



LaBoUR & Law Issues
Rights | Identity | Rules | Equality

I ‘tempi’ del lavoro nello spettacolo

MICAELA VITALETTI
Università di Teramo

vol. 8, no. 1, 2022

ISSN: 2421-2695



I ‘tempi’ del lavoro nello spettacolo

MICAELA VITALETTI

Università di Teramo

Associata di Diritto del Lavoro

mvitaletti@unite.it

ABSTRACT

The author focuses on working time of artist workers, observing that the latter are permanently involved in their activity which is not limited to the time taken by their artistic renditions or performances. The precarious nature of the artistic profession is, in this respect, an opportunity to reflect over the rules of working time and their compatibility with artist work.

Keywords: artists and cultural workers; working conditions; working time; collective bargaining.

<https://doi.org/10.6092/issn.2421-2695/15054>

I 'tempi' del lavoro nello spettacolo

SOMMARIO: 1. Premessa. – 1.1. Tempo, tecnologia e spettacolo. – 1.2. Gli elementi costitutivi del tempo di lavoro dell'interprete. – 2. Unione Europea e Statuto sociale dell'artista. – 3. Le prove nell'orario di lavoro: la contrattazione collettiva. – 3.1. I "tempi periferici". – 4. Le ulteriori attività dell'interprete. – 4.1. La 'preparazione' fuori dall'orario di lavoro. – 5. L'indennità di discontinuità.

1. Premessa

La crisi della corrispondenza tra tempo/orario e tempo/lavoro ⁽¹⁾, osservata, di recente, nell'economia digitale ⁽²⁾ e nei processi di remotizzazione del lavoro ⁽³⁾, rappresenta l'ultimo approdo di un percorso comune che affonda le sue radici nelle sollecitazioni provenienti da alcune professioni ⁽⁴⁾, dalle categorie legali ⁽⁵⁾ e da contesti produttivi abituali ⁽⁶⁾ in cui il tempo di lavoro esula dal modello «normale» ai sensi dell'art. 1 del d.lgs. n. 66 del 2003 ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ Per la distinzione tra tempo/ lavoro e tempo/orario e le sue ricadute anche sulla qualificazione del rapporto di lavoro subordinato, V. Bavaro, *Il tempo di lavoro nel contratto di lavoro subordinato. Critica sulla deoggettivazione del tempo-lavoro*, Cacucci Editore, 2008, 201.

⁽²⁾ Sulla dimensione del tempo nella qualificazione dei rapporti di lavoro su piattaforme digitali, A. Donini, *Il lavoro attraverso le piattaforme digitali*, Bononia University press, 2020.

⁽³⁾ M.T. Carinci, A. Ingraio, *Il lavoro agile: criticità emergenti e proposte per una riforma*, LLI, 2021, 30 che richiamano la teoria della porosità dei tempi, E. Genin, *Proposal for a Theoretical Framework for the Analysis of Time Porosity*, *IJCLLR*, 2016, vol. 32, n. 3, 280 ss.; V. Bavaro, *Questioni in diritto su lavoro digitale, tempo e libertà*, *RGL*, 2018, I, 53; A. Perulli, *La "soggettivazione regolativa" nel diritto del lavoro*, *WP CSDLE*, IT, n. 365/2018, 38 che riflette su un nuovo paradigma lavorativo per valorizzare il governo privato nelle relazioni tra lavoratore e impresa, in una nuova dialettica tra diritto del lavoro e libertà. Più in generale sul lavoro agile, in considerazione della ampia letteratura in materia, G. Ricci, *La nuova disciplina del "lavoro agile"*, *NLCC*, 2018, 3.

⁽⁴⁾ Si pensi al lavoro giornalistico di recente indagato come smart working *ante litteram* da M. Pallini, *Il rapporto di lavoro giornalistico: uno smart working ante litteram*, *WP CSDLE*, IT n. 423/2020, a cui non si applica la disciplina della durata settimanale dell'orario di cui all'art. 3 del d.lgs. 66/2003. L'autore, in tale occasione, indaga il tempo di lavoro sul crinale della qualificazione del rapporto di lavoro come subordinato.

⁽⁵⁾ Il riferimento è ai dirigenti, personale direttivo delle aziende o di altre personali aventi potere di decisione autonomo, di cui alla lett.a), quinto comma, dell'art. 17, d.lgs. 66/2003 che acconsente alla deroga della disciplina generale in ragione delle caratteristiche dell'attività esercitata, non misurata o predeterminata o determinata dai lavoratori stessi. A tal proposito, A. Loffredo, *Autodeterminazione della prestazione, poteri e tempo: dirigenti e lavoro a progetto*, in B. Veneziani -V. Bavaro, a cura di, *Le dimensioni giuridiche dei tempi del lavoro*, Cacucci Editore, 2009, 53; U. Carabelli, *Organizzazione del lavoro e professionalità: una riflessione su contratto e post-taylorismo*, *WP CSDLE*, IT n. 5/2003, 45, 76.

⁽⁶⁾ Ad esempio, il settore dei trasporti ferroviari, lett e), secondo comma, art. 17, d.lgs. 66/2003.

⁽⁷⁾ V. Leccese, *L'orario di lavoro. Tutela costituzionale della persona, durata della prestazione e rapporto tra le fonti*, Cacucci Editore, 2001.

Entro questo quadro si inserisce il settore dello spettacolo⁽⁸⁾, in cui la prestazione dell'interprete ⁽⁹⁾ non è confinata alla produzione artistica «di durata molto contenuta» ⁽¹⁰⁾, ma si estende alle attività relative a «lunghi periodi di formazione e preparazione» ⁽¹¹⁾ che prescindono dal tempo/orario, perché non riconducibili alla nozione legale o perché non strettamente funzionali alla rappresentazione, in quanto riflesso dell'impegno «permanente» dell'artista per preservare l'apporto creativo della sua professione ⁽¹²⁾, in ragione dello specifico valore che la cultura assume nella Carta costituzionale.⁽¹³⁾

⁽⁸⁾ Tra i pochi contributi lavoristici sul tema dei tempi nello spettacolo, S. Naimoli, *Visibile e invisibile nel rapporto di lavoro subordinato: tempi e subordinazione*, in B. Veneziani, V. Bavaro, op.cit., 71-81.

⁽⁹⁾ Il riferimento nel presente scritto è soltanto all'interprete, in qualità di attore, ballerino e musicista, non ai tecnici dello spettacolo, né alla c.d. star, colei «attorno alla quale ruotano managers, segretari, agenti e pubblicitari che spesso finiscono per mettere in secondo piano l'aspetto artistico culturale». Le star non subiscono, infatti, quell'asimmetria contrattuale che caratterizza il contratto di lavoro subordinato, essendo, semmai, al contrario, i contraenti «forti» del rapporto instaurato con la produzione artistica, G. Magri, *Personalità della prestazione e regole contrattuali nella disciplina dei rapporti della lirica*, G. Resta, a cura di, *L'armonia nel diritto tributari a una riflessione su diritto e musica*, 2020, Roma Press, 121.

⁽¹⁰⁾ Ciò consente di distinguere tale discontinuità dalla discontinuità come esito della scelta degli operatori di mercato nell'impiego dei lavoratori, M. Filippi - M. Marocco - R. Quaranta - S. Scicchitano, *Il lavoro discontinuo di breve e brevissima durata in Italia nell'ultimo decennio: l'evidenza dei dati amministrativi*, INAPP WP n. 45, 2020. Si rinvia allo studio condotto dalla Fondazione di Vittorio, Vita da artista, 4 maggio 2017 che osserva come «i contratti a tempo determinato interessano la grande maggioranza dei lavoratori dello spettacolo (80%) il 10% ha un contratto stagionale e il restante 10% una posizione stabile (un contratto a tempo indeterminato)». Si veda anche Commissioni Riunite VII (Cultura, scienza e istruzione) e XI (Lavoro pubblico e privato), Indagine conoscitiva in materia di lavoro e previdenza nel settore dello spettacolo, 21 marzo 2021, 72, «rapporti di lavoro stabili e strutturati sono una rara eccezione nel mondo dello spettacolo».

⁽¹¹⁾ Risoluzione del Parlamento Europeo 7 giugno 2007 sullo Statuto sociale degli artisti (2006/2249).

⁽¹²⁾ Risoluzione del Parlamento Europeo 7 giugno 2007 sullo Statuto sociale degli artisti (2006/2249), punto 27. Le stesse peculiarità del lavoro nello spettacolo sono state rilevate nell'ambito dell'audizioni svolte durante l'indagine conoscitiva delle Commissioni riunite – VII (Cultura, Scienza e Istruzione) e XI (Lavoro pubblico e privato) della Camera dei Deputati, 3 novembre 2020, in cui è stato sottolineato come il lavoro nello spettacolo si contraddistingua per il carattere settoriale, per la discontinuità e la pluralità di figure professionali (Prof.ssa M. D'Onghia), nonché per una retribuzione parametrata soltanto con riferimento allo svolgimento dello spettacolo, senza che le ore impegnate dal lavoratore e propedeutiche all'esecuzione dello spettacolo siano computate ai fini del trattamento economico (Prof.ssa C. Alessi).

⁽¹³⁾ Sull'articolo 9 Cost. e la sua genesi, F. Merusi, *Commento all'art. 9*, in G. Branca (a cura di), *Commentario della Costituzione*, Zanichelli, 1975; M. Cecchetti, Art. 9, in R. Bifulco - A. Celotto - M. Olivetti, a cura di, *Commentario alla Costituzione*, Utet, 2006; M. Ainis - M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, III ed., Giuffrè, 2015. In ambito europeo, lo spettacolo è parte del settore creativo e culturale, ancora largamente inesplorato, a cui l'Unione affida il compito di «promuovere la diversità culturale e linguistica, e rafforzano le identità europea, nazionale e regionale, nonché l'identità locale, sostenendo nel contempo la coesione sociale e contribuendo in modo sostanziale, con vari modelli di creazione di valore, alla creatività» Risoluzione del Parlamento europeo del 13 dicembre 2016 su una politica dell'UE coerente per le industrie culturali e creative (2016/2072(INI)). Il Regolamento (UE) 2021/818 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 20 maggio 2021 che istituisce il programma Europa creativa (2021-2027) assorbe il concetto di spettacolo nell'ambito dei settori culturali e creativi, intendendo per tali «le attività che si basano su valori culturali espressioni artistiche e altre espressioni creative individuali o collettive, in molti casi in grado di generare innovazione e creare posti di lavoro, comprensive dello sviluppo, la creazione, la produzione, la diffusione e la conservazione di beni e servizi che costituiscono espressioni culturali, artistiche o altre espressioni creative, nonché funzioni correlate quali l'istruzione o la gestione».

Alla dicotomia tempo/lavoro e tempo/orario nel rapporto di lavoro subordinato, il settore dello spettacolo ne affianca un'altra, che guarda a un diverso e più problematico "contrappunto", quella relativa al tempo 'esterno' al rapporto di lavoro che sembra scardinare la relazione duale tra occupazione e disoccupazione non privo di criticità ancora inesplorate.

