

**Valentina Venturini**  
**APPUNTI SULLE SCRITTURE TEATRALI**

Sommaro

0. Premessa - 1. Embrionali prefigurazioni del contratto di scrittura teatrale - 2. Locazione o prestazione d'opera? - 3. Il contratto di scrittura teatrale: definizione e caratteristiche - 3.1. Elementi essenziali e presupposti della scrittura teatrale - 3.2. Gli elementi "accidentali" della scrittura teatrale - 3.3. Le principali problematiche nella "pratica" della scrittura teatrale - 4. La "scrittura" nel Novecento. Dagli agenti teatrali alla contrattazione collettiva - 4.1. Dall'"era delle consuetudini" al periodo corporativo - 4.2. Il "periodo corporativo" - 4.3. Il periodo postcorporativo (fino ai giorni nostri) - Bibliografia relativa ai contratti teatrali

**0. PREMESSA**

Le scritture teatrali, o, come si dice in gergo quando ci si riferisce al lavoro dell'attore, gli ingaggi, sono di solito considerati quasi nulla nell'economia della storia del teatro. Per una consistente parte della storiografia la scrittura è il contratto mediante il quale un'impresa (o un impresario o una compagnia) ingaggia un artista, nulla di più e nulla di meno. Del contratto, eventualmente, interessano le informazioni relative alle tappe della carriera dell'artista, ma siamo sempre nella sfera del "teatro materiale", troppo spesso, come anche nel caso delle scritture, considerato ininfluenza su quello artistico.

È invece proprio intrecciando il contesto materiale con quello artistico che, sempre più frequentemente, il teatro ha rivelato prospettive e orizzonti nascosti.

Cos'è una scrittura teatrale? Quali le sue caratteristiche, quale il suo valore all'interno della comunità teatrale?

Anzitutto uno strumento per ricostruire la "vita" di una compagnia, di un artista, di un teatro; per valutare il suo peso nel panorama teatrale di appartenenza, misurabile anche attraverso la presenza di clausole particolari.

Se, come avvertono le acquisizioni di una consistente parte della storiografia teatrale<sup>1</sup>, quando si analizza il "pianeta teatro" più che

---

<sup>1</sup> Come scriveva Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in F. Cruciani e N. Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 3-10, la storiografia del teatro studia proprio «come il

l'opera in sé contano le relazioni, l'insieme delle persone che a quest'opera hanno dato vita, e la congiuntura di eventi che l'hanno determinata, i contratti di scrittura rientrano a pieno titolo in quest'universo. Pur essendo documenti dalla struttura assai rigorosa e precisa, di là dal loro significato più immediato, le scritture possono "raccontare" molto più di quello che "dicono": molto dell'artista (o compagnia), ma qualcosa, *anche*, rispetto alla storia dell'attore *tout court*. Soprattutto se lette in rapporto con altri documenti dell'epoca, e se contestualizzate e integrate con la cultura, gli usi teatrali del tempo, la dottrina e la giurisprudenza di cui sono il frutto. In moltissimi casi alcune delle clausole presenti nelle scritture appartengono a sistemi di norme nati per dare una regolamentazione ad usi consolidati nella prassi, e, dunque, oltre a parlarci della propria specificità, importante per l'artista o la compagnia che si sta esaminando, quella clausola ci parla anche del contesto che l'ha generata, restituendoci, insieme alla fisionomia dell'artista, anche una parte di quella del sistema teatrale in cui questi si trova ad agire.

Le scritture sono parte della civiltà teatrale, ma, insieme, quella civiltà teatrale è anche – seppure in una parte infinitesimale – il prodotto di quelle scritture.

\*\*\*

Scrivere sulle scritture teatrali significa affrontare un argomento che ha la pesantezza di regole e norme e il linguaggio spesso circonvoluto del diritto, per il quale deve sempre esistere la via d'uscita tra le pieghe delle parole: ma è il prezzo da pagare per tentare di fare un minimo di filologia, essenziale per entrare nei territori del diritto, lontani da quelli del teatro ma ineludibili quando ci si occupa di contratti di scrittura.

Le scritture teatrali hanno una lunga storia le cui radici affondano nei diversi significati che il vocabolo ha assunto nel corso del tempo.

Il termine scrittura, dal latino *scriptura*, indica propriamente il documento che contiene l'accordo giuridico tra le parti (tant'è che ancora oggi si parla di "scrittura privata"). Diversamente, in campo teatrale, la parola, sin dagli inizi, è stata (ed è) impiegata per indicare indifferentemente sia il documento in sé, sia l'incarico in essa conferito, ossia l'"ingaggio" dell'artista (l'attore è stato

---

teatro sia esistito nella storia» [p. 3] (v. già, dello stesso Autore, scritto *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5, 1975, pp. 1-16). Sul punto, cfr. anche Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, in particolare pp. V-XI e 3-5.

scritturato/ingaggiato da...)<sup>2</sup>. Così, nel linguaggio della pratica, l'espressione "scrittura teatrale" viene usata per indicare due diversi generi di contratto: quello, appunto, di "lavoro teatrale" mediante il quale un artista si impegna, a certe condizioni e per un tempo determinato, "a recitare, cantare e agire sulle scene" per conto di un'impresa; e quello "di recita" attraverso il quale il proprietario (o l'esercente) di un teatro concede l'uso del locale ad un'impresa per una o più rappresentazioni da eseguirsi "ad epoca determinata" o con la previsione della compensazione della prestazione dietro un corrispettivo fisso, o della divisione degli utili e delle perdite della gestione.

Più in particolare, nel gergo teatrale "scrittura teatrale", o più semplicemente "scrittura", è espressione riferita (quasi esclusivamente) alla forma contrattuale che lega l'artista all'impresa. Poiché, però, la scrittura è anche il documento che prova la convenzione, si può provare a leggerla *anche* come l'atto che sancisce l'esistenza di una categoria, quella degli attori, e che, al contempo, a quella categoria attesta l'appartenenza regolandone la professione.

## **1. EMBRIONALI PREFIGURAZIONI DEL CONTRATTO DI SCRITTURA TEATRALE**

La preistoria dei contratti di scrittura affonda le sue origini, secondo la dottrina, nella più remota antichità, periodo cui risalirebbero i primi rapporti giuridici in qualche modo assimilabili alle moderne scritture teatrali<sup>3</sup>. Dall'epoca greco-egizia proverrebbero infatti alcuni papiri che documentano di un *archéphodos* (capo villaggio) che si impegnavo ad ingaggiare per cinque giornate due pantomimi, Sarapion e Phibammon, con la loro compagnia di musicisti, dietro il pagamento giornaliero di sei dracme d'argento, tre coppie di pani e quattro focacce, assumendosi anche l'onere del viaggio<sup>4</sup>. Dagli stessi papiri si apprende anche di un altro capo villaggio, Aurelio

---

<sup>2</sup> Ancora oggi in Francia i contratti di scrittura sono detti "*contrat d'engagement théâtral*", mentre in Germania e in Austria "*Bühenengagementsvertrag*".

<sup>3</sup> Di fondamentale importanza, per la ricostruzione storica qui proposta, Valentino Rivalta, *Storia e sistema del Diritto dei teatri secondo l'etica ed i principi delle leggi canoniche e civili*, Bologna, Zanichelli, 1886; Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma, Athenaeum, 1919; Quintilio Mirti della Valle, *Voce "Teatro"*, in *Digesto Italiano*, vol. XXIII, Torino, Utet, 1912-1916; Nicola De Pirro, *Voce "Teatro"*, in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. XII, 2, Torino, Utet, 1940.

<sup>4</sup> G.B. Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 8. Fino agli inizi del Novecento l'attore viaggerà a proprie spese. Solo con il contratto unico del maggio 1906 i costi di viaggio e trasporto bagaglio sono assunti dal capocomico.

Asclepiade, il quale, in un impegno posteriore di circa mezzo secolo, si obbligava verso un tale Théon, capo di una scuola di ballo, ad assumere due ballerine per il prezzo di trentasei dracme al giorno, tre artabe<sup>5</sup> di grano e quindici coppie di focacce.

Passando poi al periodo classico, tra le fonti la dottrina colloca quegli atti che attestano l'esistenza di un ordinato rapporto di lavoro tra Stato e artista: «come si potrebbe diversamente definire il fatto che Polus, uno dei più famosi attori ateniesi del secolo di Pericle, riceveva un talento per recitare una sola giornata durante la celebrazione delle dionisiache? E che Roscio<sup>6</sup> percepiva circa 1000 denari romani per recitare una sola volta?»<sup>7</sup>. Non a caso – ricalca la dottrina – *lucar*, termine originariamente usato dai romani per designare la paga dell'artista, significava «ciò che lo Stato corrisponde all'attore prelevandolo dalle rendite dei boschi sacri», tanto che, secondo Sesto Pompeo Festo<sup>8</sup>, il termine deriverebbe da *luci* (boschi)<sup>9</sup>.

Ciò nonostante in quella stessa epoca per tutte le forme di *artes ludicrae*<sup>10</sup> - vigeva l'editto pretorio che bollava di infamia chiunque salisse su un palcoscenico per prodursi in esse: «Infamia notatur [...] qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scaenam prodierit»<sup>11</sup>. L'«infamia» era molto più di una condanna morale perché produceva immediate conseguenze giuridiche che andavano ben oltre il fatto che l'attore non avesse diritto ad alcun contratto. Per lo Stato l'artista

---

<sup>5</sup> Misura persiana equivalente ad un "medimno" e tre "chenici". Il medimno era una delle principali misure esistenti presso i Greci usata specialmente per misurare il grano. Il chenicio, invece, era la quarantottesima parte del medimno.

<sup>6</sup> Celebre attore romano del I secolo a.C.

<sup>7</sup> G.B. Cavalcaselle, *op. cit.*, pp. 8-9; «ora noi – continua Cavalcaselle – non saremmo così arditi da dedurne da tutto ciò una qualsiasi qualifica giuridica per tale specie di rapporti (ad esempio di locazione d'opera) che vi si opporrebbe il concetto di *ars liberalis* cui pur crederemmo di dover ascrivere la professione artistica teatrale nella sua affermazione più nobile e più pura. Ci limitiamo semplicemente ad ammettere come un contratto esistesse anche nel periodo classico»: *ibidem*.

<sup>8</sup> Sesto Pompeo Festo, epitomatore di Verrio Flacco (I sec. a.C. – I sec. d. C.).

<sup>9</sup> Sul punto si veda anche V. Rivalta, *op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> "Esercitare l'arte ludica" [*exercere artem ludicram*] era espressione usata dai Romani per ogni persona che apparisse nell'esercizio delle proprie specificità professionali in qualsiasi genere di spettacolo pubblico. Il sostantivo *ludicrum/i* era usato per ogni tipo di giochi pubblici tanto che, ad esempio, Livio Andronico lo usava indifferentemente per i Lupercalia, le corse dei cavalli e il pugilato etruschi in generale, per i giochi olimpici e istmici, e per i giochi che comprendevano esibizioni musicali, gare ginniche e combattimenti di animali. Il sostantivo ha infatti sia il significato di "divertimento", "gioco", che quello di "gioco pubblico", "spettacolo". Ugualmente ambiguo il significato dell'aggettivo *ludicer/ludicrus* usato sia nel senso di "divertente", "ricreativo", che in quello di "da attore", "da commediante", "scenico". Cicerone nel *de Oratore* [2,84] definiva *ars ludica* l'addestramento con le armi per i giochi, mentre *ludicrae artes* erano dette da Seneca "quelle che miravano al piacere degli occhi e delle orecchie" [*Epistulae* 88,22]. Il giurista Ulpiano, invece, usava l'espressione *ars ludica* per designare ogni espressione generica applicabile ad ogni genere di esibizione pubblica di tipo professionista [*Digesto* 3,2,4]. L'espressione *ars ludica* era impiegata dai giuristi per designare ogni tipo di spettacolo pubblico professionista, mentre solo autori letterari la usavano per indicare gli spettacoli teatrali.

<sup>11</sup> *Digesto*, 3-1 leg. 1 § 6; 2 leg. 1.

faceva parte delle *personae turpes*<sup>12</sup> e la sua condizione era comune a quella di chi veniva allontanato dall'esercito per delitti comuni o crimini militari, o di chi era stato condannato per bancarotta fraudolenta, o per crimini relativi alla moralità: il suo nome veniva cancellavano dai registri della sua tribù, dichiarato incapace giuridicamente e politicamente (tanto che Tertulliano nel suo *De Spectaculis* parla addirittura di *deminutio capitis*, che significava scomparire come cittadino romano), ed escluso da alcuni diritti di successione, dall'esercizio della tutela, dai pubblici uffici, e dall'esercitare pubblicamente l'accusa a carico di terzi<sup>13</sup>.

A differenza di quanto avveniva nella Grecia classica, in età repubblicana l'attore romano era un uomo disonorato agli occhi della morale e della legge. Solo in età imperiale, quando i "pubblici spettacoli" divennero un'esigenza diffusa e quasi un servizio che l'Impero elargiva ai suoi cittadini e di cui si assumeva la responsabilità, la posizione sociale (ed economica) dell'attore migliorò notevolmente. Il grande sviluppo del teatro e il mutato valore che ora la società gli attribuiva determinarono una riconsiderazione dello status sociale degli attori: l'importanza degli artisti aumentava insieme alla popolarità degli spettacoli e, anche, alla loro diffusione. L'amministrazione imperiale dovette così assicurarsi attori in numero sempre maggiore e non fu più possibile provvedere a questa esigenza ricorrendo agli schiavi, come era accaduto fino ad allora: la professione aveva acquisito un'importanza tale che gli schiavi che dimostravano attitudini artistiche venivano facilmente liberati. È questo il periodo in cui sulle scene fanno la loro comparsa i "professionisti", uomini liberi che, tramite un particolare giuramento, si legavano ad un maestro il quale li istruiva e li riuniva in compagnie che poi venivano affidate agli edili e agli organizzatori dei giochi<sup>14</sup>.

Dopo la caduta dell'Impero Romano la storia del teatro sembra intrecciarsi con quella degli artisti e dei rapporti che questi ponevano in essere. Facendo propria la sentenza di uno dei massimi dottori della

---

<sup>12</sup> «Come attesta Ulpiano, presso i romani l'infamia colpiva i saltatori, i mimi e i comici; all'opposto, sottolinea invece Cornelio Nepote nel *Proemio*, le scene circensi dei gladiatori e le lotte con gli animali erano ritenute famose ed onorevoli se non eran fatte per mestiere, ma per offrire un saggio di valore. Nella medesima categoria eran compresi i Timelici che erano i musicanti della scena, come c'insegna Isidoro, i Sisti che erano gli atleti che facevano i loro esercizi nell'inverno, come asserisce Vitruvio; e gli Aurighi che si esercitavano nel certame dei carri [...]. Tacito e Svetonio ci dicono che eran famosi anche quelli che dedicavansi agli spettacoli pubblici ricevendo per solo premio una corona. Secondo la L. 4 Cod. *De Spectaculis* anche i Timelici e gli Aurighi furono in seguito dichiarati infami»: Prospero Ascoli, *Della Giurisprudenza teatrale. Studj*, Firenze, Pellas, 1871, p. 23.

<sup>13</sup> Gli unici che sfuggivano all'"infamia legale" erano gli attori di atellana, che erano anche i soli a portare la maschera.

<sup>14</sup> Diego Angeli, *Roma*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, s.d. (1912), p. I, p. 77.

Chiesa, Tommaso D'Aquino, le Leggi Canoniche rinunciarono alla proscrizione indiscriminata dell'arte teatrale, ritenendo che in essa non vi fosse niente di vile o illecito «se gli attori, per fatto proprio, non la avessero avvilita e deturpata»<sup>15</sup>. Si impose così la distinzione tra *Histrionatus turpis* e *Histrionatus honestus*: mentre il primo veniva severamente condannato attraverso le stesse pene dell'infamia comminate nell'editto pretorio sopra citato, il secondo era invece ammesso e dava origine a veri e propri rapporti giuridici in materia di lavoro artistico-teatrale, rapporti documentati da editti e lettere mediante le quali i "signori" si impegnavano a ricompensare le "virtuose fatiche" degli artisti.

I primi contratti scritti regolati secondo quelle che oggi vengono definite "formule di rito" fanno la loro comparsa tra il Cinque e il Seicento.

Anche se molto tempo prima della nascita dell'edificio teatrale moderno erano in uso alcuni tipi di contratto aventi per oggetto o un'attività artistica propriamente detta (come ad esempio quella dello scultore, del pittore, o dei decoratori, doratori, ecc.) o la concessione all'uso di un locale adibito a spettacoli teatrali di vario genere<sup>16</sup>, è solo con la nascita delle compagnie della Commedia dell'Arte che la dottrina inizia a parlare di scritture vere e proprie. È proprio con i loro atti di costituzione che, per la giurisprudenza, inizia a delinearsi la tipologia del contratto di scrittura, poiché è dall'intreccio e dallo sviluppo di questi documenti che, a detta degli studiosi, scaturiranno le scritture teatrali moderne.

In questo periodo che il teatro passa dall'economia della festa a quella del mercato e accanto alle "lettere-patenti" con le quali il principe o duca o signore si impegna a proteggere e impiegare l'artista, fanno la loro comparsa contratti veri e propri, quelli del teatro venduto come prodotto di una strategia commerciale che individua e analizza tutte le possibilità insite nella nuova condizione del professionismo teatrale. Al teatro della festa che era, *in primis*, espressione della comunità, e quindi insieme teatro degli attori e degli spettatori, si

---

<sup>15</sup> La citazione è ripresa da V. Rivalta, *op. cit.*, p. 69, il quale richiama il seguente passo della *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino: «Etiam officium histrionum quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum: nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, idest non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum»: (*Summae theol.*, secund. secundae, quaest. 168, art. 3, ad. 3 m).

<sup>16</sup> Da un "istrumento" del 17 marzo 1490 citato dal Gregorovius nella *Storia di Roma e del Medio Evo* (vol. 7, p. 726, traduzione del Manzato) apprendiamo che Innocenzo VIII permise alla Confraternita del Gonfalone di dare nel Colosseo rappresentazioni sacre alle quali prendeva parte il fiore della cittadinanza romana. Ma, come sottolinea la dottrina, anche tali imprese e tali rapporti, non avendo carattere di continuità, non possono fornire l'impronta dei documenti in oggetto.

affianca e via via sostituisce il teatro *degli* attori che, lungi dall'essere espressione della comunità, a quella comunità veniva portato da fuori e venduto<sup>17</sup>. Non è più il teatro offerto dal principe alla sua comunità, fruito e agito nel tempo separato della festa, e usato anche come strumento per mostrare tutto il proprio potere; è il teatro-mestiere del tempo della vita degli attori, creato, agito, vissuto e venduto in tempi e luoghi regolari. È il teatro, anche, dei contratti, delle “fraternal compagnie” (la cui nascita e il cui scioglimento venivano definiti davanti al notaio), entità ormai pure giuridiche, regolate dai precetti del moderno diritto civile.

L'atto, apparentemente semplice, di vendere teatro implica, come prima conseguenza pratica, la redazione di contratti. Come sosteneva Benedetto Croce, vendere teatro significò, in qualche modo, crearlo, non solo nelle sue immagini ideologiche, ma, anzitutto, nella sua vita materiale<sup>18</sup>.

L'origine materiale della storia delle scritture teatrali coincide, dunque, con i primi contratti stipulati dalle compagnie dei Comici dell'Arte: atti dalle formule elementari attraverso i quali o gli artisti si costituivano in “fraternal compagnia” per offrire spettacoli a pagamento, o richiedevano l'uso di un locale per dare “pubblico spettacolo”. Sono i due generi di contratto cui, nella pratica, ancora oggi rimanda il termine “scrittura teatrale”: l'atto attraverso il quale l'artista si impegna a “prestare lavoro” presso un'impresa, e quello mediante il quale il proprietario o l'esercente di un teatro (che all'epoca della Commedia dell'Arte erano “stanze” o “sale al chiuso”) concede a un'impresa l'uso del locale.

