

Geo Magri

*Personalità della prestazione e regole contrattuali  
nella disciplina dei rapporti della lirica*

SOMMARIO: 1. Tradizione e innovazione nel contratto di scrittura teatrale – 2. La scelta dell'artista – 3. La scritturazione dell'artista – 4. Le prove – 5. La protesta – 5.1 I soggetti legittimati alla protesta – 5.2 Forma ed esercizio della protesta – 5.3 Impugnabilità della protesta – 6. Le recite – 7. Verso un nuovo modello di scrittura teatrale: le modifiche auspiccate dagli artisti al contratto attualmente in uso

1. *Tradizione e innovazione nel contratto di scrittura teatrale*

Negli ultimi anni sono comparse numerose pubblicazioni che profetizzano la fine dell'opera lirica e che, più in generale, descrivono la grave crisi in cui versa la musica classica nel mondo occidentale. Il primo apocalittico descrittore di questa realtà è stato Norman Lebrecht autore di due *bestseller* degli anni Novanta intitolati *When the music stops* e *Who Killed Classical Music?: Maestros, Managers, and Corporate Politics*; in tempi più recenti, sul tema è tornato il celebre critico musicale americano Conrad L. Osborne, che, nel libro *Opera as Opera: the state of the art*, afferma che «There is the sense of end times hovering about opera and classical music». È interessante notare come tutti questi scritti individuino, tra le cause del crepuscolo della musica colta, oltre che il calo degli ascoltatori e il progressivo invecchiamento del pubblico, anche l'eccessiva "divizzazione" degli artisti. Direttori d'orchestra, cantanti e concertisti sono divenuti delle *stars* attorno alle quali ruotano *managers*, segretari, agenti e pubblicitari che spesso finiscono per mettere in secondo piano l'aspetto artistico culturale.

Mi sembra interessante soffermarsi su un'affermazione di Osborne, il quale sottolinea che chi andava a teatro ai tempi di Mozart, Rossini o Verdi ci andava prima di tutto per sentire la musica, mentre chi va a teatro oggi ci va principalmente per sentire il divo o la diva di turno che cantano Mozart, Rossini o Verdi. Sulla veridicità di questa affermazione si potrebbe dissentire:

anche ai tempi di Mozart, infatti, c'erano sicuramente molti spettatori che andavano a teatro più per vedere la Cavalieri o la Storace che per ascoltare *Die Entführung aus dem Serail* o *Le Nozze di Figaro*. Tuttavia, l'osservazione consente di osservare come oggi, in assenza di nuovi compositori che sappiano attrarre l'attenzione del pubblico, l'artista interprete abbia finito per occupare completamente la scena, catalizzando su di sé tutta l'attenzione. Ciò non significa, evidentemente, che tutti i cantanti lirici siano divi e che vivano una vita da *stars* hollywoodiane; solo una piccolissima parte degli artisti assurge a tale *status*, la maggior parte dei cantanti, invece, anche se si afferma professionalmente, rimane sconosciuta per il grande pubblico e vive condizioni lavorative ben diverse da quelle che contraddistinguono una *star*.

La centralità che l'artista ha assunto nella realizzazione dello spettacolo lirico spiega perché il giurista possa trovare interesse nell'occuparsi dei contratti che legano i cantanti ai teatri; lo studioso di diritto privato, infatti, 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<sup>1</sup>. L'iniziale curiosità si può poi trasformare in uno studio più

<sup>1</sup> La dottrina, soprattutto in epoca recente, non ha riservato alla materia l'interesse che avrebbe meritato. Sul tema si vedano le opere di E. AGNEL, *Code-Manuel des artistes dramatiques et des artistes musiciens*, Paris, 1854; A. ALIBRANDI, *Considerazione sulla «protesta» quale forma di risoluzione del contratto dei lavoratori dello spettacolo*, in *Arch. Civ.*, 1979, 1217 ss.; P. ASCOLI, *Della Giurisprudenza teatrale*, Firenze, 1871; D. BALZANI, G. MAGRI, *Manuale di organizzazione, Diritto e Legislazione dello spettacolo*, Torino, 2019; G.B. CAVALCASELLE, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi: contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Roma, 1919; E. CIACCIO, *La protesta dell'artista lirico*, in *Giust. civ.*, I, 1955, 533 ss.; C. COLOMBO, *Manuale dello spettacolo. Il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista*, Roma, 1936; V. COMITO, *Sindacabilità della protesta del lavoratore artistico e natura giuridica della clausola di protesta*, in *Dir. lav.*, 11, 1955, 101 ss.; C. CONSTANT, *Code des Théâtres*, Paris, 1876; G. CORTESANI, *Sulla qualifica di impiegato dell'artista drammatico*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1934, 559 ss.; D. CORVI, *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, Padova, 2009; U. DE TIBERIIS, *Qualifica impiegatizia, contratti collettivi e rapporti a termine dei coristi lirici*, *ibid.*, 1942, 85 ss.; ID., *Sulla qualifica degli orchestrali*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1929, 168 ss.; ID., *Sulla qualifica impiegatizia degli artisti drammatici*, *ibid.*, 351 ss.; ID., *Il diritto di «protesta» degli autori teatrali e la distribuzione delle parti*, *ibid.*, 1936, 204 ss.; ID., *Qualifica impiegatizia, contratti collettivi e rapporti a termine dei coristi lirici*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1942, 85 ss.; FABIANI, voce *Artisti e interpreti esecutori*, in *Novissimo digesto it.*, Torino, 1980; ID., voce *Artista interprete o esecutore*, in *Dig. disc. priv., sez. comm.*, Torino, 1987; A. FRAGOLA, *Altri profili di giurisprudenza lirica*, in *Dir. Aut.*, 1985; U. GOLDONI, *Gli artisti lirici: un rapporto di lavoro atipico*, in *Dir. lav.*, 1975, 436 ss.; A. C. LA ROSA, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Milano, 1998; L. LUCIANI, voce *Lavoro artistico, (rapporto di lavoro e previdenza sociale)*, in *Novissimo digesto it.*, Torino, 1963; G. MAGRI, *The Italian Scrittura Teatrale: a Peculiar Case of Unwritten Terms Integrating Contracts*, in F. ANNUNZIATA, G. COLOMBO, *Law and the Opera*, Cham, 2018,

appassionato quando si scoprono gli aspetti più particolari della scrittura teatrale, così è chiamato il contratto che lega il cantante lirico solista al teatro che lo scrittura. Le ragioni per cui lo studio della scrittura teatrale può divenire così seducente sono legate alle peculiarità del contratto e alla rilevanza che giocano le clausole d'uso derivanti dalla tradizione teatrale e che rivestono un ruolo determinante nell'interpretazione ed esecuzione del contratto.

La posizione contrattuale dell'artista, peraltro, è connotata da una certa debolezza nei confronti del teatro che lo scrittura: soltanto le *stars* più affermate, infatti, hanno qualche *chances* di imporre ai teatri le loro condizioni, mentre la maggior parte dei cantanti è costretta ad accettare contratti che prevedono clausole vessatorie. Su questo aspetto è intervenuto anche il Parlamento Europeo, che, con la risoluzione del 7 giugno 2007 recante il c.d. statuto sociale europeo degli artisti, 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.

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 externalità 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

---

315 ss.; ID., *I contratti della lirica. Tra tutela del contraente debole e usi negoziali*, Padova, 2016; ID., voce *Protesta (clausola di)*, in *Dig. disc. priv., sez. civ.*, Torino, X aggiornamento, 2016, 626 ss.; ID., *Il contratto tra artista lirico e fondazione lirico-sinfonica: un caso peculiare di usi integrativi del contratto*, in *Aedon*, 2, 2011; ID., voce *Scritture teatrali*, in *Dig. disc. priv., sez. civ.*, Torino, V aggiornamento, 2010, 901 ss.; S. ORLANDINI, M. LAI, *I professionisti del melodramma, la scrittura artistica nel Teatro d'Opera*, Milano, 2001; D.R. PERETTI GRIVA, *Lavoratori dello spettacolo e obblighi delle assicurazioni sociali*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1958, 253 ss.; E. PIOLA CASELLI, M. ARIENZO, voce *Artisti e interpreti esecutori*, in *Novissimo Digesto Italiano*, Torino, 1958, p. 1015 ss.; V. RIVALTA, *Storia e sistema del Diritto dei teatri secondo l'etica ed i principi delle leggi canoniche e civili*, Bologna, 1886; E. ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, III ed., Milano, 1893; ID. *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri: trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali*, vol. II, Milano, 1872; E. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza dei teatri*, Firenze, 1858; S. SPANO, *L'attore nel rapporto di lavoro*, Milano, 1963; N. TABANELLI, *Il codice del Teatro*, Milano, 1901; ID. *Le scritture teatrali*, Padova, 1938; V. VENTURINI, *Appunti sulle scritture teatrali*, in *Teatro e Storia*, 2011, 4 ss. ed EAD., *Scritture teatrali e artisti nell'antica Roma*, in *Dionysus ex machina*, 2013, 244 ss.

come l'Italia, mi 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<sup>2</sup>.

## 2. *La scelta dell'artista*

I vari ruoli dell'opera esigono precisi registri vocali, che corrispondono alle generali categorie del basso, del baritono, del tenore, del contralto<sup>3</sup>, del mezzosoprano e del soprano. Tali registri si suddividono poi in ulteriori sottocategorie. Per esemplificare pensiamo alle tante tipologie di soprano: soprano lirico, drammatico, leggero, d'agilità, *soubrette*, di coloratura, ecc.<sup>4</sup>.

Nella scelta del cantante il teatro, a parte le valutazioni derivanti dalle esigenze connesse al registro vocale richiesto dalla partitura, non è soggetto al rispetto di alcun criterio specifico, ma può scritturare il professionista che preferisce. In proposito la Suprema Corte<sup>5</sup> ebbe modo di chiarire che gli enti lirici, aventi natura di enti pubblici non economici, possono operare, nell'attività di scritturazione del personale artistico, su un piano e con strumenti di natura privatistica. Ciò vale, a maggior ragione, per le fondazioni lirico sinfoniche, che sono persone giuridiche di diritto privato.

Le modalità con le quali si procede all'individuazione dell'artista sono sostanzialmente due. La prima è detta per "chiamata diretta" e si ha quando il teatro procede alla scritturazione senza ascoltare preventivamente l'artista o perché già ne conosce le qualità vocali o perché fa affidamento su quanto affermato dall'agente che lo propone. La seconda modalità, invece, è quella delle audizioni; in questo secondo caso, il teatro indicherà date e condizioni alle quali tutti i soggetti interessati potranno presentarsi in teatro per essere ascol-

<sup>2</sup> Su questi aspetti si vedano D. BALZANI, G. MAGRI, *Manuale di organizzazione, Diritto e Legislazione dello spettacolo*, Torino, 2019, *passim*.

<sup>3</sup> Nel XVI secolo il registro di contralto era comunemente sostenuto da cantanti di sesso maschile detti falsettisti, in seguito sostituiti da cantanti castrati (contraltisti); il ricorso a tali voci derivava dal divieto esistente per le donne di cantare nei luoghi sacri, con la conseguente necessità di affidare la loro parte ad una voce maschile di registro corrispondente. Nell'opera lirica, i ruoli di contralto erano invece affidati a interpreti di entrambi i sessi, che sostenevano, indifferentemente, parti sia maschili che femminili, ma nel corso del XIX secolo, con la scomparsa dei castrati, il registro di contralto divenne appannaggio esclusivo della voce femminile. Oggi il repertorio del contralto è generalmente sostenuto dal mezzosoprano.