La discontinuità dei contratti di lavoro degli interpreti ⁽¹⁴⁾, del resto, è emersa in occasione della crisi epidemiologica Covid-19⁽¹⁵⁾, che avendo colpito, in particolare, le attività rivolte a un pubblico in presenza, ha prodotto la disoccupazione involontaria di molti dei lavoratori del settore ⁽¹⁶⁾, impossibilitati ad accedere alle misure ordinarie di sostegno al reddito per mancanza dei requisiti generali che presuppongono una continuità lavorativa pregressa, estranea a tale lavoro ⁽¹⁷⁾, portando, tra l'altro, a un intervento organico da parte dell'ordinamento confluito nel disegno di legge delega approvato in Senato il 18 maggio 2022, A.C. 3625 ⁽¹⁸⁾, dopo l'attuazione di misure emergenziali durante il periodo pandemico⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁴⁾ Qui a differenza di quanto osservato in altri contesti lavorativi trasformati dalla tecnologia, V. Leccese, *Il part-time e il lavoro intermittente nell'accordo integrativo aziendale per i ciclo-fattorini di Takeaway.com Express Italy (gruppo Just Eat)*, LLI, Vol. 7, , 2021; V. Bavaro, *Sul concetto giuridico di «tempo del lavoro» (a proposito di ciclo-fattorini)* RL, 2021, 677; M. Filippi - M. Marocco - R. Quaranta - S. Scicchitano, *Il lavoro discontinuo di breve e brevissima durata in Italia nell'ultimo decennio: l'evidenza dei dati amministrativi*, INAPP WP n. 45, 2020, la discontinuità lavorativa è determinata dalla temporaneità della produzione artistica e accentuata anche dal mancato riconoscimento del tempo della preparazione come oggetto della prestazione. Come si legge nella relazione di accompagnamento alla misura approvata nella legge di bilancio 20 dicembre 2021, n. 234 «la discontinuità dell'attività lavorativa, che costituisce una eccezione in altri settori, è una condizione fisiologica nel lavoro dello spettacolo (...). Il rapporto di lavoro in questo ambito è strutturalmente discontinuo per il carattere oggettivo della prestazione, non per scelta datoriale o del lavoratore».

⁽¹⁵⁾ La sospensione delle produzioni artistiche risale al D.p.c.m. 8 marzo 2020. F. Dell'Aversa, *Il diritto delle arti e dello spettacolo oltre la pandemia: idee per il superamento di un'emergenza culturale*, in *Istituzioni del Federalismo*, 2020, 161-173; in merito alle condizioni dei lavoratori dello spettacolo in Europa e i possibili interventi post-Covid 19, European Parliament's Committee on Culture and Education, M. Damaso - T. Badia - G. Rosana - K Kiss - S. Bertagni - M. Weisinger, *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post- COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, febbraio 2021.

⁽¹⁶⁾ Secondo i dati riportati dal Presidente Inps, P. Tridico all'Audizione, 11 novembre 2020 Camera dei deputati sul Welfare dei lavoratori dello spettacolo i lavoratori dello spettacolo con qualifiche diverse, nel 2019, prima dell'adozione delle misure restrittive Covid-19, erano complessivamente 327.812 lavoratori. Sul piano europeo, nel più ampio settore creativo- culturale nel 2020, secondo Eurostat gli occupati nell'EU-27 erano 7,2 milioni riportati nel volume di A. Taormina, a cura di, *Lavoro culturale e occupazione*, Franco Angeli, 2022.

⁽¹⁷⁾ Per una compiuta riflessione sulla complessità delle misure di sostegno al reddito, M. Miscione, *Le indennità di disoccupazione*, Giappichelli, 2021.

⁽¹⁸⁾ Il presente lavoro è stato elaborato prima del suddetto disegno di legge, trasmesso poi alla Camera dei Deputati 23 maggio 2022 Il progetto di riforma è stato presentato al Consiglio dei Ministri dal Ministero dei Beni culturali in raccordo con il Ministero del lavoro il 20 maggio 2021. In passato era stata presentata legge delega 22 novembre 2017, n. 175 «Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al governo per il riordino della materia» i cui decreti non sono stati emanati. Così come si è arrestata alla fase del disegno di legge il testo «Deleghe al governo per il riordino della disciplina in materia di spettacolo e per la modifica del codice dei beni culturali» presentato al Senato il 29 maggio 2019 e che si ispirava, almeno per i principi generali, alla legge delega precedente.

⁽¹⁹⁾ Il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, ora Ministero della Cultura, è poi intervenuto con specifiche misure di ristoro per gli scritturati – artisti e maestranze – nei settori teatro,

La questione del tempo di lavoro trascina, in questa direttrice, anche le misure di tutela fuori dal rapporto di lavoro, pensate sul lavoratore impegnato in modo continuativo, collocandosi nell'ambito di una riflessione, più ampia, tesa a rimodulare le prime rispetto alla tendenza, ormai affermatasi, di una occupazione discontinua che espone ad un maggior rischio di povertà ⁽²⁰⁾.

Il lavoro dello spettacolo può considerarsi, sotto tale profilo, prototipo di quella discontinuità, se pur qui fisiologica, la cui intensità è data, per un verso, dalla refrattarietà di taluni segmenti dell'attività lavorativa ad essere "chiusi" nella nozione di orario di lavoro; per un altro, dalla emersione di un tempo di lavoro che prescinde dal rapporto di scambio, in quanto assolve ad una funzione che va oltre il mercato (21).

Del resto, è stato affermato l'artista costituisca la forma più avanzata dei mutamenti offerti dalle economie contemporanee, figura «(...) che anticipa le trasformazioni in atto, la frammentazione del salario, la spinta verso professionisti autonomi, esprimendo le disuguaglianze contemporanee (...)»⁽²²⁾.

1.1. Tempo, tecnologia e spettacolo

Come lo spettacolo occupi il tempo dell'interprete/artista, può essere pienamente compreso e valutato, guardando, in primo luogo, ai meccanismi della produzione.

Contrariamente ad altri settori, lo spettacolo è al riparo dalle evoluzioni tecnologiche. Il numero di persone prevalentemente impiegato nel settore non ha subito flessioni significative, non essendo sottoposto all'automatizzazione dei processi produttivi. Semmai una decrescita occupazionale è stata osservata a fronte della crisi epidemiologica

musica, danza e circo, con i D.M. 12 novembre 2020, n. 515 e 516 che hanno stanziato 20 milioni di euro, poi saliti a 35,9 milioni di euro a fine dicembre 2020, proprio per soddisfare le oltre 16.000 domande di ristoro pervenute. Da ultimo il Consiglio dei Ministri il 20 maggio 2021 ha approvato il d.l. «recante misure urgenti per il sostegno alle imprese, al lavoro e alle professioni, per la liquidità, la salute e i servizi territoriali, connesse all'emergenza da Covid- 19» che all'art. 42 rinnova le misure di sostegno al reddito di cui all'art. 10 del d.l. 41/2021. A riguardo sia consentito rinviare a M. Vitaletti, *La dimensione "collettiva" del lavoro nello spettacolo*, DRI, 2021, 666-686.

⁽²⁰⁾ Progetto Horizon 2020 "Working, Yet Poor" – "WorkYP", finanziato dall'Unione europea con Grant Agreement n. 870619. Al progetto partecipano, quali *partners*, otto università europee (oltre all'Università di Bologna, l'Università di Lussemburgo, l'Università di Tilburg, l'Università di Rotterdam, l'Università di Francoforte, l'Università di Leuven, l'Università di Lundt e l'Università di Danzica) e tre istituzioni per i diritti sociali (la Fondazione Brodolini, l'Osservatorio sociale europeo e lo European Anti-Poverty Network). Nell'ambito del progetto sono state individuate ed esaminate quattro categorie di soggetti particolarmente vulnerabili e sottorappresentate ("VUP", ovvero "*Vulnerable and Underrepresented Persons*"), le cui condizioni impediscono il pieno godimento dei diritti e della cittadinanza. Si tratta dei prestatori subordinati *standard* con bassa professionalità occupati in settori poveri (VUP 1), dei lavoratori autonomi "economicamente dipendenti" (VUP 2), dei prestatori occupati con contratti a termine, part-time involontari e contratti di somministrazione di lavoro (VUP 3 E. Villa, *Il lavoro povero in Italia: problemi e prospettive*, www.questionegiustizia.it, 16/09/2021

⁽²¹⁾ M. Tiraboschi, *Mercati, regole, valori, in Persona e lavoro tra tutele e mercato atti delle giornate di studio di diritto del lavoro Udine*, 13-14 giugno 2019, 31.

⁽²²⁾ P. M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2002, 8.

covid-19, che ha spinto gli artisti a cercare una diversa occupazione nell'incertezza della ripresa delle attività culturali.

Né la tecnologia ha modificato i tempi di esecuzione della produzione artistica, non potendo rimodulare la messa in scena per aumentare la produttività ⁽²³⁾.

La rappresentazione artistica, pur a fronte di sperimentazioni che contaminano il linguaggio tipico dello spettacolo con il dato tecnico e tecnologico ⁽²⁴⁾, resta ancora dominata dalla infungibilità della prestazione resa dall'interprete che della prima definisce anche il tempo: «il cantante canta, la ballerina danza, il pianista suona, l'attore recita» ⁽²⁵⁾.

L'apporto umano costituisce, pertanto, tratto essenziale del lavoro che, se in qualche modo consente, proprio per la sua immutabilità, di indagare la materia senza subire l'effetto corrosivo che la tecnologia ha prodotto in altri ambiti, condiziona, dall'altra, la forma che il tempo di lavoro assume sia rispetto all'industria dello spettacolo, sia rispetto al tempo che l'artista/interprete impiega per conservare la sua arte.

Le nuove forme di consumo dei prodotti culturali, generate dalla digitalizzazione dei mezzi di comunicazione, hanno influito sulla regolamentazione della distribuzione del prodotto per consentirne la riproduzione. Le integrazioni e le modifiche alla l.n. 333 del 1941, da ultimo ad opera del d.lgs. 177 del 2021, in materia di «Diritto d'autore e diritti connessi nel mercato unico digitale», in attuazione della Direttiva Europea 2019/790, sono, infatti, volte a tutelare nel tempo l'utilizzazione economica della prestazione artistica sia del titolare dell'idea, sia del suo interprete ⁽²⁶⁾.

Non è, invece, cambiato il tempo della rappresentazione artistica condizionato dall'apporto del capitale umano, la cui produttività è rimasta invariata.

⁽²³⁾ M. Trimarchi, *La tecnomusa: innovazione e organizzazione nello spettacolo dal vivo*, EC, *Rivista trimestrale dell'associazione per l'economia della Cultura*, 2004, 189-198, fa l'esempio dell'allestimento dell'*Aida* realizzato a Busseto in occasione del centenario verdiano del 2001 in cui F. Zeffirelli, anche in ragione delle dimensioni ridotte del teatro, lasciò il faraone e i sacerdoti di spalle sul palcoscenico affinché il pubblico potesse immaginare la marcia trionfale oltre la platea, così riducendo il numero delle comparse per la rappresentazione.

⁽²³⁾ Gli studi economici nel settore delle arti performative hanno inizio con il contributo fondamentale di W. Baumol che teorizza la malattia dei costi osservata in alcuni ambiti in cui la produttività del lavoro non cresce pur a fronte dell'innovazione tecnologica, in *Performing Arts, the economic dilemma*, MIT Press, 1968. Cita la presente opera M. Trimarchi, *La tecnomusa*, op.cit.; W. Baumol, riporta alcuni esempi, tra cui quello del quartetto d'archi che impegna nel ventunesimo secolo la stessa forza lavoro del diciottesimo secolo, come gli attori, almeno quelli principali, continuano a calcare la scena nelle rappresentazioni teatrali.

⁽²⁴⁾ Il rapporto tra l'impianto visivo e la presenza scenica ha prodotto negli ultimi decenni soluzioni sperimentali volte a formare un canale di confronto tra due sistemi di comunicazione, virtuale e fisica, profondamente diverse, L. Mango, *La simulazione tecnologica, Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana*, in *Scritture della performance*, 2015, 47.

