella L.D.A. i nuovi articoli 84 bis e 84 ter.
- il diritto di registrazione digitale e di distribuzione mediante download dalla rete informatica oppure "on demand".[92]

Altro aspetto fondamentale di tutela riconosciuta, soprattutto nell'epoca delle riprese continue grazie agli "smartphone" utilizzati ormai quotidianamente e spesso senza controllo, è il diritto di vietare la riproduzione al pubblico della registrazione che possa pregiudicare nome e reputazione dell'Artista: se ad esempio risulta essere con errori, stonature, imperfezioni, o in ogni caso non adeguata al livello dell'Artista.

La durata dei diritti è stata modificata negli anni, prima dal decreto legislativo n. 154 del 1997, che prevedeva la durata di cinquanta anni a partire dalla esecuzione, rappresentazione o recitazione. Se una fissazione dell'esecuzione, rappresentazione o recitazione era pubblicata o comunicata al pubblico durante tale termine, i diritti

[92] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op. cit.

duravano cinquanta anni a partire dalla prima pubblicazione, o, se anteriore, dalla prima comunicazione al pubblico della fissazione. Tale durata è stata poi estesa a settanta anni dalla Direttiva 2011/77/UE, recepita in Italia tramite il D. Lgs. 21 febbraio 2014, n. 22. Tutte le fissazioni ancora sotto tutela alla data del 1° novembre 2013 (fissazioni a partire dal 1° gennaio 1963) godono dell'aumento di durata, mentre quelle di pubblico dominio a tale data (fissazioni antecedenti al 1° gennaio 1963) rimarranno tali. L'ente preposto alla tutela dei diritti artisti interpreti ed esecutori e che distribuisce i compensi relativi a tali diritti, dopo che vengano riprodotti e riutilizzati dai vari enti come radio, tv, web, etc., è il *Nuovo IMAIE*.

Presupposto dell'esercizio dei diritti connessi è che l'artista abbia autorizzato la registrazione, ovvero la fissazione su adeguato supporto, della prestazione dal vivo: per questo è previsto nella clausola il nulla osta alla registrazione audio/video, per le registrazioni ad uso di archivio interno del teatro e per le riprese finalizzate al diritto di cronaca per una durata massima di tre minuti. Per quanto riguarda invece la tutela dell'immagine dell'artista, una disciplina specifica è contenuta nella legge 633/1941 che prevede l'autorizzazione da parte dell'Artista all'utilizzo della propria immagine per la pubblicazione del materiale informativo, promozionale e pubblicitario, tra cui ad esempio le fotografie di scena e le riprese delle fasi del *backstage*, vietando la cessione a terzi per usi e scopi differenti da quelli autorizzati.

Il corrispettivo per la cessione viene generalmente quantificato in una percentuale del compenso a recita, che viene determinata dal d.p.c.m. 1 settembre 1975 (2% degli incassi

lordi o delle quote degli incassi lordi corrispondenti alla parte che il disco occupa nella sua pubblica esecuzione da parte delle categorie di utilizzatori di cui al 1° comma art. 73), e, per quanto riguarda la radiodiffusone, dal d.p.c.m. 15 luglio 1976 (1,50% delle quote di incassi lordi – canoni e pubblicità, distintamente per radio e televisione – riferibili alla effettiva utilizzazione del disco o apparecchio analogo, rispettivamente in radiofonia e televisione). L'obbligo di corrispondere il compenso sussiste unicamente nel caso di utilizzazione di dischi destinati al commercio o, indipendentemente dai diritti di distribuzione, noleggio e prestito.[93] Infatti gli artisti interpreti od esecutori e il produttore del fonogramma hanno diritto all'equo compenso, anche quando l'utilizzazione è non a scopo di lucro, ma non nel caso in cui utilizzazione sia a fini educativi o di comunicazione istituzionale. Il diritto per la fissazione su supporto e distribuzione è liquidato invece in una percentuale (c.d. *royalty*) del prezzo di vendita indicato in copertina per ogni supporto o per ciascun download.[94]

L'art. 80 comma 2 LDA prevede la nullità della clausola che non consenta di individuare lo specifico corrispettivo previsto per la cessione dei diritti connessi (ad esempio quella che preveda che il corrispettivo sia compreso nel *cachet* per la recita).

