

DANIELE CORVI (*)

EVOLUZIONE GIURIDICA E TIPOLOGIE CONTRATTUALI DELLE FONDAZIONI LIRICO-SINFONICHE

ABSTRACT: The legal path symphonic opera Foundations has continuously seen to change the legal nature of these legal entities. opera companies until 1996, where they became the decree Veltroni private foundations, the Constitutional Court judgment no. 153 of 2011 then acknowledged the public nature of foundations. These have evolved to meet various economic crises to promote opera and are still being debated in Italian Parliament.

SOMMARIO: 1. Le origini delle fondazioni lirico-sinfoniche. – 2. La specialità delle fondazioni di diritto privato lirico-sinfoniche. – 3. La natura pubblica delle fondazioni lirico-sinfoniche. – 4. La *governance* delle fondazioni lirico-sinfoniche. – 5. Gli artisti lirici e le tipologie contrattuali con le fondazioni lirico-sinfoniche. – 6. *L'Art. Bonus*. – 7. Le prospettive future delle fondazioni lirico-sinfoniche.

1. — *Le origini delle fondazioni lirico-sinfoniche.*

Tradizionalmente sono chiamate opere liriche i componimenti completamente musicali e cantati, che vanno distinti dalle commedie musicali in cui l'azione recitata costituisce la parte preponderante, mentre quella musicale è limitata a brevi arie o strofette intercalate od innestate nella rappresentazione⁽¹⁾. La diversa configurazione di questo genere di rappresentazione, la fusione della parte musicale con quella recitativa e la necessità del loro coordinamento, hanno determinato consuetudini e disciplina collettiva speciale anche da un punto di vista giuridico. Per i mutati gusti del pubblico e gli alti costi di allestimento è raro che questi spettacoli siano economicamente redditizi e quindi lo Stato, a tutela del pubblico interesse culturale e tradizionale,

(*) Università per Stranieri di Perugia.

⁽¹⁾ D. CORVI, *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, Padova, 2009, p. 83.

oltre al sistema di sovvenzioni comune alle altre forme di spettacolo, ha in principio municipalizzato i principali teatri ed ha istituito gli Enti lirici con personalità propria, gestione autonoma e finalità non di lucro. Questi sono stati istituiti con r.d. 3 febbraio 1936, n. 438 (convertito nella l. 4 giugno 1936, n. 1750), il quale ne ha imposto la costituzione a tutti i Comuni ed agli altri enti autonomi che provvedevano alla gestione diretta di stagioni liriche di durata non inferiore ad un mese. Gli interventi dei pubblici poteri spesso incidono sulla normazione dei rapporti tra imprese ed artisti, sì che per la medesima categoria si hanno talora diversi contratti collettivi a seconda che il rapporto intercorra con un Ente lirico o una impresa privata. Il quadro legislativo che si è venuto a creare in questa disciplina fin dalle origini è frammentario ed eterogeneo. Gli interventi normativi sono sporadici e non uniformi, dettati soprattutto dall'urgenza di far fronte alla crisi del settore lirico-sinfonico piuttosto che da una presa di coscienza della valenza culturale degli spettacoli, dei concerti e delle manifestazioni musicali.

Il processo di trasformazione della natura giuridica dei nostri teatri lirici è dunque dato prevalentemente da questioni di carattere economico. Il nodo che stringe il teatro lirico è quello del costo, ovvero del rapporto tra i costi ed i ricavi, caratterizzato dall'insufficienza dei ricavi derivanti in senso più o meno immediato dall'attività produttiva rispetto all'ammontare dei costi⁽²⁾. Le manovre legislative antecedenti alla trasformazione degli enti lirici in fondazioni lirico-sinfoniche di diritto privato (d.lgs. n. 367/1996) hanno avuto ad oggetto il cambiamento delle loro figure giuridiche.

La prima forma giuridica è la Società Anonima senza fini di lucro, sorta alla fine dell'Ottocento a Milano. Questa aveva come scopo statutario la gestione degli spettacoli con elevati obiettivi artistici, cooperando anche, d'accordo col Comune e col Corpo dei Palchettisti, alla costituzione o all'incremento di enti o di istituti connessi col Teatro, nell'intento di assicurarne il perfetto ordinamento e le sorti durature. Lo scopo della Società non era quello tipico della società anonima, ossia quello della ripartizione degli utili tra i soci, bensì il reinvestimento di questi nell'organizzazione delle attività

⁽²⁾ M. RUGGIERI, *Il costo del melodramma*, in *Econ. della cultura*, 2004, p. 32.

della Società. Si assisteva dunque, come è stato sostenuto, per la prima volta nella storia del diritto italiano, con riferimento agli enti lirici, alla creazione di una società commerciale non lucrativa⁽³⁾. Nel 1916 il modello giuridico della società anonima venne adottato anche a Torino, dando vita alla Società Anonima Teatro Regio di Torino, il cui scopo statutario era l'assunzione dell'impresa di spettacoli pubblici e produzioni liriche Teatro Regio di Torino.

Negli anni '20, gli enti lirici italiani si configurano come enti pubblici. Nel 1921, grazie anche agli interventi di Arturo Toscanini e del Sindaco di Milano Emilio Caldara, fu istituito l'Ente Autonomo del Teatro alla Scala ed approvato il relativo statuto (r.d.l. n. 2143/1921). La Scala divenne il primo teatro italiano ad aver acquisito la personalità giuridica di diritto pubblico senza fini di lucro. Dopo il Teatro alla Scala, nel 1929 nacque l'Opera di Roma e nel 1932 l'Ente Autonomo Teatro di Firenze. Con il r.d.l. n. 438/1936 vennero istituiti gli Enti Autonomi dei Teatri di Bologna, Genova, Napoli, Palermo, Torino, Trieste, Verona e Venezia. Gli enti lirici vennero qualificati come enti autonomi senza scopi di lucro, da gestirsi secondo criteri d'arte e in vista dell'educazione musicale del popolo. Tale legge rappresenta un primo tentativo di uniformare la gestione degli enti lirici, in quanto sancisce che le entrate sono date dagli incassi di botteghino, dai contributi dei Comuni, delle Province e da altri enti, pubblici o privati. Lo Stato interviene per coprire eventuali disavanzi di bilancio: il *budget* diviene di fatto un semplice "riferimento contabile" perché lo Stato penserà di volta in volta a coprire lo sfioramento dei singoli bilanci. Tale assetto costituirà per molto tempo una costante nella programmazione musicale di teatri d'opera italiani⁽⁴⁾.