⁽²⁵⁾ J. Heilbrun, *Baumol's Cost Disease*, in R. Towse, a cura di, *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar Publishing, 2003, 91; W.J. Baumol - S. A. Batey Blackman, *Electronics, the Cost Disease, and the Operation of Libraries*, *JASIS*, 1983, 182.

⁽²⁶⁾ F. Ruggeri, *Il diritto d'autore sulle opere dell'ingegno*, E. Battelli, a cura di, *Diritto privato dello Spettacolo*, Giappichelli, 2020, 107; F. Macmillan, *Il diritto d'autore nell'era digitale: verso il declino dell'originalità dell'opera?*, in G. Resta, a cura di, *L'armonia nel diritto tributari a una riflessione su diritto e musica*, RomaTre Press, 2016, 109.

Sono cambiati, invece, attraverso l'evoluzione della tecnica, i mezzi di utilizzo della prestazione artistica, generando anche un progressivo avvicinamento tra sfere distinte dello spettacolo, tradizionalmente ripartite tra spettacolo dal vivo, dal quale viene separata la produzione lirico sinfonica, e cinema e audiovisivo. Il primo, caratterizzato dalla «compresenza di professionalità artistiche e tecniche e di un pubblico» (27), ha, infatti, assorbito nuove forme di aggregazione.

L'impiego di strumenti digitali, accentuatosi con la crisi epidemiologica Covid- 19, ha, così, in qualche modo affievolito la separazione con l'ambito del cinema e dell'audiovisivo, con l'effetto di contaminare luoghi e tempi della creazione e diffusione di tutta la produzione artistica.

In questo senso, potendo gli interpreti, suddivisi per ruoli principali o secondari, essere impiegati nelle spettacolo dal vivo e le sue diverse declinazioni e/o nella produzione cinematografica, si intende, qui, per 'spettacolo', le «rappresentazioni (immediata o anche differita) di carattere artistico o, più in generale, culturale che siano espressione però dell'inventiva, della capacità e della personale abilità di quanti in via diretta o con il loro qualificante apporto detto spettacolo allestiscono» (28).

Travalicando la tradizionale distinzione interna allo spettacolo, espressione della ripartizione dei fondi pubblici a sostegno delle attività culturali (29), lo spettacolo è, secondo la definizione organica offerta dalla giurisprudenza, «l'attività espletata diretta al pubblico o alla realizzazione di un prodotto destinato ad essere visto o ascoltato (...)» (30).

La temporaneità dello spettacolo condiziona, in tal senso, la durata dei contratti di lavoro, prevalentemente a termine, in quanto annodati al tempo della produzione. La discontinuità del lavoro è un carattere fisiologico del settore e non una scelta rimessa all'autonomia degli attori economici, salvo rare eccezioni, quella che l'ordinamento francese chiama «des intermittents du spectacle». Tutto ciò, in definitiva, fa emergere una varietà ed

(27) Art.1 co. 2, l. 22 novembre 2017, n. 175 integralmente riproposto nel Disegno di legge collegato alla manovra di finanza pubblica, ai sensi dell'articolo 1 del DDL 2318 approvato il 31 luglio 2021.

(28) Cass. 14 maggio 2008, n. 18493.

(29) La principale forma di finanziamento dello spettacolo da parte dell'ordinamento, è stata introdotta con la legge 30 aprile 1985, n. 163 che ha istituito il Fondo unico dello spettacolo rivolto agli enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per manifestazioni ed iniziative di carattere e rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero. I criteri di ripartizione del Fondo sono diversi per le produzioni Lirico Sinfoniche, mentre la legge 11 dicembre 2016, n. 220, ha istituito un fondo dedicato al cinema e l'audiovisivo considerati «fondamentali mezzi di espressione artistica, di formazione culturale e di comunicazione sociale, che contribuiscono alla definizione dell'identità nazionale e alla crescita civile, culturale ed economica del paese, promuovono il turismo e creano occupazione», C.E. Baldi, *L'intervento pubblico in campo culturale. Il faticoso iter di linee guida condivise*, Aedon, 2018, 2. Sul Fondo unico per lo spettacolo, P. Carpentieri, *Il diritto amministrativo dell'eccellenza musicale italiana: l'organizzazione e il finanziamento delle fondazioni lirico-musicali*, G. Resta, a cura di, *L'armonia nel diritto contributi a una riflessione su diritto e musica*, 2020, Roma Tre Press, 12. Sulla riforma del settore cinematografico, L. Casini, *Il nastro dei sogni"? Il diritto (pubblico) del cinema e dell'audiovisivo*, Aedon, 2017, 3.

(30) Cass. 26 giugno 2018, n. 16253. È, dunque, spettacolo «la creazione di un prodotto di carattere artistico o ricreativo, destinato ad una pluralità di persone, passibile di essere fruito dal vivo, ovvero di essere riprodotto per la commercializzazione» Cass. 3 settembre 2002, n. 12824.

eterogeneità di attività e tempi corrispondenti, che vanno dall'esecuzione vera e propria alle prove sino a quanto è necessario per l'interprete al fine di mantenere vivo il proprio valore artistico e originale; varietà ed eterogeneità la cui comprensione da parte del diritto – ci sembra – è fondamentale sotto molti profili ⁽³¹⁾.

1.2. Gli elementi costitutivi del tempo di lavoro

La relazione tra il tempo dello spettacolo, come sopra descritto, e la prestazione dell'interprete/artista può cogliersi, in parte, recuperando, la suggestione di E. Betti secondo il quale l'interpretazione artistica, evocata nel parallelismo con l'interpretazione giuridica, si interpone «fra la manifestazione di pensiero di un autore e un pubblico interessato ad intenderla». L'interprete «assume l'ufficio di sostituire, a quella, una forma rappresentativa equivalente, dotata di una efficacia comunicativa idonea a farne intendere il senso» ⁽³²⁾.

Il processo interpretativo non è, pertanto, “libero”, ma è soggetto all'esigenza di “subordinazione” al pensiero dell'autore ⁽³³⁾. La fedeltà all'opera dell'autore, «l'aderenza e consonanza a quella concezione e intuizione», subisce senz'altro la soggettivazione del processo di trasposizione dall'autore all'interprete, ma resta parametro indefettibile sui cui commisurare il valore di ogni interpretazione riprodotiva.

L'interpretazione dell'artista, collocata nel quadro di una più generale teoria ermeneutica, pone così le fondamenta per il dibattito teorico in materia, che si arresta, tuttavia, là dove, se con l'espressione ermeneutica si intende l'attribuzione di un significato ad un testo, quel testo non sempre accompagna l'interpretazione artistica ⁽³⁴⁾. Un confronto più ampio tra diritto e prestazione artistica sarà poi sviluppato dalla letteratura nordamericana, prendendo le sembianze di una vera e propria disciplina ⁽³⁵⁾, ripresa più di recente anche nei nostri studi ⁽³⁶⁾.

⁽³¹⁾ Salvo rare eccezioni. Si pensi alle produzioni stabili dal vivo. Sulle nuove forme di lavoro creativo, A. Rota, *I creatori di contenuti digitali sono lavoratori?*, *LLI*, 2, 2021, I.25; P. Iervolino, *Sulla qualificazione del rapporto di lavoro degli influencers*, *LLI*, 2, 2021, I.26-51; L. Torsello, *Il lavoro degli influencers, percorsi di tutela*, *LLI*, 2, 2020, I.52-71.

⁽³²⁾ E. Betti, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione. Prolusione al corso di diritto civile pronunciata il 15 maggio 1948*, in E. Betti, *Interpretazione della legge e atti giuridici*, Giuffrè, 1971, 11.

⁽³³⁾ Intervista G. Campaner, «(...) il ruolo dell'interprete è importantissimo, permette alle persone di sentire la musica, ma devi ricordarti che non è una tua creazione, che tu sei il tramite. Devi metterti al servizio della musica che qualcun altro ha scritto: una forma di devozione, in effetti». *Corriere della sera*, 24 aprile 2022.

⁽³⁴⁾ F. Rimoli, *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, G. Resta, op.cit.

⁽³⁵⁾ G. Resta, *Variazioni comparatistiche sul tema: diritto e musica*, in www.comparazioneDIRITTOCIVILE.it

⁽³⁶⁾ Tra tutti, G. Resta, a cura di, *L'armonia nel diritto contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma Tre press, 2020, Id., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema 'diritto e musica'*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, 435-460.

In ogni caso la definizione offerta da E. Betti, non esposta alla complessità dell'interazione con altri ambiti di studio, restituisce, tuttora, in modo compiuto, l'obbligazione fondamentale che ricade sull'interprete, di conformazione alle direttive impartite dal datore di lavoro/committente, dovendo eseguire l'interpretazione, secondo quanto definito, senza poter apportare alcuna variazione.

Ne è prova il Regolamento di Palcoscenico, parte integrante del contratto collettivo dello spettacolo dal vivo ⁽³⁷⁾ che definisce in modo dettagliato la condotta che l'interprete/scritturato deve tenere, indicando esattamente le modalità e i tempi. L'interprete è sottoposto «alla vigilanza del direttore di scena sull'attività lavorativa» a cui spetta il compito «di richiamare gli scritturati all'osservanza dei loro doveri e di riferire alla direzione della ditta capocomicale o del teatro, d'ora in poi per brevità chiamata "la direzione", o al suo eventuale delegato, il cui nominativo dovrà essere comunicato al comitato di compagnia e reso noto alla compagnia attraverso l'ordine del giorno, sulle eventuali infrazioni alla disciplina contrattuale ed al presente regolamento». L'attore, salvo preventivo accordo con il regista, non può apportare modifiche alle parti affidategli e dovrà eseguire in scena tutto quello che è stato definito senza poter apportare alcuna variazione al testo, all'azione, al trucco ed al costume.

L'atto dell'interpretare si inserisce così pienamente nella relazione di corrispondenza tra orario di lavoro e vincolo di subordinazione, essendo il primo delimitato dal tempo di lavoro soggetto all'etero-direzione.

L'interpretazione nella rappresentazione costituisce, tuttavia, soltanto l'aspetto terminale di un processo riconoscibile all'esterno con l'esecuzione visibile al pubblico, il cui *incipit* muove da un'attività interpretativa che precede la relazione con gli spettatori.

Il lavoro propedeutico del musicista è sicuramente diverso da quello del ballerino impegnato in mansioni che comportano un particolare impegno fisico, così come l'attore dovrà calarsi nella parte assegnata, studiando ed esercitandosi sulla sceneggiatura. Ciò che, tuttavia, accomuna tutti gli interpreti è l'imprescindibile processo di formazione e apprendimento, la c.d. prova e/o periodo di ripetizione, anteposta all'esecuzione della prestazione fondamentale nell'ambito dell'organizzazione dello spettacolo. Anzi si potrebbe dire, come all'inizio accennato, che il lavoro propedeutico all'esecuzione in pubblico prevale, in termini di tempo, sull'interpretazione *stricto sensu*.