<sup>4</sup> Sul punto cfr. J. BOURNE, *op. cit.*, 12 ss.

<sup>5</sup> Cass. 23 aprile 1980, n. 2650, in *Foro pad.*, I, 1980, 318.

tati e valutati ai fini della scritturazione. In questo modo il teatro si garantisce la possibilità di ascoltare e comparare più artisti tra loro, in modo da scegliere quello che risulta più convincente nel ruolo che deve essere attribuito.

Se è evidente che i teatri, per attrarre spettatori, hanno bisogno di rivolgersi agli artisti affermati e conosciuti dal pubblico, è altrettanto evidente che è soprattutto attraverso le audizioni che essi svolgono la loro funzione di incubatori e promotori di nuovi talenti. Offrendo audizioni e rimettendo alla direzione artistica del teatro la scelta del cantante da scritturare, infatti, si evitano i condizionamenti delle agenzie liriche; in questo modo, anche gli artisti più giovani e meno noti hanno la possibilità di farsi ascoltare e scritturare, pur non essendo rappresentati da agenti importanti. È evidente, però, che l'attività di audizione richiede un investimento di tempo e di risorse umane, risorse delle quali i teatri non sempre dispongono; quindi, sebbene l'audizione sia il sistema di scelta dell'artista astrattamente preferibile, la pratica ricorre più frequentemente alla chiamata diretta sia per scritturare artisti di fama che attirino il pubblico sia per avere, direttamente dalle agenzie, i nomi dei cantanti che, pur non essendo ancora particolarmente famosi, sono in grado di ricoprire i ruoli che devono essere assegnati. In questo modo, però, i teatri finiscono per delegare alle agenzie il lancio delle nuove carriere: è quindi auspicabile che essi, quando ne hanno la possibilità, individuino gli artisti da scritturare attraverso il sistema delle audizioni.

Una volta scelto l'artista, si potranno avviare le trattative volte alla conclusione del contratto. Tali attività riguarderanno essenzialmente la determinazione e le modalità di corresponsione del compenso, il numero delle recite e il periodo nel quale il professionista dovrà essere a disposizione del teatro. Tendenzialmente, infatti, più l'artista è noto, minore sarà il tempo che intenderà dedicare a ogni impegno per poter mettere in calendario il maggior numero di recite possibili; è soprattutto per questo motivo che, generalmente, gli artisti più noti si presentano sulla piazza quando le prove sono già nella fase conclusiva e si avvicina l'inizio delle recite.

Nel caso in cui l'artista scritturato provenga da uno Stato non appartenente all'Unione Europea, si dovrà curare la regolarizzazione del suo ingresso e soggiorno in Italia<sup>6</sup>. In base al principio di libera circolazione delle persone

<sup>6</sup> Generalmente i contratti prevedono la risoluzione *ipso iure* del rapporto nel caso in cui l'artista non risulti essere in regola con la documentazione necessaria per l'ingresso in Italia. Tuttavia, anche in assenza di una tale previsione contrattuale, il contratto concluso con un lavoratore extracomunitario non in regola dovrebbe ritenersi nullo per violazione di norme imperative. Competente all'istruzione della pratica ed al rilascio del nullaosta al lavoro per i lavoratori extracomunitari è la Direzione generale del lavoro (si veda la circolare del Ministero del lavoro 25/2008 del 7 ottobre 2008).

(nella specie dei lavoratori), nessun problema si pone per gli artisti provenienti dagli Stati membri UE che devono ritenersi equiparati agli italiani; ne consegue che le politiche protezionistiche, da taluno invocate a favore degli artisti italiani, devono considerarsi illegittime, qualora abbiano ad oggetto i lavoratori appartenenti ad un altro Stato membro, perché violerebbero il diritto dell'Unione Europea.

Con riguardo alla libera circolazione degli artisti, si deve segnalare come la *Brexit* abbia causato e stia causando non poche preoccupazioni ai teatri d'opera inglesi; l'uscita del Regno Unito dall'UE, infatti, non solo complicherà la scritturazione dei cantanti europei, rendendo il paese meno attraente per le grandi voci, ma creerà anche maggiori difficoltà nella sostituzione dei cantanti che, all'ultimo momento, non possono presentarsi in scena. Sino a quando il Regno Unito era uno Stato membro, infatti, i teatri inglesi avevano la possibilità di sostituire il cantante indisposto con un collega europeo, senza che occorressero particolari visti o lungaggini burocratiche. Dopo la *Brexit*, però, per un cantante cittadino UE non sarà più così semplice e immediato prendere un aereo da Monaco o Roma la mattina, per cantare al *Covent Garden* la sera e, per il *Covent Garden*, non sarà sempre possibile trovare, in poche ore, un sostituto che sia all'altezza di ricoprire il ruolo, specie quando sono richieste professionalità qualificate come per il repertorio belcantistico italiano o quello wagneriano. Per questo motivo i teatri inglesi hanno chiesto al legislatore di adottare un sistema di visti particolarmente agevole e semplice con riguardo agli artisti<sup>7</sup>, anche per consentire al sistema teatrale inglese di mantenere inalterata la propria tradizione.

In Italia, l'assunzione di lavoratori stranieri incontra una limitazione nell'art. 18 della legge Corona; sebbene l'articolo fosse stato abrogato dal d. lgs. 23 aprile 1998, n. 134, esso è tornato ad essere nuovamente legge dello Stato, stante la pronuncia della Corte Costituzionale che ha dichiarato l'illegittimità costituzionale della norma abrogatrice<sup>8</sup>. In materia è intervenuto anche il d. lgs. 1 dicembre 2009, n. 179, che, all'art. 1 comma 1, ha disposto la permanenza in vigore degli artt. 1 a 21 della legge Corona. Il citato articolo 18 della suddetta legge dispone che, in linea generale, le stagioni liriche devono prevedere l'impiego di artisti di canto di nazionalità italiana, mentre è «consentito

<sup>7</sup> La notizia ha destato un certo eco sulla stampa britannica e internazionale, anche perché il Regno Unito ha una tradizione nel settore lirico e teatrale di estrema importanza. Sul tema si vedano J. PICKFORD, G. PARKER, *UK opera houses warn of 'diva' crisis if Brexit hits wrong note*, in *Financial Times*, 3 febbraio 2017.

<sup>8</sup> Sentenza 13 – 18 novembre 2000, n. 503. in *Foro it.*, 2001, I, c. 30 «È incostituzionale, perché adottato in assenza di delega, il d. lg. 23 aprile 1998 n. 134 di trasformazione in fondazione degli enti lirici e delle istituzioni concertistiche assimilate».

l'impiego, nei ruoli primari, di artisti di nazionalità straniera, limitatamente ad un terzo dell'organico delle compagnie di canto impiegate durante l'intera stagione teatrale». Tale quota può essere elevata solo nel caso di impiego di artisti stranieri residenti in Italia da almeno 5 anni. Sempre l'art. 18 consente, inoltre, di procedere alla scritturazione «di intere compagnie di canto o di balletto di nazionalità straniera» soltanto per un numero di recite che non superi il 5 per cento di quelle previste nel programma annuale, salve eccezionali esigenze che devono essere riconosciute dal Ministero.

Come si è già osservato, le limitazioni previste dalla legge, evidentemente, non possono operare a danno degli artisti provenienti da altri Stati dell'Unione, per i quali trova applicazione l'articolo 45 del TFUE in materia di libera circolazione dei lavoratori e di divieto di discriminazione e che, al comma 2, impone l'abolizione di «qualsiasi discriminazione, fondata sulla nazionalità, tra i lavoratori degli Stati membri, per quanto riguarda l'impiego, la retribuzione e le altre condizioni di lavoro». Eventuali limitazioni possono essere giustificate solo nel caso di «motivi di ordine pubblico, pubblica sicurezza e sanità pubblica» (comma 3). Il principio di libera circolazione dei lavoratori comporta, infatti, il diritto: «a) di rispondere a offerte di lavoro effettive; b) di spostarsi liberamente a tal fine nel territorio degli Stati membri; c) di prendere dimora in uno degli Stati membri al fine di svolgervi un'attività di lavoro, conformemente alle disposizioni legislative, regolamentari e amministrative che disciplinano l'occupazione dei lavoratori nazionali» (art. 45 TFUE). La stessa legge Corona, del resto, faceva salvo «quanto disposto dal regolamento n. 38 del Consiglio della Comunità economica europea del 25 marzo 1964» relativo alla libera circolazione dei lavoratori all'interno della Comunità.

Un'ultima precisazione deve essere fatta con riguardo alla scritturazione di artisti minori di età. Pensiamo, ad esempio, ad uno dei tre *Knaben* del *Flauto magico*, piuttosto che alla parte del pastorello nella *Tosca*: in queste ipotesi, per scritturare il minore, occorrerà il consenso dell'esercente la potestà e l'autorizzazione dell'Ufficio del lavoro prevista dalla legge 17 ottobre 1967, n. 977, così come modificato dal d. lgs. 4 agosto 1999, n. 345. La legge, infatti, all'art. 6 consente l'impiego dei minori – previa autorizzazione della direzione provinciale del lavoro e sempre che vi sia l'assenso scritto dei titolari della potestà genitoriale – in attività lavorative di carattere culturale, artistico, sportivo o pubblicitario e nel settore dello spettacolo, purché esse non pregiudichino la sicurezza, l'integrità psicofisica e lo sviluppo del minore, la frequenza scolastica o la partecipazione a programmi di orientamento o di formazione professionale<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Nel caso in cui manchi tale autorizzazione si deve ritenere nullo il contratto non tanto perché



### 3. *La scritturazione dell'artista*

Una volta individuato l'artista, il teatro redigerà una proposta di contratto nella quale sono specificati gli obblighi delle parti. Nella scrittura saranno indicati il titolo dell'opera e il ruolo ricoperto dall'artista, il periodo in cui avranno luogo le prove, il numero delle recite, l'ammontare della retribuzione dell'artista e le tempistiche con cui essa verrà corrisposta, le eventuali integrazioni del compenso in caso di sfruttamento audio/video della *performance* e le modalità di esercizio dell'eventuale facoltà di protestare l'artista da parte del teatro. Queste sono le condizioni generali che, di norma, costituiscono il contenuto della scrittura teatrale. Accanto ad esse, le parti possono aggiungerne altre, come, ad esempio, la clausola che prevede l'obbligo di assicurare l'artista, piuttosto che la clausola risolutiva della scrittura, in caso di mancata approvazione della stagione per motivi di bilancio da parte del Consiglio di amministrazione del teatro.

Generalmente le condizioni contrattuali vengono negoziate tra la direzione artistica del teatro e l'agente del cantante, mentre l'artista si limiterà a sottoscrivere la copia da restituire al teatro. Nel caso in cui non ci sia un agente incaricato di rappresentare l'artista nella conclusione del contratto, invece, sarà il cantante a provvedere in prima persona a negoziare con il teatro le condizioni della scrittura.

Come lo stesso nome di scrittura teatrale suggerisce, il contratto riveste forma scritta. La forma, tuttavia, non deve essere considerata come un elemento essenziale, quindi, la scritturazione dell'artista sarà valida anche se avvenuta verbalmente. Il contratto scritto viene utilizzato nella prassi, soprattutto perché consente di provare con precisione e a distanza di tempo le intese raggiunte dalle parti. La necessità di fornire e conservare la prova dell'accordo nel tempo è particolarmente avvertita in questo settore, posto che gli artisti, soprattutto se si tratta di nomi noti, vengono generalmente scritturati con largo anticipo rispetto alla data in cui avverranno le recite. Già nell'Ottocento gli impresari e gli artisti erano soliti sottoscrivere cedole staminate, che venivano conservate in doppio originale, nelle quali si descrivevano analiticamente le rispettive obbligazioni.