Per anni c'è una sorta di rincorsa ai finanziamenti salva-crisi sino ad arrivare alla prima legislazione organica sulla musica: la famosa legge n. 800 del 1967⁽⁵⁾, la c.d. legge Corona, dal nome del Ministro del Turismo e dello Spettacolo proponente Achille Corona, che ha rappresentato per circa un

⁽³⁾ G. IUDICA (a cura di), *Fondazioni ed enti lirici*, Padova, 1998, p. 12.

⁽⁴⁾ A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Torino, 2012, p. 164;

⁽⁵⁾ C. BALESTRA, A. MALAGUTI, *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, 2006, p. 102.

trentennio, sino al 1996, anno che vede la trasformazione degli enti lirici in fondazioni lirico-sinfoniche di diritto privato (d.lgs. n. 367/1996), la riforma di riferimento del settore musicale e dello spettacolo. La Legge Corona ha affrontato un tentativo di riordinamento degli enti lirici e delle attività musicali. Gli enti autonomi lirici acquisiscono personalità giuridica di diritto pubblico, provvedono in maniera diretta alla gestione dei teatri ad essi affidati e non hanno fini lucrativi, bensì la diffusione dell'arte musicale e dell'educazione musicale della collettività.

Il legislatore cercò di fronteggiare in modo organico e decisivo la crisi degli enti lirici, riconoscendo innanzitutto l'importanza e il ruolo significativo delle attività musicali: lo Stato considerò l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale. In merito al supporto di tali attività vennero stabilite le modalità e i criteri di sostegno finanziario: per la tutela e lo sviluppo di tali attività lo Stato interviene con idonee provvidenze.

La legge Corona riconobbe undici enti autonomi lirici riconosciuti⁽⁶⁾, a cui erano da aggiungere due istituzioni concertistiche assimilate⁽⁷⁾. Per quanto concerne il raggiungimento degli scopi degli enti lirici, l'art. 2 contemplava lo stanziamento annuale di un fondo di 12 miliardi di lire che venisse erogato agli enti lirici e alle istituzioni concertistiche assimilate. Inoltre, al fine di incrementare e diffondere le attività musicali, sia in Italia sia all'estero, era prevista l'erogazione di un fondo mediante sovvenzioni a favore di manifestazioni liriche, concertistiche, corali e di balletto. Gli enti avevano così la personalità giuridica di diritto pubblico agli enti autonomi lirici e alle istituzioni concertistiche assimilate, i quali erano assoggettati alla vigilanza del

⁽⁶⁾ Il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Comunale di Firenze, il Teatro Comunale dell'Opera di Genova, il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Regio di Torino, il Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste, il Teatro La Fenice di Venezia e l'Arena di Verona. A seguito della L. n. 310/2003 è stata istituita la Fondazione Petruzzelli e Teatri di Bari. Attualmente, si contano quattordici fondazioni lirico-sinfoniche.

⁽⁷⁾ L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e l'Istituzione dei Concerti del Conservatorio Giovanni Pierluigi da Palestrina di Cagliari ora chiamato Fondazione Teatro Lirico di Cagliari.

Ministero del turismo e dello spettacolo⁽⁸⁾. Non avevano finalità lucrative, i loro obiettivi erano la diffusione dell'arte musicale, la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività. Per perseguire tali scopi, gli enti autonomi lirici e le istituzioni concertistiche assimilate dovevano provvedere direttamente alla gestione dei teatri che venivano loro affidati, attraverso la realizzazione di spettacoli lirici, concerti e balletti.

2. — *La specialità delle fondazioni di diritto privato lirico-sinfoniche.*

Il d.lgs. n. 367/1996, il c.d. Decreto Veltroni, istituì un altro modello giuridico: la fondazione di diritto privato. Tale legge dette avvio a un processo di trasformazione obbligatoria in fondazioni di diritto privato⁽⁹⁾ degli enti autonomi lirici e delle istituzioni concertistiche assimilate riconosciuti dalla legge Corona e degli altri enti operanti nel settore musicale, a condizione che svolgano attività di rilevanza nazionale. Scopo della riforma era quello di coinvolgere il mondo privato e dei capitali a sostegno del settore lirico-sinfonico, nella speranza non solo di un apporto di capitali ma anche di una gestione più efficiente. Si voleva snellire il sistema gestionale e favorire l'acquisizione di risorse private in aggiunta a quelle statali, le quali provenivano prevalentemente dal Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS)⁽¹⁰⁾.

Il legislatore ritenne per la lirica la fondazione come la figura giuridica più idonea per perseguire scopi lucrativi. Tuttavia, la fondazione che ne emerse, pur appartenendo al diritto privato e da esso regolata, presentava caratteri di specialità. La privatizzazione degli enti lirici poteva essere vi-

⁽⁸⁾ F. GALGANO, *Delle associazioni non riconosciute e dei comitati*, in *Comm. cod. civ. Scialoja-Branca*, Bologna-Roma, 1967, p. 293; ID., *Delle persone giuridiche, ivi*, Bologna-Roma, 1969, p. 367.

⁽⁹⁾ Gli enti di prioritario interesse nazionale che operano nel settore musicale devono trasformarsi in fondazioni di diritto privato (art. 1, d.lgs. n. 367/1996).

⁽¹⁰⁾ Istituito con la legge 163 del 1985 che introdusse un sistema di finanziamento attraverso il quale venivano erogati contributi statali al settore lirico-musicale che non dovevano essere inferiori al 45% in base alla ripartizione totale annua dei contributi destinati allo spettacolo dal vivo

sta come un *terzium genus*, ossia una via di mezzo tra pubblico e privato o come un modello di semi-privatizzazione, poiché il potere pubblico ha un ruolo ancora fondamentale. Ci si trovava, dunque, di fronte ad una privatizzazione meramente formale e non sostanziale⁽¹¹⁾. Nella sostanza, questi enti, pur trasformati, restavano quelli che erano, cioè enti che perseguivano scopi di interesse pubblico, i quali perciò restavano operanti mediante l'utilizzo di risorse finanziarie provenienti dalla finanza pubblica. Anche la disciplina degli organi era prevista direttamente dalla legge, la gestione finanziaria era soggetta al controllo della Corte dei conti e la vigilanza sull'attività delle fondazioni all'autorità di governo con poteri anche di carattere ispettivo. Rispetto ad un'ordinaria fondazione di diritto privato, il procedimento di trasformazione era obbligatorio: con il Decreto Veltroni, la trasformazione nasceva per disposizione legislativa, lasciando di conseguenza poco spazio all'autonomia privata. Questa era la grande differenza con la fondazione di diritto privato, ritenuta un'espressione dell'autonomia privata⁽¹²⁾. La fondazione nasceva infatti da un atto di volontà unilaterale del fondatore, libero di determinare lo scopo, la struttura e le modalità di svolgimento delle attività dell'ente. Il presente decreto, invece, prevedeva che fosse il legislatore a determinare le finalità delle fondazioni lirico-sinfoniche, da perseguire secondo i criteri dell'imprenditorialità, dell'efficienza e nel rispetto del vincolo di bilancio.