L'importanza del tempo impiegato per la prova, più in generale per la formazione e preparazione, scisso dall'esecuzione dell'interpretazione al momento dello spettacolo è, tra l'altro, emersa proprio durante l'adozione delle misure restrittive per il contenimento della crisi epidemiologica Covid-19. In alcuni ordinamenti, infatti, le restrizioni nel settore dello spettacolo hanno riguardato soltanto la sospensione della rappresentazione, ma non delle prove, ritenute essenziali per la continuità della professione artistica e consentite in quanto,

⁽³⁷⁾ Contratto collettivo sottoscritto 19 aprile 2018 per il personale artistico e tecnico scritturato dai Teatri stabili e dalle Compagnie professionali di prosa, che si applica al personale artistico e tecnico scritturato dai Teatri nazionali, dai Centri di produzione e dalle Compagnie teatrali professionali.

a differenza della rappresentazione, non sono svolte in presenza di un pubblico. Il decreto 29 ottobre 2020 n. 1310 emanato dall'ordinamento francese nel riconoscere la funzione essenziale dei «lavori preparatori per gli spettacoli», e delle «prove, registrazioni e riprese» ne ha garantito la continuità per «preparare le attività di domani». Se gli esercizi volti allo spettacolo (Sale Audizione, conferenza, riunione, spettacolo o multiuso) non possono ospitare il pubblico, possono accogliere e ospitare «l'attività di artisti professionisti»⁽³⁸⁾.

2. Unione Europea e Statuto sociale dell'artista

Al periodo di ripetizioni (o prove), dedica particolare attenzione l'Unione Europea che, nell'identificare i tratti essenziali del lavoro artistico, si sofferma sul tempo impegnato dall'artista per la produzione.

La Relazione sulla situazione e il ruolo degli artisti nell'Unione europea del 1999 fa riferimento alla temporaneità dei rapporti di lavoro evidenziando come «l'artista vive una situazione particolare nel mondo del lavoro. La sua attività si caratterizza per (...) un lavoro intermittente che provoca periodi intermedi di disoccupazione obbligata (...)»⁽³⁹⁾.

Prosegue la Relazione sull'importanza e il dinamismo del teatro e delle arti dello spettacolo nell'Europa del 15 luglio 2002 evidenziando come «tale settore è caratterizzato da uno sfruttamento limitato nel tempo e nello spazio»⁽⁴⁰⁾.

Da ultimo, la Risoluzione del Parlamento europeo del 20 ottobre 2021 sulla situazione degli artisti e la ripresa culturale nell'Unione europea approvata a seguito della crisi epidemiologica Covid-19 sottolinea «che il lavoro atipico (contratti a tempo parziale e a tempo determinato, lavoro temporaneo e lavoro autonomo economicamente dipendente) è una pratica comune nel settore dei media e della cultura, che spesso porta a situazioni lavorative precarie per artisti e professionisti della cultura».

Osserva poi come la crisi di Covid-19 abbia messo in evidenza le «vulnerabilità preesistenti(...), ovvero il loro carattere di intermittenza, eterogeneità e instabilità, i fragili mezzi di sussistenza di artisti e operatori culturali, che la crisi ha comportato situazioni ancora più precarie per artisti, professionisti e lavoratori del settore culturale e creativo, in quanto i mancati guadagni di liberi professionisti e lavoratori atipici, (...) sono stati spesso aggravati dalla fragilità o dall'assenza di regimi nazionali di sicurezza sociale e di misure di supporto dedicate».

⁽³⁸⁾ Decreto 29 ottobre 2020, n. 1310 «des mesures générales nécessaires pour faire face à l'épidémie de covid-19 dans le cadre de l'état d'urgence sanitaire», www.legifrance.gouv.fr.

⁽³⁹⁾ Relazione sulla situazione e il ruolo degli artisti nell'Unione Europea, Commissione per la cultura, la Gioventù, l'istruzione e i mezzi di informazione, 25 febbraio 1999, Relatrice on. Helena Vaz da Silva, 25 febbraio 1989.

⁽⁴⁰⁾ Esortando, in tal senso, gli «Stati membri a riconoscere e a rafforzare lo statuto degli artisti e dei professionisti di tutti i tipi di spettacolo (...), chiedendo alla Commissione di considerare, nel rispetto della sussidiarietà e alla luce di recenti diagnosi, un coordinamento delle legislazioni sociali e fiscali applicabili agli artisti e ai professionisti dello spettacolo e di redigere un Libro bianco in materia».

L'intervento dell'Unione Europea non si limita, tuttavia, a evidenziare come la temporaneità sia un carattere fisiologico del contratto di lavoro artistico, da considerare ai fini della predisposizione di misure di sostegno al reddito compatibili con l'atipicità di tali contratti. Chiarisce che il tempo di lavoro non è confinato alla rappresentazione scenica, dovendo l'artista dedicarsi, da un lato, «al perfezionamento dell'arte e, a volte, ad un allenamento regolare (soprattutto per le arti dello spettacolo)». Dall'altro, devono considerarsi lavoro effettivo, anche «i periodi di ripetizione (che costituiscono) a pieno titolo ore di lavoro». E' necessario, pertanto tener conto di «tutti questi periodi d'attività nella carriera degli artisti, sia durante i periodi di disoccupazione che a fini pensionistici»⁽⁴¹⁾.

La quantificazione del tempo-lavoro, secondo la Risoluzione europea, incide così anche sulla durata del contratto di lavoro, non scandita dalla produzione artistica intesa solo come rappresentazione scenica, ma comprensiva del periodo di prova, più in generale, di formazione e preparazione, funzionale alla rappresentazione.

La durata del contratto, infatti, cambia a seconda della relazione che intercorre con la produzione artistica: soltanto l'allestimento dello spettacolo o anche le attività che lo precedono. Volendo fare un esempio, qualora la messa in scena di uno spettacolo abbia la durata di una settimana, il contratto di lavoro avrà la medesima durata. Diversamente, se si considera il periodo di prova come lavoro effettivo, questo avrà una durata superiore al tempo dell'interpretazione.

3. Le prove nell'orario di lavoro: la contrattazione collettiva

Al tempo dedicato alla prova fanno riferimento i contratti collettivi sottoscritti per lo spettacolo dal vivo, distinguendo in tale area, quello relativo ai rapporti di lavoro presso le Fondazioni Lirico Sinfoniche⁽⁴²⁾, mentre non si rinvia ai contratti collettivi del cine-audiovisivo che non regolano le attività dell'interprete, ma soltanto le professionalità tecniche ivi impiegate⁽⁴³⁾.

⁽⁴¹⁾ Risoluzione del Parlamento Europeo 7 giugno 2007 sullo Statuto sociale degli artisti, (2006/2249), punto 28.

⁽⁴²⁾ L'art. 1 del d.l. n. 59 del 2019, convertito con la legge n. 81 del 2019, incentiva l'applicazione del contratto collettivo delle Fondazioni Lirico Sinfoniche anche ai soggetti finanziati dal Fondo Unico dello Spettacolo, V. Pinto, *Il reclutamento delle Fondazioni lirico-sinfoniche fra tradizione e (apparente) rinnovamento*, DLM, 2019, 499-525.

⁽⁴³⁾ Con riferimento a queste ultime, gli ambiti di applicazione dei contratti collettivi non seguono una rigida scansione tra "tipi" di spettacolo, generando, pertanto, una contaminazione tra "generi" di produzioni. Si pensi, ad esempio, ai teatri di posa richiamati nel contratto collettivo nazionale sottoscritto da Anica e le parti sociali il 9 luglio 2019 che si applica «ai dipendenti, impiegati ed operai, della produzione cinematografica, televisiva e cartoni animati (escluso il personale addetto alle troupes delle produzioni cinematografiche). Allo stesso modo, il contratto collettivo nazionale per i dipendenti dell'impresa cine-audiovisiva sottoscritto il 16 luglio 2019 con le rappresentazioni datoriali delle imprese artigiane del settore, si applica anche agli impiegati delle aziende la cui attività esclusiva o prevalente è quella di esercizio dei teatri di posa. Sui rinvii alla contrattazione collettiva, A. Allamprese, *Organizzazione dei tempi di lavoro e contrattazione*

A titolo esemplificativo, il contratto collettivo sottoscritto 19 aprile 2018 per il personale artistico e tecnico scritturato dai Teatri stabili e dalle Compagnie professionali di prosa, che si applica al personale artistico e tecnico scritturato dai Teatri nazionali, dai Centri di produzione e dalle Compagnie teatrali professionali, prevede, alla clausola numero otto, rubricata “prove”, che al fine di «coniugare positivamente il livello di qualità della produzione con la tutela delle condizioni di lavoro dell'artista», vengono riconosciute un minimo di giornate di prova per garantire alle produzioni teatrali una qualificata preparazione del personale impiegato. Il contratto collettivo stabilisce, dunque, una misura forfettaria minima di giornate di prova da considerare come parametro per la realizzazione di una produzione di determinato livello qualitativo. Ne segue che la prova costituisce una giornata di lavoro le cui ore sono poi calcolate a seconda della prossimità alla messa in scena dello spettacolo. Il contratto collettivo distingue, infatti, per misurare l'orario medio di lavoro, se le prove sono svolte autonomamente e/o se le prove sono a ridosso dello spettacolo.

Le prove, al pari del tempo dell'interpretazione, sono sottoposte all'esercizio del potere direttivo e all'eventuale regime sanzionatorio. Il Regolamento, a cui si è fatto prima riferimento, si applica, infatti, anche alla prova che, ove non eseguita secondo le modalità prescritte, determina l'esercizio del potere disciplinare il cui procedimento e sanzioni sono ivi indicate.

La clausola in questione sembra in qualche modo ricalcare la c.d. clausola di protesta⁽⁴⁴⁾, di cui molto si è scritto, prevista nel contratto collettivo delle Fondazioni Lirico Sinfoniche, anticamente introdotta a favore del committente dell'opera per consentire il recesso immediato dal contratto instaurato con l'interprete se la sua prestazione non fosse stata giudicata idonea alla rappresentazione. Tale clausola «identifica una possibilità per il committente di liberarsi dalla scrittura teatrale, se giudica l'artista non idoneo al ruolo per il quale è stato scritturato. L'ipotesi più comune è quella dell'artista che, durante le prove, si riveli tecnicamente inadeguato o che non sia all'altezza dell'incarico perché non conosce la parte o, ancora, le cui prestazioni non soddisfino gli standard qualitativi che il committente intende offrire al suo pubblico. In questi casi, la protesta consente di interrompere il contratto»⁽⁴⁵⁾.

La clausola di protesta, pur non sottoposta nel suo esercizio a limiti temporali, per le finalità per il quale era stata prevista, impone al teatro di protestare l'artista che reputi non adeguato nell'immediato. In questo senso la protesta veniva esercitata nel periodo di prova, per evitare un maggior danno durante la rappresentazione. Si trova conferma di tale ricostruzione nel contratto collettivo del periodo corporativo, sottoscritto il 26 settembre

collettiva. I contratti collettivi nazionali di categoria, in B. Veneziani - V. Bavaro (a cura di), op. cit., 139-172; S. Laforgia, *Organizzazione dei tempi di lavoro e contrattazione collettiva. La contrattazione collettiva di secondo livello*, in B. Veneziani - V. Bavaro, op.cit., 183-212. Sulla contrattazione collettiva nel settore dello spettacolo, sia consentito rinviare a M. Vitaletti, *La dimensione "collettiva" del lavoro nello spettacolo*, cit.

⁽⁴⁴⁾ G. Magri, *Protesta (clausola di)*, in *Digesto*, SezCiv, Agg., Utet, 2016, 626.

⁽⁴⁵⁾ Cass. 20 agosto 2019, n. 21506

1932, all'art. 10 ove si stabiliva che il cantante poteva essere protestato liberamente nel corso delle prove, mentre durante le rappresentazioni soltanto in casi «gravi ed eccezionali», qualora vi sia una «manifesta disapprovazione del pubblico» e comunque non oltre le prime tre rappresentazioni ⁽⁴⁶⁾.