Per quanto riguarda il diritto all'immagine è evidente come l'ordinamento gli riserva grande importanza: basta infatti considerare quanti sono i testi normativi a "contendersi" il relativo diritto: il Codice Civile, la Legge sul Diritto d'Autore e la

[93] M. FABIANI, *Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori*, Giuffrè, 2004
[94] A.DE PIERO, M. LAI, op. cit.

normativa in materia di trattamento dei dati personali (privacy). A ben vedere, secondo un'interpretazione "personalista" dell'art. 2 Costituzione l'ordinamento tutelerebbe l'individuo in tutte le espressioni della sua personalità e, pertanto, il diritto all'immagine addirittura rientra nel più elevato diritto della personalità.

Anche il tema dei dati personali dell'Artista rientra nella tutela della privacy: l'Artista deve fornire al teatro le proprie indicazioni anagrafiche, il proprio *curriculum*, le proprie riproduzioni fotografiche, sia durante le trattative negoziali, sia per la conclusione stessa del contratto. Ma possono venire a conoscenza anche informazioni in merito all'origine geografica, alle convinzioni religiose o filosofiche, all'orientamento sessuale, o ad esempio che egli debba comunicare dati relativi al proprio stato di salute, necessario per valutare la possibilità di eseguire la prestazione artistica prevista dal contratto. L'attuale disciplina trova le sue principali fonti normative nel cosiddetto *Codice della privacy* (d. lgs. 196/2003, come da ultimo modificato dal d. lgs. N. 101 del 2018) e nel Regolamento UE 679/2016, c.d. *GDPR*: *General Data Protection Regulation*, che realizza una disciplina uniforme a livello europeo in materia di tutela dei dati personali, attuando la libera circolazione all'interno dell'Unione.

Oggetto di tutela è la riservatezza come valore tutelato in sé, sia in ambito nazionale che comunitario e sovranazionale. L'Artista fonda lo sviluppo della propria carriera anche sulla diffusione dei dati che lo identificano, sia dal punto di vista delle caratteristiche che delle informazioni relative alla propria attività, ma anche della

propria immagine. Ancora, a venire in frizione con il principio di riservatezza è quello di trasparenza, cui sono soggetti gli enti pubblici e i soggetti a tal fine equiparati[95].

Per questo il legislatore risolve gli interessi contrapposti con la regola che vieta il trattamento dei dati personali salvo che ricorra una delle condizioni di liceità previste dal Regolamento 679 (c.d. *principio di liceità*)[96] e che siano attuate le tutele dal medesimo previste, diversificate a seconda della natura più o meno *sensibile*[97] del dato trattato. Nel trattamento dei dati personali il GDPR ha posto il principio di *accountability*[98] cioè il rispetto da parte del datore di lavoro di affidabilità e di competenza nella gestione dei dati personali, valutata la diversa tipologia di essi.

Il titolare deve curare la tenuta e l'aggiornamento di un "registro dei trattamenti", nel quale annoterà tra l'altro la tipologia dei dati trattati, la base giuridica del trattamento, le cautele attuate per la loro sicurezza, il periodo di conservazione dei dati, le categorie di soggetti che possono venire in contatto con tali dati.

In ossequio al principio di trasparenza, il titolare del trattamento che si accinga a trattare i dati deve fornire all'interessato una specifica informativa riguardo al trattamento che intende effettuare, al momento della raccolta o al più tardi entro trenta giorni qualora i dati siano forniti da terzi. La tutela prevista, in caso di violazione di tali previsioni normative, può essere o di tipo risarcitorio, o specifica come ad esempio riparazione

---

[95] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op. cit.

[96] M. MARTORANA, A. TESORO, A. BARBERISI, *GDPR : guida pratica agli adempimenti privacy,* Milano, 2019.

[97] Ora sostituito da *particolare*.

[98] Il termine non è facilmente traducibile e difatti nella traduzione del Regolamento europeo si parla impropriamente di "responsabilità". Al massimo la traduzione più corretta, anche se poco pratica, potrebbe essere quella di "rendicontazione".

dell'interesse leso, ma anche di tipo cautelare, come provvedimenti inibitori o ordini di rimozione, distruzione, cancellazione dei dati e ripristino *status quo ante.*

Il Regolamento UE 679/2016 ha altresì introdotto nuove prescrizioni in tema di informativa all'interessato sul trattamento dei suoi dati, che dovrà contenere alcune specifiche indicazioni tra cui: identità e dati di contratto del titolare del trattamento e delle altre categorie di soggetti affidatari del trattamento dei dati; la natura di tali dati; finalità, base giuridica e durata del trattamento; gli strumenti previsti a tutela dei diritti dell'interessato[99].