---

il minore difetti di capacità giuridica come sostenuto da S. ORLANDINI, M. LAI, *op. cit.*, 80, quanto, piuttosto, perché la mancanza dell'autorizzazione comporta la contrarietà del contratto ad una norma imperativa. La capacità giuridica del minore – ovviamente intesa nell'accezione giuslavoristica e non civilistica (sulla differenza si rinvia a M. ROCCELLA, *Manuale di diritto del lavoro*, Torino, 2008, 118 ss.) – deve, infatti, considerarsi acquisita già alla nascita e non, come invece avviene per tutti gli altri casi, al compimento del quindicesimo anno, potendo infatti essere assunto, in quello specifico settore, anche un minore infraquindicenne.



Bisogna peraltro sottolineare che molte delle clausole tipiche del contratto di scrittura teatrale hanno natura vessatoria; con riguardo ad esse, quindi, la forma scritta e la sottoscrizione del contraente contro il quale sono inserite sono essenziali ai fini della validità (art. 1341 c.c.). Anche per questo motivo sembra condivisibile la prassi di ricorrere sempre alla forma scritta.

#### 4. *Le prove*

L'attività dell'artista non consiste solamente nell'effettuare le recite previste dalla scrittura teatrale, ma anche nel compiere quelle attività prodromiche alla realizzazione dello spettacolo, tra le quali rientrano le prove. Nelle scritture teatrali le prove trovano, di regola, una compiuta regolamentazione che indica tempi e modi nei quali l'artista dovrà essere a disposizione del teatro<sup>10</sup>. In alcuni contratti si prevede, addirittura, una clausola risolutiva

<sup>10</sup> In proposito il contratto tipo del *Teatro alla Scala* è molto analitico nell'individuare gli obblighi che gravano sull'artista durante le prove. In particolare, esso prevede l'obbligo di presentarsi in teatro o presso la Sala Prove entro le ore 10.00 del primo giorno del periodo contrattuale. Il ritardo alle prove è considerato inadempimento grave al quale potrà seguire la risoluzione del contratto ex art. 1456 c.c. L'Artista è inoltre tenuto a prendere parte a tutte le prove fissate e stabilite dal teatro, l'eventuale mancata partecipazione ad una prova costituirà inadempimento grave e anche in questo caso potrà seguire la risoluzione del contratto ex art. 1456 c.c. Il contratto prevede poi l'obbligo di soggiornare e non assentarsi da Milano ed essere sempre reperibili per tutto il periodo contrattuale, comunicando i recapiti ai quali è possibile essere raggiunti.

L'artista si impegna, inoltre, a prendere parte alle prove generali e antegenerali e, in tali circostanze, a truccarsi a vestirsi come se si trattasse di una rappresentazione in pubblico; a comunicare al teatro immediatamente eventuali impedimenti a partecipare alla prove di sala e di palcoscenico, e ciò comunque almeno tre ore prima dell'ora in cui sono state fissate; a comunicare al teatro, immediatamente, eventuali impedimenti a partecipare alle prove antegenerali, generali e alle recite e ciò comunque almeno entro le ore 12.00 del giorno in cui sono state fissate; a partecipare alle prove tutte ed altresì alle rappresentazioni in sedi e località eventualmente diverse dal teatro; a prendere parte, qualora il teatro ne faccia richiesta, per il periodo contrattuale, a tutte quelle eventuali attività di tipo promozionale e culturale (ivi inclusi, ad esempio, interviste, conferenze stampa ed incontri con il pubblico), promosse e coordinate dal teatro, in qualsiasi forma effettuate, riguardanti l'Opera ovvero il teatro, rinunciando a tal fine ad ogni eventuale ulteriore compenso; a non intrattenere rapporti con i media, relativamente all'attività artistica prevista dal contratto, ovvero con riferimento a qualsiasi altra circostanza e/o notizia riguardante il teatro o l'Opera, se non con il consenso e il previo coordinamento dell'Ufficio Stampa del teatro; a mantenere riservate e confidenziali le informazioni acquisite durante il periodo contrattuale con riferimento all'Opera e/o al teatro; a sostituire una o più volte l'artista che ricopre il medesimo ruolo nella compagnia che si alterna a quella in cui l'Artista effettua la propria interpretazione ed

espressa, in forza della quale il committente può chiedere la risoluzione del contratto qualora l'artista ritardi nella presa di servizio o non si presenti alla data fissata per l'inizio delle prove senza una giusta causa.

Il cantante non solo è tenuto a partecipare regolarmente alle prove, ma, nello svolgimento di esse, deve prestare la propria attività artistica secondo i principi generali in materia di adempimento delle obbligazioni. Ne consegue che, qualora l'artista assuma comportamenti contrari a diligenza e buona fede, così come richiesti dal combinato disposto dagli artt. 1176 2° comma e 1375 c.c.<sup>11</sup>, il teatro potrà invocare la risoluzione per inadempimento<sup>12</sup> e l'eventuale risarcimento del danno<sup>13</sup>. Questa potrebbe sembrare un'ovvietà, a prima vista, ma bisogna evidenziare che secondo la prassi contrattuale attualmente in uso in Italia, le prove non vengono retribuite, essendo considerate un'attività strumentale alla preparazione dello spettacolo. Si tratta di una prassi che, comparatisticamente, non trova seguito, posto che, in tutti i principali paesi europei, la tendenza è quella di considerare anche le prove un periodo lavorativo che deve essere retribuito. Il fatto che per le prove non sia previsto alcun compenso spiega perché, soprattutto in Italia, gli artisti auspichino di ridurre al minimo i giorni da dedicare a tali attività, anche perché durante le prove perdono la possibilità di prodursi in altri teatri. In genere, come si è detto, i cantanti più famosi ottengono di arrivare sulla piazza per la fine del periodo delle prove, mentre quelli meno noti sono tenuti a parteciparvi sin dall'inizio. Inoltre, è proprio durante le prove e le fasi preparatorie dello spettacolo che possono verificarsi attriti tra cantanti, registi e direttori d'orchestra: si tratta, pertanto, di uno dei momenti più delicati nell'allestimento dello spettacolo.

---

esecuzione artistica, qualora tale artista – per malattia o altre cause – non potesse effettuare la propria prestazione; ad essere a Milano la sera prima di ogni rappresentazione.

<sup>11</sup> Sulla diligenza richiesta al professionista nell'esecuzione della propria attività professionale si veda C.M. BIANCA, *Diritto civile*, vol. 5, *La responsabilità*, Milano, 1994, 28.

<sup>12</sup> Le scritture artistiche contengono generalmente clausole risolutive espresse nelle quali sono dettagliatamente elencati gli obblighi dell'artista durante le prove e la cui violazione comporta l'automatica risoluzione del rapporto contrattuale.

<sup>13</sup> In proposito è assai frequente che i contratti prevedano, *ex ante*, la quantificazione dei danni derivanti dall'inadempimento con un'apposita clausola penale.

Ci sembra interessante segnalare un risalente decreto del pretore di Bari datato 3 marzo 1982, inedito e citato da A. FRAGOLA in *Altri profili di giurisprudenza lirica*, in *Diritto Autore*, 1985, 158 ss., specie 161-162 con il quale, su richiesta del Teatro Petruzzelli, veniva ordinato a un baritono – in seguito a ricorso *ex art.* 700 c.p.c. – di essere presente nella città il giorno delle prove e della rappresentazione, sempre e comunque, anche se in cattive condizioni di salute e restando a disposizione del teatro e gli veniva vietato di prodursi per altri committenti nel periodo in cui era legato contrattualmente con il teatro.

Tra i conflitti che possono sorgere durante le prove possiamo immaginare il caso del direttore d'orchestra che imponga al cantante di eseguire un'aria in una determinata maniera che contrasta con la sua prassi interpretativa o con le sue convinzioni artistiche o che, per necessità sceniche o tempistiche, decida di tagliare un'aria o un recitativo, senza il consenso dell'artista che dovrebbe eseguirla<sup>14</sup>. In questa ipotesi, qualora non si raggiungesse un accordo tra artista e direttore d'orchestra sulle modalità di esecuzione, si potrebbe arrivare a un punto di attrito tale da comportare la rottura del rapporto contrattuale. Analoghi problemi si possono verificare con riguardo alle scelte registiche, che talvolta costringono cantanti e direttori d'orchestra a discussioni filologiche con i registi, per scelte che si dimostrano in contrasto con la partitura o con il libretto o che impongono all'artista di assumere posizioni o di effettuare movimenti incompatibili con le esigenze vocali<sup>15</sup>. In questi casi ci si deve domandare se possa essere

<sup>14</sup> Un esempio molto noto in questo senso è quello della Callas alla quale, per esigenze dettate dalla casa discografica che intendeva registrare una sua *Traviata*, fu chiesto di tagliare alcune battute nelle arie di Violetta. A tale richiesta la cantante rispose sdegnata che le sue arie nessuno le avrebbe toccate e che, se proprio bisognava accorciare, si potevano tagliare quelle degli altri.

<sup>15</sup> Gli esempi sono moltissimi, si pensi all'esecuzione dell'Opera di Berio *Cronaca del Luogo*, con la quale si inaugurò nel 1999 il festival di Salisburgo e alle polemiche tra lo stesso Berio e il regista Claus Guth (cfr. *La Repubblica*, 25 luglio 1999, 33) o al dissidio tra Muti e i coniugi Hertmann per la regia della *Clemenza di Tito* (*Corriere della Sera* 11 agosto 1996, 23). Ci sembra interessante richiamare quanto affermato dal celebre soprano tedesco Diana Damrau, che, in un'intervista pubblicata sul mensile tedesco *das Opernglas* (*Lieber Diana als Diva*, in *das Opernglas*, 11, 2009, 25 ss., in spec. 27), alla domanda se avesse mai abbandonato una produzione, ebbe a rispondere «Bisher noch nicht. Gerade als junger Künstler kann man sich das kaum erlauben. Man muss schon darauf achten, seinen Vertrag zu erfüllen, sonst ist man gleich bei Intendanten und Agenten als schwierig verschrien. Außerdem knüpft man ja auch Erwartungen daran, dass man jetzt diese oder jene Partie an diesem oder jenem Ort singt. Das war zum Beispiel der Fall bei dem Münchner *Rigoletto* von Doris Dörrie – ein ganz wichtiges Debüt für mich. Die Arbeit mit ihr war wunderbar, ich schätze sie als Mensch und Künstlerin außerordentlich. Aber ich kam mit diesem Konzept nicht zurecht, weil dieser *Rigoletto* für mich persönlich den kompletten Gehalt des Stückes nicht wiedergegeben hat. *Rigoletto* ist ein Heiligtum für mich. Keine Sängerin wird je ihre erste Gilda vergessen. Dazu kam ich einfach nicht klar mit der Idee, dass sich Gilda mit einem Affen einlässt, und habe sogar richtige Alpträume bekommen; mir ging es körperlich schlecht danach. Deshalb habe ich dann auch beschlossen, dass ich keine Wiederaufnahme dieser Produktion machen werde».