Il riconoscimento delle giornate di prova concorre, pertanto, a dilatare la durata del contratto di lavoro che si è detto, fisiologicamente, a tempo determinato. Tant'è che il *dies a quo* del contratto di scrittura, il più antico contratto di lavoro nello spettacolo ⁽⁴⁷⁾, anche esso disciplinato dall'accordo collettivo, coincide con l'inizio delle prove.

Il tempo della prova, qualificato come lavoro effettivo, essendo quantificato in giornate lavorative, si somma, in tal modo, al tempo dell'interpretazione definito dalla rappresentazione che può essere unica, come essere ripetuta attraverso un determinato numero di recite.

In questo senso il tempo della prova non si insinua negli spazi di non lavoro all'interno del rapporto di lavoro, edificato sul periodo della rappresentazione, ma assorbe il tempo “esterno” al medesimo, altrimenti considerato tempo di non lavoro, posticipando così l'apposizione del termine del contratto.

Il contratto collettivo per il personale dipendente delle Fondazioni Lirico sinfoniche sottoscritto il 24 luglio 2018, come il precedente, distingue il periodo di prova in ragione della professionalità artistica impiegata. Guardando, a titolo esemplificativo, l'orario di lavoro del tescicoreo (art. 90), il periodo delle prove è quantificato in ore, la cui entità varia a seconda del tipo di attività da svolgere rispetto allo spettacolo. È previsto inoltre un periodo a cui il tescicoreo è tenuto, al di fuori dell'orario di lavoro giornaliero, di lezioni per un minimo di giornate.

A differenza del contratto collettivo, prima considerato, il periodo delle prove non è, tuttavia, misurato in modo forfetario, ma segue una rigida scansione funzionale alle diverse fasi di preparazione della rappresentazione artistica.

3.1. I “tempi periferici”

Incidono sulla dimensione temporale della prestazione anche i tempi «periferici» dello spettacolo, a cui il contratto collettivo dei Teatri Nazionali dedica una voce autonoma, stabilendo che, ai fini dell'esaurimento dell'orario ordinario di lavoro, il tempo dedicato al

⁽⁴⁶⁾ Il periodo di esercizio del diritto di protesta può avvenire dopo la stipulazione del contratto, durante lo svolgimento delle prove, sino alla prima recita e, in casi più gravi ed eccezionali, durante una delle prime tre recite «qualora in dette recite l'artista abbia incontrato la manifesta disapprovazione del pubblico» (art. 10 c.c.n.l. 1932).

⁽⁴⁷⁾ *Il contratto mediante il quale un'impresa (o un impresario o una compagnia) “scrittura” il lavoratore*, a tal proposito, G. Magri, *Scritture teatrali*, in R. Sacco, diretto da, *Digesto delle Discipline Privatistiche Sezione Civile Aggiornamento*, Utet, 2010, 889 -912; V. Venturini, *Appunti sulle scritture teatrali*, in *Teatro e storia*, 2011, 1-54.

trucco ed allo strucco ⁽⁴⁸⁾, nonché il tempo quotidianamente dedicato alle prove di trucco e di costumi, deve essere computato nel normale orario di lavoro. Sono perfettamente riconoscibili, in questo caso, gli insegnamenti dalla giurisprudenza formatasi intorno ai tempi periferici ⁽⁴⁹⁾, come il c.d. tempo tuta, vale a dire il tempo di vestizione necessaria previsto per lo svolgimento di determinate attività. Quel tempo è considerato orario di lavoro, quando «il tempo necessario a indossare l'abbigliamento di servizio (c.d. tempo tuta), nel rapporto di lavoro subordinato costituisce tempo di lavoro soltanto ove esso sia qualificato da etero-direzione, in difetto l'attività di vestizione rientra nella diligenza preparatoria inclusa nella obbligazione principale del lavoratore e non dà titolo ad autonomo corrispettivo» ⁽⁵⁰⁾.

In questo senso, come per il periodo di prova, il tempo della vestizione, concorre alla definizione della dimensione temporale della prestazione in quanto soggetta al potere organizzativo e direttivo del datore di lavoro e, dunque, sottoposto al vaglio degli indici adottati dalla giurisprudenza per qualificare quei tempi come «prestazione di lavoro» subordinato ⁽⁵¹⁾.

Si aggiunga che il medesimo contratto collettivo riconosce come tempo/orario anche il tempo impiegato dal lavoratore nella promozione della produzione artistica. Anche in questo caso si tratta di una prestazione accessoria e strumentale a quella principale la cui dimensione temporale viene inglobata nell'orario di lavoro.

4. Le ulteriori attività dell'interprete

Il periodo di prova riconosciuto nella contrattazione collettiva per lo spettacolo dal vivo, non si estende, tuttavia, come prima anticipato, agli interpreti impiegati nella produzione cinematografica, restando, pertanto, privo di valore giuridico il tempo di lavoro dell'interprete/attore prima di eseguire l'interpretazione durante la realizzazione dell'opera cinematografica, salvo considerare un suo riconoscimento come esito di una negoziazione individuale tra le parti. Volendo fare un esempio, quando l'attore arriva sulla scena per “provare” lo spettacolo e/o sul set cinematografico ha già svolto una attività propedeutica affinché il ruolo assegnato possa essere “testato” durante le prove della rappresentazione e inserito utilmente nell'organizzazione del lavoro.

⁽⁴⁸⁾ CCNL per il personale artistico, tecnico e amministrativo scritturato dai Teatri Nazionali, dai Teatri di Rilevante Interesse Culturale, dai Centri di produzione e dalle Compagnie teatrali professionali, e Regolamento di palcoscenico, 1° aprile 2018.

⁽⁴⁹⁾ Così S. Tournaux, *Les temps périphériques au travail*, *DS*, 2019, 634, richiamato da V. Bavaro, *Sul concetto giuridico di «tempo del lavoro» (a proposito di ciclo-fattorini)*, *RL*, 2020, 671.

⁽⁵⁰⁾ Cass. 7 giugno 2021, 15763.

⁽⁵¹⁾ G. Ricci, *In tema di orario di lavoro: il "tempo tuta"*, *FI*, 2012, 2348; G. Fontana, *La nozione di orario di lavoro e la questione della retribuibilità del cosiddetto "tempo tuta"*, *ADL*, 2012, 742-747.

In assenza di un contratto collettivo in materia, il riconoscimento di tutti i tempi di lavoro nel programma negoziale individuale sarà sostanzialmente rimesso alla volontà datore di lavoro/committente.

Stesse considerazioni valgono, tuttavia, anche per lo spettacolo dal vivo. La contrattazione collettiva si limita a riconoscere un numero forfettario di prove, espresso in un quantum minimo di giornate di lavoro, da considerare *ex ante* sufficienti a una corretta esecuzione dell'interpretazione sul palco. In qualche modo, si considera come tempo di lavoro effettivo soltanto quello strettamente correlato alla rappresentazione, restituendo una sorta di sequenza spazio-temporale tra prova e messa in scena dello spettacolo.

Può, però, dirsi che tutto il tempo impegnato dagli interpreti si esaurisce oltre che nell'interpretazione rappresentativa, nelle prove qualificate come orario di lavoro in quanto assoggettate al potere direttivo?

È su questa estremità che si insinua un tempo di lavoro che si riversa al di fuori del rapporto di lavoro, se pur funzionale all'esatto adempimento della prestazione principale durante rappresentazione.

Il periodo di preparazione corrisponde all'esercitazione necessaria per eseguire l'interpretazione di fronte al pubblico, la cui intensità può portare anche alla trasformazione stessa dell'attore incaricato. Si pensi a colui che deve assumere determinate caratteristiche fisiche per interpretare un determinato ruolo oppure imparare un dialetto. La preparazione necessaria al ruolo assegnato non avviene, di solito, soltanto durante la prova "ufficiale", ove prevista, dove quella preparazione semmai viene perfezionata in raccordo alla complessiva organizzazione del lavoro. È l'artista che dopo aver accettato la parte, si esercita ai fini della prova, a sua volta, prodromica alla rappresentazione.

Tra l'altro, la possibilità di recedere dal contratto di scrittura e/o di essere sottoposto a una sanzione disciplinare conservativa a fronte di una prestazione eseguita durante la prova e non considerata idonea per la rappresentazione futura, come prima accentato, sembra presupporre che l'interprete debba svolgere una attività preparatoria strumentale a una corretta esecuzione della stessa prova, quasi che, prima ancora della prova, l'interprete sia impegnato nella preparazione della prova.

Ciò consente anche di distinguere la preparazione dalla formazione in costanza del rapporto di lavoro tesa all'aggiornamento del lavoratore e/o quale elemento causale del contratto. L'obiettivo dell'apprendistato è quello di formare l'apprendista per raggiungere le competenze richieste per la prestazione per il quale è stato assunto e come tale è soltanto parzialmente retribuito se non in alcun modo soggetta all'erogazione di un trattamento economico, in quanto non assunta nella logica di scambio tra lavoro e retribuzione ⁽⁵²⁾. La

⁽⁵²⁾La lettura in materia guarda alla formazione come elemento costitutivo del lavoro, in linea con l'orientamento europeo che valorizza la formazione come strumento per allocare i lavoratori nel mercato del lavoro e consentirne la transizione da una professionalità all'altra nella convinzione che la promozione dell'inclusione sociale e la promozione delle pari opportunità nel mercato, possano essere contrastate mediante la formazione. Nel caso di specie, la preparazione ha tutt'altro significato in quanto non rivolta a sostenere l'interprete nel mercato del lavoro, ma è funzionale all'adempimento della prestazione principale.

preparazione si sostanzia, diversamente, in un tempo di lavoro dove la qualifica o se si vuole l'identità di interprete già appartiene al soggetto coinvolto.

La prova “fuori” dello spettacolo è, invece, in qualche modo prevista nell'ambito della contrattazione collettiva in vigore nell'ordinamento francese ⁽⁵³⁾. Il contratto collettivo per il settore dello spettacolo privato dal vivo distingue, come nel nostro ordinamento, le prove in base al tipo di interpretazione. In via generale e per tutti le prove non sono predefinite in un numero minimo, ma sono suddivise tra prove relative allo spettacolo di cui è indicata la remunerazione e l'orario giornaliero nell'ambito delle quali si differenziano le prove ordinarie e le prove c.d. di arrivo svolte a ridosso della messa in scena dello spettacolo rispetto alle quali varia l'orario e la retribuzione. Sono però riconosciute le prove fuori dall'allestimento dello spettacolo, a loro volta, distinte tra prove di manutenzione e/o di esercizio e prove di aggiornamento qualora vengano individuate delle carenze nella prestazione dell'artista ⁽⁵⁴⁾. In altri termini, la contrattazione collettiva nell'ordinamento francese attribuisce valore al tempo impiegato dall'interprete non soltanto rispetto all'attività svolta nello spettacolo, ma anche al tempo di lavoro impegnato al di fuori del medesimo. Quel tempo, in entrambi i casi, non è determinato a priori, ma viene misurato, di volta in volta, rispetto alla rappresentazione in cui è impiegato l'interprete.

4.1. La ‘preparazione’ fuori dall'orario di lavoro

Così definita, la preparazione è tempo di lavoro e, al pari della prova, consentirebbe una ulteriore dilatazione della dimensione temporale della prestazione e, di conseguenza, della durata del contratto, allentando anche il grado di discontinuità de lavoro.