2.3.7 Clausola penale e aspetti contenziosi

Le parti frequentemente scelgono di inserire all'interno della scrittura artistica una clausola penale[100] che garantisce entrambi i contraenti dall'eventualità di inadempimento, liquidando preventivamente e consensualmente l'eventuale danno derivante da inadempimento o da ritardo con un importo che spesso corrisponde al compenso previsto complessivamente per le recite, indipendentemente dalla prova dell'ammontare del danno, ed escluso il risarcimento per i maggiori danni.

L'ordinamento tutela tuttavia l'equilibrio del *sinallagma contrattuale*, prevedendo la possibilità far ridurre giudizialmente la penale quando essa appaia manifestamente eccessiva o sproporzionata. Nella maggior parte dei casi la clausola riguarda

[99] tra cui i diritti di accesso, di opposizione e revoca del consenso al trattamento, il diritto di adire autorità giudiziarie o il garante per la protezione dei dati personali.

[100] Disciplinata a livello generale nell'art. 1382 c.c..

soprattutto il Teatro che cancella l'ingaggio dell'Artista o direttamente la produzione: in questo modo la clausola tutela il lavoratore che ottiene una somma che possa coprire il mancato guadagno per l'impossibilità di eseguire le prestazioni richieste. È possibile tuttavia anche il caso in cui l'Artista non si presenti in teatro per le prove, non svolga la prestazione dovuta, o comunque in generale realizzi un grave inadempimento colpevole: in questo caso la penale dovrà essere versata dallo stesso nei confronti del teatro, sulla base di quanto stabilito nel contratto. Le parti preferiscono stabilire l'importo direttamente nella clausola poiché, anche se la cancellazione del singolo ingaggio o la sostituzione dell'Artista con un altro possano essere considerati un *recesso* unilaterale, e quindi comportare un indennizzo per l'esecuzione della prestazione eseguita fino a quel momento e il risarcimento danni (causati proprio dal recesso, come ad esempio il danno all'immagine ed al *curriculum* dell'artista, ma anche il lucro cessante, ovvero il mancato guadagno) [101], per farsi riconoscere in giudizio tale somma che potrebbe risultare anche di molto superiore al compenso pattuito originariamente, è necessaria una prova specifica non agevole.
Le clausole sono diverse a seconda dei teatri: troviamo ad esempio << Se l'Artista non partecipi[…] alla Fondazione sarà dovuta una penale, contrattualmente e concordemente stabilita, pari al doppio dell'importo complessivo della presente scrittura, diviso il numero degli spettacoli previsti e moltiplicato per il numero degli

[101] se non dipendente da causa imputabile all'artista.

spettacoli non eseguiti e salvo il risarcimento dell'eventuale ulteriore danno>>, oppure << In caso di inadempienza anche parziale al presente contratto imputabile all'Artista, questo pagherà al Teatro, a titolo di penale, una somma pari al 10% dell'importo complessivo fissato per tutta la durata del contratto, oltre ad eventuali maggiori danni[…]>>. L'importo della penale può essere ridotto dal giudice se manifestamente sproporzionato riguardo all'interesse che il creditore aveva all'adempimento (art. 1384 c.c.). In alcuni contratti la clausola penale per il recesso unilaterale fa salvo il risarcimento dell'eventuale maggior danno. Ciò comporta che, se l'inadempimento è dell'artista, costui sarà chiamato a risarcire al teatro, oltre al valore della recita pattuita, anche i maggiori oneri che questo dovesse sostenere per la sostituzione. Se invece l'inadempimento è del teatro, questo dovrà risarcire all'artista, oltre al valore del contratto, anche il danno all'immagine e per perdita di *chances*.