Il più antico contratto conosciuto che si riferisce alla costituzione di una compagnia teatrale risale al 1545<sup>19</sup>: è un atto notarile sottoscritto, a Padova, da otto persone, per formare una “fraternal compagnia” regolata da criteri economici ben precisi quali l'obbligo di mettere in comune tutti i guadagni per poi dividerli in parti uguali alla fine della stagione, o di provvedere alle spese di malattia; o, ancora,

---

<sup>17</sup> Fondamentale per comprendere, inquadrare e contestualizzare i rapporti contrattuali nel periodo della Commedia dell'Arte lo studio di Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, Usher, 2007 (ristampa rivista e accresciuta della 1a edizione del 1982).

<sup>18</sup> Benedetto Croce, *Intorno alla Commedia dell'Arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957 (4a edizione), pp. 507-509.

<sup>19</sup> I primi atti di costituzione delle compagnie comiche italiane, finora rinvenuti per lo più negli archivi notarili, risalgono alla metà circa del Cinquecento: il primo riferimento all'atto di costituzione di una compagnia teatrale (1545) è in Ester Cocco, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1915, vol. LXV, pp. 55 e segg.; un altro contratto, posteriore, fu rinvenuto dall'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, Firenze, Le Monnier, vol. 1; e un terzo, presso a poco della stessa epoca, dal Croce, *I Teatri di Napoli - sec. XV e XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, pp. 775-777.

l'assunzione di una serie di oneri comuni come l'acquisto di un cavallo o il trasporto dei membri della compagnia fino alle rispettive case. È un'impresa che si costituisce con garanzie di interessi comuni e con vincolo di penalità, sancita per ogni trasgressione. È, si potrebbe dire, uno statuto voluto dagli otto compagni per "recitar comedie" che presenta caratteristiche molto simili a quelle di altri contratti di poco posteriori: anche se non si tratta ancora di un contratto di "ingaggio" tra l'artista singolo e l'impresa (o capocomico), alcuni degli obblighi in esso presenti formeranno poi oggetto di contrattazione nelle scritture.

La nascita dei contratti di scrittura tra artista singolo e impresa (o teatro o capocomico) coincide col sorgere degli edifici teatrali moderni, nati in buona parte per soddisfare le sempre crescenti esigenze del professionismo teatrale (ma anche per semplice iniziativa di comunità, o per mecenatismo di Principi e Accademie, soprattutto nell'epoca di affermazione del melodramma). La comparsa (e proliferazione) dell'edificio teatrale determinò, infatti, non solo un arricchimento del repertorio, ma un aumento della richiesta di artisti (singoli e compagnie). Il che portò quasi naturalmente ad un processo di regolarizzazione delle richieste (la stipula di "primarie scritture"), che per gli artisti significò, *anche*, assicurare continuità all'esercizio della propria arte<sup>20</sup>.

## 2. LOCAZIONE O PRESTAZIONE D'OPERA?

Per arrivare ad una lettura di base dei contratti di scrittura teatrale è necessario inoltrarsi nei territori del diritto. Secondo la dottrina, la natura giuridica delle scritture è strettamente legata alla "categoria" nella quale far rientrare l'"opera" (o, più familiarmente, "prestazione lavorativa") cui si riferiscono. Categoria la cui assegnazione è, però, piuttosto problematica.

Le origini di questo controverso processo di assegnazione risalgono, secondo la giurisprudenza, ai romani e alla differenza tra *locatio operis* (prestazione volta a garantire il risultato, come quella, ad esempio, dell'orologiaio cui è lasciato l'orologio con la garanzia che lo aggiusti) e *locatio operarum* (prestazione "in sé" volta a garantire il lavoro a prescindere dal risultato, come quella dell'avvocato che

---

<sup>20</sup> Fu così che gli artisti iniziarono a offrire la propria opera con più facilità, frequenza e sistematicità, e per una durata di tempo maggiore.



difende il cliente con la speranza - e non la certezza - di scagionarlo)<sup>21</sup>. La scelta dell'una o dell'altra *species* all'interno del medesimo *genus* (*locatio*) presuppone una diversa considerazione dell'oggetto della prestazione: nel primo caso ci si riferisce al risultato dell'attività (*opus*) che il prestatore d'opera si impegna a fornire, nel secondo, invece, all'"energia lavorativa" (*operae*).

La differenza tra *operis* e *operarum*, sulla quale si dibatte ancora oggi, è uno dei basamenti sui quali la dottrina ha fondato le regole dei contratti di scrittura, e risale al Diritto romano<sup>22</sup>.

Al tempo dei romani la *locatio operis* era quel particolare tipo di contratto mediante il quale il locatore metteva "materiali" di sua proprietà (compresi gli schiavi e gli individui delle classi più abbiette - tra i quali attori, pantomimi o gladiatori, essendo la condizione sociale degli attori dell'antica Roma assai infamante<sup>23</sup>) a disposizione di un

---

<sup>21</sup> Sostengono la teoria della *locatio operarum*, in Italia: Enrico Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3a edizione, Milano, Hoepli, 1893; V. Rivalta, *Storia e sistema del Diritto dei teatri*, cit.; Eduardo Piola-Caselli, Voce "Rappresentazione e esecuzione" (contratto di), in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, Utet, 1939, pp. 1116-1118; Ermanno Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi e C., 1858; P. Ascoli, *Della Giurisprudenza teatrale*, cit.; Nicola Tabanelli, *Il codice del teatro*, Milano, Hoepli, 1901; Mario Levi De Veali, Nota, in *Dir. lav.*, 1930, fasc. 10-11; Ernesto Fodale, Nota, in *Dir. lav.*, 1932, II, p. 234; Michele La Torre, Nota, in *Foro amm.*, 1936, fasc. n. 11-12; Augusto Paroli, Nota, in *Dir. lav.*, 1942, I, p. 132; Lodovico Barassi, *Il diritto nel lavoro*, Milano, Giuffrè, 1957, I, p. 404 e note 5, 6 e 7, e p. 823; Francesco Santoro-Passarelli, *Nozioni di diritto del lavoro*, Napoli, Jovene, 1962, p.77; Amedeo Giannini, *Il diritto dello spettacolo*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1959, p. 427 e 452; Giacomo De Litala, *Contratti speciali*, in *Trattato di diritto del lavoro* diretto da Umberto Borsi e Ferruccio Pergolesi, Padova, Cedam, 1953, p. 492; Renato Balzarini, *Contratti speciali*, in *Trattato di diritto del lavoro* diretto da Umberto Borsi e Ferruccio Pergolesi, Padova, Cedam, 1958, p. 576. In Francia: Charles Constant, *Code des Théâtres*, p. 87 e segg., Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1876; Lacan e Paulmier, *Traité de la Legislation et de la Jurisprudence des Théâtres*, Paris, Durand, 1853; Astruc, *Les droit privé du Théâtre*, Paris, 1897; Vivien Blanc, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Parigi 1830, n. 214.

La teoria della *locatio operis* è invece sostenuta, in Italia, da G.B. Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, cit.; Alessandro Madonna, Nota a sent. App. di Roma 26 luglio 1921, in *Foro it.*, 1922, I, pp. 34-43; Ferrante Ferranti, *Il contratto di lavoro degli artisti drammatici e la collaborazione impiegatizia*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1934, p. 309; Giuseppe Cortesani, *Sulla qualifica di impiegato artistico drammatico*, in *Mass. Giur. Lav.*, 1934, p. 559; Stefano Riccio, Nota, in *Dir. lav.*, 1941, I, p. 293; Luigi Adolfo Miglioranza, Nota, in *Dir. lav.*, 1939, II, p. 25, quest'ultimo autore ha successivamente modificato, sia pure con qualche riserva, la propria opinione in *Dir. lav.*, 1942, II, p. 141 e 1955, II, p. 376; Mario Montanari e Guido Ricciotti, *La disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, Cya, 1953, vol. I, p. 82.

<sup>22</sup> «Si presenta ovvia fin da antico l'antitesi tra un lavoro (*operae*) che chi mette a disposizione (*locat*) svolge in posizione subordinata sotto la direzione e il controllo (*arbitratus*) di chi lo impiega (*conducit*), e il risultato di un'operazione da compiere (*opus*) che un committente, il quale ne mette a disposizione (*locat*) la materia, affida all'artigiano o all'imprenditore che se ne assume (*conducit*) il compito»: Emilio Betti, *Istituzioni di diritto romano*, Padova, Cedam, 1960, vol. II, p. 35.

<sup>23</sup> Si trattava generalmente di individui «prelevati dalle classi più basse, quando non prelevati tra gli schiavi o addirittura tra i condannati a dure pene, come talvolta nel caso dei gladiatori»: Nicola Savarese, *Paradossi dei teatri romani*, in Id., *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. LI-LII; sull'argomento si veda anche, sempre nello stesso volume, E. J. Jory, *Associazioni di attori a Roma*, pp. 167-189.

*artifex* che, dietro compenso (*merces*) esigibile solo a opera conclusa, si impegnava a “trasformarli” secondo le richieste del locatore.

Le questioni dibattute nel diritto romano, ampi riscontri delle quali si trovano in quella parte del *Corpus iuris civilis* denominata *Digesto*<sup>24</sup>, non ruotavano tanto, o solo, intorno alla differenza tra *operae* e *opus*, quanto, piuttosto, intorno alla condizione giuridica dell'artista (quasi sempre schiavo e quindi per il diritto romano “*res*”) e, soprattutto, intorno ai rapporti che, proprio a partire dalla sua condizione giuridica, questi contraeva con i suoi locatori. L'istruzione e l'educazione artistica data ad uno schiavo (in questa potremmo ravvisare l'opera dell'*artifex* della *locatio operis* di cui sopra) aveva l'effetto di accrescerne il valore venale<sup>25</sup>, che nel caso di un pantomimo o di un gladiatore poteva raggiungere proporzioni enormi. Secondo la giurisprudenza anteriore alla legge Petronia<sup>26</sup>, uno schiavo poteva, *sine iudice*, a capriccio del suo padrone, essere gettato nell'arena a combattere con le fiere<sup>27</sup>. La stessa legge contemplava anche la possibilità, per i prigionieri di guerra oltre che per gli schiavi, di preferire il Circo ai padroni: il diritto romano ammetteva infatti la schiavitù convenzionale dei gladiatori (*auctoramentum*<sup>28</sup>), i quali, di solito riuniti nelle *familiae gladiatorum*, erano “proprietà” di privati o degli impresari di giochi per gladiatori (i lanisti) che li allenavano e preparavano ai *munera* (scontri tra gladiatori o tra gladiatori e belve feroci).

Altra accesa controversia tra i Giureconsulti di Roma riguardava proprio i lanisti: quando questi ultimi addestravano i gladiatori per poi “concederli, mediante un prezzo, agli spettacoli del circo”, compivano un atto di vendita o di una locazione d'opera? “*Quid actum est*” quando «dando e ricevendo a prestito dei gladiatori per un combattimento, le parti convengono che per quelli che verranno restituiti, si dovrà

---

<sup>24</sup> Voluto da Giustiniano, il *Digesta seu Pandectae*, o *Digesto*, è una parte del *Corpus iuris civilis* che raccoglie brani dei più autorevoli giureconsulti romani, quelli muniti di *ius publice respondendi* (diritto di dare pubblici responsi). Il *Digesto* fu pubblicato il 16 dicembre 533 d.C. con la Costituzione *Tanta* indirizzata al Senato e a tutto il popolo, nella quale si stabiliva, tra le altre cose, che la compilazione avrebbe avuto forza di legge, nell'Impero Romano, a partire dal 30 dello stesso mese. L'opera si articola in cinquanta libri suddivisi in titoli, ognuno dei quali reca una rubrica con l'indicazione dell'argomento trattato.

<sup>25</sup> Secondo quanto sostiene il giureconsulto Paolo, fr. 43, *Digesto*, XIX, 1.

<sup>26</sup> *Lex Petronia de servis*: legge risalente al 61 d.C. (data sulla quale ancora si nutrono forti dubbi) che limitò grandemente la facoltà dei padroni di infierire sugli schiavi destinandoli al combattimento con belve feroci.

<sup>27</sup> *Digesto*, 48, 8.

<sup>28</sup> L'*auctoramentum* era il giuramento mediante il quale i gladiatori si impegnavano con il lanista a partecipare ai ludi gladiatorii da lui indicati fino a subirne eventualmente la morte. Per questo i gladiatori erano anche detti *auctorati*. Questo giuramento rendeva gli *auctorati* di fatto subordinati al lanista, pur mantenendosi formalmente liberi.

corrispondere un fitto di 20 denari, mentre per quelli che dovessero soccombere in combattimento o che non potessero essere restituiti integri, si dovrà corrispondere un prezzo capitale di 1000»? Al quesito, riportato da Gaio<sup>29</sup> nelle sue *Institutiones* (III, 146), si rispondeva usando il distinguo della giurisprudenza: «quanto a quei gladiatori che sono usciti integri dal combattimento, e quindi possono essere restituiti come erano, il contratto si dovrà qualificare come *locatio operarum*; per quanto riguarda invece quelli che, per esser soccombenti, non potranno essere restituiti, il negozio si dovrà qualificare come compravendita». In questo caso è l'esito dell'opera a determinare, *ex post*, la tipologia del contratto.

Quando l'*opus* cessò di essere oggetto esclusivo della *locatio*, «forse sull'addentellato offerto dall'uso più antico di *locare servi o filii* come capitale personale»<sup>30</sup>, la definizione del termine si avvicinò all'uso, più recente, di “mettere a disposizione, dietro compenso, la personale forza di lavoro, libero o anche servile” (“*operas suas locare*”). Di qui il duplice profilo che i romani ravvisano nella prestazione determinato dal fatto che l'opera venga prestata in posizione autonoma o subordinata: l'*artifex* è “*conductor operis faciendī*” quando riceve la materia e ne assume l'elaborazione (*locatio operis*); quando, invece, mette il proprio lavoro a disposizione è *locator operarum*<sup>31</sup>.

Per i romani la *locatio operarum* rappresenta comunque un'eccezione rispetto alla più diffusa locazione di schiavi da lavoro: «come in questi casi l'espressione “*operas servorum locare*” si scambiava con l'altra “*servos locare*”, così quando eccezionalmente si ricorreva al lavoro libero, si parlava di *se operasque suas locare*, poi semplicemente di *operas suas locare*, tanto più in quanto anche in altri campi, e massime tra patrono e liberto, i servigi da prestarsi a giornata si consideravano alla stregua delle cose fungibili, anzi del denaro»<sup>32</sup>. In

---

<sup>29</sup> Gaio, *Institutiones*, III, 146. Gaio, giurista vissuto all'epoca di Antonino Pio (II secolo d.C.), fu maestro di scuola originario secondo molti dell'Asia Minore o della Troade, e pertanto un provinciale insignito della cittadinanza romana. Fu autore molto fecondo, ma ignorato dai contemporanei; la sua fama andò crescendo con il tempo fino a che il suo nome non venne compreso tra i cinque giuristi che in virtù della Legge delle citazioni di Valentiniano III potevano essere citati nella prassi giudiziaria. Al di là dei suoi specifici meriti giuridici (da molti contestati), la fama conquistata da Gaio in età moderna è dovuta alla circostanza che il suo manuale, le *Institutiones*, articolato in quattro libri, ci è pervenuto integralmente consentendo agli studiosi di acquisire un prezioso patrimonio di conoscenze sul sistema giuridico romano e, in particolare, un'adeguata percezione delle distorsioni e delle interpolazioni presenti nella compilazione giustiniana. In particolare le *Institutiones* sono un'esposizione sistematica dei principi elementari del diritto romano dedicata agli allievi e perciò di uso prettamente scolastico. Fino ai primi dell'Ottocento l'opera era conosciuta attraverso le *Istituzioni di Giustiniano (Institutiones Iustinianī)* e l'*Epitome della lex Romana Visigothorum*.

<sup>30</sup> E. Betti, *Istituzioni di diritto romano*, cit., p. 229.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Vincenzo Arangio-Ruiz, *Istituzioni di diritto romano*, Napoli, Jovene, 1966, p. 347.

questo caso sarebbe il locatore (attore) a fornire, dietro compenso, le opere al conduttore (impresa e/o impresario). Probabilmente, però, anche nell'antica Roma, *locator* poteva essere sia il "proprietario" dell'attore, sia (eccezionalmente) l'attore stesso che, divenuto "celebre" (pensiamo per es. a Roscio) rientrava in quella categoria di persone - di condizione libera - che prestavano la loro opera come "opera professionale" (*operae liberales*). In questo caso i romani seguivano però criteri diversi: mentre alcune prestazioni, come quelle del medico, potevano dar luogo ad una *locatio operarum* cui corrispondeva una mercede (*merces*), altre, come quelle dell'avvocato, dell'architetto e, probabilmente, dell'"attore (celebre)", per la loro dignità erano considerate estranee alla materia dei contratti. Trattandosi della locazione di un'"opera incommensurabile" non si parlava più di corrispettivo ma di *honorarium* da intendersi, alla lettera, come compenso dell'*honor*<sup>33</sup>, remunerazione per un lavoro che, sia per Seneca che per Ulpiano<sup>34</sup> veniva prestato quasi a titolo di beneficio. Non a caso, forse, nei primi contratti di scrittura (sedicesimo secolo) per riferirsi alla paga dell'attore si parla spesso non di "mercede" (*merces*) ma di "ricompensa", «*recognitione delle virtuose fatiche*».

Ancora oggi la distinzione tra *operis* e *operarum* porta con sé quella, più generale, tra lavoro autonomo e lavoro subordinato. La questione ruota, ancora, intorno alla categoria nella quale inquadrare il lavoro dell'artista: autonomo (*locatio operis*) o subordinato (*locatio operarum*)?

La dottrina basa la teoria della *locatio operis* sull'assunto che nel contratto di lavoro artistico manca soprattutto l'elemento della subordinazione in quanto l'opera è data con autonomia da parte dell'attore, senza alcuna dipendenza gerarchica e, spesso, senza la continuità della prestazione. Prestazione che, proprio nel caso dell'artista, è apparsa così intimamente connessa alla sua personalità da risultare naturalmente incompatibile con il vincolo di subordinazione che caratterizza invece la *locatio operarum*<sup>35</sup>. Riletti alla luce di questa notazione alcuni elementi tipici delle scritture teatrali sono apparsi ulteriormente indicativi della loro esclusione dalla sfera

---

<sup>33</sup> Onorario differisce da stipendio, salario, paga, soldo: è, appunto, la remunerazione corrisposta a un libero professionista per l'attività svolta, la provvigione per le opere d'ingegno, per "ufficio d'arte" o "professione liberale", quasi dato non per il servizio reso ma solo per onore.

<sup>34</sup> Così Betti (*Istituzioni di diritto romano*, cit., p. 246) che per il concetto di *honorarium* si riferisce, in particolare, a Seneca (*De Beneficiis*, VI, 15) e ad Ulpiano (*Digesto*, 11,6,1 pr. 1).

<sup>35</sup> Secondo la dottrina i poteri riconosciuti al datore di lavoro non possono realizzarsi rispetto ad un'attività che deriva da processi spirituali ed emozionali che si svolgono nell'intimo dell'attore e quindi fuori della portata di qualsiasi vincolo esterno.

del lavoro subordinato: a) il fatto che l'artista sia portatore di un proprio e immediato interesse all'effettiva esecuzione dell'opera dalla quale si propone di ricavare non solo un guadagno, ma anche il successo e la notorietà necessari per un "favorevole prosieguito della sua carriera"; b) le circostanze relative alla brevità e all'intermittenza, caratteristiche della sua prestazione che sembrano incompatibili con l'elemento della continuità, essenziale alla configurazione di un rapporto di lavoro subordinato; c) così, ancora, il fatto che il compenso sia normalmente stabilito in riferimento all'opera complessiva, ossia che, in sede di redazione del documento, la "prestazione" venga determinata solo nella parte conclusiva del contratto, con l'individuazione della parte o del pezzo che l'artista deve eseguire, sicché oggetto del contratto stesso appare più il risultato dell'attività interpretativa, che la mera esplicazione di energie lavorative.