Tuttavia, sotto questo profilo, si innesta la separazione tra quanto già riconosciuto come orario di lavoro (prove e interpretazione) e l'ulteriore tempo lavorato che si colloca al di fuori del rapporto di lavoro. La preparazione sfugge, infatti, alla logica dell'eterodirezione, in quanto rimessa, almeno fino a ora, all'autonomia del singolo. L'ipotesi che anche la preparazione, in altri termini la prova “fuori” dallo spettacolo, possa assumere un rilievo ai fini dell'orario di lavoro appare, infatti, antinomica ai criteri adottati fino ad ora per qualificare il tempo di lavoro nel rapporto di lavoro subordinato.

Quel tempo rileva soltanto se sottoposto ai vincoli dell'etero-direzione, pur essendo venuto meno l'ancoraggio al luogo materiale di esecuzione della prestazione, a partire dalla

⁽⁵³⁾ «Convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant» 3 febbraio 2012. Tale accordo ha sostituito i seguenti testi in precedenza in vigore: contratto collettivo nazionale prorogato per teatri privati; contratto collettivo nazionale esteso che disciplina i rapporti tra imprese di spettacolo e artisti drammatici, lirici, burattinai, varietà e musicisti itineranti; contratto collettivo nazionale non prorogato canzone, varietà, jazz, musica contemporanea.

⁽⁵⁴⁾ «Convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant», 3 febbraio 2012.

sentenza della Corte di Giustizia sui lavoratori in esterna ⁽⁵⁵⁾, privi di un luogo fisso o abituale di lavoro.

Il luogo di lavoro come spazio predefinito è diventato criterio recessivo prima ancora del ricorso diffuso al lavoro agile ⁽⁵⁶⁾ e, più in generale, alla destrutturazione degli spazi di lavoro osservata nella digitalizzazione dei processi produttivi. Il lavoro privo di uno spazio abituale di lavoro o reso al di fuori del luogo tradizionale di lavoro è, dunque, fisiologicamente espressione di alcune attività produttive e/o di servizi.

Guardando poi allo spettacolo, l'idea di spazio riferita alla rappresentazione ha sempre avuto una connotazione dinamica, in quanto non corrispondente soltanto ad un luogo "chiuso" di lavoro, a titolo esemplificativo il teatro, ma ad una messa in scena, al contempo o in alternativa, in ambienti aperti e mutevoli, in ragione del carattere itinerante di uno spettacolo.

Il fatto che la preparazione dell'interpretazione non sia soggetta al limite del luogo predefinito dal committente della produzione artistica, ma realizzata in uno spazio liberamente deciso dall'artista non costituisce, pertanto, elemento di discriminazione per sottrarre dall'orario di lavoro tale segmento di attività, tenuto conto che la stessa rappresentazione, a sua volta, non è vincolata ad uno spazio fisso.

Più complessa appare, invece, la verifica della sussistenza dell'esercizio del potere direttivo individuato dalla giurisprudenza come criterio qualificante il tempo come orario di lavoro. Secondo la giurisprudenza della Corte di giustizia, la direttiva europea 2003/88 non prevede spazi grigi e/o intermedi tra orario di lavoro e periodo di riposo, dovendo escludere dal primo soltanto il tempo gestito in modo libero dai lavoratori. In questo senso, la giurisprudenza qualifica come orario di lavoro, il tempo sottoposto ai vincoli del datore di lavoro, anche ove quel tempo non è lavorato, ma le direttive di quest'ultimo incidono «in modo oggettivo e molto significativo sulla facoltà per quest'ultimo di gestire liberamente, nel corso del medesimo servizio, il tempo durante il quale i suoi servizi professionali non sono richiesti e di dedicare detto tempo ai suoi interessi» ⁽⁵⁷⁾.

⁽⁵⁵⁾ C. giust. 10 settembre 2015, causa C-266/14; e nota di A. Allamprese, *Tempo di viaggio domicilio-clienti e tempo di lavoro nella giurisprudenza della Corte di Giustizia UE*, LG, 2016, 262.

⁽⁵⁶⁾ Conclusioni dell'avvocato generale Giovanni Pitruzzella presentate il 6 ottobre 2020, Causa C-580/19, RJ contro Stadt Offenbach am Main «(...) il giudice del rinvio ritiene altresì che, relativamente alla questione della definizione della nozione di orario di lavoro, occorra prendere in considerazione il fatto che, stante la digitalizzazione del lavoro e l'esistenza del telelavoro, l'elemento dell'imposizione da parte del datore di lavoro di una specifica ubicazione del lavoratore dovrebbe assumere un ruolo secondario nella definizione della nozione in esame(...)», C. Caruso, L. Zappalà, *Un diritto del lavoro "tridimensionale": valori e tecniche di fronte ai mutamenti dei luoghi di lavoro*, WP CSDLE, IT n. 439/2021; M. Magnani, *I tempi e i luoghi del lavoro. L'uniformità non si addice al post-fordismo*, WP CSDLE, IT n. 404/2019.

⁽⁵⁷⁾ Corte di Giustizia sentenza 9 marzo 2021, causa C-344/19; In tal senso, C. giust. 21 febbraio 2018, causa C-518/15, punti da 63 a 66; e nota di M. Marinelli, *Orario di lavoro e periodo di riposo: un (potenziale) ripensamento della Corte di Giustizia*, ADL, 2018, 1172-1181; C. giust. 9 marzo, causa C-580/19; C. giust. C-303/98, EU:C:2000:528, punto 50. Sull'orario di lavoro, V. Leccese, *Il diritto del lavoro europeo: l'orario di lavoro. Un focus sulla giurisprudenza della Corte di Giustizia*, Relazione alla Scuola Superiore di Magistratura su Il Diritto sociale europeo, Firenze, 27-29 giugno 2016.

In altri termini, quando il periodo presupposto come tempo libero è soggetto a restrizioni che impediscono l'effettivo godimento del riposo, lo stesso viene attratto nell'orario di lavoro e di conseguenza retribuito.

Ora per il lavoro nello spettacolo la questione è rovesciata in quanto il lavoratore non è nella mera disponibilità del datore di lavoro, ma è impegnato in un *facere* che in quanto non soggetto al potere direttivo, ricadrebbe, diversamente, negli atti di diligenza preparatori all'attività lavorativa, diventando uno strumento di dilatazione dell'obbligazione del lavoratore ⁽⁵⁸⁾. Tale esito appare, tuttavia, una forzatura, non potendo attribuire alla preparazione una oggettiva funzione accessoria all'adempimento della prestazione principale. La preparazione non corrisponde ad una condotta ulteriore funzionale a rendere possibile la prestazione fondamentale, avendo a oggetto la medesima prestazione se pur ancora non "visibile" attraverso la sua esecuzione in pubblico o meglio, può dirsi che la preparazione costituisce la fase embrionale di una prestazione a formazione progressiva che si esaurisce nell'interpretazione di fronte agli spettatori.

Sarebbe allora più logico considerare come l'autonomia della preparazione si dispiega soltanto rispetto al luogo e alla collocazione temporale dell'adempimento, al pari di altre prestazioni di lavoro subordinate definite "senza orario" ⁽⁵⁹⁾, ma che sono compiutamente senza orario, come in questo caso, soltanto in parte senza orario, evocando, se pur sotto un profilo diverso, la dottrina che individua il discrimine tra tempo/lavoro e tempo/libero non nella nozione di orario, ma nell'utilità che la prestazione arreca all'organizzazione del lavoro ⁽⁶⁰⁾, qui alla produzione artistica.

Tra l'altro, l'autonomia nella preparazione può comunque essere confinata entro i limiti temporali concordati dalla contrattazione collettiva. Il tempo della preparazione può, infatti, essere agevolmente misurato. Il tempo resta, dunque, ancorato all'unità di misura principale, ma non come effetto della disciplina dell'orario di lavoro, ma come parametro per quantificare un periodo minimo di preparazione.

5. L'indennità di discontinuità

Resta poi il tempo di lavoro sottratto al vincolo della produzione/subordinazione che occupa i periodi di discontinuità tra un impiego e l'altro, di recente, all'attenzione del

⁽⁵⁸⁾ Cass.21 ottobre 2003, n. 15734; Cass.21 ottobre 2003, n. 15734; Cass., 8 settembre 2006, n. 19273. Sugli obblighi preparatori e la diligenza, P. Campanella, *Clausole generali e obblighi del prestatore di lavoro*, in *Atti delle giornate di studio di diritto del lavoro*, Roma, 29-30 maggio 2014, Giuffrè, 2014, 296.

⁽⁵⁹⁾ L'art. 17, d.lgs 66/2003 esclude dalla disciplina legale dell'orario di lavoro «i lavoratori la cui durata dell'orario di lavoro, a causa delle caratteristiche dell'attività esercitata non è misurata o predeterminata o può essere determinata dai lavoratori stessi prestazioni di lavoro senza orario, l'eterodirezione si esprime nella conformità ad obiettivi predefiniti su cui si apprezza il controllo del datore di lavoro». L'art. 17 elenca un gruppo eterogeneo di lavoratori, facendo uso dell'espressione «in particolari», quasi ad escludere che possa trattarsi di una catalogazione tassativa.

⁽⁶⁰⁾ V. Bavaro, *Il tempo di lavoro*, op.cit., 241.

legislatore che qualifica un ulteriore segmento temporale, guardando all'attività artistica come condizione «permanente», “autonoma” rispetto al lavoro strettamente produttivo⁶¹.

Quel tempo è stato, in qualche modo, riconosciuto dall'ordinamento con la previsione di un intervento che si colloca al di fuori del rapporto di lavoro, sulla scorta, in parte, di quanto previsto dalla regolamentazione francese ⁽⁶²⁾.

L'art.1 comma 352 della legge di bilancio 20 dicembre 2021, n. 234, istituisce il «Fondo per il sostegno economico temporaneo- Set», evocando la necessità di garantire la continuità artistica alimentata dal perenne investimento creativo, ostacolato, tuttavia, dalla precarietà della condizione di artista che deve far fronte ai bisogni materiali fuori dal periodo dello spettacolo.

Tale Fondo era stato destinato per il 2022 ai lavoratori dello spettacolo che, in base all'articolo 2, primo comma, lettera a), del decreto legislativo 30 aprile 1997, n. 182, prestano a tempo determinato, attività artistica o tecnica, direttamente connessa con la produzione e la realizzazione di spettacoli.

Nelle more dell'adozione dei provvedimenti attuativi, il Fondo è stato trasferito per l'anno corrente, al Fondo per il sostegno dei lavoratori dello spettacolo dal vivo e dei settori del cinema e dell'audiovisivo, iscritti al Fondo pensione lavoratori dello spettacolo ⁽⁶³⁾, istituito con l'art. 89 del d.l. 17 marzo 2020, n. 18 al fine di sostenere i settori dello spettacolo, del cinema e dell'audiovisivo a seguito delle misure di contenimento del Covid-19, per le emergenze nei settori dello spettacolo e del cinema e audiovisivo le cui modalità di ripartizione e assegnazione delle risorse agli operatori dei settori, ivi inclusi artisti, autori, interpreti ed esecutori, sono state nel tempo definite dai decreti del Ministro per i beni e le attività culturali e per il turismo ⁽⁶⁴⁾.

In ogni caso, la misura prevista, i cui obiettivi si discostano da quelli perseguiti con le comuni misure di sostegno al reddito ⁽⁶⁵⁾, sembra accogliere la riflessione della

⁽⁶¹⁾ M. Tiraboschi, *Mercati, regole, valori*, op. cit., 31.