Venendo ora ai casi più frequenti di contenzioso, possono essere così riassunti:

- Cancellazione del contratto di scrittura da parte del teatro o mancata corresponsione del compenso pattuito: in tal caso l'artista potrà agire per far accertare il proprio diritto di ricevere il *quantum* dovuto oppure l'indennizzo quantificato dal giudice o dalle parti *ex ante* con clausola penale;
- Esercizio illegittimo del diritto di protesta: tale condotta, oltre che il diritto di credito, lede anche l'immagine dell'artista;
- Illegittima appropriazione o cessione di diritti connessi spettanti all'artista: tale ipotesi danneggia indirettamente anche l'agente qualora sia stato stipulato anche un contratto di esclusiva dell'agente con una casa discografica o con una emittente radiotelevisiva.

Le possibilità di risoluzione di tali controversie si possono trovare innanzitutto in ambito di giudizio di cognizione civile, ad esempio nel caso di lesione di diritti connessi con azioni specifiche indicate dagli artt. 158 e 159 L.D.A. davanti al tribunale delle Imprese.[102]

Visti i lunghi tempi richiesti da questo processo, il nostro ordinamento appresta anche strumenti di tutela cautelare che possono essere esperiti in via d'urgenza, per mezzo dei quali, nelle more del giudizio di merito o ancor prima di darvi avvio, è possibile ottenere sia l'immediata cessazione delle condotte illecite (ad esempio con provvedimenti di inibitoria *anticipativi* il giudizio di merito) ovvero acquisizione delle prove di violazione in corso con provvedimenti conservativi o di istruzione preventiva (accertamento, perizia, sequestro giudiziario).

Oltre ai rimedi giudiziali, si sono sempre più affermati, anche in prospettiva di uno snellimento e accelerazione della risoluzione delle controversie, le procedure per la *risoluzione stragiudiziale delle controversie*, le ADR [103]: l'Arbitrato e la Mediazione e Conciliazione. Queste soluzioni stragiudiziali sono in forte crescita nel nostro sistema, anche grazie alla spinta del legislatore europeo[104], ma in ambito di diritto d'autore e in generale nel diritto dello spettacolo si registra un forte resistenza.

Le ragioni sono da individuare in diversi fattori: da una parte il mondo dello spettacolo soprattutto in alcune materie come il diritto d'autore ha la necessità di

[102] Il soggetto può richiedere la rimozione e la distruzione dello stato di fatto da cui deriva la violazione e ottenere anche la responsabilità risarcitoria.
[103] *Alternative Dispute Resolution.*
[104] E. BATTELLI, *Esperienze e modelli europeri di ADR. Una giustizia a misura di Impresa?* , in RIv. Dir. Impr., 2015, p. 563 ss.

una conoscenza e di una competenza tecnica specializzata, che non è di norma appartenente agli operatori di tali strumenti stragiudiziali; dall'altra abbiamo le cause stesse che sono complicate e specifiche al punto tale che non è applicabile un sistema rapido e semplificato di risoluzione. Inoltre il sistema giudiziario in materia di rapidità offre le tutele cautelari, che sono più attrattive delle ADR e più efficaci per ottenere in tempi brevi la cessazione della violazione. Infine è opportuno osservare come in un ambito dove è importante il *riconoscimento pubblico*, viene ad avere maggiore risalto e possibilità di diffusione della notizia di riconoscimento delle violazioni subite e del ripristino dei propri diritti attraverso una causa ordinaria pubblica rispetto invece ad una soluzione stragiudiziale privata[105].

[105] Basti pensare alle cause di plagio, dove si ottiene una *riabilitazione* della paternità di una determinata opera.

CAPITOLO III

LE SCRITTURE ARTISTICHE ALL'ESTERO:ALCUNI ESEMPI IN EUROPA E USA

3.1 Scritture Artistiche in Francia

Andando ad analizzare brevemente la situazione in Europa e negli Stati Uniti troviamo alcune differenze fondamentali rispetto al nostro sistema, che possono essere spunto di riflessione e di osservazione.

Cominciando dalla Francia, nel contratto troviamo alcuni aspetti simili a quelli normativi italiani: bisogna indicare le condizioni per le quali l'Artista si impegna ad eseguire la prestazione, anche in eventuale coproduzione con altri Teatri, come solista per interpretare un determinato ruolo; definire il periodo in cui il solista viene ingaggiato, tenendo conto che il calendario definitivo delle prove e delle recite sarà determinato successivamente dalla direzione del Teatro, in accordo con il direttore musicale e il regista; l'Artista deve poi dichiarare di essere a completa disposizione del Teatro (eventuali assenze devono essere necessariamente autorizzate da parte del Teatro). Tra gli obblighi dell'Artista si evidenzia quello di impegnarsi a conoscere il suo ruolo in tempo utile per la prima prova, interpretarlo adeguatamente e altresì a non prodursi nella regione nei tre mesi precedenti al suo debutto.