Le fondazioni lirico-sinfoniche acquistavano la personalità giuridica di diritto privato ed erano disciplinate, per quanto non espressamente previsto dal presente decreto, dal codice civile e dalle disposizioni di attuazione del medesimo. Qui ci si allontanava nuovamente dal modello ordinario della fondazione di diritto privato, laddove questa si autodetermina tramite statu-

⁽¹¹⁾ G. ARMAO, G. PUGLISI, *Le trasformazioni dell'ordinamento giuridico delle fondazioni liriche in Italia*, CIDIM-Comitato Nazionale Italiano Musica, 2008, p. 23.

⁽¹²⁾ G. GUARINO, *Le fondazioni. Alcune considerazioni generali*, in P. RESCIGNO, *Le fondazioni in Italia e all'estero*, Padova, 1988, p. 16; H. HANSMANN, *The Ownership of the Enterprise*, Cambridge, Ma, 1996, p. 240; P. RESCIGNO, *Fondazione e impresa*, in *Riv. soc.*, 1967, p. 812 ss.; A. ZOPPINI, *Le fondazioni. Dalla tipicità alle tipologie*, Napoli, 1995, p. 6; ID., *Note sulla costituzione della fondazione*, in *Riv. dir. comm.*, 1997, p. 297.

to⁽¹³⁾. A differenza delle fondazioni di diritto privato, gli scopi delle fondazioni lirico-sinfoniche erano determinati dal legislatore: perseguivano, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale, la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività.

Le fondazioni, per raggiungere i propri scopi, dovevano poi provvedere alla gestione diretta dei teatri, mediante la conservazione del loro patrimonio storico-culturale e la realizzazione, in Italia o all'estero, di spettacoli lirici, di balletto e concerti. Nella prospettiva dell'autosufficienza economica del sistema, il decreto prevedeva la possibilità per le fondazioni di svolgere attività commerciali ed accessorie, in conformità degli scopi istituzionali non lucrativi. Lo svolgimento di tali attività era coerente con la finalità non lucrativa della fondazione, in quanto questa perseguiva la realizzazione dei propri interessi ideali. Di conseguenza, gli utili risultanti dalle attività economiche erano destinati al perseguimento dei fini istituzionali e all'autofinanziamento della fondazione. Le fondazioni potevano operare come imprenditori, con metodo economico, nel rispetto del vincolo di bilancio ed in base all'efficienza che permea l'intero settore. Il che apriva all'obbligo di tenuta delle scritture contabili dell'imprenditore, agli adempimenti in tema di bilancio, all'ammissione alle procedure in caso di insolvenza.

La delibera di trasformazione dell'ente consisteva in un negozio di fondazione *inter vivos* stipulato da una pluralità di fondatori. Il negozio non era frutto dell'autonomia negoziale. Nonostante questo, sarebbero stati i finanziatori pubblici e privati a predeterminarne il contenuto. Il passaggio alla figura della fondazione richiedeva, come stabilito dall'art. 5, la deliberazione dell'organo competente in base allo statuto. La deliberazione di trasformazione avrebbe avuto la forma dell'atto pubblico, come l'atto costitutivo della fondazione privatistica (art. 14 c.c.). A differenza della stessa fondazione di diritto privato, in cui la deliberazione di trasformazione era una scelta discrezionale del fondatore, nel caso delle fondazioni lirico-sinfoniche la trasformazione era imposta dal legislatore. Il contenuto della deliberazione

⁽¹³⁾ G. ALPA, *Manuale di diritto privato*, Padova, 2015, p. 210; G. IORIO, *Le fondazioni*, Milano, 1997, p. 12; C.M. BIANCA, *Istituzioni di diritto privato*, Milano, 2018, p. 128. G. AMADIO, F. MACARIO, *Diritto Civile. Norme, questioni, concetti*, Milano, 2014, p. 32.

di trasformazione era disciplinato dall'art. 6 doveva contenere: *a)* lo statuto della fondazione, deliberato dai fondatori, che prevedeva le modalità di partecipazione dei fondatori privati, secondo i criteri sopra analizzati. Era previsto che la fondazione avesse sede nel Comune dove aveva sede l'ente trasformato; *b)* i soggetti pubblici o privati che concorrevano alla formazione del patrimonio iniziale o al finanziamento della gestione della fondazione; *c)* i soggetti privati che si erano obbligati per i tre anni successivi alla trasformazione a versare una somma costante; *d)* un piano economico-finanziario triennale dal quale risultava che la gestione poteva svolgersi in condizioni di equilibrio economico-finanziario. Il piano doveva dare conto degli apporti al patrimonio, dei trasferimenti pubblici, dei nuovi ricavi. Il riferimento all'equilibrio economico-finanziario era attuazione dell'obbligo di gestione secondo criteri di imprenditorialità ed efficienza.

Come da scopo enunciato della legge, accanto al finanziatore pubblico compariva la figura del finanziatore privato. Il finanziamento, pubblico o privato, avveniva sia nel momento iniziale della formazione del patrimonio, sia nel momento successivo della gestione della fondazione. Il finanziatore privato si impegnavo a finanziare la gestione della fondazione per almeno tre anni, beneficiando di apposite detrazioni fiscali. L'apporto doveva avere una certa consistenza, se il privato voleva preconstituersi un'influenza notevole nell'amministrazione dell'ente. C'era inoltre la possibilità, per la fondazione, di accettare donazioni, eredità o acquistare legati, senza necessità della preventiva autorizzazione governativa. Era previsto che il privato godesse del diritto di nominare propri rappresentanti nel Consiglio di amministrazione, in misura proporzionale all'apporto patrimoniale conferito. La legislazione denotava senza dubbio la volontà di garantire una prevalente presenza pubblica: se da un lato il finanziatore privato aveva il diritto di nomina degli amministratori, dall'altro la legge poneva come Presidente e legale rappresentante della fondazione il Sindaco del Comune nel quale la fondazione aveva sede, a prescindere dall'ammontare del conferimento del Comune. La legge stessa limitava la misura dell'apporto privato: per il primo quadriennio non poteva essere superiore al 40%. Ciò confermava la prevalenza della presenza del fondatore pubblico.