⁽⁶²⁾ Lo specifico regime intermittente è stato creato nel 1936 per rispondere alla discontinuità occupazionale nel settore delle arti dello spettacolo. Dagli anni '60 fruiscono del medesimo sistema gli operai e tecnici a fronte di determinate condizioni. Nel 2016 è stato firmato tra le organizzazioni sindacali per i dipendenti dello spettacolo, del cinema e dell'audiovisivo e l'Unedic (Unione nazionale interprofessionale per l'occupazione nell'industria e nel commercio) un accordo sulle regole di assicurazione contro la disoccupazione specifiche per gli artisti e tecnici intermittenti dello spettacolo.

⁽⁶³⁾ Era stata prevista una dotazione di 40 milioni di euro annui a decorrere dall'anno 2022. La legge 28 marzo 2022, n. 25, l'articolo 8 dopo il comma 4, ha inserito il comma 4 bis, che stabilisce «nelle more dell'adozione del provvedimento normativo di cui all'articolo 1, comma 352, della legge 30 dicembre 2021, n. 234, volto a introdurre nell'ordinamento un sostegno economico temporaneo in favore dei lavoratori di cui all'articolo 2, comma 1, lettera a), del decreto legislativo 30 aprile 1997, n. 182, le risorse per l'anno 2022 del Fondo ivi previsto, pari a 40 milioni di euro, sono trasferite al Fondo di parte corrente di cui all'articolo 89, comma 1, del decreto-legge 17 marzo 2020, n. 18, convertito, con modificazioni, dalla legge 24 aprile 2020 n. 27, per il sostegno dei lavoratori dello spettacolo dal vivo e dei settori del cinema e dell'audiovisivo, iscritti al Fondo pensione lavoratori dello spettacolo».

⁽⁶⁴⁾ L'ultimo Decreto del Direttore generale Spettacolo rep. n. 74 del 22 marzo 2022 recante Assegnazione del contributo ai sensi del D.M. 2 novembre 2021, rep. n. 388.

⁽⁶⁵⁾ I lavoratori dello spettacolo possono accedere alla Naspi istituita dall'articolo 1, d.lgs. 4 marzo 2015, n. 22. Si rammenta, inoltre, che il decreto-legge 25 maggio 2021, n. 73, convertito, con modificazioni,

Risoluzione Europea del 2007 che definisce, come prima accennato, il lavoro dell'artista come "permanente", teso, dunque, a riempire quel tempo non coperto dall'ingaggio per una rappresentazione che caratterizza in modo fisiologico il lavoro nello spettacolo, ma comunque impegnato nella formazione e nella preparazione ⁽⁶⁶⁾.

L'intervento approvato attribuisce, per la prima volta, valore giuridico a un tempo non riconducibile al rapporto di lavoro, interrompendo così il binomio tra occupazione e/o disoccupazione, correggendo, in tal senso, anche le disfunzioni presenti nei contratti di lavoro, ascrivendo all'intervento pubblico, sia il costo della discontinuità della produzione artistica, sia il costo del tempo di lavoro impiegato per lo spettacolo, ove non assorbito nel contratto di lavoro.

Al Fondo, però, occorre attribuire un significato più ampio, in quanto apre uno scenario che esula dall'idea di lavoro come rapporto di scambio, in quanto compie un passo avanti verso il processo di affermazione della dimensione artistica quale stato giuridico isolato dal lavoro produttivo, affrancando l'artista da quel «dilettantismo permanente e largamente diffuso» dovuto alla difficoltà di fare del suo lavoro un mestiere stabile ⁽⁶⁷⁾.

Tale necessità assolve anche al compito, qui soltanto accennando, di rendere effettivo il progetto costituzionale che rimette con l'art. 9 alla Repubblica il compito di promuovere la politica della cultura di cui lo spettacolo è una espressione ⁽⁶⁸⁾.

dalla legge 23 luglio 2021, n. 106, all'art. 66 ha introdotto una nuova indennità per la disoccupazione, denominata Alas, rivolta ai lavoratori autonomi dello spettacolo di cui all'articolo 2, comma 1, lett. a) e b), d. lgs. n. 182/1997. Sono destinatari della nuova prestazione Alas i lavoratori autonomi che prestano a tempo determinato attività artistica o tecnica, direttamente connessa con la produzione e la realizzazione di spettacoli (articolo 2, comma 1, lett. a), d.lgs. n. 182/1997), nonché i lavoratori autonomi a tempo determinato che prestano attività al di fuori delle ipotesi di cui all'articolo 2, comma 1, lett. a), sopra riportate e i lavoratori autonomi "esercanti attività musicali" di cui al punto 23-bis) dell'articolo 3, co. 1, d. lgs. del Capo provvisorio dello Stato 16 luglio 1947, n. 708, inserito dall'articolo 3, comma 98, l. n. 350/2003

⁽⁶⁶⁾ Nel progetto di legge presentato il 9 dicembre 2020, n. 2039, l'elemento della discontinuità del lavoro nel settore creativo, dello spettacolo e delle arti performative è denunciato in modo più sicuro, come dato strutturale che richiede uno strumento specifico di salvaguardia del tempo che questi lavoratori dedicano allo studio, alla ricerca, alla preparazione, all'ideazione, all'aggiornamento professionale costante e continuo, perché quel tempo costituisce il presupposto indispensabile ed è parte integrante di quello di effettivo di lavoro. Tale definizione rende anche più evidente la differenza con le misure di disoccupazione.

⁽⁶⁷⁾ Pubblicato per la prima volta con lo pseudonimo di Francis Newton, il saggio *Storia sociale del Jazz* non è soltanto il tributo dell'autore del "Secolo breve" al jazz e all'impatto rivoluzionario che questo genere musicale ebbe sulla società dei suoi tempi, ma è anche e soprattutto una riflessione sui meccanismi che caratterizzano l'industria dello spettacolo E. Hobsbawm, *Storia sociale del Jazz*, Roma, Editori Riuniti, 1982, riedizione *Storia sociale del jazz. Una rivoluzione di suoni*, Mimesis Edizioni, 2020, 244.

⁽⁶⁸⁾ F. Merusi, *Art. 9 commentario della Costituzione*, op.cit.; M. Cecchetti, Art. 9, in R. Bifulco - A. Celotto - M. Olivetti a cura di, op.cit.; M. Ainis - M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, op.cit., G. Repetto, *Il diritto alla cultura*, www.gruppodipisa.it.; S. Settis, *Il diritto alla cultura nella Costituzione italiana*, Udine, 2016, 25 «La cultura fa parte dello stesso identico orizzonte di valori costituzionali che include il diritto al lavoro, la tutela della salute, la libertà personale, la democrazia. Perciò dobbiamo, è vero, rilanciare l'etica della cittadinanza, puntando su mete necessarie come giustizia sociale, tutela dell'ambiente, diritto al lavoro, priorità del bene comune sul profitto del singolo, democrazia, uguaglianza. Ma perché queste mete siano praticabili e concrete è altrettanto necessaria la piena centralità della cultura».

Fino a ora la promozione della cultura è stata interpretata prevalentemente come sostegno economico dello Stato per i soggetti giuridici che producono le rappresentazioni artistiche nelle loro diverse manifestazioni. Il finanziamento non è del tutto slegato dal lavoro, ma il nesso si manifesta sotto forma di raccordo formale, senza che vi sia un reale radicamento concettuale del lavoro nel sistema spettacolo che resta a margine dei meccanismi di promozione della cultura, chiusa a quella pluralità di iniziative e strumenti che presuppongono nella loro complessità il fenomeno dello Spettacolo ⁽⁶⁹⁾.

Il precetto costituzionale è orientato alla difesa della politica della cultura rispetto alle asimmetrie di mercato e alla possibile colonizzazione ad opera di alcune e non altre politiche culturali ⁽⁷⁰⁾, garantendo al cittadino-consumatore la libertà di fruizione delle diverse espressioni culturali.

La rete dei rapporti di lavoro che concorrono al trasferimento verso la collettività del valore cultura, anche nel caso in cui l'ordinamento continua ad esercitare un controllo sui rapporti di lavoro ⁽⁷¹⁾, è rimasta, fino ad ora, estranea alle politiche culturali, se non mediante interventi frammentati e derogatori rispetto alla disciplina generale dei contratti di lavoro, volti essenzialmente a ridurre la spesa pubblica e non ordinati secondo le specificità del lavoro in tale settore. Il difetto sociale dell'ermeneusi costituzionale si cattura, pertanto, nella separazione dal contesto organizzativo e produttivo attraverso il quale il valore cultura si esprime, determinando una strutturale disparità tra le parti contrattuali in rapporto alla sfera pubblica che attraversa le sole posizioni soggettive destinatarie dei finanziamenti, ma non i soggetti che consentono la realizzazione della produzione artistica finanziata.

La tutela del lavoro artistico trova, pertanto, nel Fondo, un primo riconoscimento concreto e predisposto in ragione delle specifiche caratteristiche dell'attività svolta in tale settore, potendo l'apporto creativo svilupparsi e resistere nel tempo, soltanto quando affrancato dalla dimensione materiale e non necessariamente agganciato alla produzione artistica, così potendo riconoscere del tempo di lavoro artistico due dimensioni: quella annessa al rapporto di lavoro e quella oltre il rapporto di lavoro che non si configura come

⁽⁶⁹⁾ F. Rimoli, *L'arte*, in S. Cassese, a cura di, *Trattato di Diritto Amministrativo, Diritto Amministrativo Speciale*, Giuffrè 2003, Tomo II, 1524 ss.

⁽⁷⁰⁾ N. Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, 1955, ristampa 2005, 22.

⁽⁷¹⁾ È il caso delle Fondazioni lirico sinfoniche e degli enti concertistici assimilati che pur essendo stati privatizzati, conservano una impronta pubblicistica. Sul tema diversi i contributi, soprattutto sul versante della disciplina dei contratti a termine, V. De Michele, *La sentenza Sciotto della Corte Ue e la conversione a tempo indeterminato nel pubblico impiego nel nuovo scontro con la Consulta e nel recente dialogo con la Cassazione*, WP CSDLE, IT n. 383/2019; C. giust. 26 febbraio 2015, C-238/14; sui contratti a termine sottoscritti dalle Fondazioni Lirico sinfoniche, M. Marinelli, *Il contratto a termine nelle fondazioni liriche*, VDL, 2020, 803-817; F. Santoni, *La disciplina dei contratti di lavoro a termine negli enti lirici tra diritto comune e regole speciali*, WP CSDLE, IT n.416/2020; G. Natullo, *La (in)stabile precarietà del lavoro a termine nelle Fondazioni lirico-sinfoniche*, DLM, 2019, 320-341; V. Pinto, *Il reclutamento delle Fondazioni lirico-sinfoniche fra tradizione e (apparente) rinnovamento*, DLM, 2019, 499-525; S. Mainardi - D. Casale, *Il personale delle Fondazioni lirico-sinfoniche dopo la conversione del decreto legge n. 64/2010*, *Aedon*, 2010, 1-10; sia consentito rinviare a M. Vitaletti - D. De Feo, *Contratto a tempo determinato e Fondazioni lirico-sinfoniche. Riflessioni intorno alle modifiche introdotte dall'art. 1 della legge n. 81/2019*, *Aedon*, 3/2019, 1-12.

tempo/libero, almeno per quelle attività in cui l'oggetto della prestazione (l'apporto creativo), rappresenta anche una condizione generale del lavoratore.