L'Artista è obbligato a far pervenire al Teatro insieme al contratto la propria documentazione completa, cioè la sua scheda dati, le sue coordinate bancarie, la domanda di adesione al sindacato degli spettacoli francesi, un formulario di previdenza sociale A1 valido, debitamente compilato e firmato, fotocopia del passaporto, nonché

tutti i dati richieste dalla direzione artistica per la promozione (biografia aggiornata, foto ritratto esente da diritti, la scheda misure e una foto a figura intera per i costumi). Tutta la documentazione di cui sopra dovrà pervenire al Teatro al più tardi entro trenta giorni. Il Teatro si riserva la possibilità di annullare il contratto rinviato con un ritardo di due mesi dalla sua redazione.

Come per le scritture artistiche italiane, anche in Francia l'Artista percepirà, per il periodo definito, un cachet di importo lordo globale stabilito per le prove e le rappresentazioni; in tale retribuzione sono incluse le spese di viaggio e di soggiorno e l'eventuale registrazione sonora o audiovisiva, qualora essa non richieda delle prove supplementari rispetto a quelle previste da contratto. Per ogni recita supplementare l'Artista percepirà un cachet in più. I contratti francesi riportano generale un allegato contente le seguenti precisazioni di carattere fiscale e previdenziale. L'Artista salariato che abbia scelto la detrazione standard per la dichiarazione dei suoi redditi professionali all'ufficio delle imposte francese, autorizza il teatro ad applicare la detrazione forfettaria del 25% dell'onorario, prevista per la sua professione di solista (ritenute previdenziali calcolate sul 75% del salario lordo), come previsto dalla normativa vigente francese.

Ai sensi dell'articolo 182B del CGI (Codice generale delle Imposte) e come da convinzione tra la Francia e il paese di residenza dell'Artista, l'imposta sul cachet percepito dall'Artista nell'ambito del contratto è dovuta alla Francia. Pertanto, verrà prelevata, a titolo di acconto, una tassa pari al 15% del salario lordo.

Per quanto riguarda l'aspetto previdenziale, gli Artisti residenti in un paese dell'Unione Europea fornitori di servizi, presentando un formulario A1 valido, che attesti il loro status di lavoratori autonomi, non sono più soggetti al pagamento di contributi fiscali e previdenziali in Francia. In assenza di presentazione di un formulario A1 valido per i lavoratori autonomi, i pagamenti dell'Artista saranno soggetti agli oneri previdenziali in Francia. Se nel contratto non viene espressamente scritto altrimenti, nel caso in cui l'Artista venga protestato si fa riferimento al codice del lavoro francese, che tutela il lavoratore per la perdita del suo lavoro e concede all'Artista di ricevere l'intero compenso previsto per le sue prestazioni.

3.2 Scritture Artistiche in Germania

Nei paesi dell'area tedesca ci sono tre tipi di contratti, il contratto per artista fisso dell'Ensemble[106], che si chiama "Fest-Vertrag", poi il contratto per artista "semi-fisso", "Halb-Fest Vertrag", di durata limitata, e il "Gast-Vertrag¸cioè il contratto per artista ospite per una produzione o per alcune recite.

Il Fest-Vertrag è a tutti gli effetti un contratto di lavoro subordinato: l'artista è un dipendente del teatro dal quale riceve mensilmente uno stipendio. Nel *Fest-Vertrag* vengono indicati il *Fach*, cioè il tipo di voce, e il repertorio previsto, ovvero i ruoli che il

[106] Compagnia di canto stabile dei solisti in uso nei teatri lirici di area tedesca.

cantante eseguirà nel corso della durata del contratto. Alcune volte i ruoli di fianco non sono specificati, ma compaiono solo i ruoli principali.

Nel contratto *Halb-Fest* l'artista viene retribuito mensilmente, ma è impegnato fino ad un massimo di sei mesi e nel restante tempo può svolgere la libera professione a suo piacimento. Anche il cantante fisso dell'Ensemble può concordare dei periodi liberi in cui può esibirsi altrove, previo permesso artistico concesso dal teatro.