Questa tendenza, un tempo dominante, ad escludere il contratto di lavoro artistico dall'ambito del lavoro subordinato, si è andata modificando insieme al progressivo affinamento della stessa concezione di lavoro subordinato. Sin dal 1940<sup>36</sup> la Corte di Cassazione sostiene il principio generale per cui il contratto di lavoro artistico dà luogo, di norma, ad un rapporto di lavoro subordinato. La prestazione dell'artista dovrebbe presupporre un rapporto di subordinazione nonostante l'imprescindibile autonomia che caratterizza il processo interpretativo dell'attore, limite invalicabile oltre il quale i poteri del datore di lavoro si arrestano. A sostegno di questa tesi (*locatio operarum*) si osserva che, per effetto dell'assunzione, l'artista viene inserito continuativamente nell'organizzazione aziendale con vincolo di subordinazione, intendendo questa non nel senso di dipendenza dall'impresario, ma di ottemperanza ai criteri direttivi e alle esigenze organizzative dell'impresa, con attuazione delle prescrizioni risultanti dal contratto.

### **3. IL CONTRATTO DI SCRITTURA TEATRALE: DEFINIZIONE E CARATTERISTICHE**

Il contratto di scrittura teatrale ha una forma molto precisa: ad una prima parte che comprende gli "elementi essenziali" (quelli in difetto dei quali l'obbligazione è nulla), corrisponde una seconda parte

---

<sup>36</sup> Corte di Cassazione, sentenza n. 1964 del 14 giugno 1940.

in cui sono indicati gli “elementi accidentali” - che le parti sono libere di apporre o meno - che variano a seconda dei soggetti del contratto, degli usi (del luogo, della città e del teatro in cui l’atto viene stipulato) e del periodo (stagione ma anche epoca) in cui l’impegno verrà assolto.

Gli elementi essenziali si distinguono in “generalisti”, se si riferiscono ad ogni tipo di contratto (accordo, causa, oggetto), e in “particolari”, se si riferiscono ad un particolare tipo di contratto. Dagli elementi indicati (essenziali e accidentali) possono poi distinguersi i “presupposti” del contratto, circostanze estrinseche all’atto, ma indispensabili perché esso sia valido.

### **3.1 ELEMENTI ESSENZIALI E PRESUPPOSTI DELLA SCRITTURA TEATRALE**

Gli elementi essenziali della scrittura sono: l’indicazione nominativa dei soggetti del contratto, la determinazione della durata e dell’oggetto della prestazione, della qualifica dello scritturato e, in taluni casi, del numero delle prestazioni e dei luoghi in cui queste saranno effettuate.

Si tratta di requisiti che nascono insieme alle prime scritture, come in questa del 9 ottobre 1658 tra l’artista Helena Pazzereili e l’impresa del Teatro San Cassiano di Venezia, nella quale l’artista si impegna a

recitare il presente anno nel Theatro di San Cassano<sup>37</sup> nell’Opera che deve in esso rappresentarsi in Musica, dovendo ella essere pronta alle prove e alle recite di tutta puntualità et diligenza ad ogni piacere et requisitione de Signori interessati, senza contradizione alcuna,

e gli «Ill.<sup>mi</sup> Sig.<sup>ri</sup> Marc’Ant.<sup>o</sup> Correr et Alvise Duodo, et il Sig. Marco Faustini interessati nella d.<sup>a</sup> opera» che, da parte loro,

si obbligano di contribuire alla medesima per recognitione delle sue virtuose fatiche doble settanta da L. vintotto l’una quali gli saranno sborsate nel corso delle recite così che finito il Carnevale ella Sig.<sup>ra</sup> Helena resti intieramente sodisfata; il che dette parti vicendevolmente si obbligano in ogni più ampla e valida forma; et della presente ne saranno fate due per cautione delle parti.

---

<sup>37</sup> Primo edificio pubblico per l’Opera inaugurato a Venezia nel 1637.

Sono presenti quasi tutti i requisiti prima richiamati: indicazione nominativa dei soggetti e loro consenso; determinazione dell'oggetto («si obbliga di recitare ... nell'Opera in Musica») cui non segue, però, la relativa qualifica; luogo della recite (ma non numero delle stesse); determinazione della durata («per il presente anno»); retribuzione e relative modalità («doble settanta da L. vintotto l'una quali gli saranno sborsate nel corso delle recite»).

Oltre gli elementi “essenziali” e gli “accidentali”, il contratto può poi esser regolato anche da alcuni “presupposti” il cui accertamento, come detto, determina la sua validità.

Prime tra tutte la “capacità giuridica” dei soggetti e quella di “contrattare”, ossia di compiere atti produttivi di effetti giuridici.

Alla capacità di contrattare, oggetto di accesi dibattiti tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, era legata un'altra questione, altrettanto discussa almeno fino a quando restò in vigore il *Codice di Commercio* (1942): quella della natura giuridica del contratto di scrittura teatrale. Essendo infatti il contratto un “atto obiettivo di commercio”<sup>38</sup>, ci si chiedeva se, oltre alla capacità giuridica (la stessa che secoli addietro veniva negata all'attore romano), le parti dovessero avere anche quella commerciale. Mentre l'impresa<sup>39</sup>, in quanto “impresa di pubblici spettacoli”, rientrava di fatto tra i soggetti dotati di “capacità commerciale”<sup>40</sup>, l'artista sembrava non possedere questo requisito. La questione preliminare, se cioè l'artista dovesse essere o meno un “commerciante”, venne infatti unanimemente risolta dalla dottrina ritenendo che questi non avrebbe potuto esser considerato tale, e dunque parte dell'impresa, poiché in nessun modo partecipava alla gestione del Teatro, né aveva su di esso alcun controllo amministrativo limitandosi a percepire la sua mercede indipendentemente dall'ammontare degli incassi e delle eventuali perdite o guadagni dell'impresario.

---

<sup>38</sup> Nei rapporti dell'impresario la scrittura è indubbiamente un atto di commercio: dal momento infatti che la legge enumera tra gli atti di commercio le imprese di spettacoli pubblici (Cod. comm. art. 3 n. 9). Per il concorso delle previsioni contenute nell'art. 870 n. 3 e n. 9 del Cod. di commercio, le obbligazioni che queste contraggono per l'attuazione dei loro scopi, e di conseguenza quindi le scritture teatrali, sono soggette alla legge commerciale. In primo luogo, dunque, avranno valore le leggi del Commercio, in secondo luogo gli usi teatrali, in ultimo i principi del Codice civile.

<sup>39</sup> Che poteva essere un privato o una società legalmente costituita, o irregolare o di fatto, un Comune o altro Ente.

<sup>40</sup> Secondo gli artt. 3 e 9 del *Codice di Commercio* per essere direttore o impresario di spettacoli pubblici era necessaria la “capacità di obbligarsi”, anche detta “capacità commerciale”; capacità che, oggi, sta invece nell'acquisizione della personalità giuridica secondo le condizioni dettate dalla normativa vigente.

Il requisito della capacità, riferito però esclusivamente all'artista, è uno tra quelli che, soprattutto tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento, ha dato vita ad altre interessanti questioni. Partendo dal presupposto secondo il quale «qualunque persona può contrattare se non è dichiarata incapace dalla legge» venivano considerati incapaci i minori, gl'interdetti, gli inabilitati (principi validi anche oggi) e le “donne maritate”.

Per quanto riguarda i minori, è interessante soffermarsi sul larghissimo impiego dei fanciulli a teatro, nonostante il deterrente - che deterrente evidentemente non era - dell'autorizzazione del padre o del tutore. Benché l'impiego dei minori fosse limitato (anche se regolamentato) solo alla prosa e alla lirica, e vietato in ogni altro spettacolo pubblico, di fatto il divieto non veniva rispettato, anzi, laddove la proibizione era più cogente, l'infrazione perpetrata si trasformava in “attrazione”: così, soprattutto, nel teatro popolare, nei circhi e negli spettacoli di varietà tanto che la clausola «la Direzione non risponde dell'età dei fanciulli di fronte alle esigenze delle autorità» era diventata quasi una consuetudine della scrittura.

La necessità dell'autorizzazione era, probabilmente, frutto di un divieto nato per mettere un freno ad un comportamento che rischiava di divenire un'abitudine.

Caso ancor più interessante quello delle cosiddette “donne maritate”, la cui capacità di obbligarsi, fino agli inizi del Novecento era vincolata al consenso del marito. Retaggio dell'antico luogo comune sulle attrici secondo il quale la loro arte principale era quella di “occultare il vizio sotto le apparenze della virtù”, per l'opinione comune recepita dalla giurisprudenza all'esercizio femminile dell'arte drammatica corrispondeva, salvo rare eccezioni, una condotta di vita disonesta «di guisa che quello non fosse stato che una scusa od una occasione per sedurre più facilmente la gioventù colla pompa di un'artificiosa bellezza, colla procacia di mal celate forme»<sup>41</sup>: pensieri che sembrano appartenere ai tempi dell'imperatrice Teodora, o al Medioevo, o, ancora, all'epoca della Controriforma<sup>42</sup>, non certo dalla fine dell'Ottocento. Alla questione se la moglie avesse “d'uopo o no del consenso maritale per accettare una scrittura di teatro”, si rispondeva

---

<sup>41</sup> Cfr. V. Rivalta, *op. cit.*, p. 75.

<sup>42</sup> La donna in palcoscenico vista come eccitatrice di lussuria, laccio del Demonio, sirena, è uno degli argomenti intorno a cui si è accesa con più veemenza la polemica contro il teatro. Per approfondimenti sulla “fascinazione del teatro” ai tempi della Controriforma e a quelli, precedenti, dei Padri della Chiesa, si rimanda a Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969 (ristampa del 1991).



portando l'esempio delle varie leggi in vigore negli Stati d'Europa: per il Codice Francese, l'Olandese, il Diritto svizzero e quello spagnolo l'incapacità della donna maritata era generale; secondo le leggi italiane, le bavaresi e polacche, l'autorizzazione del marito era necessaria solo per determinati atti; al contrario nel diritto inglese (ma dopo la promulgazione della legge del 10 agosto 1882) la "donna maritata" aveva indipendenza assoluta in materia di contratti. Tranne l'eccezione britannica gli orientamenti della dottrina erano contrari a una professione il cui esercizio sembrava implicare la separazione dell'"unione maritale":

in tutte le leggi fra gli obblighi di una buona moglie sta scritto quello di non abbandonare mai la casa del marito, di convivere e coabitare seco; che l'assistenza della moglie stessa e la presenza sua nella famiglia possono in certe circostanze essere indispensabili. Ebbene ciò vuol dire che il marito potrà opporsi a che la moglie si allontani per darsi alla vita nomade dell'artista, e dimostrando il bisogno che la famiglia ha di lei, trattenerla o richiamarla. Ma tacendo il suo silenzio equivarrà a dispensa dagli obblighi civili di moglie e di madre. Giova confidare un poco anche nella saviezza della donna e nel suo amore per il marito e per la famiglia. Del resto a quello non mancano rimedii per frenarla nella sua corsa sconsigliata<sup>43</sup>.

Gli obblighi di moglie e di madre apparivano incompatibili con la vita nomade dell'artista. La cosiddetta "unione maritale" aveva la preminenza su tutto e a nessun costo poteva esser messa a repentaglio.

Uniche eccezioni i casi in cui la "triste celebrità" della moglie artista attestasse

una lunga sequela di disordini o di dissolutezze, né per colei che già perduto avesse l'onore del nome, giacché la necessità dell'autorizzazione maritale ha per iscopo di tutelare l'onore della famiglia, se l'onore è già perduto. La legge prescrive tale autorizzazione per proteggere le donne di buona fede, ma non offre tale istrumento a quelle che della buona fede si fan giuoco, per isciogliere contratti lealmente fatti. *Lex juvat deceptis non decipientibus foeminis*<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Rimando ancora a Rivalta, *op. cit.*, p. 198, in particolare al capitolo IV "Delle donne maritate", pp. 197-200.

<sup>44</sup> P. Ascoli, *op. cit.*, pp. 96-97.

Molte di quelle che a prima vista avrebbero potuto sembrare norme dettate da accortezze particolari, erano, invece, obblighi previsti dalla legge e dagli usi. Così, oltre al consenso del marito, la salvaguardia del matrimonio implicava anche l'eventualità del "contratto in coppia" (che non era limitato ai casi di artisti-coniugi ma si applicava per tutte le unioni professionali) cui si ricorreva, oltre che per risparmiare<sup>45</sup>, qualora entrambi i coniugi fossero attori, per "non separare – salvo consenso – l'unione maritale"<sup>46</sup>, soprattutto nei periodi in cui la compagnia avrebbe dovuto agire fuori della città di residenza degli scritturati. In altri termini l'impresario doveva cercare di non separare i componenti della coppia assegnandoli a compagnie o sedi diverse, né poteva recedere, senza giusta causa, nei confronti di uno solo di essi.

Una delle pratiche più comuni nel sistema teatrale italiano tra il secondo Ottocento e il primo Novecento, nata proprio per ovviare alla necessità non dividere l'"unione maritale", era poi quella di assumere, insieme alla "donna maritata" il marito come "segretario di compagnia"; circostanza, quest'ultima, che si lega ad uno dei nodi attorno al quale ruota una delle condizioni più frequenti del teatro tra fine Ottocento e inizio Novecento, quella dell'attrice a capo della ditta o compagnia che portava con sé, nel caso in cui si trattasse di una donna sposata, non solo la necessità dell'autorizzazione del marito, ma anche la questione giuridica dell'amministrazione dei suoi onorari (questione legata al regime adottato nel contratto di matrimonio<sup>47</sup>).

Tornano alla mente i casi di grandi attrici come Adelaide Ristori o Eleonora Duse che, ancor prima di metter su compagnia, affidarono l'affermazione della loro carriera all'abilità del marito-manager (Tebaldo

---

<sup>45</sup> Il contratto in coppia era un modo per risparmiare perché in esso dei due artisti scritturati la paga del meno importante o era direttamente molto minore o, non essendo nemmeno stabilita, era *à forfait*. La "riduzione" delle paghe per gli scritturati "in coppia" era addirittura formalizzata, con specifico riferimento al minimo di paga, dall'articolo 6 del C.n.l. "per gli artisti drammatici" del 1935 e dall'art. 5 del C.n.l. "per i lavoratori scritturati dalle compagnie di prosa e commedie musicali". A partire dal successivo C.n.l. del 1966 non compare più alcun riferimento alle "coppie".

<sup>46</sup> Il divieto di separare l'"unione maritale" dal 1935 rientrerà tra i "diritti accessori degli artisti" sanciti dal Contratto collettivo per gli artisti drammatici [art. 15: «La Ditta Capocomicale assume l'obbligo di non separare l'unione maritale dei prestatori d'opera scritturati senza consenso di essi e salva risoluzione del contratto nei confronti di uno di essi»] e verrà ripreso anche dal contr. coll. 1/4/1938 per gli scritturati delle compagnie di operetta, rivista e varietà [art. 21] e dal successivo contr. coll. del 21/5/1952 per gli attori di prosa [art. 13].

<sup>47</sup> «Nel regime dotale avendo generalmente la moglie piena libertà, gli onorari che percepisce sono suoi, li amministra e ne gode, salvo l'obbligo di fornire gli alimenti al marito bisognoso. Stipulata invece la comunione dei beni i suddetti onorari come prodotto del lavoro e dell'industria vanno in comune, e divengono proprietà del marito che li amministra. Non si distingue poi tra comunione legale e comunione degli utili o degli acquisti, nell'una e nell'altra ipotesi il prodotto dell'arte e dell'industria di uno dei coniugi profitta a quella società che fu contratta per lavorare in comune»: V. Rivalta, *op. cit.*, p. 199.

Checchi per la Duse e il marchese Giuliano Capranica del Grillo per la Ristori). L'industria familiare che le grandi interpreti avevano alle spalle fu determinante per la loro ascesa. I mariti, sfruttando la propria posizione sociale, assunsero da subito il ruolo di agenti delle mogli: si sapevano muovere con classe tra i giornalisti e (soprattutto nel caso del marchese Capranica del Grillo) avevano grande abilità nel tessere relazioni con gli ambienti "alti" della società che, sollecitati, si recavano alle recite delle mogli attrici e poi ne esaltavano l'arte con apprezzamenti e pubblici riconoscimenti; sapevano, infine, come preparare il pubblico e la stampa delle diverse piazze in cui si sarebbero svolte le recite, e, cosa più importante, sapevano costruire l'immagine della "propria" artista<sup>48</sup>.

### **3.2 GLI ELEMENTI "ACCIDENTALI" DELLA SCRITTURA TEATRALE**

Gli "elementi accidentali" – così detti perché il loro inserimento è a discrezione delle parti – si trovano nella seconda parte del contratto di scrittura, e sono di solito determinati in rapporto e in conseguenza degli elementi essenziali. Si tratta di requisiti accessori che dipendono dai soggetti del contratto, dagli usi (del luogo, città e teatro in cui l'atto viene stipulato) e dal periodo (stagione ma anche epoca) in cui l'impegno viene espletato.

Le clausole accessorie più "antiche" sono quelle legate all'onorario o compenso dell'artista: la clausola relativa alla "malattia dell'artista", una delle condizioni più antiche con la quale, sin dai primi contratti, si stabiliva che l'artista restasse soddisfatto «in proporzione delle recite che si fossero fatte»; le clausole relative ai "casi fortuiti" (tra i quali la morte, la malattia, l'epidemia) e a quelli di "forza maggiore" (guerra guerreggiata, incendi, pubblici comandi, leggi, prepotenze delle autorità, morte dei principi, inondazioni, rovine, sentenze dei giudici). Tali eventi, ritenuti indipendenti dalla volontà delle parti, determinano l'estinzione dell'obbligazione per impossibilità sopravvenuta, fermo restando, ovviamente, il diritto degli artisti a percepire il compenso per le recite già effettuate.

---

<sup>48</sup> A proposito del sodalizio Duse-Checchi, Mirella Schino, nel suo *Il teatro di Eleonora Duse*, p. 164, nota: «Checchi aveva intuito la convenienza di una divisione dei compiti. Si occupava a tempo pieno, con tutti i mezzi possibili, della carriera della moglie, considerata un capitale da investire. Questa sua esclusiva dedizione, tra l'altro, rendeva compatibile una grande oculatezza affaristica (delegata al solo marito) con l'immagine d'una grande artista disinteressata. Era un sistema funzionale, tutto sommato non molto diverso dall'intelligente divisione dei compiti organizzata da Adelaide Ristori e da suo marito, il marchese Capranica del Grillo».

Altro orizzonte interessante è quello aperto dalla “clausola di concorrenza”, comparsa, anch’essa, relativamente presto. Già dalla metà del Seicento nei contratti viene accennata nella richiesta dell’impresario all’artista di «ogni puntualità et ogni requisitione», per esser poi formulata, con maggiore energia e precisione, laddove si chiede all’artista di impegnarsi affinché nel periodo delle recite

non possa intraprendere il servizio di alcun principe o altro personaggio et essendo astretto a ciò per qualunque causa di comando di Principe o d’altro simile, sia sempre obbligato con la persona e suoi beni di qualunque sorte all’intiero risarcimento o rimborso [...] di qualunque summa che avesse sin allora conseguita in vigore dei soprascritti patti<sup>49</sup>.