Più in generale sui problemi giuridici del c.d. *Regietheater*, cfr. E. JAYME, *Regietheater als Rechtsproblem*, in M. WELLER, N. KEMLE, P.M. LYNEN (a cura di), *Kulturgüterschutz – Künstlerschutz – Tagungsband des Zweiten Heidelberger Kunstrechtstags am 5. und 6. September 2008 in Heidelberg*, Baden-Baden, 2009, 137 ss.; ID. *Regietheater – Metatheatralität der*

imputato un inadempimento al cantante che, in seguito a un insanabile contrasto con il direttore d'orchestra piuttosto che con il regista, interrompa la propria attività o rifiuti di prestarla alle condizioni che gli vengono richieste. In particolare, occorre verificare se, in questo caso, l'eventuale rifiuto ad adempiere sia conforme al dovere di correttezza e buona fede. La risposta al quesito impone di distinguere il caso in cui l'inconciliabilità tra le opinioni dei soggetti coinvolti nella realizzazione dello spettacolo dipenda da convinzioni artistiche ed intellettuali o da quelle morali. Nel primo caso, l'artista, accettando un ruolo in un'opera, deve essere cosciente del fatto che la sua libertà artistica verrà limitata dalla collaborazione con altri professionisti, soprattutto con il direttore d'orchestra<sup>16</sup>. Ne consegue che dovrà sottostare alle scelte interpretative di quest'ultimo e che potrà rifiutarsi di soggiacere solo alle pretese che siano tecnicamente scorrette, ma non a quelle derivanti da scelte interpretative differenti dalle sue<sup>17</sup>. Per quanto concerne, invece,

---

*Inszenierung – Rechtsfragen der Oper*, in *Kunst & Recht*, 2, 2011, 32 ss.; ID. *Rechtsfragen der Operette – vom «Dreimäderlhaus» zur «Maske in Blau»*, in *Bulletin Kunst & Recht*, 1, 2015, 5 ss.

<sup>16</sup>In proposito G. MAGRI, voce *Scritture teatrali*, cit., 898 e U. GOLDONI, *Gli artisti lirici: un rapporto di lavoro atipico*, in *Dir. lav.*, 1975, 436 ss., in specie p. 440, il quale, richiamando una decisione del Tribunale di Napoli, afferma che l'artista ha facoltà di pretendere che l'esecuzione dell'opera e i vari artisti che ad essa collaborano siano adeguati alla sua reputazione artistica, potendo egli, in caso contrario, recedere dal contratto.

<sup>17</sup>In questo senso L. BIGLIAZZI GERI, U. BRECCIA, F.D. BUSNELLI, U. NATOLI, *Diritto civile*, vol. 3, *Obbligazioni e contratti*, Torino, 2001, 70 s., ove espressamente si sottolinea come il generale obbligo di correttezza imponga ai contraenti di osservare i principi generali dell'ordinamento giuridico «espressi nella fonte primaria del nostro ordinamento, cioè nella Carta Costituzionale del 1948, e, in particolare, del principio di garanzia generale della personalità dei singoli, che dovrebbe vietarne, in ogni momento, la prevaricazione e mortificazione [...] consentendo una valutazione comparativa degli interessi sostanziali delle parti con l'eventuale correzione delle conseguenze che potrebbero derivare da una rigida applicazione dello stretto diritto».

A conferma si veda Cass. 12 settembre 1991, n. 9535 in *Foro it.*, 1991, I, c. 763, la quale, sebbene affermi che nella fattispecie concreta «deve essere ritenuto inadempiente agli obblighi contrattualmente assunti l'artista scritturato per la rappresentazione di un'opera teatrale cui, nella traduzione italiana, siano stati apportati dal regista tagli e variazioni lessicali accertati di limitato rilievo, il quale si sia rifiutato di eseguire la prestazione nonostante l'inadempimento del teatro rivestisse scarsa importanza ai sensi dell'art. 1455 c.c.» afferma il principio generale secondo il quale «anche con riguardo ad un'opera teatrale non nell'originale ma nella sua traduzione in lingua italiana, ogni eventuale intervento del regista sul testo, apportato in modo originale e in un certo senso creativo, salvaguarda l'integrità dell'opera solo se estrinsecato negli spazi lasciati liberi dall'autore (in relazione, ad esempio, all'omessa indicazione di pause o di movimenti dei singoli o delle masse); consegue che l'attore, obbligatosi con contratto di scrittura artistica all'interpretazione della versione italiana di un'opera, può legittimamente rifiutare la propria prestazione, a norma dell'art. 1460 c.c.,

il delicato tema degli attriti derivanti dalle convinzioni morali dell'artista o dalle scelte registiche contrastanti con il buon costume, occorre valutare, caso per caso, se l'attrito derivi da convinzioni individuali, che quindi non sembrano legittimare il recesso, o se esse siano contrastanti con il comune senso del pudore e il buon costume; in questa seconda ipotesi, invece, l'artista potrà rifiutarsi di eseguire la prestazione richiestagli.

### 5. *La protesta*

Può accadere che il committente durante le prove o, addirittura, durante lo svolgimento delle rappresentazioni, ritenga l'artista non all'altezza dell'incarico che gli è stato conferito: in questa ipotesi occorre chiedersi se il teatro che lo ha scritturato possa interrompere il rapporto oppure no.

La scrittura artistica è fondata sull'*intuitus personae*, ossia sull'affidamento che lo scritturante ripone nelle doti artistiche dell'esecutore. Al venir meno di tale affidamento appare legittima la possibilità di revocare l'incarico conferito. Tale revoca, però, può nuocere all'artista in quanto, oltre a comportare una riduzione dei suoi introiti, lede la sua reputazione. Occorrerà, pertanto, domandarsi se e a quali condizioni, l'artista possa invocare pretese risarcitorie, nel caso in cui dalla scelta del teatro di liberarsi dal rapporto contrattuale gli derivi un danno. Nel caso in cui il teatro intenda risolvere il contratto a causa di un'oggettiva scarsa professionalità o dell'incapacità tecnica di ricoprire il ruolo per il quale l'artista è stato ingaggiato, non vi sarà spazio per nessuna pretesa risarcitoria: in questo caso, infatti, siamo di fronte a un'ipotesi di inadempimento che legittima la risoluzione del contratto.

I casi degli artisti professionisti che non sono in grado di sostenere la parte per la quale sono stati scritturati non sono però così frequenti; quello che potrebbe accadere con maggior facilità, invece, è che sia il teatro a considerare la prestazione dell'artista inadeguata al livello degli altri cantanti o al livello qualitativo che il teatro intende offrire al suo pubblico. Proprio per consentire al teatro di liberarsi dal contratto, senza dover far ricorso alla sempre opinabile risoluzione per giusta causa, è nata la c.d. clausola di protesta o semplicemente protesta. Tale clausola, dato il suo uso inveterato, che trova il suo antecedente storico nel debutto ottocentesco<sup>18</sup>, può esser considerata

---

a fronte di adattamenti di quell'opera tali da alterarne l'integrità, sempreché, peraltro, essi siano di non scarsa importanza (art. 1455 c.c.)».

<sup>18</sup> Cfr. G. MAGRI, *I contratti della lirica*, Padova, 2016, 105 ss. e ID., voce *Protesta (clausola*

una clausola d'uso del contratto. In forza di essa, il teatro potrà dichiarare che intende rifiutare la prestazione dell'artista risolvendo il contratto.

Sulla natura giuridica della protesta dottrina e giurisprudenza hanno a lungo dibattuto. Secondo alcuni essa sottenderebbe un periodo di prova; altri, invece, la ritengono un negozio giuridico unilaterale, a destinatario determinato, con il quale il teatro comunica all'artista che, essendo inidoneo a sostenere la parte assegnatagli, il contratto deve considerarsi immediatamente sciolto; altri ancora la riconducono tra le giuste cause di recesso; non mancano coloro che la considerano una condizione sospensiva e coloro che, invece, la considerano una condizione risolutiva; secondo alcuni, infine, essa sarebbe un istituto *sui generis* proprio del rapporto di lavoro artistico. La questione non ha natura puramente accademica: nel caso in cui la clausola fosse ritenuta corrispondere a una condizione risolutiva o a una facoltà di recesso a favore del committente, essa avrebbe natura palesemente vessatoria (*ex art. 1341, comma 2, c.c.*) consentendo, al solo proponente (il teatro), il diritto di risolvere il rapporto. Ne consegue che la clausola necessiterebbe, a pena di nullità, di essere specificamente approvata per iscritto dall'artista al momento della stipulazione del contratto.

Per essere efficace la protesta deve essere esercitata immediatamente dopo l'esecuzione dello spettacolo e, comunque, prima delle successive rappresentazioni. In caso contrario, infatti, si deve ritenere che il committente non possa più liberarsi dal contratto, avendo rinunciato alla facoltà di protestare per *facta concludentia*.

Si discute se il cantante possa essere protestato anche dopo le prove. Il contratto collettivo del 1932, all'art. 10, stabiliva che il cantante poteva essere protestato liberamente durante le prove, mentre, durante le rappresentazioni, la clausola poteva venire invocata soltanto in casi «gravi ed eccezionali» qualora vi fosse una «manifesta disapprovazione del pubblico» e, in ogni caso, non oltre le prime tre rappresentazioni<sup>19</sup>. Oggi la prassi contrattuale ha esteso l'operatività della clausola a tutto il periodo contrattuale, ma pare difficilmente giustificabile la protesta dell'artista una volta terminate le prove ed effettuate le prime recite. In tal caso, infatti, sul teatro graverebbe un onere di motivazione particolarmente gravoso, perché dovrebbe descrivere dettagliatamente le ragioni per le quali non ha potuto o ritenuto di protestare l'artista in pre-

---

di), in *Digesto delle Discipline Privatistiche, sez. civ.*, Aggiornamento \*\*\*\*\*\*, Torino, 2016, 626 ss.

<sup>19</sup> La previsione del contratto collettivo rimandava chiaramente all'antecedente storico del debutto e alla consuetudine di considerare superato positivamente il debutto dopo le prime tre recite.

cedenza. Sarebbe peraltro difficilmente giustificabile la protesta di un artista la cui prestazione è stata considerata dal teatro idonea durante le prove e le prime rappresentazioni, per poi divenire improvvisamente carente al punto di essere meritevole di protesta. Sembra quindi inopportuno che un teatro ricorra alla protesta una volta terminato il periodo delle prove e successivamente alla prima rappresentazione perché difficilmente, in assenza dei «gravi ed eccezionali» motivi o della «manifesta disapprovazione del pubblico», essa potrebbe superare il vaglio di legittimità in sede giudiziale.

L'eventuale decisione del teatro di protestare un cantante, corrispondendo all'esercizio di un diritto, non genera obblighi risarcitori a favore dell'artista, a meno che la protesta non integri gli estremi del licenziamento ingiurioso a causa delle modalità con le quali è stata comunicata, degli addebiti mossi all'artista e dell'eventuale eccessiva pubblicità data all'evento. Va comunque tenuto presente che la protesta costituisce l'*extrema ratio* e che ad essa si ricorre raramente, essendo nell'interesse di entrambe le parti trovare un accordo che sciogla il rapporto senza imporre il ricorso ad una forma traumatica come la protesta.

### 5.1 *I soggetti legittimati alla protesta*

Normalmente il teatro può protestare l'artista soltanto qualora vi sia il parere favorevole di soggetti terzi coinvolti nella realizzazione dello spettacolo quali il direttore d'orchestra, il regista o il coreografo. In questo modo si garantisce che la protesta sia sorretta da un giudizio imparziale, estraneo agli eventuali interessi del teatro<sup>20</sup>.