Per il *Gast*, l'Artista riceve non soltanto dei cachet a recita, ma anche una remunerazione giornaliera per le prove. In caso di malattia nei giorni delle recite l'artista riceverà comunque un compenso per i giorni di prova effettuati (il compenso per le prove rientra negli usi dei teatri nord-europei) [107]. Il Teatro richiede la disposizione per tutto il periodo delle prove e delle recite, concordando preventivamente l'eventualità di ulteriori recite e definendo il compenso settimanale forfettario per i giorni di prova[108]. In caso di assenze ripetute alle prove e di assenza ad una delle recite, scatta il licenziamento per giusta causa, senza preavviso e con effetto immediato.

Il Teatro, nel caso in cui l'Artista non partecipi ad una recita (per qualsiasi motivo), sottrae la paga di quella recita e una percentuale del compenso delle prove, escludendo anche il rimborso del viaggio. Tuttavia bisogna distinguere se l'assenza è dovuta per malattia/indisposizione, nel qual caso l'Artista deve presentare un certificato medico

[107] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op. cit.

[108] Eventuali assenze verranno sottratte in percentuale al compenso forfettario previsto per le prove.

per non avere conseguenze economiche, oppure se non si presenta per manifesta negligenza, che comporta invece la richiesta da parte del Teatro del risarcimento danni. L'Artista perde il suo onorario se non comunica per tempo l'impossibilità di lavorare (almeno otto giorni prima della recita); per una comunicazione data con anticipo superiore agli otto giorni, il Teatro cercherà di accordarsi con l'Artista per affidargli un'altra recita; nell'impossibilità di raggiungere un accordo, l'Artista riceverà in ogni caso metà del suo onorario tutto compreso.

È prevista una penale in caso di inadempimento dell'Artista: nei casi che escludono il licenziamento la penale è pari alla metà del compenso di una recita con la richiesta di danni ulteriori; se invece è previsto il licenziamento per giusta causa, può arrivare alla cifra dell'intero compenso, ma senza superare l'onorario annuo dell'Artista.

Il permesso di soggiorno *AufenthaltG* permette di soggiornare e lavorare nei paesi di area tedesca e dà diritto al reinsediamento in un altro Stato membro della Comunità Europea, concedendo ai cittadini di paesi terzi un'ampia equiparazione di diritti con i propri cittadini nell'accesso al mercato del lavoro e dei servizi sociali.

3.3 Scritture Artistiche negli Stati Uniti d'America

Il sistema americano si basa sulla presenza dell'*AGMA*, acronimo di *American Guild of Musical Artist*, un sindacato che riunisce tutti i lavoratori dello spettacolo che lavorano negli Stati Uniti (cantanti, musicisti, personale di produzione, ballerini, compagnie d'opera, etc.) sia stabilmente, che per brevi periodi di tempo, siano essi di nazionalità

statunitense o straniera. Lo staff dell'AGMA è composto da negoziatori, avvocati e commercialisti, esperti in diritto del lavoro.

Ogni volta che un artista viene ingaggiato presso un teatro statunitense, L'AGMA provvede a far pervenire il proprio modulo di adesione, che bisogna sottoscrivere obbligatoriamente versando una quota di iscrizione una tantum di 500 dollari [109]. Come tutti i sindacati, l'AGMA si propone di salvaguardare gli interessi dei propri iscritti proteggendo i loro diritti legali, civili e artistici.

Un esempio di contratto molto usato in America è relativo ad un ingaggio per la copertura di un ruolo o cover: il contratto di cover prevede che un cantante conosca perfettamente il ruolo, assista a tutte le prove musicali e di regia e possa esibirsi in qualsiasi momento nella produzione (pur non essendo inserito il suo nome in cartellone) per sostituire un collega malato o assente. Tale scelta che può sembrare onerosa in realtà è funzionale ad evitare problematiche dell'ultimo minuto come ad esempio casi di malattie o indisposizioni improvvise, che non potrebbero essere facilmente sostituiti senza tali contratti a causa delle procedure di visto lunghe e complicate. Una delle peculiarità del sistema americano risiede negli adempimenti amministrativi a carico del Teatro o dell'ente che richiede l'Artista, occupandosi delle questioni burocratiche per ottenere il visto[110]. Quando un artista italiano lavora all'estero, al di fuori dell'Unione Europea (o un artista extracomunitario viene

[109] La quota annuale è poi di 78 dollari.