La clausola verrà sostanzialmente riprodotta nei moduli successivi arrivando fino agli inizi del Novecento e assumendo, col tempo, imperativi sempre più precisi. Al divieto di agire in qualsiasi altro teatro, si aggiunge la specificazione del raggio entro il quale e del periodo nel quale la proibizione avrà vigore:

dopo firmato questo contratto e fino a ... mesi successivi all’espletamento dell’impegno l’artista non potrà prestare l’opera sua in ... né in città che dalla predetta non siano distanti almeno ... km.; prima del principio di questo contratto e così mentre dura non potrà prestarsi in sale di concerto, teatri, società della città stessa senza permesso per iscritto dell’Impresa.

Evidenti, alla lettura dei contratti stipulati in luoghi e periodi diversi, le differenze riguardo al periodo (precedente e successivo) della prescrizione determinate dagli usi locali e dai regolamenti dei vari teatri d’Italia: il divieto si estende in uno spazio di tempo che dalla data della firma del contratto arriva normalmente fino a tre mesi dopo il termine dell’impegno (ma si oscilla da un minimo di 2 mesi ad un massimo 5); la prescrizione ha poi, spesso, anche effetto retroattivo al periodo di espletamento del contratto tanto che in molti casi all’artista è vietato di prodursi sulla piazza sin dal giorno della firma dell’impegno.

---

<sup>49</sup> Dai documenti del S. Avv. Ravà di Venezia, «adi 25 febraro 1708» riportati da G. B. Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 13.

### 3.3 LE PRINCIPALI PROBLEMATICHE NELLA “PRATICA” DELLA SCRITTURA TEATRALE

Sono però soprattutto le clausole relative alla determinazione dell'oggetto e del carattere della prestazione ad accendere le questioni più interessanti. Materia del contendere e fonte di divergenza tra i contraenti sono il “ruolo” e la “parte” – che erano strettamente correlati e, soprattutto nel caso di grandi interpreti del teatro drammatico, costituivano uno dei privilegi contrattuali riservati all'artista che, da contratto, poteva rifiutare determinate parti<sup>50</sup>–, la “pubblicità” e le cosiddette “clausole di privilegio” (camerino, costumi, viaggi, classe ferroviaria, ferie ecc.) cui di solito è riservata la parte finale del contratto: disposizioni aggiuntive al corpus dell'atto, di solito inserite a penna nello spazio antistante quello riservato alla sottoscrizione delle parti.

La clausola relativa alla corresponsione della paga, o mercede, che in origine si risolveva nella formula di “grata corrispondenza di virtuose fatiche”, è stata sempre fonte di profonde gelosie professionali essendo l'onorario direttamente proporzionale alla fama raggiunta dall'artista (maggiore è la fama, maggiore il *cachet*), e, insieme, inversamente proporzionale perché l'esiguità del compenso poteva intaccare quella fama e, di conseguenza, esser interpretato come un'offesa alla professionalità dell'artista e, anche, una “lesione materiale al diritto dell'esercizio professionale”. Tale clausola ne implicava, spesso, un'altra, “speciale” o “di privilegio” relativa all'esecuzione delle parti e ai particolari estetici o di forma con i quali nei manifesti o negli avvisi doveva essere pubblicato il nome dell'artista. Si tratta di obbligazioni accessorie che, rientrando nelle concessioni speciali che l'impresa accordava all'artista, oltre ad essere direttamente proporzionali al prestigio dello scritturato, riflettono l'indicazione dei teatri e riguardano il grado dell'artista, la scelta delle parti, l'obbligo del “basso vestiario” (o corredo personale dell'artista) e le “beneficiate” che nella scrittura si traducevano nella clausola accessoria a quella della mercede che, oltre l'onorario convenuto, garantiva agli artisti più importanti della compagnia il prodotto dell'incasso di una o più rappresentazioni (dette, appunto, “beneficiate”) date nel corso della stagione<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Tra i tanti casi clamorosi ricordiamo quello di Adelaide Ristori che nella scrittura del 18 maggio 1852 nella Compagnia Reale Sarda ottenne di poter «rifiutare quelle parti nelle quali dovesse vestire da uomo», o quelle «che potessero da lei venire giudicate immorali». Di tale diritto l'attrice si avvalse per rifiutare l'“immorale” parte de *La signora dalle camelie*.

<sup>51</sup> Il cui importo però, salvo patto contrario, non era l'incasso lordo, ma l'incasso depurato delle cosiddette “spese serali”.

Nella pratica quasi del tutto scomparse, le beneficiate, antico retaggio delle compagnie di guitti o addirittura di saltimbanchi del XVIII secolo, il cui uso sembra risalire alla Commedia dell'Arte, erano recite a beneficio di uno degli attori della compagnia che in queste occasioni si esibiva sia in un suo cavallo di battaglia, sia in più lavori di carattere diverso e spesso contrastante. Riferendosi soprattutto alla celebrazione di un singolo attore – anche se non è chiaro se la beneficiata sia stata determinata dall'idea di onorare l'artista con un compenso speciale, o dall'intento di aiutarlo nelle sue ristrettezze –, dagli inizi del Novecento si parlò non più di beneficiata ma di “serata in onore” di un artista, fatta allo scopo di festeggiarlo insieme al pubblico:

Di tutte le pietre miliari tra le quali ogni attore sognava che la strada della sua carriera dovesse snodarsi – la scalata al ruolo, la conquista del nome in ditta, l'arrembaggio al capocomicato – non ultimo né meno agognato era il diritto alla serata d'onore. Lo striscione alle cantonate col nome alto così, il pezzo sul giornale, l'applauso d'uscita al primo apparire in scena, quel su e giù senza fine del sipario finché gli altri attori non si fossero ritirati in buon ordine, come intrusi in quella festa, e il seratante restasse solo alla ribalta a monopolizzare l'entusiasmo del pubblico – erano tutte seduzioni che esaltavano la fantasia d'un attore e ne solleticavano la vanità quasi più del provento che la serata poteva procurargli.

Tutti gli attori in ditta avevano diritto, per contratto, ad un certo numero di serate d'onore durante l'annata, *buone* o no, secondo l'importanza e il richiamo del nome. *Buone*, cioè effettive, erano quelle in cui al seratante spettava il cinquanta per cento dell'incasso lordo; le altre, di *nome*, fruttavano solo il dieci per cento sull'incasso netto. Ma molti, per l'ambizione di una serata così, avrebbero rinunciato anche alla loro parte di guadagno.

[...] Era indispensabile che il penultimo atto si dovesse concludere con una grande scena madre, tutta a vantaggio del seratante, di quelle da agguantare gli spettatori per il petto e da costringerli a scattare in un finimondo di applausi. Perché era proprio lì, all'ultimo intervallo, [...] il punto di convergenza di tutti gli entusiasmi elevati a potenza: quando il sipario si riapriva sulla scala illuminata a giorno, e il seratante appariva al centro della ribalta, tra i servi di scena in livrea e la parrucca bianca di sghimbescio, impalati coi vassoi in mano e nei vassoi i doni [degli ammiratori] per il festeggiato, e il festeggiato si prodigava in inchini [...] nell'atteggiamento un po' stupito di chi vuol far credere che una manifestazione siffatta di simpatia proprio non se la sarebbe aspettata.

[...] Eppure questi attori, così attaccati alla gloria e al tornaconto della serata d'onore, [...] si mostravano stupefatti a sentir raccontare che nelle serate d'onore dell'Ottocento – *beneficiate*

come si chiamavano allora – il beneficiato aspettava il pubblico all'ingresso, già nel costume di scena, con accanto un capace bacile per accogliervi le offerte degli ammiratori<sup>52</sup>.

L'abolizione delle serate d'onore fu decretata da Edoardo Boutet quando diresse la Stabile del Teatro Argentina di Roma (1905), fedele al criterio di una piena subordinazione dell'attore all'opera e al suo autore. Ma la pratica, diffusa oltre che in Italia, in Francia, America e Inghilterra, non è ancora del tutto scomparsa. Anche l'uso dei doni che, in occasione delle serate d'onore, gli ammiratori facevano ai loro beniamini, retaggio delle beneficiate dell'Ottocento - era rifluito nelle disposizioni contrattuali accessorie nate a cavallo tra l'Otto e il Novecento che regolavano i rapporti tra impresario e artista: «resta infine stabilito che per ogni periodo voi mi concederete una serata d'onore per la quale mi farete un regalo a vostra discrezione».

Altra condizione speciale legata al compenso era quella del “basso vestiario” relativo all'esecuzione delle parti. Quello del corredo personale, anche detto “basso vestiario”, era uno degli obblighi più onerosi per l'artista: «un inesorabile articolo di contratto, vissuto a lungo – racconta ancora Tòfano a proposito del teatro del primo trentennio del Novecento –, faceva obbligo a tutti, anche ai generici ai minimi di paga, di comparire in scena vestiti, per proprio conto, *decorosamente e opportunamente*, secondo il carattere del personaggio e l'epoca della commedia»<sup>53</sup>. Le prime parti dovevano, per contratto, «provvedere a loro spesa a qualsivoglia abbigliamento, sia secondo la moda presente, sia secondo un costume storico»<sup>54</sup>; mentre le seconde parti erano tenute a provvedere al loro vestiario «sempreché [fosse] di moda presente; i costumi storici o fantastici e le livree debbono essere fornite dal capo della compagnia salvo stipulazioni speciali»<sup>55</sup>.

Infine, tra le altre “clausole di privilegio” abitualmente menzionate nelle scritture, quella relativa al “camerino” che l'impresario, da contratto, aveva l'obbligo di mettere a disposizione dell'artista<sup>56</sup> e che nel “teatro all'antica italiana” doveva esser provvisto anche di un determinato numero di candele per l'illuminazione (la quantità era indicata in uno speciale articolo del contratto e corrispondeva, anche

---

<sup>52</sup> Sergio Tòfano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 94-97.

<sup>53</sup> S. Tòfano, *op. cit.*, p. 62.

<sup>54</sup> N. Tabanelli, *Le scritture teatrali*, Padova, Cedam, 1938, p. 221.

<sup>55</sup> N. Tabanelli, *op. ult. cit.*, p. 222.

<sup>56</sup> In difetto di espressa stipulazione nella scrittura, gli attori possono comunque pretendere il camerino anche se non possono esigerne il godimento esclusivo. Il “diritto al camerino” verrà poi sancito da un articolo apposito nel Regolamento di palcoscenico (art. 14 comma 2) che è parte integrante del Contratto collettivo nazionale di lavoro per attori in vigore ancora oggi.

in questo caso, alla fama degli artisti: i “divi” «arrivavano a quattro, i ruoli a due, i generici a una»<sup>57</sup>); quella riguardante i “viaggi” (e con questi la specificazione della “classe ferroviaria”<sup>58</sup>) che erano a carico del capocomico (o dell’impresa), onere che fu riconosciuto prima dal contratto unico del 1906 e poi dal primo contratto nazionale di lavoro per artisti drammatici del 1935 (art. 14<sup>59</sup>); e la clausola sulle “ferie” che un tempo prendevano il nome di “permessi di assenza” e che erano contemplati normalmente nelle scritture o nei regolamenti teatrali, poi disciplinate dai contratti collettivi sotto il nome di “ferie”, che per gli artisti drammatici corrispondevano (art. 28) ad un periodo di riposo retribuito di 15 giorni<sup>60</sup>.

#### **4. LA “SCRITTURA” NEL NOVECENTO.**

##### **DAGLI AGENTI TEATRALI ALLA CONTRATTAZIONE COLLETTIVA**

Prima di terminare questa panoramica dedicata alla struttura dei contratti di scrittura teatrale, alcune considerazioni sull’affacciarsi della contrattazione collettiva.

La regolamentazione del rapporto relativo agli artisti dello spettacolo ha attraversato almeno tre periodi<sup>61</sup>: la cosiddetta era delle consuetudini, caratterizzata dall’assenza di norme giuridiche scritte, che va dal 1860 circa ai primi contratti collettivi di natura privatistica che risalgono al 1927 e 1928<sup>62</sup>; il periodo corporativo che ha inizio con la pubblicazione e il regolare deposito dei primi veri contratti collettivi dello spettacolo (1932) e termina con il decreto legislativo n. 369 del 23 novembre 1944 che sopprime l’ordinamento corporativo; e infine quello postcorporativo.

---

<sup>57</sup> S. Tòfano, *op. cit.*, p. 119.

<sup>58</sup> Ancora Tòfano nel suo *Teatro all’antica italiana*, cit. (p. 103), racconta: «In treno, il nucleo della compagnia – ruoli minori, generici, personale tecnico – viaggiava democraticamente, in seconda classe: solo pochi elementi isolati, i più proletari, i macchinisti per esempio, si contentavano della terza per farsi rimborsare dall’amministratore la differenza del biglietto. Ma c’era una piccola élite a parte cui era riservato il diritto della prima: era lo stato maggiore dei ruoli primari che non si mescolava allo scompiglio portato in treno dalla massa della seconda».

<sup>59</sup> «Il Capocomico è tenuto a far viaggiare a proprie spese gli scritturati: gli attori, salvo diversa pattuizione, in seconda classe, il personale tecnico in terza classe, purché il percorso di ferrovia non sia superiore ai 320 km. Per percorsi superiori il personale tecnico viaggerà in seconda classe».

<sup>60</sup> «Ai prestatori d’opera che hanno raggiunto un anno di servizio presso la Ditta Capocomicale, spetterà un periodo feriale retribuito di 15 giorni».

<sup>61</sup> Si segue la periodizzazione proposta da S. Spano, *L’attore nel rapporto di lavoro*, Milano, Giuffrè, 1963, p. 191.

<sup>62</sup> Il primo contratto collettivo per gli attori di prosa risale al 6 marzo 1927; quello, invece, per gli artisti di operetta al 15 febbraio 1928, mentre quello «per gli artisti e componenti il quadro di riviste» (quindi anche ballerini, numeri di varietà e personale tecnico) è del 23 febbraio 1928.



#### **4.1. DALL'“ERA DELLE CONSUETUDINI”**

##### **AL PERIODO CORPORATIVO**

Durante l'“era delle consuetudini” i rapporti tra impresario e attore erano regolati da usi e costumi complessi, spesso variabili da luogo a luogo, dato che il teatro, soprattutto di prosa, non aveva allora una struttura nazionale. All'assenza di una disciplina specifica supplivano, oltre alle consuetudini derivanti da una tradizione plurisecolare, i “regolamenti” dei singoli teatri e talora le stesse scritture individuali. La scrittura era infatti un atto che riguardava rapporti in buona parte regolati dalle leggi del commercio, dagli usi teatrali<sup>63</sup>, e dai principi del Codice Civile.

Evento importante di questo periodo, che vede protagonisti la Lega di miglioramento tra gli artisti drammatici e l'Associazione dei capocomici, è la sottoscrizione di un “contratto di locazione d'opera” in cui il capocomico si impegnava a stipulare – anche nel caso di artisti di una stessa famiglia – una scrittura di tipo individuale (1917). Si tratta, oltre che di una spia della scomparsa dell'istituzionalizzazione della “famiglia d'arte”, del riconoscimento all'attore di uno stato giuridico di tipo individuale che sarà alla base dei successivi contratti corporativi.

Nel periodo corporativo accanto al contratto individuale troviamo il contratto collettivo stipulato dai sindacati che avevano *ex lege* la rappresentanza di tutti i componenti delle categorie professionali (datori di lavoro e lavoratori), indipendentemente da vincoli di affiliazione. I contratti collettivi stipulati dai sindacati corporativi erano considerati alla stregua di norme di legge, inderogabili se non a favore dei lavoratori (art. 2077 Cod. Civ.). In questo periodo gli attori venivano inquadrati nella “Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo” e gli impresari nella “Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo”<sup>64</sup>.

Il primo tentativo di codificare il complesso materiale consuetudinario che, sino ad allora, aveva regolato il lavoro dello

---

<sup>63</sup> Torna qui a proposito ricordare la decisione della Cassazione di Firenze che con la sentenza del 10 marzo 1887 (legge 1887.I.621) dichiarava «attendibili in materia teatrale le consuetudini generali invalse nei grandi centri e nei primi teatri, senza avere riguardo a quello che si è praticato nei teatri secondari; né ogni città di provincia potere accampare in proposito la sua consuetudine».

<sup>64</sup> A queste organizzazioni, riunite nella “Corporazione dello spettacolo”, nata nel 1930, era riconosciuta la personalità giuridica.

spettacolo in Italia è stato realizzato proprio dai contratti collettivi corporativi:

*Contratto nazionale di lavoro 25 marzo 1932 per gli artisti lirici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 69 all. n. 290)

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 23 marzo 1933 per i coristi dipendenti da imprese liriche ed enti lirici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 100 del 5 aprile 1934 - all. n. 516)

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 22 febbraio 1934 per gli artisti di varietà* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 103 del 20 giugno 1934 - all. n. 528)

*Contratto di lavoro 19 ottobre 1935 per i ballerini degli spettacoli lirici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 128 del 15 gennaio 1936 - all. n. 785)

*Contratto di lavoro 19 ottobre 1935 per gli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 136 del 30 giugno 1936 - all. n. 851)<sup>65</sup>

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 10 novembre 1936 per gli artisti cinematografici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 154 del 31 maggio 1937 - all. n. 1145)

*Contratto di lavoro 1° aprile 1938 per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste e varietà* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 181 del 30 giugno 1938 - all. n. 1379)

In forza delle nuove norme la scrittura teatrale che lega l'artista all'impresa prende ora il nome di "contratto individuale di lavoro"<sup>66</sup> ed integra le disposizioni del contratto collettivo nazionale. Le parti stipulavano un vero e proprio contratto scritto "individuale" sottoscrivibile solo per il tramite degli uffici di collocamento (che per comodità e per necessità amministrative si servivano di moduli prestampati in cui venivano sostanzialmente riportati e richiamati i patti del rispettivo contratto collettivo, facendo ad essi generico

---

<sup>65</sup> Il Contratto collettivo nazionale di lavoro per gli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali – che in linea di massima ha seguito la traccia del C.c.n.l. del 1927 – è stato stipulato il 19 ottobre 1935 tra la Confederazione Gen. Fascista dell'Industria e la Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti dell'Industria; leggermente modificato con successivi accordi del 31 marzo 1936, e pubblicato nella *Gazzetta ufficiale* del 26 giugno 1936 n. 647.

<sup>66</sup> Secondo l'Art. 2 del Contratto collettivo nazionale «Il contratto individuale di lavoro verrà normalmente stipulato mediante lo scambio di lettere di scrittura sottoscritte rispettivamente dal prestatore d'opera e dal legale rappresentante della ditta capocomicale. Nel contratto individuale di scrittura dovranno essere indicati la data di inizio e di termine della scrittura, la paga pattuita, il ruolo o le mansioni affidate al prestatore d'opera [...]».

riferimento e integrando poi a penna le parti mancanti quali il ruolo, il numero delle recite, la mercede ecc).

Prima dell'istituzione dello specifico "Ufficio nazionale per il Collocamento gratuito degli addetti all'industria dello spettacolo" (1932<sup>67</sup>), la stipula dei contratti passava, invece, attraverso gli "agenti di affari teatrali" (mediatori tra impresario e artista, o tra proprietari di teatri e capocomici) ai quali l'artista, noto od esordiente, si affidava per la ricerca e la conclusione delle scritture, accordando loro, spesse volte, un vero e proprio diritto di esclusiva. L'importo della mediazione dell'agente, anche detto "propina", non ammesso da alcuna legge ma divenuto consuetudine, veniva ritenuto sulla mercede dell'artista in ragione – nel primo ventennio del Novecento – del 2 o 3% per arrivare al 10% nel Varietà, subendo poi le ovvie maggiorazioni per i contratti stipulati all'estero.