Il sostegno economico-finanziario statale era un nervo scoperto della normativa. La legge elevava il sostegno privato iniziale a parametro di riferimento per la quantificazione del corrispondente sostegno statale. Si voleva dire che era l'entità dell'apporto privato, libero ed indeterminato, a fungere da misura del patrimonio iniziale della fondazione⁽¹⁴⁾. L'apporto statale diveniva così obbligatorio, predeterminato e vincolato al conferimento privato. Con questo sistema, si tendeva a dirottare la parte più consistente del finanziamento verso quelle importanti realtà musicali, a discapito di quelle minori, che non sempre erano oggetto dell'attenzione e dell'interesse dei privati. L'effetto che ne risultava era distorsivo: con questo sistema il legislatore aveva mantenuto una presenza statale nelle realtà musicali di grande prestigio, senza aver tenuto conto di quelle minori che pur avendo grandi potenzialità artistiche, avrebbero potuto essere destinate a scomparire per mancanza di interesse dei privati o perché situate in regione in cui l'economia privata è debole o poco presente⁽¹⁵⁾.

Le aspettative del d.lgs. n. 367/1996 si rivelarono disattese e non di ebbero dei riscontri positivi da parte degli investitori privati. Le nuove fondazioni liriche, infatti, non videro l'ingresso del mondo privato. Sin dal primo periodo di attuazione del decreto emersero delle criticità, dovute molto probabilmente alla poca chiarezza sui rapporti di gestione tra il pubblico e il privato, l'entità dell'impegno finanziario dei soggetti privati e la mancanza di vantaggi fiscali per le imprese⁽¹⁶⁾. Dei tredici enti interessati, soltanto il Teatro La Scala deliberò la sua trasformazione nel 1997. Si rese necessario un nuovo intervento, in quanto non si realizzò, per gli altri dodici enti, quella

⁽¹⁴⁾ L'incentivo alle contribuzioni da parte dei privati era costituito dalla possibilità di nominare membri del Consiglio di amministrazione della fondazione proporzionalmente all'apporto erogato, secondo una logica che potrebbe definirsi premiale.

⁽¹⁵⁾ F. RIGANO, *La privatizzazione degli enti lirici*, in G. IUDICA (a cura di), *Fondazioni ed enti lirici*, cit., p. 55.

⁽¹⁶⁾ Cfr. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 175; M. V. DE GIORGI, G. PONZANELLI, A. ZOPPINI, *Il riconoscimento delle persone giuridiche – D.P.R. 10 febbraio 2000, n. 361*, Milano, 2001, p. 31; P. MANES, *Fondazione fiduciaria e patrimonio allo scopo*, Padova, 2005, p. 41; E. MOSCATI, *Associazioni e fondazioni: finalità fiduciarie e loro rilevanza*, in *Nuova giur. civ. comm.*, 2005, p. 25.

collaborazione finanziaria tra pubblico e privato, come soluzione intermedia tra l'insostenibilità della quasi totale copertura pubblica e un ridimensionamento dell'impegno statale attraverso la partecipazione dei privati. Inoltre, è opportuno ricordare che non erano previste sanzioni, in caso della mancata delibera di trasformazione dell'ente.

3. — *La natura pubblica delle fondazioni lirico sinfoniche.*

Il d.l. n. 64/2010, convertito in l. n. 100/2010 ha posto il riordino delle fondazioni lirico-sinfoniche, di cui all'art. 1, basato sul criterio di razionalizzazione dell'organizzazione e del funzionamento. Il nuovo assetto delle fondazioni, al fine anche di incentivare l'intervento di soggetti privati, doveva essere improntato sui principi di economicità, efficienza, imprenditorialità e di corretta gestione. L'articolo 1, impugnato dalla regione Toscana, prevedeva una serie di disposizioni da attuarsi con regolamenti governativi finalizzate ad un recupero di efficienza, che si sostanzia in previsioni relative alla vigilanza sulla gestione economico-finanziaria, disciplina della contrattazione collettiva, autonomia vigilata, forme organizzative speciali in relazione anche alla rilevanza internazionale. I criteri di ripartizione del finanziamento statale dovevano essere riformati anche tenendo conto dei risultati economici delle relative gestioni, salvaguardando tuttavia le finalità culturali e sociali delle singole fondazioni. La quota del finanziamento statale veniva attribuita in base alla quantità e alla qualità della produzione svolta dalle singole fondazioni, della loro regolarità gestionale e del successo di pubblico.

La Corte costituzionale, a seguito del d.l. n. 64/2010 (l. n. 100/2010), con la sentenza n. 153/2011, ha ribadito la natura pubblica delle fondazioni lirico-sinfoniche, nonostante la loro qualifica formale privatistica. La prevalenza del finanziamento pubblico, l'assoggettamento al controllo della Corte dei Conti e le finalità perseguite di rilevante interesse nazionale la marcano l'impronta pubblicistica di tali fondazioni. Di particolare interesse, in questa nuova disciplina, era la previsione di "forme organizzative speciali", che ha