La protesta, almeno per come è generalmente regolata dalle scritture in uso, non fa più riferimento al pubblico come soggetto legittimato a esprimere un giudizio sulla *performance* dell'artista. Ci si deve quindi chiedere se l'artista sonoramente contestato dagli spettatori possa essere legittimamente protestato, soprattutto nel caso in cui non possano essergli mosse critiche tecniche. A riguardo mi sembra che, anche se il pubblico non rappresenta più, come avveniva nel XIX secolo, il "giudice" chiamato a valutare la prestazione dell'artista, il suo giudizio non possa essere completamente ignorato. Nell'ipotesi, invero assai improbabile, dell'artista tecnicamente ineccepibile che sia contestato dagli spettatori, il teatro potrà esercitare la protesta, adducendo come motivazione la contestazione della sala. Argomenti in questo senso sono rinvenibili nel contratto collettivo degli artisti lirici del 1932<sup>21</sup>,

<sup>20</sup> Cfr. G. MAGRI, *I contratti della lirica*, cit., 116.

<sup>21</sup> Cfr. G. MAGRI, voce *Protesta*, cit., 631.



che fa espressamente riferimento alla disapprovazione del pubblico quale causa legittimante la protesta. Benché questo contratto collettivo non sia più in vigore, il suo contenuto, in forza dei costanti rinvii operati dalla prassi, è finito per divenire un uso integrativo del contratto di scrittura artistica e quindi ben può essere utilizzato per ricostruire gli usi teatrali che integrano l'interpretazione dei singoli contratti individuali<sup>22</sup>.

### 5.2 *Forma ed esercizio della protesta*

L'art. 10 del contratto collettivo degli artisti lirici del 1932 prevedeva che la protesta dovesse avvenire mediante l'invio di una lettera raccomandata. La prassi contrattuale si è però emancipata da tale previsione ed è oggi orientata nel senso della più generica forma scritta, senza ulteriori specificazioni. Per protestare un artista, quindi, sarà sufficiente un telegramma, un fax e, secondo l'orientamento che oggi pare prevalente, anche una email, soprattutto se si tratta di pec<sup>23</sup>. Le scritture teatrali prevedono la forma scritta talvolta per la validità della protesta, talaltra soltanto ai fini della prova. In assenza di specificazione si dovrà ritenere che la forma sia richiesta soltanto ai fini probatori.

La previsione della forma scritta per la protesta sembra 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 l'interesse opposto a preconstituirsì la prova della tempestività della protesta e della sua congrua motivazione.

L'onere di fornire una dettagliata motivazione delle ragioni che hanno determinato la protesta è il principale obbligo che viene posto a carico del teatro. La protesta, evidentemente, non è un atto discrezionale e non può essere utilizzata come strumento per sciogliere un contratto per il quale il teatro non ha più interesse. Al contrario, essa deve trovare la sua fonte in mancanze tecnico-professionali dell'artista che rendono la sua prestazione inadeguata alle aspettative. Proprio per individuare tali mancanze, la legge prevede l'obbligo di una motivazione analitica delle cause che hanno determinato la protesta. La motivazione analitica, peraltro, fornisce all'artista il parametro attraverso il quale può valutare se impugnare o meno la protesta ricevuta<sup>24</sup>.

Secondo alcuni, la motivazione sarebbe un «elemento essenziale della protesta», che «non può avere luogo *ad libitum* dell'impresa, ma deve esse-

<sup>22</sup> Cfr. G. MAGRI, *op. loc. ult. cit.*

<sup>23</sup> In proposito si veda A. CHIANTIA, *Temi di diritto dell'informatica*, Milano, 2010, 101.

<sup>24</sup> Cfr. G. MAGRI, *op. ult. cit.*, 119 s. e ID., *Protesta*, cit., 631.

re circondata da certe garanzie, e tra queste è imprescindibile quella della motivazione»<sup>25</sup>. Anche i contratti collettivi nazionali dei cantanti lirici del 1932, del 1936 e del 1972 prevedevano adeguate garanzie a tutela dell'artista, stabilendo che la protesta potesse essere effettuata solo una volta sentito il parere del direttore d'orchestra e, comunque, soltanto in presenza di gravi motivi oggettivi<sup>26</sup>. Posto che, su questo aspetto, la prassi contrattuale invalsa nel settore sembra aver recepito i contratti collettivi scaduti come usi integrativi del contratto ai sensi degli articoli 1340 e 1374 c.c., in assenza di una disciplina contrattuale che regoli le modalità di esercizio della protesta, è proprio a tali contratti che si dovrà fare rinvio<sup>27</sup>.

Si è accennato al fatto che la motivazione alla base della protesta deve essere analitica, individuando gli specifici addebiti mossi all'artista; è appena il caso di precisare che il committente, una volta rese note le ragioni che stanno alla base della protesta, non potrà modificarle in un momento successivo adducendo ragioni diverse o ulteriori rispetto a quelle mosse in prima battuta<sup>28</sup>.

I motivi che danno luogo alla protesta devono essere seri e oggettivi. Come tali non pare possano essere considerati l'eventuale occasionale "stecca" durante un acuto o l'omissione di una parola in una battuta. 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.

L'esercizio della protesta deve avvenire immediatamente dopo il fatto che l'ha determinata e, nel caso in cui avvenga durante le recite, essa deve essere effettuata al termine della recita in cui è avvenuto il fatto che l'ha determinata e comunque prima delle successive rappresentazioni per le quali l'artista è scritturato. Qualora il teatro ritardi oltre tali termini, si deve ritenere che, con il suo comportamento, abbia rinunciato alla protesta. Ciò per due ragioni: in *primis*, perché il dovere di correttezza e lealtà che grava sulle parti nell'esecuzione del contratto impone al teatro di mettere l'artista immediatamente a conoscenza delle critiche che gli vengono mosse e dell'insoddisfazione con la quale chi lo ha scritturato valuta la sua prestazione; in secondo luogo perché l'artista, qualora non condivida il

<sup>25</sup> Così N. TABANELLI, *Il codice del Teatro*, Milano, 1901, 270.

<sup>26</sup> G. MAGRI, *Protesta*, cit., 631.

<sup>27</sup> Sul tema si veda più ampiamente G. MAGRI, *Il contratto tra artista lirico e fondazione lirico-sinfonica: un caso peculiare di usi integrativi del contratto*, in *Aedon*, 2, 2011.

<sup>28</sup> Cfr. G. MAGRI, *I contratti della lirica*, cit., 118.

provvedimento, deve esser messo in condizione di impugnarlo.

### 5.3 *Impugnabilità della protesta*

Sebbene la recente casistica in materia di protesta non sia copiosa, la giurisprudenza conferma la necessità di una motivazione adeguata, per evitare che essa si trasformi nel diritto potestativo di risolvere il contratto a favore del committente, quasi si trattasse di una facoltà di recesso<sup>29</sup>.

La presenza della motivazione permette all'artista protestato, qualora ritenga erronee o infondate le contestazioni, di impugnare l'atto in sede giudiziale<sup>30</sup>. Resta ancora attuale, infatti, 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»<sup>31</sup>. Qualora la protesta venga impugnata di fronte all'autorità giudiziaria, la stessa dovrà pronunciarsi sulla legittimità del suo esercizio, eventualmente anche attraverso il ricorso ad un consulente tecnico<sup>32</sup>.

Non sembra condivisibile, invece, l'orientamento dottrinale<sup>33</sup> secondo il quale la protesta può essere impugnata solo per motivi di legittimità, per violazione dei requisiti di forma e di sostanza, ma non nel merito, posto che essa sarebbe legata al potere discrezionale dell'impresario. La protesta, infatti, come si è dimostrato, non è legata al capriccio del teatro, ma deve essere fondata su un elemento oggettivo, che rende inidoneo l'artista rispetto alle esigenze del teatro. La prova di ciò è offerta dalla contrattazione collettiva e dalle scritture individuali, che non rimettono la protesta al solo committente, ma la subordinano a pareri tecnici. Inoltre, se davvero la protesta fosse discrezionale appare ingiustificabile la necessità di una motivazione analitica delle ragioni che l'hanno determinata.

L'unica ipotesi in cui una contestazione nel merito sembra preclusa è quella in cui la protesta avvenga in seguito ad un'aperta contestazione del pubblico. In questo caso, infatti, anche se all'artista non potessero essere

<sup>29</sup> Cfr. G. MAGRI, *op. ult. cit.*, 119 s.

<sup>30</sup> G. MAGRI, *Protesta*, cit., 633.

<sup>31</sup> Così Corte d'Appello di Firenze, 27 maggio 1879, in *Annali di Giurisprudenza*, III, 1879, 236. Nello stesso senso Corte d'Appello di Venezia, 14 ottobre 1879, in *Annali di Giurisprudenza*, 1880, 164; Corte d'Appello di Milano, 9 giugno 1897, in *Giur. it.*, I/2, 1897, 683; Trib. Milano, 10 marzo 1901, in *Mon. Trib.*, 1901, 55.

<sup>32</sup> G. MAGRI, voce *Protesta*, cit., 633.

<sup>33</sup> In questo senso si veda, ad esempio, A. ALIBRANDI, *Considerazione sulla "protesta" quale forma di risoluzione del contratto dei lavoratori dello spettacolo*, in *AC*, 1979, 1217 ss., spec. 1219.

fatte osservazioni sul piano tecnico, non si può pretendere che il teatro che lo ha scritturato imponga al suo pubblico un artista non gradito.

Se l'artista viene protestato legittimamente, il contratto si scioglierà e non sorgerà alcuna pretesa risarcitoria in capo all'artista, evidentemente, però, potranno essere richiesti i compensi maturati e non riscossi, o un eventuale indennizzo per l'attività prestata qualora sussistano i requisiti, previsti dall'art. 2041, per l'esercizio dell'azione di arricchimento senza causa.

Diverso il caso in cui la protesta sia illegittima, ad esempio perché tardiva o perché non sorretta da una motivazione adeguata. In questo caso, qualora venga impugnata, il giudice potrà, se richiesto, condannare il teatro a risarcire i danni patiti dall'artista. Il danno consisterà nel mancato guadagno, derivante dall'interruzione del rapporto lavorativo, nelle spese sostenute dall'artista per essere presente sulla piazza e nella lesione all'immagine professionale dell'artista.

Un caso in cui l'esercizio della protesta, ancorché legittimo nella sostanza, potrebbe essere ritenuto fonte di un obbligo risarcitorio è quello della protesta che, per le modalità con le quali viene esercitata, per gli addebiti mossi all'artista o per l'eventuale eccessiva pubblicità dell'evento, sia paragonabile al licenziamento ingiurioso<sup>34</sup>. In questo caso essa genera un illecito extracontrattuale risarcibile se, dal suo esercizio, consegue un danno all'artista consistente nella difficoltà ad ottenere nuove scritturazioni. Ai fini del risarcimento dovranno essere provati gli elementi che costituiscono l'illecito, ossia la propagazione dolosa o colposa della notizia in modo eclatante e diffamatorio, la mancanza di ingaggi in seguito alla protesta e il nesso causale tra i due elementi. Evidentemente per l'artista si tratta di assolvere un onere probatorio di un certo rilievo, che, all'atto pratico, renderà difficoltoso ottenere il risarcimento del danno subito.