Compito degli agenti era dunque quello di "agevolare il commercio teatrale", e cioè tutto quello che occorreva per gli spettacoli, per regolare i contratti teatrali e mettere in relazione le persone che vivevano nel teatro (attori, ma anche imprese, autori, fornitori, e anche direzioni teatrali e impresari). Gli agenti, che per "compiere il loro ufficio" dovevano "essere autorizzati", venivano considerati «*agenti d'affari*, come operanti mediazioni in affari commerciali, secondo quanto stabilito dall'art. 869, n. 5, del Codice di Commercio»<sup>68</sup>.

Del resto già nel mondo teatrale della Roma imperiale «gli accordi in base ai quali gli artisti recitavano in pubblico [erano ...] gestiti da agenti noti con il nome di *mancipes* e *locatores*. Il *manceps* sembra che fosse uno che affittava o ingaggiava gli attori, il *locator* un loro agente»<sup>69</sup>. Come poi tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, già a quell'epoca la figura dell'agente teatrale (e la sua mediazione) era riferibile sia al contratto di scrittura – e dunque al rapporto tra il cosiddetto "impresario di pubblici spettacoli" (che potremmo identificare col *mancipes*) e l'attore (che si affidava al *locator*

---

<sup>67</sup> Istituito con decreto ministeriale del 18 giugno 1932 in attuazione della delega contenuta nell'articolo 1 del Regio decreto del 29 marzo 1928 con il quale erano stati peraltro già istituiti gli "uffici per il Collocamento gratuito dei prestatori d'opera disoccupati". In deroga all'art. 10 di questo decreto, il successivo Regio decreto 9 dicembre 1929 disponeva, all'art. 1, che «la mediazione, anche se gratuita, da parte di privati, di associazioni, di enti, di qualsiasi natura, per il collocamento dei prestatori d'opera disoccupati, è vietata rispetto a quelle categorie di datori di lavoro e di prestatori d'opera disoccupati» e a quelle «per le quali venissero istituiti uffici di collocamento».

<sup>68</sup> Q. Mirti della Valle, *Voce "Teatro"*, cit., p. 580.

<sup>69</sup> E. J. Jory, *Associazioni di attori a Roma*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, cit., p. 188. Specifica poi Jory che «[...] sembra probabile che il *locator* rappresentasse gli interessi degli attori della famiglia imperiale proprio come se fosse stato un rappresentante delle singole corporazioni, e che i *mancipes* fossero imprenditori esterni che ingaggiavano le compagnie imperiali attraverso la sua mediazione».

per ottenere e la scrittura) –, sia al contratto di recita con cui l'“esercente di un locale autorizzato a pubblico spettacolo” si accordava col proprietario-capocomico di compagnie teatrali (*dominus gregis*) per lo svolgimento di una o più recite nel locale.

Nella categoria degli agenti, anche detti “persone intermedie”, “*officinae contractuum*”, “moderni *proxenetae* [intermediari]”<sup>70</sup> venivano inoltre compresi due ruoli distinti (ma sempre legati alla mediazione): quello del sensale «se l'ufficio era limitato a preparare ogni facilitazione, a combinar le trattative, ad avvicinare i contraenti nelle condizioni del prezzo e dei relativi patti, onde potessero venir eglino stessi alla relativa conclusione, nel modo che potranno creder migliore»<sup>71</sup>, e quello, opposto, del “commissionario” o “mandatario” se «agivano come se l'affare fosse loro proprio od eseguivano l'incarico avuto da una delle parti»<sup>72</sup>.

Almeno fino al primo decennio del Novecento, gli agenti, che in Italia erano per la maggior parte anche giornalisti teatrali<sup>73</sup>, svolgevano un ruolo molto importante: sebbene il loro ufficio non fosse necessario, esso era «comodo per la natura speciale delle contrattazioni teatrali»<sup>74</sup>, determinante, poi, quando «in essi l'ingegno e la capacità corrispondevano all'importanza del mandato»<sup>75</sup>. «La consuetudine teatrale ce li atteggia [...] quali mandatari *ad negotia* giacché per solito impresari lontani affidano ad essi l'incarico di scritturare un dato numero d'artisti e gli artisti stessi fanno che essi prendan memoria del loro nome, qualità e domicilio per esser scritturati all'occasione»<sup>76</sup>.

Ed ecco che, quasi naturalmente, col formarsi della moderna industria dello spettacolo alla fine del XIX secolo nascono in Italia le prime importanti agenzie teatrali: l'“Arte Drammatica” (1870), fondata a Milano da Icilio Polese e Pietro Ravizza, e la quasi coeva agenzia bolognese del “Piccolo Faust”. Anche per i legami che le agenzie più importanti avevano stretto con le imprese, il mediatore (o agente) prese ad esercitare un'influenza decisiva sulla carriera dell'artista. Col passare degli anni, però, questo tipo di mediatorato degenerò, per la gran parte, in “esoso sfruttamento a danno degli attori”, soprattutto

---

<sup>70</sup> P. Ascoli, *Della Giurisprudenza teatrale. Studj*, cit., p. 156.

<sup>71</sup> P. Ascoli, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>72</sup> P. Ascoli, *op. cit.*, p. 157.

<sup>73</sup> Spesso gli agenti teatrali, oltre ad essere giornalisti erano anche proprietari di giornali, riviste o fogli teatrali come i [napoletani] Fratelli Razzi, che stampavano *Il Café-Chantant*, o Guido Argeri, (amministratore, ad esempio, della compagnia di Raffaele Viviani dal 1918 al 1920 e della compagnia di Eduardo De Filippo dal 1933 al 1962), che editava e dirigeva il periodico *Eldorado*.

<sup>74</sup> P. Ascoli, *op. cit.*, p. 157.

<sup>75</sup> P. Ascoli, *op. cit.*, p. 156.

<sup>76</sup> P. Ascoli, *ibidem*.

nel teatro di varietà e nel Café-Chantant dove «le paghe dei comici venivano decurtate del 10% per propina agli agenti i quali essendo uomini dediti alla concupiscenza non si contentavano di quel solo provento; tanto più che spesso essi erano gli uomini di paglia dell'impresario, col quale dovevano dividere gli scotti. Pagamenti in natura erano pretesi dalle pulzelle previa minaccia di lasciarle inopere, da questi figure che si davano arie da Buddha e si curavano col "606"»<sup>77</sup>.

Il primo passo contro lo strapotere delle agenzie teatrali si ebbe con la formazione delle organizzazioni di lavoratori (per categorie), prima tra esse la "Lega degli attori drammatici" fondata a Milano ai principi del Novecento dal suggeritore Domenico Gismano, trasformatasi, dopo il 1924, in sindacato corporativistico. Solo dopo la prima guerra mondiale, quando anche nel campo del teatro sorsero i sindacati di categoria – che nel 1920 si unirono nella Confederazione nazionale dei lavoratori del teatro, soppressa dal fascismo nel 1923 –, si arrivò all'abolizione del mediatorato in quasi tutti i settori, eccetto in quello del Varietà.

Anche nel campo dei rapporti che venivano posti in essere con il contratto di recita (tra l'esercente di un teatro e il capocomico o l'impresa stessa) il mediatorato acquistò particolare importanza (e sempre maggiore potere) negli anni intorno al primo conflitto mondiale, col formarsi del trust degli esercenti teatrali tra Torino-Genova (Chiarella), Bologna (Paradossi) e Milano (Suvini-Zerboni)<sup>78</sup>, in quanto nei contratti con i capocomici veniva riservato, con una clausola d'obbligo, il 3% a favore di una delle due citate agenzie teatrali che, prosperando, erano passate dal campo del contratto di lavoro (scrittura) a quello dei rapporti tra esercenti di teatro e compagnie drammatiche (e di operetta). Si era formato uno stato di cose, lamentavano i capocomici nel 1917,

---

<sup>77</sup> Rodolfo De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, La Casa Usher, 1984, pp. 36-37. Il 606 era, probabilmente, un farmaco a base di sublimato di mercurio che si usava per curare la sifilide.

<sup>78</sup> Si tratta del Consorzio per la gestione delle principali sale teatrali, a tutti noto come "il trust", formato nel 1916 da Giuseppe Paradossi insieme ai fratelli Chiarella e alla ditta Suvini-Zerboni. Il monopolio fu perfezionato grazie ad alleanze con i maggiori concorrenti e in particolare con Paradossi e Liberati per i teatri di Roma e Bologna, e i Chiarella per Torino e Genova. Sotto il controllo del Trust molti teatri di Milano (l'Olimpia, il Fossati, il Diana, i Filodrammatici, il Lirico, il Dal Verme e il Verdi), di Torino (il Carignano, il Chiarella, l'Alfieri, il Vittorio Emanuele e il Balbo) e di Roma (il Valle, il Quirino e il Nazionale), oltre ai principali teatri bolognesi, al Politeama Giacosa di Napoli, al Biondo di Palermo e al Politeama Margherita di Genova. Come nota Gianfranco Pedullà nel suo *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* (Bologna, il Mulino, 1994, p. 57 [ristampa ed. Titivillus, 2009]) «il monopolio dei maggiori teatri italiani era quasi completo considerando che nel 1923 un'indagine ministeriale avrebbe segnalato l'esistenza di 23 sale primarie, 213 di seconda categoria e 1244 di terza, concentrate soprattutto nelle regioni centrosettentrionali e nelle maggiori aree urbane».

pel quale l'esercizio della nostra industria è reso troppo difficile, troppo rischioso, se non addirittura impossibile. Ci sono imposti contratti stranamente onerosi. C'è chi s'immischia nella formazione delle compagnie, senza diritto. Il giro delle compagnie è forzoso, ed è subordinato non all'interesse dell'arte e dell'industria teatrale, ma a quello soltanto di chi detiene in suo potere l'agibilità e la disponibilità dei principali teatri.<sup>79</sup>

Nonostante le annose e aspre lotte contro la clausola del 3% combattute in occasione della stipula del contratto nazionale tra teatri e compagnie negli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi<sup>80</sup>, soprattutto tra l'Associazione dei capocomici (presieduta da Ermete Zacconi) e quella dei proprietari di teatri (presieduta dal commendator Giuseppe Paradossi), la percentuale fu soppressa solo nel 1934 quando, scomparsi Paradossi e in parte la ditta Chiarella, gli esercenti di teatro si accordarono con le compagnie di prosa per la costituzione di un servizio interaziendale, dando vita all'Unione Nazionale Arte Drammatica (UNAD), che, estesa la sua giurisdizione anche sul teatro comico-musicale e sull'avanspettacolo, si trasformò nel Consorzio Unione Nazionale Arte Teatrale (UNAT) il cui obiettivo era la riduzione del costo degli spettacoli da raggiungersi attraverso l'eliminazione del mediato e delle relative spese delle contrattazioni.

L'obbligo della stipula dei contratti teatrali per il tramite dell'UNAT<sup>81</sup> decretò così la definitiva scomparsa degli agenti teatrali, categoria già ampiamente "decimata" dall'istituzione dell'Ufficio di collocamento per lo spettacolo. In realtà, già con i Regi decreti 20 marzo 1918 e 9 dicembre 1929 che (per la prima volta) proibivano la mediazione privata nella manodopera manuale ed intellettuale, le agenzie teatrali, pur continuando la loro attività munite di licenza di

---

<sup>79</sup> Il brano è riportato in A. Gramsci, *Cronache teatrali dall'“Avanti!” (1916-1920)*, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 359.

<sup>80</sup> Il nuovo contratto di locazione dei teatri, che fu sottoscritto nell'agosto 1921, assegnava al capocomico le spese della compagnia, materiale scenico, viaggi, trasporti, trovarobato, montaggio e smontaggio delle scene; a carico del teatro spettava l'illuminazione del palcoscenico e della sala e il relativo personale, le spese pubblicitarie, il riscaldamento del teatro fino a quindici gradi nella sala e diciotto in palcoscenico, pompieri, due pianoforti, servi di scena. Gli accordi economici venivano rimandati ad una ripartizione in percentuale degli incassi preventivamente concordata, mentre i capocomici si impegnavano ad inviare al teatro, almeno quindici giorni prima delle repliche, l'elenco artistico con le novità e, a parte, il repertorio, dal quale verranno, di comune accordo, scelti progressivamente gli spettacoli. Nell'avviare un (informale) controllo del repertorio delle compagnie da parte dei teatri, la clausola relativa al repertorio tendeva ad assegnare ai proprietari delle sale (Paradossi, Chiarella, Zerboni...) un maggior condizionamento sulla scelta dei repertori.

<sup>81</sup> Stabilito da tre norme corporative del 22 gennaio 1936 (prosa, arte varia, avanspettacolo), e 11 dicembre 1937 (operetta, rivista).

pubblica sicurezza, avevano subito un duro colpo, cui si aggiunse quello, assai più duro, inferto dalle norme sul Collocamento.

Se però ad essere vietata era la *mediazione* privata dei rapporti di lavoro subordinato, non lo era (e non poteva esserlo) la *rappresentanza* esercitata per la conclusione dei relativi contratti, sia nell'interesse del datore che del lavoratore. Una parte consistente delle funzioni delle agenzie rimaneva dunque "legittimamente" in piedi (e lo è ancora oggi): curare il lancio pubblicitario degli artisti e il loro ingresso negli ambienti teatrali, prepararli e addirittura "scoprirli", provvedere all'assistenza contrattuale e assicurativa ed infine, ma questo è il *punctum dolens*, "collocarli" presso le imprese<sup>82</sup>.

La figura dell'agente teatrale ha dunque "resistito" alla legislazione sul collocamento. Non vi è dubbio che gli uffici di collocamento siano stati istituiti al fine di sottrarre il lavoratore allo "sfruttamento" del cosiddetto mediatore privato<sup>83</sup>, ma, se la normativa vigente vieta la mediazione non può certo impedire all'artista di avere un rappresentante, che, anzi, può addirittura essere indicato allo specifico ufficio di collocamento<sup>84</sup>.

L'istituzione del Collocamento generò da subito numerose controversie legate alla specificità della classe dei "prestatori d'opera" che sicuramente era una di quelle categorie che meno si prestavano ad essere assoggettate ad un ufficio che presupponeva una forma di prestazione neutra e "intercambiabile": «la vera caratteristica di un'impresa teatrale – sottolineava Nicola Tabanelli nel suo manuale su *Le scritture teatrali* – risiedeva nella *composizione dello spettacolo*, di cui gli artisti, che ne sono gli interpreti, costituiscono la parte più delicata ed importante»<sup>85</sup>. In questa "industria", ricalca buona parte della dottrina, il criterio di scelta deve essere prerogativa di colui che

---

<sup>82</sup> È opportuno ricordare che, attualmente, per svolgere la loro attività le agenzie teatrali devono munirsi di autorizzazione (licenza) preventiva rilasciata dalla Questura a norma degli artt. 115 del Testo Unico delle leggi di P.S. e 205 e 209 del relativo regolamento. Le medesime, successivamente, possono richiedere l'iscrizione nel registro delle imprese presso la Camera di commercio ai sensi dell'art. 2188 Cod. Civ., comprovando l'esercizio di agenzia teatrale per il "collocamento" di compagnie teatrali e complessi orchestrali, per la costituzione di compagnie di spettacoli teatrali, per la gestione di teatri, sale cinematografiche, ecc.

<sup>83</sup> Vedi legge n. 264 del 1949 e d. P. R. 5 giugno 1950 istitutivo dell'Ufficio speciale di collocamento per i lavoratori dello spettacolo. In altri Paesi (Belgio, Germania ed Olanda) si è preferito ricorrere ad un riconoscimento e controllo degli artisti da parte dello Stato; in Francia invece la mediazione privata è consentita solo per le *professioni dello spettacolo*. Nei Paesi anglosassoni, infine, la ben nota figura del "manager" è senza dubbio avvantaggiata, sotto il profilo qualitativo ed organizzativo, dal riconoscimento formale dell'ordinamento giuridico.

<sup>84</sup> Vedi articolo 4 della legge n. 8 dell'8 gennaio 1979, la quale prevede che: «ciascuno degli artisti può indicare all'ufficio per il collocamento dei lavoratori dello spettacolo un proprio rappresentante, il cui nominativo viene annotato nell'elenco speciale provvisorio».

<sup>85</sup> N. Tabanelli, *Le scritture teatrali*, cit., 1938, pp. 335-336.

offre il lavoro ed è responsabile della produzione. La controversia nasceva proprio intorno alla questione se il datore di lavoro, agendo in un campo particolare quale quello teatrale, potesse derogare all'obbligo di assumere esclusivamente elementi inviati dal Collocamento. Nel campo specifico delle prestazioni teatrali fu così ammessa la facoltà di scelta da parte del datore. Non sarebbe stato concepibile, del resto, lasciare all'impresario tutto il peso della responsabilità derivante dai rischi della produzione senza permettergli quell'autonomia indispensabile nel campo artistico per la scelta degli elementi più idonei all'allestimento e all'organizzazione del "prodotto-spettacolo". La questione fu così risolta dalla legge sul Collocamento<sup>86</sup> che riconobbe all'impresario l'insindacabile potere di scelta degli artisti «da scegliersi non solo tra quelli iscritti nelle liste dei disoccupati, ma anche tra quelli dei non disoccupati, o al momento della richiesta occupati presso altre imprese».

#### **4.2. IL "PERIODO CORPORATIVO"**

Il "periodo corporativo" si apre con il Contratto collettivo per gli artisti lirici del 1932, cui segue quello degli artisti drammatici del 1935 che predetermina la struttura delle scritture teatrali, definendone analiticamente elementi essenziali e accessori.

Ai sensi dell'art. 1 del "Contratto degli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali", «il Capocomico, prima di richiedere le disponibilità dei prestatori d'opera al competente Ufficio di Collocamento, dovrà munirsi del nulla-osta alla costituzione della Compagnia rilasciato dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo».

Tra gli elementi essenziali del contratto – «normalmente stipulato mediante lo scambio di lettere di scrittura sottoscritte rispettivamente dal prestatore d'opera e dal legale rappresentante della ditta capocomicale» – oltre naturalmente all'indicazione nominativa dei soggetti del contratto, la data di inizio e di termine della scrittura, la paga pattuita, il ruolo o le mansioni affidate al "prestatore d'opera", fa la sua comparsa l'obbligo di indicare, al fine dell'aumento della

---

<sup>86</sup> «Il decreto legge 21 dicembre 1938 all'art. 5 mentre stabilisce che la richiesta di regola deve essere numerica, consente eccezionalmente al datore di lavoro, nell'interesse della produzione, la richiesta nominativa per quelle qualificazioni e specializzazioni che saranno autorizzate con decreto del Ministero delle corporazioni. Con successivo decreto ministeriale in data 1° marzo 1939, sono state quindi elencate le categorie di lavoro (e tra esse è espressamente compresa quella dello spettacolo) per le quali è consentita senz'altro la richiesta nominativa da parte del datore di lavoro» N. De Pirro, *Voce "Teatro"*, cit., 1940, p. 16.



mercede dell'artista, se la compagnia scritturante è costituita per "brevi debutti"<sup>87</sup>.

Vengono poi fissati i minimi di paga (art. 7), le "prestazioni giornaliere" dello scritturato, in cui oltre alle rappresentazioni vengono comprese le prove (art. 10), e gli orari di lavoro. Tra gli articoli "ad hoc", riguardanti cioè il settore specifico in cui il lavoro deve essere espletato, troviamo le recite all'estero (allora per "estero" si intendeva soprattutto l'America Latina) che, divenute ormai una consuetudine – o meglio quasi un attestato di merito – delle compagnie italiane, vengono disciplinate da un articolo apposito (art. 20):

era l'epoca d'oro delle tournée teatrali, quando il cambio altissimo garantiva larghi margini di guadagno, e l'America era veramente l'America che accoglieva a braccia spalancate [...] le compagnie che giungevano dall'Europa. [...] E non c'era compagnia, si può dire, che almeno una volta nel giro del triennio mancasse di fare la sua capatina a Buenos Aires, una punta a San Paolo e da Rio Janeiro [sic], e a Rio, sulla via del ritorno, una fermata a Montevideo<sup>88</sup>.