trovato attuazione con il d.P.R. n. 117/2011⁽¹⁷⁾. Tale decreto determinava i criteri e le modalità per il riconoscimento delle forme organizzative speciali, che vantavano requisiti specifici di capacità imprenditoriale. Requisito fondamentale, per ottenere il riconoscimento di forma organizzativa speciale, era innanzitutto l'equilibrio economico-patrimoniale di bilancio. Inoltre, tale forma poteva essere attribuita a quelle fondazioni lirico-sinfoniche che fossero dotate di assoluta rilevanza e presenza internazionale delle attività, di eccezionale capacità produttiva e di attrarre significativi apporti privati. Pertanto, la Corte ritiene che l'ambito nel quale il decreto legge impugnato opera, sia da ricondursi più propriamente alla potestà legislativa esclusiva dello Stato nella materia ordinamento e organizzazione amministrativa dello Stato e degli enti pubblici nazionali. La natura giuridica di diritto privato non osta alla considerazione che le fondazioni lirico-sinfoniche siano sostanzialmente soggetti di marcata impronta pubblicistica in ragione di molteplici elementi: assolvimento a compiti di interesse nazionale, rilevanza dei finanziamenti statali, assoggettamento alla Corte dei conti, patrocinio dell'Avvocatura dello Stato, organismo di diritto pubblico, secondo gli elementi individuati dalla normativa comunitaria, soggetto alla disciplina del Codice degli appalti pubblici, carattere nazionale in ragione delle loro finalità. Peraltro le fondazioni lirico-sinfoniche sono per gli aspetti privatistici regolamentate all'interno della materia ordinamento civile, anch'essa di esclusiva competenza statale. L'obiettivo, specificato nella legge di conversione, dello Stato di perseguire la tutela diretta dei valori culturali precipui degli enti citati, congiunto ed insito nel riordino e riassetto di essi, consente di poter affermare che si è in presenza di una disciplina sistematica degli enti strumentali dello Stato per la concreta attuazione dei principi fondamentali relativi alla tutela della cultura e del patrimonio artistico e storico di cui all'articolo 9 della Costituzione. Inoltre è dirimente per tali enti la natura assimilabile a quella delle istituzioni di alta cultura, che in forza del 6° comma dell'articolo 33 della Costituzione, lo Stato ha titolo a disciplinare con legge. La Corte afferma nuovamente

⁽¹⁷⁾ La Fondazione Teatro alla Scala di Milano e la Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma sono state riconosciute come forme organizzative speciali.

come il fine dello sviluppo della cultura giustifichi un intervento dello Stato al di là del riparto di competenze per materia tra Stato e Regioni, così come avviene per il perseguimento del valore immanente nell'attività di ricerca scientifica. È pertanto da ascrivere allo Stato la competenza esclusiva a disciplinare l'assetto organizzativo ed ordinamentale delle fondazioni lirico sinfoniche in quanto si verte in materia di cui all'articolo 117, 2° comma lettera g), in ragione dell'interesse pubblico a valenza unitaria perseguito, per la tutela dei valori costituzionali di sviluppo della cultura e della salvaguardia del patrimonio storico ed artistico nazionale, valori riconosciuti nell'attività peculiare di tali enti.

4. — *La governance delle fondazioni lirico-sinfoniche.*

Gli organi degli Fondazioni lirico sinfoniche, introdotti con la legge Corona e rimasti sostanzialmente inalterati con il decreto Veltroni e gli interventi successivi sono il Presidente, il Sovrintendente, il Consiglio di amministrazione e il Collegio dei revisori, che durano in carica cinque anni.

Il Sindaco del Comune è designato come Presidente⁽¹⁸⁾ e ha la rappresentanza legale della Fondazione, convoca e presiede il Consiglio di amministrazione.

Il Consiglio di indirizzo, o Consiglio di amministrazione, è composto dal Presidente e dai membri designati da ciascuno dei fondatori pubblici e dai soci privati che versino almeno il 5% del contributo erogato dallo Stato⁽¹⁹⁾. il numero dei componenti non può comunque essere superiore a sette e

⁽¹⁸⁾ Il Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma è il presidente dell'Accademia stessa, il quale svolge anche la funzione di sovrintendenza.

⁽¹⁹⁾ Ai tempi della legge Corona il Consiglio di amministrazione veniva nominato dal Ministero per il turismo e per lo spettacolo e durava in carica quattro anni. Era composto, oltre che dal Presidente e dal Sovrintendente, dal Direttore del Conservatorio di musica locale o dell'Istituto musicale pareggiato, da rappresentanti dei musicisti, dei lavoratori dello spettacolo, degli industriali dello spettacolo; da rappresentanti del Comune, della Provincia, della Regione; da rappresentanti dell'ente provinciale per il turismo e dell'azienda locale di soggiorno o turismo.

la maggioranza deve in ogni caso essere costituita da membri designati da fondatori pubblici. Esso ha il compito di deliberare le modifiche statutarie, i programmi di attività, i bilanci preventivi, i bilanci consuntivi e le relative variazioni. Inoltre, il Consiglio di amministrazione si deve pronunciare sulla delibera delle direttive generali, del regolamento giuridico ed economico del personale, degli acquisti, alienazioni e locazioni di beni immobili. La convocazione del Consiglio di amministrazione è di almeno tre volte all'anno e ogni volta che un terzo dei suoi componenti ne faccia richiesta.

Il Sovrintendente ricopre la funzione direttiva dell'attività dell'ente lirico o dell'istituzione assimilata. Il Sovrintendente, quale unico organo di gestione, coadiuvato da un Direttore artistico e da un Direttore amministrativo. La nomina spetta al Ministro per i beni e le attività culturali, su proposta del Consiglio di indirizzo⁽²⁰⁾.

La figura del Direttore artistico non è designata tra gli organi gestionali⁽²¹⁾, ma ha la responsabilità dello svolgimento delle manifestazioni sotto il profilo artistico e affianca il sovrintendente nella conduzione artistica dell'ente o istituzione.

Con il d.l. n. 21/2013, detto Decreto Valore Cultura, convertito in l. n. 112/2013, vengono introdotte delle misure al fine di far fronte allo stato di grave crisi del settore, di pervenire al risanamento delle gestioni e al rilancio delle attività delle fondazioni lirico-sinfoniche. Tra le novità del decreto vi è l'istituzione di un Commissario straordinario, scelto tra soggetti di comprovata esperienza di risanamento nel settore artistico-culturale. Nominato dal Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, il Commissario assicura gli equilibri strutturali del bilancio, sotto il profilo patrimoniale ed economico-finan-

⁽²⁰⁾ La sua nomina spettava al Ministero per il turismo e per lo spettacolo, su proposta del Consiglio comunale della città sede dell'ente o dell'istituzione. Le sue funzioni consistevano nel predisporre i bilanci preventivi e consuntivi e, in collaborazione con il Direttore artistico, i programmi delle attività che dovevano essere sottoposti alla delibera del Consiglio di amministrazione.

⁽²¹⁾ Il Direttore artistico, con la legge Corona, era nominato dal Consiglio di amministrazione fra i musicisti più rinomati e di comprovata competenza teatrale o musicologici.

ziario, entro i tre successivi esercizi finanziari. Il Decreto Valore Cultura, benché abbia saputo, da un lato, constatare la necessità di una riforma complessiva del settore delle attività dello spettacolo, dall'altro, ha scoraggiato l'intervento privato e ricondotto le fondazioni sotto la sfera statale. Si tratta di un ritorno al centralismo e al controllo statale delle fondazioni acutizzato dalle difficoltà per l'accesso alla qualifica di socio di fronte alle quali sono stati messi i privati⁽²²⁾.