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. Come è facile immaginare, gli artisti impugnano la protesta soltanto in casi rarissimi e ciò per evitare di dare ulteriore pubblicità a un evento pregiudizievole, che potrebbe ripercuotersi sulla possibilità di ottenere ulteriori scritturazioni. La prassi ha quindi finito per deformare la natura della protesta, rendendola quasi una forma di recesso *ad libitum* a favore del committente. Questa nuova veste dell'istituto, però, non è conforme al diritto<sup>35</sup>. Appare quindi auspicabile che gli artisti protestati

<sup>34</sup> Cfr. A. ALIBRANDI, *op. loc. ult. cit.*

<sup>35</sup> Così G. MAGRI, *op. loc. ult. cit.*

illegittimamente comincino a impugnare le proteste vizzate dall'arbitrio, dall'altro che la giurisprudenza sappia ricondurre la protesta nell'ambito di quell'oggettività, indispensabile perché l'istituto possa mantenere il suo connotato di equità<sup>36</sup>.

## 6. *Le recite*

Terminate con successo le prove, il cantante dovrà prodursi nelle singole recite. Abbiamo detto che la prassi teatrale in Italia è nel senso di non riconoscere compensi o indennizzi all'artista durante le prove, ma di retribuire esclusivamente le singole recite. È quindi essenziale che nel contratto, dopo avere specificato titolo dell'Opera e ruolo che l'artista dovrà impersonare, si pattuisca il compenso previsto per la singola rappresentazione, nonché il numero di recite complessive che dovranno essere portate in scena. Talvolta, soprattutto nel caso in cui per la stessa opera siano previsti più cast, la scrittura teatrale prevede l'obbligo per l'artista di sostituire il collega che si trovi impossibilitato a effettuare la propria prestazione e che interpreta lo stesso ruolo ma in altro cast.

La partecipazione dell'artista alle recite presuppone che egli si presenti nelle date fissate per le recite, all'orario previsto, accettando di truccarsi e di vestirsi come concordato con regista e costumisti. Con riferimento al vestiario entrano in gioco le consuetudini teatrali: secondo la prassi teatrale, il confezionamento dei costumi è compito dell'impresario, che li deve fornire all'artista pronti per essere indossati; restano invece a carico dell'artista soltanto i capi di «basso vestiario»<sup>37</sup>. I costumi, già a partire dal Settecento, erano considerati estremamente importanti; gli impresari si contendevano il pubblico anche attraverso gli abiti più spettacolari e fantasiosi<sup>38</sup>. Nel suo celebre *Teatro alla moda*, Benedetto Marcello criticava l'abitudine, tipica della maggior parte dei cantanti d'opera, di sacrificare il personaggio che dovevano rappresentare per inseguire un'immagine, spesso del tutto slegata dalle esigenze artistiche dello spettacolo<sup>39</sup>. Soltanto i cantanti più acclamati erano soliti avere un costume personale che portavano nelle loro *tournées*, gli altri cantanti, invece, trovavano i loro costumi

<sup>36</sup> Così G. MAGRI, *op. ult. cit.*

<sup>37</sup> Cfr. N. TABANELLI, *op. cit.*, 221.

<sup>38</sup> Sul tema si rimanda a B. NICCOLI, *Vestire l'opera nell'Ottocento: il costume d'arte italiano nel confronto europeo*, Venezia, 2014, 203 ss.

<sup>39</sup> B. MARCELLO, *Il Teatro alla moda*, Venezia, 1720, riedizione anastatica Ricordi, 1883, 30 ss.

nel teatro nel quale si esibivano, esattamente come avviene oggi. Questa prassi determinò la nascita di figure professionali ausiliarie dell'impresario, incaricate della realizzazione dei costumi e assunte tra le maestranze teatrali. In questo specifico settore, peraltro, i costumisti italiani conservano un prezioso patrimonio di conoscenze che è apprezzato in tutto il mondo.

Non sempre, però, l'artista ha la possibilità di prodursi nelle recite per le quali è stato scritturato. Innanzitutto, potrebbe accadere che il teatro, pur prevedendo nella propria stagione artistica l'allestimento e l'esecuzione di un'opera lirica sia poi costretto a cancellarla a causa della mancata approvazione del bilancio da parte del consiglio di amministrazione<sup>40</sup>. Per tutelarsi da una simile eventualità, i teatri, generalmente, inseriscono nelle scritture artistiche apposite clausole risolutive per il caso in cui lo spettacolo programmato non venga allestito o sostituito da altro nel quale vi sia una parte confacente alle qualità canore e al repertorio dell'artista scritturato. La clausola in esame prevede da un lato l'obbligo per l'artista di accettare un ruolo che abbia in repertorio nell'eventuale opera che sostituirà quella inizialmente prevista, dall'altro esclude la possibilità per l'artista di richiedere indennizzi o risarcimenti qualora la sua attività non sia più necessaria. La clausola ha natura vessatoria e pertanto necessiterà, ai fini della validità, della sottoscrizione richiesta dall'art. 1341 c.c.

Sulla natura di tali clausole si è lungamente discusso in passato: secondo alcuni autori esse conterrebbero una condizione risolutiva<sup>41</sup>, mentre per altri si tratterebbe di condizione sospensiva<sup>42</sup>. Questa seconda ipotesi pare più corretta, poiché l'efficacia della scrittura teatrale è subordinata all'approvazione del bilancio da parte del C.d.A. Ci si deve quindi chiedere se, dipendendo l'efficacia della scrittura artistica dalla decisione di un organo del teatro, la condizione debba essere considerata meramente potestativa e quindi nulla. La risposta più convincente sembra essere negativa<sup>43</sup>: la condizione, infatti, seppur legata alla volontà di un organo del committente, non dipende dal mero arbitrio dei componenti il Consiglio d'Amministrazione, ma da una «volontà presidiata da interessi obiettiva-

<sup>40</sup> L'approvazione del bilancio ad opera del CdA è stata introdotta dall'art. 14 della legge 800/67 con riferimento agli enti lirico sinfonici e successivamente è stata estesa anche alle Fondazioni lirico sinfoniche, ai teatri di tradizione, alle Associazioni concertistiche e musicali (cfr. S. ORLANDINI, M. LAI, *op. cit.*, 99). Per alcune osservazioni tecniche sulla struttura del bilancio, si veda M. PIEROTTI, *I teatri lirici: profili economico-aziendali. Il Teatro alla Scala*, Milano, 2012, 111 ss.

<sup>41</sup> Così la considera, ad esempio, il contratto del *Teatro alla Scala*.

<sup>42</sup> S. ORLANDINI, M. LAI, *op. loc. cit.*

<sup>43</sup> Cfr. il mio *Scritture teatrali*, cit., p. 904.

mente apprezzabili»<sup>44</sup>, quali, ad esempio, le risorse economiche del teatro o l'ammontare dei contributi erogati dal fondo unico per lo spettacolo (FUS). Questi elementi escludono, pertanto, che l'avveramento della condizione dipenda dal mero arbitrio del committente<sup>45</sup>.

Qualora manchi la clausola in parola e il C.d.A. non approvi il piano o cancelli lo spettacolo dalla stagione, il cantante ben potrà richiedere il risarcimento del danno derivatogli dalla mancata esecuzione dell'opera concordata<sup>46</sup>. La responsabilità del teatro, in questo caso, ha natura contrattuale e deriva dal mancato adempimento all'obbligo di portare in scena lo spettacolo originariamente previsto, consentendo così all'artista l'espletamento della propria attività lavorativa.

Ai fini del calcolo delle pretese risarcitorie sarà rilevante la possibilità per il cantante di ottenere altre scritturazioni e il loro eventuale rifiuto. L'artista, infatti, ha l'obbligo di attivarsi al fine di ridurre il più possibile il danno derivante dal recesso del teatro (artt. 1175 c.c. e 1227 c.c.) e, pertanto, non dovrà omettere di ricercare scritturazioni alternative né potrà rifiutare proposte contrattuali sostitutive, facendo affidamento sul risarcimento. Evidentemente, spetterà al teatro il non facile compito di provare che l'artista avrebbe potuto ottenere altre scritturazioni, ovvero che egli le abbia sistematicamente rifiutate. Parimenti rilevante sarà, ai fini del calcolo del risarcimento, il preavviso con il quale il teatro ha comunicato la propria intenzione di eliminare lo spettacolo. Minore è il preavviso con il quale il cantante viene avvertito, maggiori saranno le possibilità che egli non riesca a trovare impegni sostitutivi.

Il danno che dovrà essere risarcito, in assenza di una previa quantificazione ad opera di clausola penale, corrisponde al lucro cessante che consegue all'impossibilità di prendere parte alle rappresentazioni originariamente previste e all'eventuale rifiuto di altri ingaggi che l'artista avrebbe invece potuto accettare se non fosse già stato impegnato dalla scrittura teatrale che il teatro ha poi deciso di sciogliere<sup>47</sup>. Come si è detto, l'obbligo risarcitorio potrà essere ridotto o escluso dall'offerta di prendere parte, nello stesso periodo originariamente previsto, ad uno spettacolo sostitutivo e per

<sup>44</sup> Così V. ROPPO, *Il contratto*, Milano, 2001, 617.

<sup>45</sup> Cfr. G. MAGRI, *Il contratto tra artista lirico*, cit.

<sup>46</sup> La responsabilità del teatro sorgerebbe quindi tutte le volte in cui la mancata esecuzione dell'Opera inizialmente prevista sia stata determinata da un fatto (positivo o negativo) che sia ad esso imputabile in quanto derivante da una decisione consapevole o dalla mancata adozione delle misure necessarie ad evitare il modificarsi del cartellone. Cfr. L. BIGLIAZZI GERI, U. BRECCIA, F.D. BUSNELLI, U. NATOLI, *op. cit.*, 96.

<sup>47</sup> Cfr. C. M. BIANCA, *op. cit.*, 109 ss.



un ruolo che l'artista abbia già in repertorio. Il rifiuto ingiustificato della sostituzione potrà essere letto come un concorso del comportamento del creditore nella causazione del danno, rilevante *ex art.* 1227 c.c., e al quale consegue, a seconda della gravità del comportamento dell'artista, l'esclusione o la riduzione della somma dovuta a titolo di risarcimento.

L'obbligo risarcitorio sarà escluso, invece, qualora l'impossibilità di eseguire la rappresentazione dipenda da cause di forza maggiore, quali, ad esempio, il *factum principis*, per cui le competenti autorità, al fine di evitare problemi di ordine pubblico, impongano la chiusura del teatro o la sospensione delle rappresentazioni<sup>48</sup>. Saranno idonei ad escludere gli obblighi risarcitori anche tutti quegli eventi che sono indipendenti dal comportamento o dalla volontà del teatro e che determinano l'impossibilità di effettuare lo spettacolo; si pensi, ad esempio, a un incendio, a uno sciopero delle maestranze, alle calamità naturali e, più in generale, a qualsiasi evento imprevedibile, che comporti l'indisponibilità del teatro o l'impossibilità di eseguire la rappresentazione. In questo caso, il contratto si dovrà considerare risolto per impossibilità sopravvenuta, a meno che l'impossibilità non sia solo temporanea e la prestazione dell'artista possa essere effettuata in rappresentazioni successive<sup>49</sup>. In caso di risoluzione per impossibilità sopravvenuta, all'artista spetterà la retribuzione per le rappresentazioni effettuate, mentre nulla potrà essere richiesto per quelle che avrebbero dovuto tenersi e non si sono tenute<sup>50</sup>.