[110] La legge americana prevede che solo le compagnie americane possano espletare le pratiche del visto di lavoro.

ingaggiato in Italia) il teatro dovrà mandare una lettera d'invito e il contratto all'artista che lo presenterà al proprio consolato o ambasciata, che a sua volta rilascerà il visto per il Paese in cui l'artista andrà a lavorare.

Nei casi in cui il datore sia una realtà musicale minore, come ad esempio associazioni o piccole fondazioni, per le quali non è possibile servirsi di uffici amministrativi dedicati, sarà lo stesso musicista ad occuparsi degli adempimenti burocratici con l'aiuto di un avvocato statunitense del settore dell'Immigrazione.

I grandi teatri invece hanno in genere un ufficio preposto con una o più persone che si occupano esclusivamente delle pratiche per i visti degli artisti stranieri. Il teatro richiede agli artisti di compilare un modulo contenente i propri dati personali necessari per la pratica; una volta sbrigata questa procedura, l'artista dovrà semplicemente recarsi nel consolato o ambasciata americana nel suo Paese d'origine, dove sarà sottoposto a un breve esame di idoneità, passato il quale l'Artista otterrà il visto e il timbro sul passaporto, per poter quindi liberamente lavorare negli Stati Uniti esclusivamente nel periodo fissato dal contratto.[111]

[111] A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, op. cit.

CONCLUSIONI

La decisione di dirigere questa tesi nell'ambito delle scritture artistiche risale ad una serie di situazioni comuni nel quale spesso mi sono trovata sia in prima persona, sia indirettamente ascoltando le vicissitudini di colleghi e lavoratori del settore. C'è poca conoscenza della materia, dei diritti e degli obblighi a cui sono soggetti artisti e datori di lavoro. Spesso chi si occupa di amministrazione non è in grado di redigere un contratto per il solista che sia del tutto privo di errori o di contraddizioni, o che possa essere un punto di equilibrio tra le richieste delle parti. E al contempo molti degli artisti sono poco interessati alla materia, o per ignoranza o per praticità, e preferiscono accettare condizioni svantaggiose invece che analizzare attentamente e imparare questioni che possono essere importanti per il loro futuro artistico ed economico.

Se è vero che l'artista dovrebbe pensare solo alla sua "prestazione" artistica, rinviando alla figura manageriale le problematiche economiche, finanziarie, di gestione in generale, è anche vero che nella nostra realtà storica vi sono molti professionisti sprovvisti di tale figura, soprattutto quando si comincia la carriera, e diventa fondamentale imparare a "gestirsi" da soli.

Sarebbe interessate trovare una forma di assistenza o consulenza già dentro i conservatori, in modo da poter essere tutelati fin dagli studi, e avviare al meglio la propria carriera artistica; inoltre sarebbe auspicabile trovare la via di riordino della materia, tenendo conto delle linee guida dell'Unione Europea, che invita gli Stati

membri a sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali, garantendo il pluralismo e la libertà creativa ed espressiva, tutelando la proprietà intellettuale, prevedendo misure di sostegno economico per gli artisti nei periodi di mancato lavoro e garantendo la libertà di accesso alle professioni artistiche, tecniche e amministrative dello spettacolo dal vivo, favorendo la qualificata formazione professionale.

Tutte queste idee si potrebbero sintetizzare in una previsione futuristica ma concretamente realizzabile (secondo la mia opinione a fronte proprio degli studi compiuti) che il Professor Lai ci ha esposto durante le nostre lezioni del Master: un modello di scrittura artistica utilizzabile dai teatri non solo a livello nazionale, ma anche europeo, che possa da un lato dare sicurezza agli enti ed evitare loro eventuali contenziosi di natura burocratica, e dall'altro essere una forte garanzia per gli artisti, grazie ad una tutela per i loro diritti certa ed adeguata stabilita dall'esecuzione di norme nazionali e sovranazionali.