5. — *Gli artisti lirici e le tipologie contrattuali con le fondazioni lirico-sinfoniche.*

All'interno delle fondazioni lirico sinfoniche anche gli stessi artisti che sono i protagonisti delle varie opere e rappresentazioni possono avere un ruolo che non si limita solamente alla prestazione artistica. Innanzitutto, gli artisti lirici sono distinti da una gerarchia di qualifiche che va dall'artista primario al comprimario, al tescicoreo, al corista e, infine, alle figuranti (o tramagnino) ed alla comparsa.

Gli artisti lirici primari e comprimari si distinguono, a seconda della voce, in tenore, soprano, baritono, mezzo soprano, basso. Vi sono poi variazioni di queste voci: basso comico, basso profondo, tenore drammatico, tenore lirico, soprano drammatico, soprano lirico, ecc. Rispetto al grado si distinguono in: primo assoluto o artista primario al quale è assegnata la parte principale e non può essere obbligato a sostenere una secondaria; primo assoluto senza predilezione, il quale, rispetto agli altri artisti del suo rango, non ha diritto alla scelta dell'opera o della parte e, quando viene scritturato contemporaneamente ad un altro primo della sua stessa qualità, si presume che sia con costui scritturato "a vicenda". Il cosiddetto altro primo, che sarebbe in realtà il secondo tenore, o primo non assoluto, che è obbligato a sostenere le parti secondarie, non però le infime⁽²³⁾. Le specie di contratto

⁽²²⁾ R. LEO, *La privatizzazione degli enti lirici: un fallimento annunciato*, in *Giustamm*, n. 3/2017, p. 7.

⁽²³⁾ L. DE LITALA, *Contratti speciali*, Padova, 1953, p. 505.

individuale previste da quello collettivo sono a termine ed a recita; non è considerata l'ipotesi del contratto a tempo indeterminato che, nella pratica è infrequente o almeno lo è stata fino alla istituzione degli Enti lirici i quali, data la loro struttura pubblicistica, hanno un proprio organico con artisti assunti anche a tempo indeterminato. La disciplina del contratto a termine è simile a quella del contratto di lavoro in genere, salvo che, per le speciali esigenze del rapporto, è introdotto un singolare concetto di termine elastico detto *comporto* ed indicato, per consuetudine, dalla parola "circa". Salvo patto contrario il *comporto* è stabilito nella misura di cinque giorni per le scritture di durata superiore al mese e di tre giorni per quelle inferiori. Questo diritto può essere esercitato anche due volte, all'inizio ed alla scadenza della scrittura, come si deduce dalla particella congiuntiva e non disgiuntiva adottata dal contratto collettivo⁽²⁴⁾. Trattasi di una concezione forse inconsueta del termine, ma senza dubbio aderente alle speciali esigenze delle imprese di spettacolo che, per ragioni artistiche ed organizzative, spesso non sono in grado di predeterminare con rigore l'inizio e la fine della prestazione. Per le medesime ragioni è consentita all'impresario anche la facoltà di modificare in misura superiore a quella del *comporto* l'inizio o il termine delle scritture a condizione, però, che sia dato all'artista un preavviso non inferiore ai tre mesi e che lo stesso non sia impedito da precedenti obblighi contrattuali. Anche il termine finale può essere prorogato, per le stagioni di durata superiore a due mesi, con un preavviso di otto giorni e sempre che non si oppongano precedenti impegni contrattuali dell'artista. La clausola è sostanzialmente diversa, nella finalità e nella durata del termine da quella relativa al *comporto* ed a differenza di questa può essere esercitata una sola volta, all'inizio o alla scadenza del rapporto. Il contratto a recita, altro non è che una specie di contratto a termine, distinto da un diverso sistema retributivo, commisurato al numero delle recite anziché al tempo. Per gli artisti primari è però previsto il limite minimo di una recita ogni cinque giorni di impegno contrattuale e massimo di quattro ogni settimana, con non più di

⁽²⁴⁾ G. TREVISANI, *Il teatro italiano*, Roma, 1938, p. 282; D. CORVI, *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, cit., p. 86.

due rappresentazioni in giorni consecutivi. All'impresario è riconosciuta la facoltà di distribuire le recite stesse come meglio riterrà opportuno entro i limiti della durata contrattuale; non è prevista però l'ipotesi, realmente verificatasi, del contratto risolto per causa di forza maggiore prima che l'artista abbia prestato il numero delle recite pattuite. Si ritiene che in questo caso la retribuzione sia parimenti dovuta, sino al verificarsi della causa estensiva del rapporto, nella misura che all'artista sarebbe spettata se avesse effettivamente recitato almeno ogni cinque giorni. Infatti la posizione subordinata dello scritturato esclude che il corrispettivo sia dedotto in esclusiva funzione di un risultato, essendo sufficiente, perché si realizzi la causa del negozio, poiché l'artista sia a disposizione dell'impresario, vincolato ai doveri tipici del rapporto e pronto a rendere l'opera non appena gli venga richiesta.

Per i comprimari, invece, dato il minore impegno del loro ruolo, quando la scrittura è superiore ad una settimana, il limite è portato ad un massimo di sei recite settimanali. La maggior specializzazione richiesta dall'opera lirica rispetto alle altre specie di spettacolo comporta uno stretto collegamento tra i concetti di parte, ruolo e repertorio. Tanto l'artista quanto l'impresario debbono dichiarare preventivamente quali saranno le opere da rappresentare (repertorio); in altri termini nella lirica la indicazione del repertorio è assai più rigorosa di quanto non si verifichi ad esempio nella prosa o nel varietà, sia per il maggior impegno richiesto dalla preparazione, sia perché determinati componenti non si prestano alle attitudini di tutti gli esecutori anche se "di cartello". Il termine repertorio, inteso in senso soggettivo, può anche indicare il numero delle parti per cui l'artista è preparato, idoneo e costituisce un vero e proprio suo patrimonio professionale. Nella lirica, fatta eccezione per le opere nuove, si presume che lo scritturato già conosca la parte e ciò si riflette sulla disciplina delle prove e del recesso: le prime, al contrario di quanto avviene nel teatro di prosa, volte più all'affiatamento della compagnia che all'apprendimento della parte. Consolidata giurisprudenza⁽²⁵⁾, dopo aver individuato la natura del rapporto tra l'allora Ente co-

⁽²⁵⁾ G. PETRILLO, *Il contratto di scrittura artistica*, in F. GALGANO (a cura di), *I contratti commerciali, dell'industria e del mercato finanziario*, Milano, 1999, II, p. 1941ss.

munale ed artista, ritenendola questione preliminare, afferma che tra i poteri direttivi dell'imprenditore lirico, che non può ignorare la personalità morale dell'artista interprete, va escluso quello di omettere la fase preparatoria dello spettacolo, specie quando questa riguardi la prova generale, diretta, come è noto, all'accertamento della fusione degli elementi del complesso artistico negli spettacoli lirici⁽²⁶⁾. A sua volta, deve ritenersi che l'impresario possa legittimamente recedere per giusta causa qualora l'artista dimostri una insufficiente conoscenza della parte che ha dichiarato di "avere in repertorio".