Un'altra ipotesi che può determinare l'impossibilità per il cantante di partecipare alle recite si ha nel caso di una sua indisposizione fisica, che gli impedisca di effettuare la prestazione in modo adeguato<sup>51</sup>. Nel caso in

<sup>48</sup> In proposito si veda il *Rep. gen. Giur. it.*, per gli anni 1860-1869, alla voce *Teatri*, nn. 18-19, ove si cita una decisione del Tribunale di Parma del 12 luglio 1866, in base alla quale «La proibizione di rappresentare un'opera per parte dell'autorità o della commissione direttrice di un teatro, costituisce quel caso di forza maggiore che svincola l'impresario da qualunque obbligazione cui fosse tenuto di adempiere in favore dell'autore in virtù del contratto tra loro stipulato». «Non potrebbe seguirsi una contraria massima se non allora che l'impresario si fosse espressamente obbligato a rifare i danni-interessi all'autore, nel caso che la rappresentazione dell'opera non fosse permessa».

<sup>49</sup> Cfr. A. DE MAURO, *Dell'impossibilità sopravvenuta per causa non imputabile al debitore*, Milano, 2011, 157 ss. e G. SMORTO, *Dell'impossibilità sopravvenuta per causa non imputabile al debitore*, in E. GABRIELLI (a cura di), *Commentario del codice civile*, Torino, 2013, 696.

<sup>50</sup> Il contratto della Scala prevede che, nel caso di risoluzione per cause di forza maggiore, l'artista non possa invocare l'art. 2228 c.c. e pretendere un compenso per il lavoro prestatato in relazione alla utilità della parte dell'opera compiuta.

<sup>51</sup> Proprio per premunirsi dal rischio di rimanere con una parte scoperta, i teatri, generalmente, provvedono a ingaggiare almeno due cantanti per il medesimo ruolo, in modo

cui il cantante si dichiara indisposto il teatro potrà pretendere che l'artista si sottoponga a visita medica. Già il contratto corporativo degli artisti lirici del 1932 contemplava, all'art. 13, una previsione in forza della quale «l'impresa o l'ente ha sempre il diritto di far accertare la malattia dell'artista da un medico di sua fiducia»; la norma, una volta scaduto il contratto collettivo, è rimasta nella prassi negoziale divenendo un uso integrativo del contratto e, secondo la giurisprudenza, pone a carico dell'impresario che intende contestare l'inadempimento ingiustificato, l'onere di procedere alla visita medica<sup>52</sup>. Illuminante, a questo proposito, è un celebre precedente: il soprano Maria Callas lasciò il *Teatro dell'Opera di Roma* nel bel mezzo del primo atto della *Norma*, rifugiandosi nell'*Hotel Quirinale* dove alloggiava e adducendo, a giustificazione del suo comportamento, un malessere durante la recita. Tra il pubblico che assisteva allo spettacolo che inaugurava la nuova stagione lirica e che vedeva tra i presenti anche il Presidente della Repubblica Gronchi, cominciò a diffondersi la voce che il soprano avesse abbandonato la scena perché contrariata dagli scarsi applausi che le erano stati riservati. L'episodio suscitò il disappunto del pubblico romano ed un enorme clamore in tutto il mondo e diede origine a una controversia giudiziaria sulla quale fu chiamata a pronunciarsi anche la Corte di Cassazione<sup>53</sup>. La Suprema Corte ritenne il comportamento della cantante incensurabile; il teatro, infatti, aveva omesso di far ricorso alla commissione medica prevista dal contratto corporativo del 1932 e, secondo il Supremo Collegio, la commissione medica prevista da tale norma doveva ritenersi l'unico soggetto legittimato a valutare la fondatezza dell'impedimento addotto dalla cantante. Non avendo il teatro provveduto tempestivamente a far verificare lo stato di salute della cantante, esso non poteva più esercitare alcuna pretesa nei confronti dell'artista e i motivi addotti a giustificazione della mancata partecipazione alla seconda parte della recita dovevano ritenersi fondati.

La cronaca recente evidenzia come i teatri vedano con sospetto i casi in cui i cantanti rifiutano di partecipare alle recite lamentando indisposizioni

---

che, in caso di indisposizione della prima parte, possa immediatamente subentrare il sostituto, garantendo che la rappresentazione possa essere portata a buon fine. Il contratto tipo della *Scala* prevede un'apposita clausola nella quale il teatro si riserva la facoltà di «scritturare uno o più ulteriori artisti – con lo stesso ruolo/parte dell'Artista – e nel medesimo periodo contrattuale».

<sup>52</sup> Cfr. Cass. 18 novembre 1971, n. 3316, in *Dir. Lav.*, 1972, 403 ss.; C. App. Roma, 13 gennaio 1968, in *Rass. dir. civ.*, 1968, 90 e in dottrina U. GOLDONI, *op. cit.*, 438 ss.

<sup>53</sup> Cass. 18 novembre 1971, n. 3316, *cit.*, e, in senso conforme, già C. App. Roma, 13 gennaio 1968, *cit.*

fisiche. Spesso si dubita che dietro a un mal di gola o a un'influenza si celi un pretesto per non comparire sulla scena e liberarsi da un impegno per prenderne uno più redditizio o vantaggioso<sup>54</sup>. Non sono poi così rari i casi di cantanti famosi e acclamati che si sono dati per malati in un teatro per poi esibirsi in un altro. In alcuni casi tali comportamenti determinano il sorgere di controversie giudiziarie: celebre il caso del tenore Franco Corelli che venne ingaggiato per due recite de *Il trovatore*, che avrebbero dovuto realizzarsi all'aperto a Busseto. Il cantante, in epoca precedente alla data fissata per la rappresentazione, inviò della documentazione medica dalla quale risultava la precarietà della propria salute e comunicò di non poter tener fede al contratto sottoscritto. Il teatro, fidandosi della parola dell'artista, senza alcuna obiezione e senza sottoporlo a visita medica, lo sostituì con altro tenore. Quando, però, si venne a sapere che, negli stessi giorni in cui era prevista la recita a Busseto, Corelli stava incidendo l'*Andrea Chénier* per una casa discografica, il teatro citò in giudizio l'artista per inadempimento. I giudici ritennero che la partecipazione di Corelli alla registrazione, negli stessi giorni per i quali si era impegnato a Busseto, fosse un chiaro indice della pretestuosità del malanno e, pertanto, lo condannarono a risarcire il danno subito dall'ente<sup>55</sup>. La decisione non sembra esente da critiche: il cantante, infatti, non si era dichiarato indisposto a svolgere una prestazione all'aperto per poi prodursi in altro spettacolo, sempre all'aperto, ma si era dichiarato indisposto a svolgere attività artistica all'aperto, che quindi presuppone una forma fisica eccellente, per poi svolgere attività in sala di registrazione, la quale, invece, prevede condizioni lavorative molto meno faticose per la salute. Una comparazione e una riflessione più attente sui due tipi di attività avrebbe forse portato a una decisione diversa della controversia.

<sup>54</sup> Molti i giornali che si sono occupati della tematica. Tra i primi la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, che pubblicò un'intervista al famoso baritono wagneriano Endrik Wottrich il quale, a causa di un raffreddore che egli stesso ebbe a definire insolito, diede *forfait* al festival di Bayreuth. Sempre nella stessa intervista, ripresa dall'inglese *Observer* e dal *Corriere della Sera*, il cantante denunciò il fatto che molti suoi colleghi sono costretti a ricorrere a farmaci o all'alcol per sostenere i ritmi sempre più frenetici imposti dai loro *manager*.

I casi di abbandono sono molti e spesso riguardano artisti famosissimi come la russa Anna Netrebko, il messicano Rolando Villazón, la ceca Magdalena Kožená, la bulgara Vesselina Kasarova o la lettone El na Garan a. Talvolta, di fronte a un rifiuto, i teatri lamentano l'inaffidabilità o la scarsa professionalità degli artisti, i quali, dal canto loro, replicano affermando che, raggiunto un certo livello e quando si deve cantare di fronte a un pubblico particolarmente esigente, quale quello di Salisburgo o di Bayreuth, la forma fisica deve essere assolutamente perfetta, perché anche una sola "stecca" potrebbe avere importanti ripercussioni professionali.

<sup>55</sup> Cfr. App. Milano, 14 maggio 1968, in *Rass. dir. civ.*, 1968, 115.

È appena il caso di osservare che, qualora il rifiuto di esibirsi dell'artista divenga una costante, vi potranno essere ripercussioni sulle offerte di lavoro da parte dei teatri, i quali, evidentemente, smetteranno di scritturare cantanti quando saranno portati a dubitare della loro affidabilità nel tener fede agli impegni.

Se è legittimo rifiutarsi di eseguire una recita, a causa dei problemi di salute, ci si potrebbe chiedere se sia altrettanto legittimo l'abbandono della scena in seguito a un'aperta contestazione del pubblico. Molto clamore suscitò l'abbandono di Roberto Alagna alla "prima" della *Scala* nel 2006, quando, in seguito ai fischi ricevuti dopo aver cantato *Se quel guerrier io fossi*, si rifiutò di ripresentarsi sul palco, venendo così sostituito da un collega. Molte furono le polemiche successive all'abbandono e si ventilò anche l'ipotesi di un'eventuale causa civile da parte del teatro nei confronti del cantante, il quale, invece, riteneva di essere stato vittima di una contestazione organizzata ad arte e di un ricorso alla *claque*<sup>56</sup>. In casi del genere, qualora l'abbandono consegua ad un'aperta e aspra contestazione del pubblico, a nostro modo di vedere, il rifiuto di tornare in scena appare giustificabile. La stroncatura da parte degli spettatori comporta, inevitabilmente, uno *shock* emotivo per l'artista, specie nel caso in cui si tratti di un cantante di fama, contestato, come avvenne nel caso di Alagna, in uno dei teatri più famosi del mondo e in un'importante occasione come la prima. È pertanto comprensibile che, nell'immediatezza, l'artista non se la senta di tornare a calcare la scena, temendo ulteriori contestazioni e il loro effetto sulla carriera. Non vanno poi sottovalutati i profili fisiologici conseguenti al giudizio negativo da parte del pubblico: è evidente che l'aumento della tensione avrà ripercussioni negative, oltre che sulla psiche, anche sul fisico dell'artista, influenzandone la muscolatura, la lubrificazione della gola e ostacolando l'esecuzione di una prestazione soddisfacente. Pretendere che il cantante sia in grado, sempre e comunque, di svolgere la propria attività artistica al meglio, significa non comprendere la peculiarità della sua attività che è largamente influenzata dall'atmosfera che respira nel teatro, la quale, come riconoscono tutti gli artisti, contribuisce in misura determinante alla buona riuscita della prestazione<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Sulla *claque* e i contratti che la riguardano si rimanda al mio *I contratti della lirica*, cit., 169 ss.

<sup>57</sup> Così Cass. 9 dicembre 1971, n. 3559, in *Foro Pad.*, 1972, I, c. 463, ove si sottolinea come al cantante venga richiesto l'uso della voce in un maniera che si discosta notevolmente da quella normale, in quanto egli deve eseguire arie che prevedono l'emissione di note molto acute o molto basse o la pronuncia di molte frasi per cui necessitano "fiati" che sono preclusi a persone non particolarmente dotate e non specificamente preparate

A conferma di quanto detto, possiamo citare il precedente giurisprudenziale che vide come protagonista il famoso baritono Cornell Mac Neil che, durante una recita di *Un ballo in maschera* al *Regio di Parma*, decise di non ripresentarsi sulla scena e di non partecipare neppure alla recita successiva, perché aveva ritenuto rivolte a lui le aspre contestazioni che il pubblico aveva indirizzato al soprano. La Cassazione<sup>58</sup> ritenne che il comportamento del cantante fosse qualificabile come un'ipotesi di recesso per giusta causa, poiché, secondo la Suprema Corte, sull'impresario teatrale grava l'obbligo di tutelare la personalità morale dell'artista, intervenendo per contenere le manifestazioni di dissenso del pubblico quando si facciano troppo violente; nel caso di specie il teatro non aveva fatto nulla per tutelare la reputazione dell'artista e quindi il suo rifiuto di eseguire la prestazione doveva considerarsi giustificato. Ciò non deve significare, però, che il pubblico non abbia diritto a contestare una prestazione artistica che non gradisce; pertanto, la legittimità del rifiuto a ritornare sulla scena andrà valutata con cautela e con particolare attenzione per le peculiarità del caso concreto.