Ancora una volta il diritto interviene per dare regolamentazione alle esigenze "pratiche". Ancora una volta è la "realtà" a condizionare la normativa che disciplina i rapporti tra scritturato e scritturante. Come nel caso del portaceste, «modesto, volenteroso e infaticabile lavoratore d'altri tempi, che aveva una funzione così preponderante nell'organismo sociale della vita teatrale, pur se limitata a funzioni di secondo piano»<sup>89</sup> da riempire lo spazio di un intero ed apposito articolo (art. 19). Ufficialmente però il suo compito era quello di andare a ritirare da ogni attore la *cesta* contenente il fabbisogno per la recita della sera e riportarla a casa ad ogni cambiamento di programma. Ufficiosamente, però, il suo ruolo andava molto al di là del compito: il portaceste, figura scomparsa dall'universo teatrale dopo il primo trentennio del Novecento, era

l'amico e protettore e consigliere e nume tutelare dei comici, il personaggio più pittoresco e più rappresentativo, malgrado l'apparente modestia delle sue mansioni, di tutto il personale che viveva e lavorava ai margini del teatro, l'istituzione più utilitaria

---

<sup>87</sup> Nel gergo teatrale il termine veniva impiegato per designare compagnie minori (di Music-hall, Caffé-concerto, Arte varia e Operetta) costituite appunto per "brevi debutti" (le cosiddette *tournées*). Tali compagnie derivavano direttamente dalle "compagnie di tournée" del teatro d'Opera tra Otto e Novecento, complessi nati come semplice contorno alla tournée di stelle di prima grandezza.

<sup>88</sup> S. Tòfano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pp. 105-106.

<sup>89</sup> S. Tòfano, *op. cit.*, p. 148.

creata a servizio degli attori. [...] Era uno di quegli uomini servizievoli e preziosi, utili e indispensabili, dalle mille risorse e dalle infinite capacità, a disposizione di tutti e a cui tutti ricorrevano per qualunque bisogno o caso di emergenza<sup>90</sup>.

Vengono poi fissati, oltre ai “doveri della ditta capocomicale” (art. 15), anche quelli dello scritturato (art. 16) tra i quali, di particolare interesse, l’obbligo di «accettare, studiare, recitare con ogni cura e diligenza le parti che, nel ruolo pel quale fu assunto, gli verranno affidate», quello di «intervenire puntualmente alle prove ordinarie ed a quelle generali come ad una vera e propria rappresentazione; alle letture, alle prove di assieme indette dal direttore o da chi per esso»; e, infine, quello di «sottostare alle correzioni, ai suggerimenti o consigli, ad accettare, nei componimenti scenici tutti quei tagli o mutamenti introdotti dal medesimo [il direttore] o dalla censura teatrale, come pure a non permettersi di aggiungere o fare cambiamenti alle parti affidategli». Erano tempi, quelli, in cui, come si diceva in gergo, le commedie si “impiantavano direttamente in piedi”: i testi bruciavano in fretta, il pubblico reclamava sempre nuovi spettacoli e i proprietari (o gli esercenti) dei teatri esigevano cambiamenti ad ogni accenno di languore dell’incasso. Le prove – che allora quasi non esistevano se non quelle durante la quaresima quando la compagnia, impossibilitata a recitare, provava di seguito tutti gli spettacoli in repertorio<sup>91</sup>, o quelle del primo giorno della nuova commedia in cui l’ensemble si riuniva in semicerchio intorno al tavolino del direttore per leggere il nuovo testo – , le letture, lo studio e il “rispetto” della parte e delle indicazioni del

---

<sup>90</sup> S. Tòfano, *op. cit.*, pp. 144 e 146. Nel Café-Chantant la figura del portaceste assumeva compiti ancora diversi oltre quelli “ufficiali”. Racconta Rodolfo De Angelis nel suo *Storia del Café-Chantant* (Milano, Il Balcone, 1946, p. 51) che spesso e volentieri il portaceste si preoccupava anche di «offrire ai viveurs, habitués del locale, durante lo spettacolo, sigari, sigarette, giornali, e servigi di posta. Missive, biglietti, ambasciate, erano rapidamente recapitati alla destinataria, previo esborso dell’affrancatura anche per la risposta. Una tale onorevole e complessa attività non poteva sfuggire all’occhio attento di Trilussa (attivo frequentatore del Margherita di Roma):

*Ho bazzicato li caffè-concerto;  
portando le canestre a le cantante  
sor cavaliere mio, n’ho viste tante!  
Se sapesse le cose che ho scoperto!  
Le stelle le conosco tutte quante,  
ce spizzico, ciabbusco, me diverto...  
Ogni tantino càpita l’incerto...  
Già; incertarelli de caffè sciantante!  
S’uno me chiede indove sta la tale,  
lo dico, come adesso dico a lei  
dov’abita Maria, che c’è di male?  
Sta ar corso... Embè pe questo fo er mezzano?  
Nummero... oh, Dio ne guardi!... trentasei...  
ciammancherebbe questa!... primo piano».*

<sup>91</sup> Cfr. S. Tòfano, *op. cit.*, pp. 37-44.

direttore erano dunque indispensabili alla riuscita dello spettacolo. E le compagnie, costrette al “lavoro delle prove forzate a vita”, si attrezzavano, anche attraverso un articolo *ad hoc* che trasformava le prove in un istituto peculiare della scrittura, per rinnovare quasi settimanalmente i loro programmi.

Nei contratti collettivi trova definizione la “protesta” (art. 3), che consisteva nella facoltà unilaterale<sup>92</sup> dell’impresario (e/o dell’impresa) di risolvere la scrittura di quell’artista che si dimostrava incapace o alle prove o prima della terza recita<sup>93</sup>. Questo istituto deriva dall’antica regolamentazione del “debutto”<sup>94</sup>: come si legge in una delle prime e più complete trattazioni in materia di lavoro teatrale (Enrico Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3<sup>a</sup> edizione, Milano 1893) la scrittura non si riteneva definitivamente obbligatoria se non quando l’attore aveva superato i *tre debutti* ed era stato accolto dal pubblico con gradimento<sup>95</sup>. Nel periodo precorporativo, specie nel teatro lirico, l’artista aveva diritto a *tre debutti* prima di essere dichiarato inidoneo, affinché non lo si giudicasse “sotto l’impero delle emozioni cui è soggetto le prime volte chi si espone al pubblico”, e per tentare con sicurezza maggiore una prova definitiva: «perciò l’artista che avrà agito per tre sere consecutive nello stesso spettacolo non potrebbe essere più protestato. Per i suddetti motivi è consigliabile all’impresa di non valersi del diritto di protestare l’artista subito dopo la sua prima comparsa innanzi al pubblico, quantunque ne abbia facoltà»<sup>96</sup>. Secondo una clausola di rito già presente nelle scritture antecedenti al Contratto collettivo del ’35, in caso di “disapprovazione” o

---

<sup>92</sup> Addirittura sino a che l’istituto restò in piedi, e dunque fino al “C.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta” del 1987, la giurisprudenza è stata uniformemente orientata nel ritenere preclusa al giudice la possibilità di entrare nel merito dei motivi addotti a giustificazione della protesta, essendo questa rimessa al discrezionale giudizio dell’impresario; è invece consentito il cosiddetto sindacato di legittimità, inteso ad accertare l’effettiva esistenza delle circostanze di fatto cui la protesta è collegata e la congruità e la logicità della motivazione che la corredo.

<sup>93</sup> Eccezione fatta per il Contratto nazionale di lavoro per gli artisti lirici (1932) che, da art. 10, comma 1, potevano esser protestati anche «dopo la stipulazione del contratto e prima dell’arrivo sulla piazza nei casi di sopravvenuta e constatata insufficienza dell’artista», la protesta poteva aver luogo solo dopo l’inizio delle prestazioni, intendendo per “prestazioni” sia le prove che le recite.

<sup>94</sup> Per *debutto* non si intende solo quello di chi si presenta al pubblico per la prima volta, ma anche quello di chi, pur essendo esperto, per la prima volta partecipa ad un nuovo spettacolo. Nella pratica il termine viene ora riferito anche alla prima rappresentazione di un’opera da parte di un determinato complesso.

<sup>95</sup> E. Rosmini, *op. cit.*, p. 418. Un’ulteriore conferma della connessione derivativa dei due istituti e della loro trasformazione si desume anche dal fatto che il contr. coll. 6 marzo 1927 per gli artisti drammatici (art. 15) stabiliva che la protesta non poteva esercitarsi prima della *terza recita* [cfr. Francesco De Tiberis, *Il diritto di protesta degli attori teatrali e la distribuzione delle parti*, in *Mass. giur. lav.*, 1936, p. 206]; è solo nel successivo contratto del 19 ottobre del 1935 che la condizione delle tre recite viene sostituita dalla prefissione di un termine massimo di 6 giorni di prestazione e minimo di 3 (art. 3).

<sup>96</sup> Così si legge in un passo della sentenza della Corte di Torino del 23 giugno 1862 riportato da Prospero Ascoli, *op. cit.*, p. 109.

“riprovazione” o “malcontento” del pubblico l’Impresa (o la Direzione) poteva annullare il contratto nei primi quattro giorni corrispondendo all’artista solo la paga delle giornate in cui aveva lavorato, senza riconoscergli alcuna indennità. In sede di redazione della scrittura l’annullamento di una clausola così importante avveniva solo per gli artisti o formazioni già “collaudate” e amate dal pubblico, o con i quali l’Impresa (o la Direzione o il Capocomico) avevano già lavorato (casi di improtestabilità)<sup>97</sup>.

Partendo da un principio fondamentale del diritto teatrale tra Otto e Novecento secondo il quale l’attore, *scegliendo* di comparire sulle scene si sottoponeva *volontariamente* al giudizio pubblico, può essere interessante soffermarsi su uno dei più antichi e radicati costumi all’origine della “protesta” che consisteva nell’affidare al giudizio degli spettatori il destino di un attore o di un’opera teatrale. Non a caso, ancora nel 1934, in una rivista specialistica di diritto del lavoro si sosteneva «che è l’attore drammatico che direttamente (e solo indirettamente l’impresa) trae lode o biasimo, gloria o naufragio dall’apprezzamento del pubblico. Sicché il successo è legato ad ogni lavoro; ed ecco perché [...] l’alea è diretta per l’attore e indiretta per l’azienda. L’attore naufragato in uno spettacolo deve essere sostituito. Esso corre dunque in ogni singolo lavoro il rischio di un apprezzamento, che è affidato alla simpatia del pubblico»<sup>98</sup>.

Secondo *Il codice del teatro* pubblicato dall’editore Hoepli nel 1901 «le manifestazioni del pubblico sono una guida della quale un’impresa non può disinteressarsi, sia per la composizione del repertorio, sia per la composizione della compagnia artistica»<sup>99</sup>. Ora, con quali segni il pubblico avrebbe potuto manifestare il proprio giudizio, se non mettendo in pratica il suo *diritto* di applaudire e di fischiare? Un solo

---

<sup>97</sup> La contrattazione collettiva ammetteva casi, tassativi, di “improtestabilità”: per la prosa non era ammessa la protesta dell’artista che era già stato alle dipendenze dello stesso capocomico; per il varietà esistevano invece due discipline: il contratto del 1934 escludeva la protesta dell’artista o complesso che avesse già agito su piazza; la disciplina cambiava quando il datore di lavoro era non più l’impresario di un determinato esercizio di una determinata città, ma il capocomico che estendeva la sua sfera di attività attraverso il giro dei viaggi della compagnia. Il caso di improtestabilità era, quindi, limitato nel senso che, secondo quanto previsto dall’art. 7 del C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia, non poteva essere protestato il numero di varietà che prima della scrittura fosse stato visionato dal capocomico o da persona da lui espressamente delegata (a meno che – come prescrive anche l’art. 11 comma 2 del C.n.l. per gli artisti di varietà – il numero risultasse modificato o mancante di anche uno solo degli elementi che lo componevano).

<sup>98</sup> Ferrante Ferranti, *Il contratto di lavoro degli artisti drammatici e la collaborazione impiegatizia*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 1934, p. 309. La rivista esiste ancora oggi ed è pubblicata da *Il Sole 24 ore*.

<sup>99</sup> N. Tabanelli, *Il codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici, direttori d’orchestra, direttori teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico*, Milano, Hoepli, 1901. Il brano citato è ripreso dall’edizione ampliata e corretta dello scritto del 1901: *Le scritture teatrali*, cit., p. 323.

gesto, universalmente condiviso, come il pollice verso dell'antica Roma, assumeva un valore decisivo. Ma i fischi e gli applausi, benché fossero i mezzi più comuni con i quali il pubblico manifestava il proprio biasimo o la propria approvazione, non erano certo gli unici. Così, fino al primo trentennio del Novecento, ad Orléans il pubblico esprimeva il suo giudizio per alzata e per seduta; a Nantes si procedeva ad una votazione di scrutinio; nel Teatro Reale di Anversa gli artisti drammatici godevano della prerogativa di tre debutti durante i quali le approvazioni e le disapprovazioni erano vietate e solo dopo si votava per l'ammissione dell'artista. A Parigi, infine, si teneva conto del parere della stampa e solo alla Comédie Française e all'Opéra il giudizio era affidato all'amministrazione e ai direttori del teatro.

Nell'altra faccia della medaglia gli obblighi degli attori verso gli spettatori<sup>100</sup> che nelle scritture antecedenti il Contratto collettivo del '35 si traducevano nella clausola, prestampata e onnipresente, «parole od atti irriverenti dell'artista verso il pubblico o verso la Direzione risolvono il contratto».

Nel Contratto collettivo del 1935 l'istituto della protesta trova lo spazio di un articolo apposito (art. 10). Tra i diritti della "ditta Capocomicale", su dichiarazione firmata dal direttore artistico, quello di «protestare l'artista nuovo assunto che risultasse inadatto, o comunque insufficiente. Tale protesta sarebbe dovuta pervenire all'artista non prima della terza e non dopo alla sesta giornata di prestazione», comunque prima delle successive rappresentazioni le quali, diversamente, avrebbero dovuto intendersi come tacita conferma

---

<sup>100</sup> «Quanto al pubblico, l'attore deve rispettare le di lui manifestazioni sia di applauso che di riprovazione, una volta che, volontariamente dedicandosi all'arte scenica se lo è scelto qual giudice. Se mancasse a tale rispetto, se interrompesse la sua parte per apostrofare gli spettatori, l'autorità potrebbe vietargli di presentarsi più sulla scena, e, persistendo, allontanarlo anche con la forza. "L'attore che reagisce con atti di disprezzo, con offese al pubblico fa cosa illecita" (Gaetano Savonarola *Galateo dei teatri*, Milano, Truffi, 1836, t. III, p. 11). Il pubblico ha diritto di manifestare la propria approvazione o disapprovazione tanto nel teatro, battendo le mani o fischiando, lodando o criticando sui giornali il modo di cantare, di recitare, di porgere dell'attore. Certo però il pubblico, dal canto suo, non deve esagerare, ma la sua critica deve star sempre nei limiti del retto e dell'onesto e non passare all'ingiuria, alla diffamazione»: Q. Mirti della Valle, Voce "Teatro", cit., pp. 579-580.

Dal canto suo l'attore, qualora «mancasse di rispetto verso il pubblico e interrompesse la sua parte per apostrofare gli spettatori, l'autorità potrebbe interdargli la comparsa sulle scene, nel modo stesso che se si permettesse degli atti inconvenienti, in ordine al Regolamento del 6 gennaio 1851 (art. 10), restando proibito dai doveri riguardi di indirizzarsi al pubblico con delle allocuzioni e discorsi»: E. Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, cit., p. 27. E ancora, per quanto attiene all'attore, «gli obblighi degli attori verso gli spettatori si possono riassumere nella diligenza e nello studio che essi debbono impiegare nel rappresentare la parte loro affidata, anche quando essa sia odiosa, o non sia tale da mettere in rilievo la loro capacità artistica. Non debbono offendersi delle manifestazioni ostili del pubblico: l'attore, comparando sulla scena, si sottopone volontariamente al giudizio degli spettatori, e quando pure credesse di non meritare i fischi o le censure, non potrebbe farsi lecita offesa alcuna o ritorsione verso coloro che egli stesso costituì per suoi giudici» così N. Tabanelli, *Le scritture teatrali*, cit., pp. 321-323.

del contratto. Poiché, inoltre, tra le prestazioni sono annoverate anche le prove, la protesta avrebbe potuto aver luogo anche durante le prove.

Lo stesso istituto era già previsto nel Contratto collettivo degli artisti lirici (1932) e in quello per gli artisti di varietà (1934) che alla dizione «inadatto o comunque insufficiente» riferita all'elemento protestabile e concernente un criterio di valutazione artistica, aggiungono, come ipotesi più grave, la «manifesta disapprovazione» del pubblico<sup>101</sup>; in particolare, nel Contratto per gli artisti di varietà la protesta era rimessa esclusivamente al giudizio degli spettatori. L'articolo verrà ribadito anche nel successivo "Contratto per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia" del 1937 (art. 7) e nel contratto nazionale per gli attori di prosa del 1952<sup>102</sup> che "rinnova" il contratto per gli artisti drammatici, qui ampiamente citato, del 1935. Nel contratto del '52 l'articolo risulta però ampliato a favore degli artisti: anche su dichiarazione di protesta firmata dal Direttore artistico, la ditta capocomicale non avrebbe potuto «protestare l'artista nuovo assunto che risultasse *inadatto* o comunque *insufficiente* dopo la sesta giornata di recita<sup>103</sup> e *senza che l'attore, possibilmente, sia stato provato in più di una parte*»<sup>104</sup>. A prima vista la protesta sembra essere regolata, su per giù, come negli altri contratti, ma vi è una peculiarità che, come nota Amedeo Giannini nel suo *Il diritto dello spettacolo* (1959), va rilevata: «subordinando la protesta ad un esperimento di prova in più di una parte e prolungando il termine di prova (sei giorni) si ha l'impressione che non si tratti più di *insufficienza* e *inidoneità* a una parte determinata, ma di una *inidoneità* e *insufficienza generica* e, comunque tale può divenire se la formulazione della motivazione da parte del Direttore artistico e della ditta capocomicale non sia tenuta in termini avveduti e prudenti, cioè nei limiti sufficienti per giustificare il provvedimento»<sup>105</sup>.

Importante innovazione del Contratto per gli artisti drammatici del 1935 la classificazione delle compagnie in "primarie" e "secondarie" (art. 5), e l'esclusione delle altre categorie tra le quali le "compagnie minori", ossia quelle che secondo l'articolo 31 del contratto in questione «agiscono a completamento di un altro spettacolo di qualsiasi genere», e cioè le compagnie di avanspettacolo e quelle di varietà, già disciplinate da uno specifico contratto collettivo (1934).

---

<sup>101</sup> Art. 10 del C.n.l. per artisti lirici, e art. 11 del C.n.l. per artisti di varietà.

<sup>102</sup> Contratto nazionale di lavoro 21 maggio 1952 per gli scritturati dalle compagnie di prosa e commedie musicali (D.P.R. 27 giugno 1961, n. 918).

<sup>103</sup> Nel C.n.l. del 1935 la protesta avrebbe invece dovuto aver luogo non prima della terza e non dopo la sesta giornata di prestazione.

<sup>104</sup> I corsivi sono miei.

<sup>105</sup> A. Giannini, *op. cit.*, p. 470; i corsivi sono miei.