Un particolare rilievo è dato alla casistica delle infrazioni disciplinari e delle relative sanzioni⁽²⁷⁾, istituti che, proprio nella loro dettagliata esposizione, confortano la opinione di coloro che ritengono l'artista un lavoratore subordinato all'impresa, inserito nella sua stessa organizzazione. Alla doppia rappresentazione, vale a dire, a due recite nella stessa giornata, sono tenuti solo i comprimari e non i primari che pertanto possono opporsi; in ogni caso, tanto nel contratto a recita che a termine, è dovuto il doppio della retribuzione convenuta. Inoltre, l'artista chiamato per improvvisa sostituzione di opera o di parte non potrà rifiutarsi di cantare, sempre che l'opera o la parte rientrino nel repertorio convenuto. Il contratto attribuisce inoltre all'impresario una facoltà particolare, in un certo qual senso contrastante con la natura fiduciaria e personale del rapporto quella di pretendere che l'artista presti la propria opera anche a favore di altre imprese o enti che ne avessero necessità.

Si è già detto che i coristi non sempre rientrano nell'ampia categoria degli attori in quanto, spesso, non compaiono in scena e limitano la loro partecipazione al completamento della parte meramente musicale. Sono inoltre, per intrinseca caratteristica del ruolo, anonimi, come, e se possibile, più delle comparse dato che la loro persona, nello spettacolo, rileva solo quale parte

⁽²⁶⁾ Trib. Napoli, 4 ottobre 1973, in *Rass. dir. cinem.*, 1974, p. 158. In precedenza, Trib. Milano, 24 luglio 1952, *ivi*, 1952, p. 168.

⁽²⁷⁾ Cass., 6 luglio 1960, n. 2143, Ronchi c. Kelston. La corretta interpretazione degli artt. 21 n. 1 e 22 lett. a) del contr. coll. 25 marzo 1932 non consente che il semplice ritardo alle prove (per cui sono previste sa venga assimilato alla mancata tempestiva presenza del cantante sulla "piazza").

di gruppo a sé stante: il coro. Tuttavia a loro è richiesta una ben superiore preparazione professionale, è stata riconosciuta la qualifica impiegatizia⁽²⁸⁾ e sono compresi tra le categorie soggette alla assicurazione obbligatoria. Sono distinti da una gerarchia di qualifiche riportata, sia pure ai soli fini salariali: *Prima categoria*: artisti del coro che hanno repertorio e pratica professionale; *Seconda categoria*: artisti del coro che hanno prestato sei mesi di effettivo servizio nel teatro come “aspiranti”; la permanenza in questa categoria non potrà superare un anno di effettivo servizio; *Terza categoria*: aspiranti artisti del coro e cioè coloro che non hanno repertorio e pratica professionale; anche per questa categoria la permanenza non deve superare un anno di effettivo servizio⁽²⁹⁾.

I coristi sono distinti anche dal tipo di voce di cui sono dotati: soprani, mezzo soprani, contralti, tenori, baritoni, bassi, differenze di cui i contratti collettivi non fanno menzione perché intese a mere finalità funzionali; su di esse è però essenziale il consenso delle parti, sia pure implicite, poiché ineriscono al contenuto della prestazione e potrebbero manifestare effetti rilevanti riguardo agli istituti del recesso e della protesta. Le sezioni di cui normalmente è composto ogni coro sono costituite da tutti coloro che hanno le medesime caratteristiche vocali. Il C.C.N.L. del 9 dicembre 2004 prevede che l'orario di lavoro individuale giornaliero del corista sia fissato in 7 ore suddivise in due prestazioni, tra le quali dovrà intercorrere, salvo il caso di doppio spettacolo, un intervallo di almeno due ore. In caso di prestazioni continue di assieme la durata normale giornaliera di lavoro individuale, non potrà superare le sei ore. Qualora venga chiesto al corista nell'arco della giornata unicamente prestazioni vocali, l'orario di lavoro è fissato in cinque ore suddivise in due prestazioni, ovvero in quattro ore in caso di unica prestazione continuata. Successivamente al debutto, il corista è tenuto, oltre allo spettacolo, ad effettuare due ore di prove giornaliere. In

⁽²⁸⁾ Trib. Milano, 30 settembre 1941, Tedeschi c. Ente autonomo Teatro della Scala, in *Mass. giur. lav.*, 1942, p. 84.

⁽²⁹⁾ La medesima distinzione di qualifica era riportata dal contratto corporativo 19 ottobre 1935; l'unica differenza era data dalla permanenza nella qualifica che per la seconda categoria era di un anno anziché di sei mesi e per la terza senza limite alcuno.