Più difficile, invece, giustificare giuridicamente la scelta dell'artista di non partecipare più alle rappresentazioni successive a quella in cui sia avvenuta la contestazione per timore di venir nuovamente fischiato. Ogni recita, infatti, dovrebbe essere considerata un'esperienza a sé; il rifiuto di presentarsi alle recite successive, quindi, sembra giustificabile soltanto se esistono indizi seri, precisi e concordanti, che possano far ritenere organizzata la contestazione o che vi sia una palese e persistente ostilità del pubblico nei confronti dell'artista. In mancanza di tali premesse, invece, le rappresentazioni successive a quella in cui è avvenuta la contestazione devono essere portate in scena, pena l'obbligo di risarcire il danno che derivi al teatro dall'inadempimento<sup>59</sup>.

Il rifiuto a tornare sul palco che sia dettato da un capriccio o da motivi pretestuosi non sarà evidentemente giustificabile; in questo caso il teatro potrà ottenere la risoluzione del contratto per inadempimento e, sussistendone i presupposti, il risarcimento del danno arrecato dal comportamento dell'artista.

Va, infine, considerato il caso in cui l'artista, pur essendosi inizialmente dichiarato disponibile ad effettuare la propria prestazione a favore di un

---

sotto il profilo tecnico, La Corte sottolinea che l'uso della voce, a certi livelli, presenta aspetti di aleatorietà ed è comunque strettamente connesso ad uno stato fisico e psichico ottimale, che sia idoneo a sostenere lo sforzo. In considerazione della specificità della prestazione e del peculiare stato psicologico in cui il cantante era venuto a trovarsi dopo la contestazione, i giudici ebbero quindi a ritenere, come già si è detto, legittimo il recesso dell'artista. In dottrina, U. GOLDONI, *op. cit.*, 438.

<sup>58</sup> Cass. 9 dicembre 1971, n. 3559, cit.

<sup>59</sup> In senso contrario, però, U. GOLDONI, *op. loc. cit.*

teatro, cancelli l'impegno dal calendario a causa di offerte sopravvenute alle quali non intende rinunciare. In questa ipotesi o le parti raggiungono un accordo sull'eventuale "recupero" della prestazione non effettuata, oppure l'artista dovrà risarcire il danno derivante dalla sua mancata partecipazione allo spettacolo. A titolo di risarcimento dovranno essere corrisposte le spese sostenute dal teatro per l'ingaggio di un nuovo professionista e quelle direttamente conseguenti al recesso del cantante; spetterà, altresì, ammesso che il teatro sia in grado di fornirne la prova, il risarcimento per i mancati introiti derivanti dall'assenza dell'artista alla rappresentazione. Tale voce di danno sarà riscontrabile soprattutto, se non esclusivamente, nel caso degli artisti di chiara fama, i quali hanno una notevole capacità attrattiva nei confronti del pubblico.

#### *7. Verso un nuovo modello di scrittura teatrale: le modifiche auspiccate dagli artisti al contratto attualmente in uso*

Il contratto di scrittura teatrale attualmente utilizzato dai teatri d'opera, sia in Italia che all'estero, pone gli artisti in una posizione di asimmetria di potere contrattuale<sup>60</sup>; per questo motivo, da alcuni anni, gli artisti hanno tentato di rinegoziare il modello contrattuale, chiedendo di modificare alcune delle clausole attualmente in uso, al fine di rendere più eque le condizioni di lavoro. Abbiamo tracce di tale movimento non solo nel panorama italiano, dove gli artisti lirici stanno tentando di unirsi in un'associazione di categoria anche ai fini di ottenere maggiori tutele contrattuali, ma anche in una capitale della lirica come Salisburgo, dove alcuni cantanti hanno avviato un lavoro di rinegoziazione delle condizioni lavorative che fino ad oggi il Festival imponeva.

Lo stesso Parlamento Europeo è intervenuto con la già ricordata risoluzione del 7 giugno 2007, recante il c.d. statuto sociale europeo degli artisti, volto a sollecitare i legislatori nazionali ed europeo a una maggiore attenzione e tutela per le condizioni lavorative degli artisti.

A conclusione dell'analisi del contratto che lega il teatro e l'artista, pare utile esaminare quelle modifiche che consentirebbero un miglior contemperamento degli interessi delle parti, evitando la permanenza degli squilibri che, in questo momento, connotano la scrittura artistica.

Le modifiche che renderebbero più eque le condizioni previste dalle

---

<sup>60</sup> Sul tema si rimanda alle osservazioni di I. CONDE, nel *CIES e-WORKING PAPER*, 71, 2009, intitolato *Artists as Vulnerable Workers*.

scritture teatrali utilizzate in Italia non sono moltissime, non stravolgono la natura del contratto e non comportano necessariamente un aumento degli oneri finanziari per le fondazioni lirico-sinfoniche. Esse esplicherebbero, però, effetti positivi sul mercato del lavoro, soprattutto con riferimento ai giovani e avvicinarebbero la prassi italiana a quella degli altri paesi europei, agevolando la creazione di un mercato unico anche nel settore degli artisti lirici, evitando di rendere l'Italia un mercato meno attraente rispetto a quelli stranieri.

La modifica più rilevante richiesta dagli artisti lirici è quella di riconoscere le prove come parte del periodo lavorativo. Un tale riconoscimento garantirebbe una maggior tutela dell'artista in caso di protesta e ciò perché, se oggi l'artista viene protestato durante le prove, il teatro si libera dal contratto, senza nulla dovere, mentre tutti i costi necessari al trasferimento e alla permanenza su piazza restano a carico dell'artista. La protesta quindi, avviene a costo zero; se invece le prove fossero considerate, a tutti gli effetti, come parte del periodo lavorativo, esse andrebbero retribuite e l'artista riceverebbe comunque un compenso per l'attività lavorativa svolta, che gli consentirebbe di coprire i costi affrontati. L'obbligo di retribuire l'artista per le prove, inoltre, indurrebbe i teatri ad abusare meno della protesta, ricorrendo a essa soltanto quando l'artista sul quale hanno investito una somma di denaro sia effettivamente meritevole di essere protestato. L'obbligo di retribuire le prove non comporterebbe necessariamente un aumento dei costi per il teatro, posto che esso potrebbe essere controbilanciato da una corrispondente riduzione dei compensi per le singole recite.

Ricomprendere le prove nel periodo lavorativo presenterebbe, inoltre, il vantaggio di aumentare le giornate lavorative ai fini del calcolo contributivo. Attualmente, invece, i contributi vengono versati solo con riferimento alle recite, il che determina, per gli artisti, una notevole difficoltà nel raggiungimento del numero di giornate contributive minime.

L'estensione del periodo lavorativo anche alle prove, peraltro, sarebbe conforme a quanto auspicato dal Parlamento europeo nel citato Statuto sociale europeo degli artisti, che, all'articolo 28, ricorda che «che i periodi di ripetizione costituiscono a pieno titolo ore di lavoro effettivo e che è necessario tener conto di tutti questi periodi d'attività nella carriera degli artisti, sia durante i periodi di disoccupazione che a fini pensionistici».

Altra clausola contrattuale che parrebbe opportuno inserire nei contratti è l'obbligo, in capo al teatro, di provvedere, per il periodo delle prove e delle recite, ad assicurare l'artista per i danni alla persona che egli possa subire durante lo svolgimento dell'attività nei locali del teatro. Una tale clausola non soddisferebbe soltanto gli interessi dell'artista, ma consentirebbe al tea-



tro di esonerarsi, almeno economicamente, dalla responsabilità di garante dell'incolumità del cantante.

Per quanto concerne la protesta parrebbe auspicabile, al fine di garantire maggiore tutela all'artista protestato, che essa fosse riformata nel senso di prevedere anche il parere di un cantante, ad esempio quello con maggiore anzianità professionale nella compagnia, in modo che la categoria alla quale il protestato appartiene possa esprimere un giudizio, rendendo la protesta quanto più oggettiva e imparziale possibile.

Gli artisti auspicano anche una riforma della scrittura teatrale che vada nel senso di escludere l'attuale liberatoria che i teatri impongono per lo sfruttamento dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori. Le scritture teatrali, infatti, attualmente prevedono che i cantanti prestino il loro consenso a qualunque utilizzo della registrazione audio/video dell'opera e della loro immagine durante lo svolgimento delle rappresentazioni. A fronte di tale consenso, il teatro si impegna al pagamento di un compenso forfetario (generalmente una percentuale del *cachet*) per ogni tipo di sfruttamento<sup>61</sup>. Gli artisti, però, auspicano l'abbandono di una simile prassi in favore di una contrattazione o, quantomeno, di un'autorizzazione per ogni tipologia di utilizzazione. Una simile richiesta, per quanto astrattamente condivisibile, difficilmente potrà trovare riscontro, posto che finirebbe per complicare notevolmente l'attività del teatro, che si vedrebbe costretto a chiedere, a tutti i cantanti, singole autorizzazioni per utilizzi determinati, magari a distanza di tempo, rischiando di non poter sfruttare le registrazioni a causa del veto o del rifiuto di un solo artista<sup>62</sup>.

Per rendere le Fondazioni lirico-sinfoniche italiane più competitive sarebbe opportuno prevedere uno stanziamento finanziario che consenta una programmazione di medio-lungo periodo, in modo che anche i teatri italiani possano inserire, con più facilità, gli artisti di maggior successo e che devono essere prenotati con anni di anticipo. Purtroppo, però, essendo i finanziamenti pubblici erogati su base annuale, non sempre i nostri teatri sono in grado di programmare, a distanza di anni, le loro stagioni, in modo da poter scritturare, con largo anticipo, gli artisti che dovranno esibirsi. Ciò rappresenta uno dei maggiori limiti del sistema lirico italiano.

I tempi per rivedere i contratti di lavoro degli artisti solisti sembrano maturi. L'adozione della legge delega per la riforma dello spettacolo dal vivo e per l'adozione del Codice dello spettacolo sembra l'occasione propizia per introdurre nei decreti delegati i principi che servono a rendere più eque le

---

<sup>61</sup> Maggiori dettagli sul tema in G. MAGRI, *I contratti*, cit., 95 s. e 123 ss.

<sup>62</sup> Cfr. G. MAGRI, *op. ult. cit.*, 100.

condizioni di lavoro degli artisti, seguendo le indicazioni contenute nello Statuto europeo degli artisti e avvicinando la prassi negoziale italiana a quella europea. Purtroppo, però, nonostante le dichiarazioni rassicuranti del Ministro competente, allo scadere del termine per l'attuazione della legge delega, i decreti non sono stati adottati e, ad oggi, l'attuazione del Codice dello Spettacolo e la conseguente riforma dello spettacolo dal vivo non sembrano più essere tra i temi dell'agenda politica.