Interessante notare, inoltre, che le compagnie di varietà cui si riferisce l'articolo 31 venivano distinte – senza specifici o comprensibili motivi, soprattutto se si confrontano i contratti che regolano le due categorie – anche da quelle di “arte varia” – intendendosi con quest’espressione «la formazione della quale fanno parte numeri di varietà assunti per prestazioni similari a quelle che i numeri stessi effettuerebbero se venissero scritturati isolatamente dagli esercenti di cinema e teatri, salva la partecipazione al quadro di apertura e chiusura dello spettacolo» – per essere assimilate, per quanto riguarda la contrattazione collettiva, a quelle “di operette e di riviste” dallo specifico contratto del 1937 (denominato, appunto, “C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia”).

Al periodo corporativo appartengono, come accennato, anche il Contratto nazionale di lavoro per artisti di varietà, e quello per le compagnie di operette, riviste ed arte varia. Oltre che sulle strutture delle diverse contrattazioni, rilevanti anche a livello costitutivo, non foss’altro che per le particolari clausole inserite (ovviamente dettate dalle diverse peculiarità dei generi che i contratti avrebbero dovuto disciplinare), è interessante soffermarsi sul fatto che anche nella contrattazione collettiva il passaggio dalla prosa (non a caso considerato “teatro maggiore”) al varietà o all’operetta o al teatro di “arte varia” (il cosiddetto “teatro minore”) è sempre nel segno di una *diminutio*.

Nel Contratto nazionale di lavoro per artisti di varietà risaltano alcune clausole *ad hoc* dettate dalle peculiarità del genere teatrale che regolavano: trattandosi di uno spettacolo che veniva solitamente proposto più volte nel corso della giornata, nella scrittura doveva essere specificato non solo il numero delle prestazioni giornaliere cui l’artista era tenuto (art. 2) – cosa che verrà richiesta anche nel successivo contratto per le compagnie di operette, riviste ed arte varia<sup>106</sup> -, ma anche il teatro (o i teatri) nei quali l’artista o il complesso avrebbe dovuto prodursi (art. 2) – e qui si tratta di un requisito presente solo in questa normativa e direttamente proporzionale, potremmo dire, al peso specifico dell’artista se si tiene conto che, assai più spesso che nella prosa, nei teatri di varietà venivano compresi locali di basso ordine e, secondo l’opinione pubblica, di dubbia moralità. Non a caso, poi, tra le clausole *ad hoc*, quella dell’art. 10 che dispone la previsione dell’obbligo per l’artista di effettuare spettacoli

---

<sup>106</sup> Art. 3 del C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia.

anche nei “cosiddetti locali di *tabarin*”<sup>107</sup>. In particolare, riguardo alle *prestazioni di tabarin* assai interessante il divieto tassativo di convenire in contratto attività che non avessero carattere artistico, come ad esempio ballare con i clienti, far compagnia agli stessi o sollecitare le consumazioni<sup>108</sup>. Attività, queste ultime, tradizionalmente svolte nei *Café-chantant* addirittura “per contratto”, come nel caso del Morisetti di Milano, storico e “famigeratissimo” Caffè-concerto nel quale, fino ai primi del Novecento, le artiste avevano appunto l’obbligo contrattuale di sedere al tavolo coi clienti onde incrementare le consumazioni. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un divieto che nasce nel tentativo di contrastare un comportamento che, anche con l’ausilio della protezione contrattuale, stava clamorosamente degenerando nel *risqué*.

Ancora, tra gli articoli *ad hoc*, il 4 che disciplina la scrittura, all’interno degli ensemble di varietà, di piccoli gruppi di artisti definiti *troupes* o “numeri aziendali” che «si diversificano dalla compagnia di varietà vera e propria solo perché, mentre per questa è requisito naturale la eterogeneità del programma, tale varietà non è indispensabile per il gruppo»<sup>109</sup>.

Interessante anche l’articolo relativo alla definizione dell’“ordine dello spettacolo” (art. 22) – altra caratteristica esclusiva degli spettacoli di varietà composti da numeri diversi il cui ordine di apparizione era regolato da severe regole gerarchiche – che era una prerogativa dell’impresa cui, nella pratica, si derogava solo in casi eccezionali.

Un ultimo cenno, prima di chiudere il discorso sul contratto per gli artisti di Varietà, al *patto di esclusiva* – intendendosi per tale il divieto fatto all’artista di prestare la propria opera sulla medesima piazza per conto di altri impresari –, patto che doveva essere espressamente previsto in scrittura ed era condizionato ad un minimo di retribuzione salvo che le prestazioni non si riferissero a locali dello stesso rione (art. 5). Il divieto poteva essere previsto dalla data di stipula del contratto fino al giorno in cui questo avrebbe dovuto essere espletato. Si tratta della “clausola di concorrenza” (o, meglio, di “vietata concorrenza”), una delle prime a comparire nelle scritture teatrali degli albori, e che, oltre a fissare la proibizione d’agire in qualsiasi altro

---

<sup>107</sup> I *tabarin* erano sale da ballo in cui, bevendo o cenando, si assisteva anche a spettacoli di varietà.

<sup>108</sup> Così recita l’art. 10 del C.n.l. per artisti di varietà: «Nel contratto di scrittura può essere previsto l’obbligo per l’artista o il complesso di effettuare spettacoli nei cosiddetti locali di *tabarin*. [...] Non potrà essere inclusa alcuna altra clausola aggiuntiva concernente prestazioni che non abbiano carattere artistico».

<sup>109</sup> G. Trevisani, *Il teatro italiano nell’ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpano editrice, 1938, pp. 128-9.



teatro, spesso specifica anche il raggio entro il quale l'esclusione avrà efficacia. Tale prescrizione, in vigore ancora oggi<sup>110</sup>, già presente nel Contratto per gli artisti lirici, sarà ripresa in quello degli artisti drammatici e poi in quello per le compagnie di operette, riviste e arte varia. Mentre durante l'espletamento del contratto all'artista lirico non era consentito, nemmeno gratuitamente, prodursi senza autorizzazione scritta dell'impresa in luoghi pubblici o privati entro un raggio di 30 chilometri, né "prestarsi" a radiotrasmissioni o incisioni di dischi o ripresa di film sonori (art. 19, comma 3), per gli attori di prosa e per quelli delle compagnie di operette, rivista e arte varia, la prescrizione non prevedeva limitazione territoriale. Per gli attori drammatici, invece, il divieto comprendeva esibizioni pubbliche e private, radiotrasmissioni, incisione di dischi, riprese e doppiaggio di film (art. 17, comma 2); mentre, per gli artisti di riviste, operette e arte varia, la disposizione, anche qui riguardante spettacoli pubblici e privati, doppiaggio di film e trasmissioni radiofoniche, escludeva l'incisione di dischi e la ripresa cinematografica (art. 16, comma 2). Andando avanti con gli anni le condizioni dettate dalla clausola di vietata concorrenza, sempre limitate al periodo di tempo rispondente alla durata del contratto e senza limitazione territoriale, vengono trasformate per adattarsi ai nuovi mezzi di comunicazione di massa: nel contratto del 1952 che, come detto, rinnova quello per la prosa del 1935, il divieto si allarga a comprendere anche le trasmissioni televisive (art. 15, comma 2); mentre nel contratto ancora in vigore per la prosa, la prescrizione, estendendosi anche alla realizzazione di documentari o shorts pubblicitari (art. 20), assume caratteri rigorosi e specifici che si estendono, con articoli separati e appositi, alle riprese televisive (art. 14, comma 6<sup>111</sup>), e a quelle radiofoniche (art. 15, comma 7<sup>112</sup>).

Nell'universo delle "compagnie minori", tra il varietà e le operette riviste e arte varia, troviamo l'avanspettacolo regolato dalla Norma corporativa del 1936<sup>113</sup> che, seguendo l'uso comune (alquanto improprio), utilizza la definizione di "avanspettacolo" o anche

---

<sup>110</sup> Cfr. artt. 14 (c. 10), 15 (c. 7) e 20 (c. 2) del contratto nazionale in vigore.

<sup>111</sup> «Lo scritturato ha l'obbligo contrattuale per il compenso percepito di non partecipare, salvo preventivo consenso dell'impresa, a rappresentazioni televisive dello spettacolo prima che siano trascorsi 12 mesi dalla fine delle rappresentazioni in teatro».

<sup>112</sup> «L'attore ha l'obbligo contrattuale per il compenso percepito di non partecipare, salvo preventivo consenso dell'impresa, a rappresentazioni radiofoniche o televisive dello spettacolo prima che siano trascorsi 12 mesi dalla fine delle rappresentazioni in teatro».

<sup>113</sup> Norma del 22 gennaio 1936 che ha per oggetto il regolamento collettivo dei rapporti economici tra gli esercenti di cinemateatri e i capocomici di queste compagnie.

“spettacolo misto” per quelle rappresentazioni di solito abbinate alla proiezione di film o ad altri spettacoli<sup>114</sup>.

A differenza delle compagnie di varietà, rivista, operetta e arte varia che “bastavano, da sole, ad offrire al pubblico uno spettacolo”, e dunque erano disciplinate da contratti di lavoro appositi, l'avanspettacolo era considerato come un sottogenere “complementare”<sup>115</sup> a quelli rappresentati dalle compagnie di cui sopra, potendo offrire «qualsiasi tipo di rappresentazioni, pur se di solito si limita a rappresentazioni di riviste, di varietà, e, meno, di operette. Qualunque sia il genere di rappresentazioni, la disciplina giuridica ed economica delle compagnie rientra non sotto quella delle singole categorie, ma sotto quella unica dell'avanspettacolo, poiché elemento essenziale per rientrare in questa categoria è il *carattere di complementarità*, ossia di *integrazione di uno spettacolo misto*»<sup>116</sup>.

Nel 1937 viene stipulato il “Contratto nazionale di lavoro per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia” in cui, con l'articolo 10, trova forma definitiva l'espressione “arte varia”. Definizione che, però, era quasi equivalente a quella del “varietà”: «“compagnia d'arte varia” è la formazione della quale fanno parte numeri di varietà assunti per prestazioni similari a quelle che i numeri stessi effettuerebbero se venissero scritturati isolatamente dagli esercenti di cinema e teatri, salva la partecipazione al quadro di apertura e chiusura dello spettacolo»<sup>117</sup>. Non a caso, dunque, sono «compagnie di varietà (o arte varia) – si noti bene l'uso della congiunzione “o” che indica non l'alternativa ma l'equivalenza [n.d.r.] – quelle che presentano spettacoli composti da cosiddetti “numeri di varietà”, e cioè artisti (numeri e singoli) e complessi di artisti (numeri

---

<sup>114</sup> Come scrive Luciano Ramo nella sua *Storia del varietà* (Milano, Garzanti, 1956, pp. 143-4) «Dal 1930 in avanti, mentre da un lato la “rivista senza ballerine”, con attori ed attrici di prosa, tenta di portare il genere su di un piano più elevato, le superstiti compagnie di operetta, con elementi del vecchio caffè-concerto e della più recente arte varia, si alleano d'altra parte per dar vita all'avanspettacolo. L'avanspettacolo, vale a dire lo spettacolo di rivista-varietà in aggiunta allo spettacolo cinematografico, non è una invenzione italiana. (A Parigi, grandi cinema, come il nuovo Ciel, il Paramount e il Gaumont, inaugurarono il tipo di spettacolo misto: ad esempio Jeannette MacDonald canta e recita al Ciel, precisamente in un numero di *avant-cinéma*). Ma sulle nostre scene il nuovo genere attacca subito: i maggiori cinema-teatri del tempo accolgono, oltre a formazioni di ex-operetta (la Bluettes-Navarrini, la Riccioli-Primavera), anche formazioni di rivista come la Macario, Taranto, Totò, Rascel, e Tino Scotti. Questo periodo dell'avanspettacolo propriamente detto si protrae fino al 1940. Col tempo l'avanspettacolo degenera; al periodo dignitoso del 1930-35, succede, per l'avvento di formazioni raccoglitriche di terzo e quarto ordine, il periodo del più grossolano cattivo gusto. Così anche l'avanspettacolo giunge al suo termine, anche perché dal 1930 s'avanza sulle scene italiane la rivista italo-viennese dei fratelli Schwarz, di fronte alla quale, anche le nostre migliori formazioni sono costrette a cedere».

<sup>115</sup> G. Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, cit., p. 126.

<sup>116</sup> G. Trevisani, *op. cit.*, p. 127. Il corsivo è mio.

<sup>117</sup> Art. 10, comma 3 del C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia.

plurimi), i quali si esibiscono in manifestazioni di canto, danza, musica e attrazioni varie. L'uso ha intercalato, sovente, tra numeri e numeri, attori di prosa i quali rappresentano brevi componimenti comici denominati "sketches"»<sup>118</sup>.

La considerazione sociale di cui godevano gli artisti di queste "compagnie minori"<sup>119</sup> risulta chiaramente dalla reazione innescata dal confronto di una serie di articoli del loro contratto di lavoro:

Gli scritturati devono mantenere rapporti di *deferenza* e di *subordinazione verso i superiori*, di *urbanità* e di *correttezza verso i colleghi* (art. 25).

Le infrazioni al presente contratto collettivo e le *mancanze che portino pregiudizio alla disciplina, alla morale, all'igiene dei locali* in cui si lavora, daranno luogo a seconda della loro gravità all'applicazione delle seguenti sanzioni... (art. 31).

La risoluzione in tronco della scrittura potrà aver luogo nei confronti del prestatore d'opera: [...] che *provochi risse in teatro*, o abbia un *contegno scorretto verso il pubblico*; che sia *colpevole di furti o danneggiamenti* al materiale dell'impresa o di appropriazione di oggetto per uso proprio o per qualunque uso od abuso di cose appartenenti al teatro per conto proprio o di terzi (art. 34)<sup>120</sup>.

Sono pure da richiamare l'art. 22 del C.n.l. per il varietà che al comma 3 proibisce severamente agli artisti «di *imbrattare i camerini con scritte od altro*», nonché la previsione sulla classe ferroviaria che l'impresa, sulla quale gravava l'onere del viaggio, si riservava di assegnare ai suoi scritturati: non la seconda classe, cui avevano diritto tutti gli artisti di prosa e lirica, ma la terza, quella che nel contratto di lavoro degli "artisti delle compagnie drammatiche" era "l'ultimo gradino", appannaggio esclusivo del solo personale tecnico<sup>121</sup>.

Nel Contratto collettivo nazionale attualmente in vigore<sup>122</sup> la posizione sociale dell'attore sembra aver pienamente recuperato il

---

<sup>118</sup> G. Trevisani, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>119</sup> Includiamo in questa categoria gli scritturati delle compagnie di operette, riviste, arte varia e varietà.

<sup>120</sup> Articoli del C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia. Il corsivo è mio. È più che ovvio che si stava calcando la mano, ma i molteplici obblighi e divieti sembrerebbero la spia di una realtà, magari marginale, che si intendeva sanzionare.

<sup>121</sup> Gli articoli che si riferiscono ai viaggi, e, conseguentemente alla classe ferroviaria riservata agli artisti sono: il 17 per il C.n.l. per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste ed arte varia, l'11 per il C.n.l. per artisti di varietà e il 14 per il C.n.l. per gli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali.

<sup>122</sup> Il contratto collettivo nazionale di lavoro "per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta" è stato stipulato il 23/10/1987, rinnovato il 20/2/1992, modificato (limitatamente

terreno perduto. Fin dall'articolo 1 che, ai fini della "migliore realizzazione degli spettacoli" prescrive ai responsabili artistici delle compagnie e agli scritturati di «prestare, prima della stipulazione della scrittura, tutta la necessaria collaborazione per l'approfondimento dei problemi artistici di comune interesse» abolendo in un sol colpo la protesta<sup>123</sup>. L'attore non dipende più dal giudizio del pubblico, né, avendo dovuto sostenere un precedente "provino" o audizione<sup>124</sup> che dir si voglia, da quello dell'impresa o del regista<sup>125</sup>.

### **4.3. IL PERIODO POSTCORPORATIVO (FINO AI GIORNI NOSTRI)**

Caduto il sistema corporativo, i relativi contratti collettivi rimasero in vigore per alcuni anni operando come norme di tutela minima, progressivamente sostituite dalla nuova contrattazione collettiva che, in base alla Costituzione repubblicana, avrebbe dovuto acquisire rilevanza pubblicistica. Ai sensi dell'articolo 39 della Costituzione,<sup>126</sup> i

---

all'articolo 14) il 26/9/1995, rinnovato il 28/7/1997 e poi il 9/12/2004, e ancora rinnovato il 20/12/2008. Il testo attualmente in vigore è dunque quello del novembre 2008, con scadenza 31/12/2010, tacitamente rinnovato. Il contratto è stato stipulato – con l'intervento Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS) – tra la Fondazione per l'Arte Teatrale P.L.A.TEA., l'Associazione Nazionale del Teatro Privato Indipendente A.N.T.P., l'Associazione Teatro Ragazzi A.S.T.R.A., l'Associazione Nazionale delle Compagnie e delle Residenze di Innovazione Teatrale A.N.C.R.I.T., l'Associazione Nazionale Teatri Stabili d'Arte Contemporanea A.N.T.A.C. e il SLC – CGIL, il Sindacato Attori Italiano - SLC-CGIL, la FISTel – CISL, il Forum Artisti Interpreti - FISTeL-CISL, la UILCOM – UIL, il Coordinamento attori UILCOM-UIL.

<sup>123</sup> L'articolo relativo alla protesta è presente nei contratti collettivi fino al 1970. Dal Contratto collettivo del 1974 troviamo, in luogo dell'istituto della protesta, la disciplina richiamata nel testo.

<sup>124</sup> «Si intendono "audizioni su parte" quelle che vengono effettuate dal regista o dalla direzione artistica per l'affidamento di un ruolo ad interpreti professionisti, conosciuti nell'ambito teatrale o dal regista stesso, che abbiano le caratteristiche richieste dalla parte e dalla regia. In questo caso l'audizione non va intesa come prova di maturità interpretativa, ma come ulteriore elemento utile per determinare l'affidamento definitivo della parte e come colloquio e scambio di opinioni utili e necessari per l'economia dello spettacolo» (dichiarazione a verbale allegata all'art 4 del C.c.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta).

<sup>125</sup> Viene così a cadere un istituto consacrato da una consuetudine generale e ininterrotta. Salvo a riemergere, sotto altra forma ma mantenendo la sostanza, nel caso dei cosiddetti "allievi-attori" i cui diritti e doveri sono sanciti dall'articolo 5 del C.c.n.l. attualmente in vigore, che così recita: «Il contratto di lavoro dell'allievo attore è subordinato al soddisfacente esito di un periodo di prova, decorrente dall'inizio delle prove fino a tre giorni dopo l'inizio delle recite.

Durante il periodo di prova è facoltà dell'impresa risolvere in qualunque momento il rapporto di lavoro senza preavviso, salvo il diritto dell'allievo attore di percepire il compenso per le giornate di permanenza nella compagnia e il rimborso delle spese di viaggio di ritorno se è residente altrove».