Tale prospettiva sembra, ora, radicarsi, nel disegno di legge A.C. 3625/2022, prima citato, che delega il Governo ad adottare una serie di decreti legislativi secondo principi e criteri direttivi volti ad introdurre tutele orientate alla specificità del lavoro artistico e il suo carattere strutturalmente discontinuo. In particolare, per la prima volta, l'ordinamento riconosce «i lavoratori e i professionisti dello spettacolo nella pluralità delle diverse modalità e forme espressive, anche tenendo conto delle prospettive offerte dalle tecnologie digitali in termini di espressioni culturali (...) il (loro) ruolo sociale (...) quale fattore indispensabile per lo sviluppo della cultura e strumento di diffusione della conoscenza della cultura e dell'arte italiane in Europa e nel mondo» ⁽⁷²⁾.

L'arte, ha scritto E. Hobsbawm ⁽⁷³⁾, sopravvive, del resto, soltanto quando viene riconosciuta, nella sua continuità, come professione.

⁽⁷²⁾ D.L. A.C. 3625/2022 art. 1 modifiche all'art. 1, l. 22 novembre 2017, n. 175,

⁽⁷³⁾ E. Hobsbawm, op.cit., 244.

Bibliografia

- Ainis M. - Fiorillo M., *L'ordinamento della cultura*, Giuffrè, 2015.
- Allamprese A., *Tempo di viaggio domicilio-clienti e tempo di lavoro nella giurisprudenza della Corte di Giustizia UE*, Nota a CGUE sez. III 10 settembre 2015 (causa C-266/14), LG, 2016, 262 ss.
- Allamprese A., *Organizzazione dei tempi di lavoro e contrattazione collettiva. I contratti collettivi nazionali di categoria*, in B. Veneziani - V. Bavaro (a cura di), *Le dimensioni giuridiche dei tempi di lavoro*, Cacucci Editore, 2009, 139-172.
- Battelli E. (a cura di), *Diritto privato dello Spettacolo*, Giappichelli, 2020.
- Baumol W.J. - Bowen W. G., *Performing Arts – The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, 1966.
- Baumol W.J. - Batey Blackman S. A., *Electronics, the Cost Disease, and the Operation of Libraries*, in *JASIS*, 1983, 182 ss.
- Bavaro V., *Il tempo di lavoro nel contratto di lavoro subordinato. Critica sulla de-oggettivazione del tempo-lavoro*, Cacucci Editore, 2008.
- Bavaro V., *Questioni in diritto su lavoro digitale, tempo e libertà*, RGL, 2018, I, 53 ss.
- Bavaro V., *Sul concetto giuridico di «tempo del lavoro» (a proposito di ciclo- fattorini)*, RL, 2020, 671 ss.
- Bavaro V., *Tesi sullo statuto giuridico del tempo nel rapporto di lavoro subordinato*, in B. Veneziani - V. Bavaro (a cura di), *Le dimensioni giuridiche dei tempi di lavoro*, Cacucci Editore, 2009, 37 ss.
- Betti E., *Le categorie civilistiche dell'interpretazione. Prolusione al corso di diritto civile pronunciata il 15 maggio 1948*, in E. Betti, *Interpretazione della legge e atti giuridici*, Giuffrè, 1971, 11 ss.
- Bobbio N., *Politica e cultura*, Einaudi, 1955, ristampa 2005.
- P. Campanella, *Clausole generali e obblighi del prestatore di lavoro*, in *Atti delle giornate di studio di diritto del lavoro*, Roma, 29-30 maggio 2014, Giuffrè, 2014
- Carabelli U., *Organizzazione del lavoro e professionalità: una riflessione su contratto e post-taylorismo*, in *WP CSDLE*, IT, n. 5/2003.
- Carinci M.T. - Ingrao A., *Il lavoro agile: criticità emergenti e proposte per una riforma*, LLI, 2021, R. 11 ss.
- Carpentieri P., *Il diritto amministrativo dell'eccellenza musicale italiana: l'organizzazione e il finanziamento delle fondazioni lirico-musicali*, in G. Resta, (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma Tre Press, 2020.
- Caruso C. - Zappalà L., *Un diritto del lavoro "tridimensionale": valori e tecniche di fronte ai mutamenti dei luoghi di lavoro*, in *WP CSDLE*, IT, n. 439/2021.
- Mainardi S. - Casale D., *Il personale delle Fondazioni lirico-sinfoniche dopo la conversione del decreto-legge n. 64/2010*, *Aedon*, 2010, 1-10.
- Casini L., *Il nastro dei sogni? Il diritto (pubblico) del cinema e dell'audiovisivo*, *Aedon*, 2017, 3 ss.
- Cecchetti M., *Art. 9*, in R. Bifulco - A. Celotto - M. Olivetti (a cura di), *Commentario alla Costituzione*, vol. I, Utet, 2006, 219 ss.
- Damaso M., Badia T., Rosana G., Kiss K., Bertagni S., Weisinger M., *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post- COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, European Parliament's Committee on Culture and Education, marzo 2021.
- De Michele V., *La sentenza Sciotto della Corte Ue e la conversione a tempo indeterminato nel pubblico impiego nel nuovo scontro con la Consulta e nel recente dialogo con la Cassazione*, in *WP CSDLE*, IT, n. 383/2019.
- Dell'Aversa F., *Il diritto delle arti e dello spettacolo oltre la pandemia: idee per il superamento di un'emergenza culturale*, in *Istituzioni del Federalismo*, 2020, 161-173.
- Filippi M. - Marocco M. - Quaranta R. - Scicchitano S., *Il lavoro discontinuo di breve e brevissima durata in Italia nell'ultimo decennio: l'evidenza dei dati amministrativi*, in *WP INAPP*, n. 45, 2020.
- Genin E., *Proposal for a Theoretical Framework for the Analysis of Time Porosity*, in *IJCLLR*, 2016, vol. 32, n. 3, 280 ss.

- Heilbrun J., *Baumol's Cost Disease*, in R. Towse, a cura di, *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar Publishing, 2003.
- Hobsbawm E., *Storia sociale del Jazz*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Iervolino P., *Sulla qualificazione del rapporto di lavoro degli influencers*, in *LLI*, 2021, 2, 26-51.
- Laforgia S., *Organizzazione dei tempi di lavoro e contrattazione collettiva. La contrattazione collettiva di secondo livello*, in B. Veneziani, V. Bavaro, *Le dimensioni giuridiche dei tempi di lavoro*, Cacucci Editore, 2009, 37.
- Leccese V., *Il part-time e il lavoro intermittente nell'accordo integrativo aziendale per i ciclo-fattorini di Takeaway.com Express Italy (gruppo Just Eat)*, in *LLI*, 2021, 7, 1.
- Leccese V., *L'orario di lavoro. Tutela costituzionale della persona, durata della prestazione e rapporto tra le fonti*, Cacucci, 2001.
- Loffredo A., *Autodeterminazione della prestazione, poteri e tempo: dirigenti e lavoro a progetto*, in B. Veneziani - V. Bavaro (a cura di), *Le dimensioni giuridiche dei tempi di lavoro*, Cacucci Editore, 2009, 53.
- Magnani M., *I tempi e i luoghi del lavoro. L'uniformità non si addice al post-fordismo*, in *WP CSDLE*, IT, n. 404/2019.
- Magri G., *Protesta (clausola di)*, in *Digesto delle discipline privatistiche, sezione civile*, Utet, 2016, 626 - 633.
- Magri G., voce *Scritture teatrali*, in *Digesto delle discipline privatistiche, sezione civile*, Utet, 2010, 889 – 912
- Mango L., *La simulazione tecnologica, Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana*, in *Scritture della performance*, 2015, 47.
- Macmillan F., *Il diritto d'autore nell'era digitale: verso il declino dell'originalità dell'opera?* G. Resta, (a cura di), *L'armonia nel diritto tributari a una riflessione su diritto e musica*, RomaTre Press, 2020, 109 ss.
- Marinelli M., *Il contratto a termine nelle fondazioni liriche*, in *Variazioni su temi di diritto del lavoro*, 2020, 803-817.
- Menger P. M., *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2002.
- Merusi F., *Art. 9*, in G. Branca, (a cura di), *Commentario della Costituzione, Principi fondamentali*, Zanichelli - Il foro italiano, 1975, 434.
- Miscione M., *Le indennità di disoccupazione*, Giappichelli, 2021.
- Natullo G., *La (in)stabile precarietà del lavoro a termine nelle Fondazioni lirico-sinfoniche*, in *DLM*, 2019, 320-341.
- Pallini M., *Il rapporto di lavoro giornalistico: uno smart working ante litteram*, in *WP CSDLE*, IT. n. 423/2020.
- Perulli A., *La "soggettivazione regolativa" nel diritto del lavoro*, in *WP CSDLE*, IT. n. 365/2018.
- Pinto V., *Il reclutamento delle Fondazioni lirico-sinfoniche fra tradizione e (apparente) rinnovamento*, in *DLM*, 2019, 499-525.
- Repetto G., *Il diritto alla cultura*, www.gruppodipisa.it.
- Resta G. (a cura di), *L'armonia nel diritto tributari a una riflessione su diritto e musica*, Roma Tre press, 2020.
- Resta G., *Il giudice e il direttore d'orchestra. Variazioni sul tema 'diritto e musica'*, in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 2011, 435-460.
- Resta G., *Variazioni comparatistiche sul tema: diritto e musica*, in www.comparazionedirittiocivile.it
- Ricci G., *In tema di orario di lavoro: il "tempo tuta"*, in *FI*, 2012, 2348-2349.
- Ricci G., *La nuova disciplina del "lavoro agile"*, in *NLCC*, 2018, 3 ss.
- Rimoli F., *Interpretazione, forma, funzione: sulle presunte affinità tra l'agire giuridico e l'agire musicale*, in G. Resta (a cura di), *L'armonia nel diritto tributari a una riflessione su diritto e musica*, Roma Tre press, 2020.
- Rimoli F., *L'arte*, in S. Cassese (a cura di), *Trattato di Diritto Amministrativo, Diritto Amministrativo Speciale*, Giuffrè 2003, Tomo II, 1524.
- Rota A., *I creatori di contenuti digitali sono lavoratori?*, in *LLI*, 2, 2021, 7, 2, I. 1 ss.
- Santoni F., *La disciplina dei contratti di lavoro a termine negli enti lirici tra diritto comune e regole speciali*, in *WP CSDLE* IT. n. 416/2020.
- Settis S., *Il diritto alla cultura nella Costituzione italiana*, Forum Edizioni, Udine, 2016.
- Tiraboschi M., *Mercati, regole, valori*, in *Persona e lavoro tra tutele e mercato atti delle giornate di studio di diritto del lavoro Udine*, 13-14 giugno 2019, Giuffrè, 2020, 99.
- Torselli L., *Il lavoro degli influencers, perversi di tutela*, in *LLI*, 2020, 2, 52-71.
- Tournaux S., *Les temps périphériques au travail*, in *DS*, 2019, 634 ss.

- Trimarchi M., *La tecnomusa: innovazione e organizzazione nello spettacolo dal vivo*, in *Economia della Cultura, Rivista trimestrale dell'associazione per l'economia della Cultura*, 2004, 189-198.
- Venturini V., *Appunti sulle scritture teatrali*, in *Teatro e storia*, 2011, 1-54.
- Vitaletti M. - De Feo D., *Contratto a tempo determinato e Fondazioni lirico-sinfoniche. Riflessioni intorno alle modifiche introdotte dall'art. 1 della legge n. 81/2019*, in *Aedon*, 2019, 3, 1-12.
- Vitaletti M., *La dimensione "collettiva" del lavoro nello spettacolo*, in *DRI*, 2021, 666-686.