BIBLIOGRAFIA

- A. ANTIGNANI, Lavoro artistico, in Enciclopedia Giuridica Treccani, par. 2.2.
- A. CATTERUCCIA, M. DAMATO, E. DE ROMA, M. LAI, La professione dell'Agente lirico nel teatro d'opera italiano, Edizioni Edicampus, Roma, 2016.
- A. VALLEBONA, Breviario di diritto del lavoro, 12° ed. , Giappicchelli, Torino, 2018.
- C. BARONTINI, Soggetti e persone giuridiche nel mondo dello spettacolo, In F. DELL'AVERSANA (a cura di), Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo, 2° ed., PM edizioni, Varazze, 2016.
- C.M. BIANCA, Istituzioni di diritto privato, Milano, 2014, pagg. 383 ss.
- D. BALZANI, G. MAGRI , Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo , Giappichelli editore, Torino, 2019.
- D. CORVI, Causa e tipo del contratto di lavoro artistico, Padova, 2009, 97.
- E. BATTELLI, Esperienze e modelli europeri di ADR. Una giustizia a misura di Impresa? , in RIv. Dir. Impr., 2015, p. 563 ss.
- E. CIACCIO, La protesta dell'artista lirico, in Giust. Civ., 1955 I, p.533 ss.
- E.BATTELLI, i contratti-tipo. Modelli negoziali per la regolazione del mercato: natura, effetti e limiti, Jovene, Napoli, 2017.
- F. NICOLODI , musica e musicisti nel ventennio fascista, Discanto, Fiesole, 1984.
- G. DEL RE, Diritto dello spettacolo, Link campus Editori s.r.l., 2008.
- G. MAGRI, voce Scrittura teatrale, in DIg. Disc. Priv., sez. civile, Agg., Utet, Torino, 2010, pg. 889 e ss.
- G. SCOZ, Organizziamo un evento artistico in dieci mosse, FrancoAngeli, Milano, 2009.
- L. BIANCONI, *il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- M. FABIANI, Diritto d'autore e diritti degli artisti interpreti o esecutori, Giuffrè, 2004.
- M. GALLINA, Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano, Franco Angeli Milano 2011. V. F. COLBERT, Marketing delle arti e della cultura, Etas, Milano, 2003.
- M. MARTORANA, A. TESORO, A. BARBERISI, GDPR: guida pratica agli adempimenti,2019.
- M. MATTEUCCI, G. ULIVI, Il lavoro nello spettacolo, Maggioli editore, Santarc. di Romagna, 2021.
- M.LAI, S. ORLANDI, I professionisti del melodramma, Giuffrè, 2001.
- P. CUOCO- M. GALLINA G. PIZZO, Il teatro come lavoro collettivo, In M: Galina, Riorganizzare il teatro. Produzione distribuzione, gestione, 2° ed. Franco Angeli, Milano, 2014.
- T. FRANK, Statuto sociale degli attori a Roma (1931), in N. SAVARESE (a cura di), Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma, Bologna, 157-66.
- U. GOLDONI, Gli artisti lirici: un rapporto di lavoro atipico, in Dir, Lav., pag 437; E. PIOLA-CASELLI, A. ARIENZO, voce Artisti e interpreti esecutori, in Noviss. Dig. It. Vol. I, 1959, pag. 105.
- V. A. DE PIERO, M. LAI , Dietro le quinte dell'opera: Organizzazione, comunicazione, produzione e gestione dello spettacolo lirico dal vivo, FrancoAngeli, 2019.
- V.COMITO, Sindacabilità della protesta del lavoratore artistico e natura giuridica della clausola di protesta, in Dir. Lav., 1955, p. 101 ss.

SITOGRAFIA

- https://romatrepress.uniroma3.it/libro/larmonia-nel-diritto-contributi-a-una-riflessione-su-diritto-e-musica/
- https://www.ateatro.it/webzine/2018/05/14/il-nuovo-ccnl-per-artisti-e-tecnici/
- https://www.fiscal-focus.it/all/Lavoro_e_Consulenza_n1._36_del_301.101.2019_Lavoro_nello_spettacolo1._Regole_e_adempimenti1.pdf
- https://www.notelegali.it/lo-statuto-sociale-degli-artisti-una-bella-iniziativa-del-parlamento-europeo-di-andrea-michinelli/
- https://www.fondazionebrodolini.it/sites/default/files/pubblicazioni/file/Q64_WEB.pdf