<sup>126</sup> «L'organizzazione sindacale è libera. \ \ Ai sindacati non può essere imposto altro obbligo se non la loro registrazione presso uffici locali o centrali, secondo le norme di legge. \ \ È condizione per la registrazione che gli statuti dei sindacati sanciscano un ordinamento interno a base democratica. \ \ I sindacati registrati hanno personalità giuridica. Possono, rappresentati unitariamente in proporzione dei loro iscritti, stipulare contratti collettivi di lavoro con efficacia obbligatoria per tutti gli appartenenti alle categorie alle quali il contratto si riferisce».

sindacati avrebbero dovuto procedere alla registrazione ottenendo così la personalità giuridica e potendo, in tal caso, attraverso la formazione di rappresentanze unitarie costituite in proporzione degli iscritti, stipulare contratti collettivi di lavoro con efficacia obbligatoria per tutti gli appartenenti alle categorie (e non ai soli iscritti) alle quali il contratto si riferisce. I sindacati non hanno sinora voluto espletare tale procedura<sup>127</sup>, rendendo almeno in parte inefficace il sistema delineato dalla Costituzione. Almeno in parte, però, in quanto anche se in assenza delle descritte condizioni i contratti collettivi dovrebbero avere la normale efficacia dei contratti (cioè valere solo tra le parti e quindi tra gli iscritti ai sindacati stipulanti<sup>128</sup>), di fatto, invece, assumono efficacia *erga omnes* nella misura in cui assicurano minimi inderogabili di trattamento economico e normativo, specialmente garantendo al lavoratore (e alla sua famiglia) “un’esistenza dignitosa<sup>129</sup>”: il che avviene o per effetto della riproduzione delle relative clausole nei contratti individuali, pur se stipulati con lavoratori *non iscritti* al sindacato, o per via giurisprudenziale, allorché il giudice sia chiamato a determinare la “giusta retribuzione”, individuata anche per i *non iscritti* sulla base dei contratti collettivi di categoria.

Con la rilevante eccezione della determinazione relativa ai minimi inderogabili di trattamento economico e normativo, i contratti collettivi del periodo postcorporativo vincolano, dunque, unicamente gli appartenenti alle associazioni sindacali contraenti e presuppongono, per la loro efficacia, l’iscrizione di ambedue le parti del rapporto di lavoro (datore e lavoratore) alle rispettive associazioni che lo hanno concluso.

Nella materia dello spettacolo, i contratti collettivi postcorporativi seguono quasi sempre la traccia di quelli corporativi limitandosi ad integrare la regolamentazione di qualche istituto o ad aggiornare la parte salariale<sup>130</sup>: così il contratto collettivo per gli attori di prosa del

---

<sup>127</sup> Come si è ricordato nella nota precedente, «è condizione per la registrazione che gli statuti dei sindacati sanciscano un ordinamento interno a base democratica».

<sup>128</sup> Secondo l’articolo 1372 del *Codice Civile*, «il contratto ha forza di legge tra le parti».

<sup>129</sup> Va sottolineato che, con specifico riferimento ai minimi inderogabili di trattamento economico e normativo, la Corte costituzionale ha inteso quest’ultimo «nel senso più comprensivo di ogni specie di pattuizione, anche a carattere non economico patrimoniale, necessaria ad assicurare un’esistenza degna della persona umana» (sent. n. 59 del 1972). A venire in rilievo è, in particolare, l’art. 36 della Costituzione, nel quale si legge che «il lavoratore ha diritto ad una retribuzione proporzionata alla quantità e qualità del suo lavoro e in ogni caso sufficiente ad assicurare a sé e alla famiglia un’esistenza libera e dignitosa».

<sup>130</sup> Fanno eccezione i contratti relativi alla Rai e agli Enti Lirici che hanno, per quanto faticosamente, subito un’elaborazione più ampia ed aderente alle mutate esigenze della categoria. Sul punto vedi S. Spano, *L’attore nel rapporto di lavoro*, cit., pp. 45-48.

1952<sup>131</sup>, stipulato tra l'Unione nazionale capocomici italiani (U.N.C.I.), il Sindacato nazionale artisti drammatici e il Sindacato nazionale attori di prosa con l'intervento dell'Associazione generale italiana dello spettacolo (A.G.I.S.), che "rinnova" il contratto per gli artisti drammatici, qui ampiamente citato, del 1935; così anche, in diversa misura, i contratti di seguito elencati:

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 12/10/1966*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 6/12/1969*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 27/7/1973*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 16/4/1977*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 6/11/1981*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 23/10/1987 (rinnovato il 20/2/1992; modificato (art 14) il 26/9/1995; rinnovato il 28/7/1997, ancora, il 9/12/2004, e, infine, il 20/12/2008, oggi ancora in vigore per tacito rinnovo)*

L'attuale modello di contratto individuale di scrittura segue una struttura ben precisa che, come in quelle che abbiamo definito "primarie scritte", si divide in due parti: nella prima i requisiti essenziali, e nella seconda, attraverso la dicitura "condizioni particolari", quelli accessori:

#### **CONTRATTO DI LAVORO**

Con la presente scrittura,

il sig. \_\_\_\_\_ in qualità di Legale Rappresentante \_\_\_\_\_ con sede in \_\_\_\_\_ scrittura per la stagione teatrale \_\_\_\_ il sig. \_\_\_\_\_ che agli effetti del presente contratto elegge il proprio domicilio in \_\_\_\_\_ quale \_\_\_\_\_.

<sup>131</sup> Contratto nazionale di lavoro 21 maggio 1952 per gli scritturati dalle compagnie di prosa e commedie musicali (D.P.R. 27 giugno 1961, n. 918).

<p>Condizioni:  PERIODO DI SCRITTURA: dal _____</p> <p>PAGA: la paga concordata resta fissata in: _____</p> <p>CONDIZIONI PARTICOLARI:  .....</p> <p>Per tutto quanto qui non espressamente indicato o previsto, le parti fanno riferimento al Contratto Nazionale di Categoria ed al regolamento di palcoscenico.  Foreo competente quello di _____.</p> <p>Letto, approvato e sottoscritto dalle parti.</p>
Lo scritturato

Il rapporto di lavoro artistico è disciplinato dal contratto individuale<sup>132</sup> e, per quanto non espressamente previsto, dal contratto collettivo<sup>133</sup> di cui il Regolamento di palcoscenico è parte integrante, dagli usi<sup>134</sup>, e dalle leggi<sup>135</sup>.

Per quanto riguarda ancora la contrattazione collettiva in vigore, tra i requisiti essenziali si aggiunge la necessità che la scrittura individuale abbia carattere continuativo<sup>136</sup> e la norma “aggiuntiva per gli attori” che riconosce allo scritturato il diritto di richiedere, nel caso di spettacoli di prosa, che nella scrittura individuale sia indicato «il ruolo od i ruoli che l’attore stesso è chiamato ad impersonare negli spettacoli»<sup>137</sup>. Se, fin dalle origini, l’indicazione del ruolo nella scrittura era requisito essenziale (e dunque indisponibile dalle parti), oggi, a partire dal contratto collettivo del 1966 (art. 2, c. 1, lett. c), tale indicazione è condizionata alla specifica richiesta dell’attore.

A questa previsione si lega la “norma particolare” che obbliga l’impresa ad assegnare allo scritturato un «*doppio ruolo* che questi sarà

<sup>132</sup> Sempre che questo contenga un trattamento più favorevole al lavoratore di quello di altre fonti.

<sup>133</sup> Che ha efficacia solo quando i prestatori di lavoro siano rappresentati dalle associazioni sindacali.

<sup>134</sup> Che non possono avere efficacia quando la materia è disciplinata da leggi inderogabili, a meno che non siano espressamente richiamati.

<sup>135</sup> Che, in quanto contengono disposizioni a tutela del lavoratore, sono inderogabili.

<sup>136</sup> Art. 1, comma 5 del C.c.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta. La disposizione relativa al carattere continuativo della scrittura compare, per la prima volta, nel C.c.n.l. del 1977 (art. 1, c. 5), per esser poi riproposta, sempre all’articolo 1, in tutti i contratti collettivi successivi.

<sup>137</sup> Norma aggiuntiva per gli attori contenuta nell’art. 2 del C.c.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta.

obbligato a preparare e a ricoprire in caso di *forzata sostituzione*<sup>138</sup>. Queste clausole relative al *ruolo* – diretta conseguenza della prescrizione contenuta nell’art. 1, che vieta all’impresa di attribuire allo scritturato «mansioni diverse da quelle inerenti alla propria qualifica professionale<sup>139</sup>», – richiamano alla memoria la cultura delle compagnie teatrali dell’Ottocento strutturate per parti e ruoli. Se però si riflette soprattutto sulle espressioni succitate (“il *ruolo* od *i ruoli* che l’attore stesso è chiamato ad impersonare” o “doppio *ruolo* che questi sarà obbligato a preparare e a ricoprire in caso di *forzata sostituzione*”), in quest’uso di ruolo/ruoli e in quel “forzata sostituzione” si legge immediatamente la spia di una sovrapposizione tra “ruolo” e “parte”. Si tratta di una confusione a livello lessicale in cui, essendo ormai definitivamente (e da lunghissimo tempo) caduto l’uso differenziato dei due termini (conseguenza diretta dell’abolizione del sistema dei ruoli), “ruolo” sta, anche se impropriamente, per “parte” o “personaggio” divenendo sinonimo di “qualifica”. In norme pur scritte alle soglie del Duemila si usa indifferentemente “ruolo” per “parte” come accade nell’uso inglese del termine che non distingue più tra “*type*” (ruolo) e “*rôle*” (parte), ma usa nello stesso senso “*rôle*” (parte) e “*part*” (personaggio, parte). Nel teatro dell’Ottocento, invece, il concetto di “ruolo” nasce da quello di “parte” teatralmente intesa, ossia personaggio creato dall’autore cui l’attore deve dare vita scenica. La confusione lessicale sembra però affondare le sue radici nel processo etimologico per cui dal latino *rotulus* (il rotolo di papiro contenente la *parte* attribuita all’attore) deriva tanto l’italiano “ruolo” quanto il francese “*rôle*” (*parte*), da cui, nel periodo delle compagnie per parti e ruoli si è poi sentita la necessità di distinguere nettamente i termini “ruolo” e “parte” in Italia e “*emploi*” (ruolo) e “*rôle*” (parte) in Francia. Così l’art. 4, dedicato alle audizioni, recita: «si intendono “audizioni su parte” quelle che vengono effettuate dal regista o dalla direzione artistica per l’affidamento di un *ruolo* ad interpreti professionisti, conosciuti nell’ambito teatrale o dal regista stesso, che abbiano le caratteristiche richieste dalla *parte* e dalla regia. In questo caso l’audizione non va intesa come prova di maturità interpretativa, ma come ulteriore elemento utile per determinare l’affidamento definitivo

---

<sup>138</sup> Art. 2, comma 4 del C.c.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta. Il corsivo è mio.

<sup>139</sup> Art. 1, comma 3 del C.c.n.l. per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta.



della *parte* e come colloquio e scambio di opinioni utili e necessarie per l'economia dello spettacolo»<sup>140</sup>.

Può essere, infine, interessante notare che quest'uso indifferenziato di "ruolo" e "parte" nella contrattazione collettiva in vigore (attualmente in fase di "aggiornamento"), non sia, per una volta, eredità ingessante del periodo corporativo. Nel contratto del 1935, retaggio delle consuetudini teatrali dell'Ottocento, l'uso dei due termini è corretto: tra i "doveri dello scritturato", all'articolo 16, l'artista si obbligava ad «accettare, studiare, recitare con ogni cura e diligenza *le parti che, nel ruolo pel quale fu assunto, gli verranno affidate*, qualunque sia la natura del componimento drammatico e comico. L'artista non sarà tenuto a sostenere parti di favore in quei lavori nei quali vi sia *la parte del ruolo a lui spettante*, salvo casi di assoluta necessità, oppure di pattuizione individuale diversa»<sup>141</sup>.

(ottobre 2011)

#### **BIBLIOGRAFIA RELATIVA AI CONTRATTI TEATRALI**

1. *Studi relativi al contratto di lavoro teatrale e ai contratti teatrali in genere.* 2. *Teatro e contratti: incroci.* 3. *I contratti di lavoro dello spettacolo.*

#### **1. Studi relativi al contratto di lavoro teatrale e ai contratti teatrali in genere**

Blanc Vivien, Edmond, *Traité de la législation des théâtres*, Paris, [s.n.], 1830

Savonarola Gaetano, *Galateo dei teatri*, Milano, Truffi, 1836

Lacan Adolphe et Paulmier Charles, *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*, Paris, Durand, 1853

Salucci Ermanno, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi e C., 1858

Rebuffi G., *Galateo dei teatri*, Torino, Rotta, 1861

---

<sup>140</sup> Nonché dall'art. 5 del C.c.n.l. attualmente in vigore: «L'impresa ha facoltà di scritturare, *in relazione ai ruoli previsti nel copione*, allievi-attori nelle seguenti proporzioni [...]». I corsivi di questo art. 5 e del 4 riportato nel testo, sono miei.

<sup>141</sup> Il corsivo è mio.

- Ascoli Prospero, *Della Giurisprudenza teatrale. Studj*, Firenze, Pellas, 1871
- Constant Charles, *Code des Théâtres*, Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1876
- Rivalta Valentino, *Storia e sistema del Diritto dei teatri secondo l'etica ed i principi delle leggi canoniche e civili*, Bologna, Zanichelli, 1886
- Rosmini Enrico, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3a edizione, Milano, Hoepli, 1893
- Astruc Joseph, *Les droit privé du Théâtre*, Paris, P.-V Stock, 1897
- Tabanelli Nicola, *Il codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici, direttori d'orchestra, direttori teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico*, Milano, Hoepli, 1901
- Lodovico Barassi, *Il contratto di lavoro*, Milano, Soc. ed. Libreria, 1901
- Lagorce Henrie, *De la Remuneration des Artistes*, Paris, 1903
- Rispoli Consiglio, *La vita pratica del teatro. Manuale per gli impresari e per gli artisti di ogni genere*, Firenze, Landi, 1903
- Cobianchi, *La messa in mora nel contratto tra impresa teatrale ed artista*, nota a Sentenza Tribunale Civile di Genova 1-5 marzo 1910 eser. dal Dir. Comm., vol. I, serie II, vol. XXVIII collezione Torino 1910, pag. 106 e sgg.
- Benettini, *Il diritto dell'artista teatrale alla prestazione delle proprie opere e la messa in mora nel contratto fra artista e impresa*, in *Foro Italiano*, 1910, I. 355
- Mirti della Valle Quintilio, *Voce "Teatro"*, in *Digesto Italiano*, vol. XXIII, Torino, Utet, 1912-1916, pp. 550-589
- Cavalcaselle Giovan Battista, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma, Athenaeum, 1919
- Ferranti Ferrante, *Il contratto di lavoro degli artisti drammatici e la collaborazione impiegatizia*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 1934
- Cortesani Giuseppe, *Sulla qualifica di impiegato artistico drammatico*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 1934
- De Tiberis Francesco, *Il diritto di protesta degli attori teatrali e la distribuzione delle parti*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 1936, pp. 204-207
- Tabanelli Nicola, *Le scritture teatrali*, Padova, Cedam, 1938
- Trevisani Giulio, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpiano editrice, 1938

- Piola-Caselli Eduardo, Voce “*Rappresentazione e esecuzione*” (*contratto di*), in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, Utet, 1939, pp. 1116-1118
- Sabatini Guglielmo, Voce “*Rappresentazioni teatrali*”, in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, Utet, 1939, pp. 1118-1120
- De Pirro Nicola, Voce “*Teatro*”, in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. XII, 2, Torino, Utet, 1940
- De Litala Giacomo, *Contratti speciali*, in *Trattato di diritto del lavoro* diretto da Umberto Borsi e Ferruccio Pergolesi, Padova, Cedam, 1953
- Montanari Mario e Ricciotti Guido, *La disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, Cya, 1953, 2 voll.
- Barassi Lodovico, *Il diritto nel lavoro*, Milano, Giuffrè, 1957
- Piola-Caselli Eduardo, Alfredo Arienzo, Voce “*Artisti e interpreti esecutori*”, in *Novissimo Digesto Italiano*, vol. I, Torino, Utet, 1957, pp. 1013-1019
- Balzarini Renato, *Contratti speciali*, in *Trattato di diritto del lavoro* diretto da Umberto Borsi e Ferruccio Pergolesi, Padova, Cedam, 1958
- Giannini Amedeo, *Il diritto dello spettacolo*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1959
- Betti Emilio, *Istituzioni di diritto romano*, Padova, Cedam, 1960
- Trevisani Giulio, Voce “*Scrittura*” (*contratto di*), in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, casa editrice Le Maschere, Roma 1961, pp. 1776-1778
- Santoro-Passarelli Francesco, *Nozioni di diritto del lavoro*, Napoli, Jovene, 1962
- Spano Spartaco, *L'attore nel rapporto di lavoro*, Milano, Giuffrè, 1963
- Arangio-Ruiz Vincenzo, *Istituzioni di diritto romano*, Napoli, Jovene, 1966
- Pellettieri Giovanni (a cura di), *Il rapporto individuale di lavoro: rapporti speciali. Il lavoro domestico. Il portierato. Il lavoro artistico. Il tirocinio. Il lavoro a domicilio*, Roma, Edizioni Pem, 1971
- Fabiani Mario, Voce “*Artista interprete o esecutore*”, in *Digesto discipline privatistiche – sezione commerciale*, vol. I, Torino, Utet, 1987, pp. 259-264
- Boldrini Maurizio, *Il lavoro teatrale. Aspetti gestionali ed amministrativi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989
- La Rosa Alfio Cesare, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Milano, Giuffrè, 1998
- Caretti Paolo, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2005

## **2. Teatro e contratti: incroci**

Croce Benedetto, *I Teatri di Napoli - sec. XV e XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, pp. 775-777.

AA.VV., *Quello che pensano i Capocomici, convegno degli autori, capocomici ed attori italiani*, Milano, s. e., 1904

Angeli Diego, *Roma*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, s.d. (1912)

Cocco Ester, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1915, vol. LXV, pp. 55 e segg.

Ramo Luciano, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956

Croce Benedetto, *Intorno alla Commedia dell'Arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957 (4a edizione)

Taviani Ferdinando, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969 (ristampa del 1991).

Gramsci Antonio, *Cronache teatrali dall'“Avanti!” (1916-1920)*, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975

Taviani Ferdinando e Schino Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, Usher, 1982 (ultima edizione 2007).

Tòfano Sergio, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985

Schino Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 164 (ma anche pp. 150-169)

Pedullà Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994

Savarese Nicola, *Paradossi dei teatri romani*, in Id., *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, Il Mulino, 1996

Jory E. J., *Associazioni di attori a Roma*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 167-189

## **3. I contratti di lavoro dello spettacolo**

*Contratto nazionale di lavoro 25 marzo 1932 per gli artisti lirici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 69 all. n. 290)

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 23 marzo 1933 per i coristi dipendenti da imprese liriche ed enti lirici* (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 100 del 5 aprile 1934 - all. n. 516)

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 22 febbraio 1934 per gli artisti di varietà (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 103 del 20 giugno 1934 - all. n. 528)*

*Contratto di lavoro 19 ottobre 1935 per i ballerini degli spettacoli lirici (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 128 del 15 gennaio 1936 - all. n. 785)*

*Contratto di lavoro 19 ottobre 1935 per gli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 136 del 30 giugno 1936 - all. n. 851)*

*Contratto collettivo nazionale di lavoro 10 novembre 1936 per gli artisti cinematografici (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 154 del 31 maggio 1937 - all. n. 1145)*

*Contratto di lavoro 1° aprile 1938 per gli scritturati delle compagnie di operette, riviste e varietà (Boll. Uff. Min. Corp. – suppl. contr. coll. fasc. 181 del 30 giugno 1938 - all. n. 1379)*

*Contratto nazionale di lavoro 21 maggio 1952 per gli scritturati delle compagnie di prosa e commedie musicali (D.P.R. 27 giugno 1961, n. 918)*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 12/10/1966*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 6/12/1969*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli attori e tecnici scritturati dai teatri stabili e dai complessi primari di prosa, rivista e commedia musicale 27/7/1973*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 16/4/1977*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 6/11/1981*

*Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per attori, tecnici, ballerini, professori d'orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta 23/10/1987 { rinnovato il 20/2/1992; modificato (art 14) il*

26/9/1995; rinnovato il 28/7/1997, ancora, il 9/12/2004, e, infine, il 20/12/2008, oggi ancora in vigore per tacito rinnovo}