giornata di trasferimento l'orario di lavoro individuale del corista è fissato, in regime ordinario di lavoro in caso di solo trasferimento, in nove ore giornaliere: in caso di trasferimento e spettacolo, o spettacolo e trasferimento, in nove ore giornaliere; in caso di trasferimento e prova, ovvero prova e trasferimento, in nove ore giornaliere. L'effettuazione di prove è tuttavia esclusa quando la durata del trasferimento ecceda le sei ore; in caso di trasferimento prova e spettacolo, ovvero prova spettacolo e trasferimento, ovvero spettacolo prova e trasferimento, in otto ore giornaliere. In tale ipotesi tuttavia la durata della prova non deve essere inferiore a due ore, tranne che si tratti di semplice prova tecnica e, inoltre, tra le prestazioni giornaliere deve essere previsto non più di un intervallo. Agli effetti dell'esaurimento dell'orario ordinario di lavoro in giornata di spettacolo, nonché il tempo dedicato al trucco e allo strucco, da calcolarsi nel limite massimo di un'ora. Resta salva la facoltà per la Direzione ed il Comitato di compagnia di fissare convenzionalmente la durata dello spettacolo mediante un arrotondamento della relativa effettiva durata dello spettacolo, nonché il tempo dedicato al trucco, da calcolarsi nel limite massimo di un'ora. L'intervallo di due ore, tranne il caso di doppio spettacolo, deve intercorrere tra le due prestazioni giornaliere, può essere ridotto d'intesa con il Comitato di compagnia. Il doppio spettacolo giornaliero, qualunque ne sia la durata, esaurisce le prestazioni lavorative giornaliere in regime normale di lavoro. Nei giorni di doppia recita il cambio dello spettacolo è ammesso solo nel caso in cui uno dei due spettacoli programmati sia socialmente finalizzato al mondo del lavoro, della scuola o del quartiere. Nell'ambito del normale orario di lavoro il corista è tenuto, su richiesta dell'impresa a prestare indifferentemente e senza alcuna maggiorazione di compenso la propria attività per prove, spettacoli – per un massimo di otto spettacoli settimanali, si tratti dello stesso spettacolo ovvero di spettacoli diversi – manifestazioni culturali, *recital*, dibattiti o corsi di studio. Tra la fine di una giornata lavorativa e l'inizio della successiva dovranno intercorrere almeno dieci ore. L'intervallo di dieci ore tra la fine di una giornata lavorativa e l'inizio della successiva, può essere ridotto per non più di tre volte al mese qualora ciò sia reso necessario dall'orario.

Le comparse sono coloro che fanno semplice atto di presenza, normalmente in gruppo, con funzioni di semplice contorno; i figuranti, invece, hanno compiti di maggiore rilievo, analoghi a quelli dei generici cinematografici, salvo che non pronunciano battute. Comparse e figuranti sono guidati, comandati e talora assunti dal capocomparsa⁽³⁰⁾. La disciplina collettiva, come quella relativa alle comparse cinematografiche, non si occupa di questa categoria⁽³¹⁾, fatto che si spiega ancor meno di quanto non sia riguardo all'industria cinematografica, dato che, nel teatro lirico (per il minor numero delle comparse occupate, la maggior continuità e stabilità dei rapporti, l'esigenza di una sia pur elementare preparazione professionale ed il diretto contatto con gli spettatori) la caratteristica della occasionalità e della non professionalità è assai meno evidente.

Il primo riferimento contrattuale che troviamo per gli artisti lirici risale al "Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro per gli Artisti Lirici" stipulato il 25 Marzo 1932, nel quale si fissavano regolamenti ed istituti contrattuali per la categoria. Da allora il successivo riferimento, dopo quarant'anni, diventa il "Nuovo Contratto Collettivo di Lavoro per gli Artisti Lirici scritturati dagli Enti Lirici e Sinfonici" del 24 marzo 1972. Quest'ultimo contratto, di valenza biennale (pertanto a scadenza nel 1974), regolava alcuni istituti contrattuali nonché ipotesi di «compensi minimi contrattuali». Da allora, dopo ben ventotto anni senza rinnovo contrattuale, (sempre che quello del 1972 abbia effettiva validità) si ritrova un riferimento alla questione, nel corso di una riunione svoltasi il 1° giugno 2000, tra le Organizzazioni Sindacali dei lavoratori SLC-CGIL, FISTEL-CISL, UILSIC-UIL e FIALS-CISAL, in occasione della sottoscrizione dell'ipotesi di accordo per il rinnovo del "Contratto collettivo nazionale di lavoro per il personale dipendente delle Fondazioni liriche e sinfoniche". Veniva fatta una richiesta all'ANFOLS di esprimersi

⁽³⁰⁾ Così il contr. coll. 10 novembre 1956 (d.P.R. 18 marzo 1960, n. 388).

⁽³¹⁾ Comparse e figuranti sono esclusi anche dalla disciplina del collocamento per l'occasionalità dell'occupazione (circ. 8 novembre 1962 del Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale); contrasta però riguardo ai figuranti, il fatto che gli stessi sono compresi tra le categorie obbligatoriamente iscritte all'Ente nazionale di previdenza ed assistenza per i lavoratori dello spettacolo (d.leg.C.P.S. 16 luglio 1947, n. 708, art. 3, n. 9).

sui seguenti punti: 1) possibilità di partecipazione dei lavoratori nella gestione delle Fondazioni; 2) regolamentazione dei rapporti con gli artisti lirici ed i comprimari. È stata rappresentata la possibilità di fissare “cachet minimi” per i comprimari e di prevedere forme di comunicazione alle OO.SS. delle programmazioni artistiche; 3) Contratti professionali in essere.

Non si è saputo più niente e da allora, anche in presenza di richieste scritte da parte di questa Associazione di potersi sedere ai “tavoli” delle varie trattative durante il corso degli anni, nessuna risposta affermativa ci è mai pervenuta. Peraltro nel 2006 ritroviamo un ulteriore riferimento alla questione, all’interno di un decreto dell’allora ministro Buttiglione che conteneva disposizioni in merito al coordinamento delle fondazioni lirico-sinfoniche e in particolare alla regolamentazione delle “scritture artistico-professionali”. Si prevedeva tra l’altro un “cachettario” (lirica, concertistica e danza) diviso per classi cosiddette di «esperienza e valore artistico» nonché di «classificazione di ruoli»; si costituiva poi inoltre una Commissione di esperti con il compito di verificare l’applicazione corretta da parte delle imprese dello spettacolo del suddetto “cachettario”, nonché di proporre lo schema di un “contratto tipo” appunto per le “scritture artistico-professionali”.

In mancanza di una contrattazione collettiva della categoria, nonché di una tipologia di “contratto tipo per le scritture artistico-professionali”, ogni Teatro, ogni impresa dello spettacolo ha adottato una propria metodologia e normativa contrattuale per regolare i rapporti lavorativi con gli artisti lirici solisti. Si sono venuti affermando nella prassi, prevalentemente contratti di “prestazione d’opera” a partita Iva, cioè un lavoro autonomo ricondotto genericamente nella tipologia contrattuale del “Contratto d’opera” di cui all’articolo 2222 del codice civile, «quando una persona si obbliga a compiere verso un corrispettivo un’opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente».

La Circolare n. 1/2004 del Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali disciplinava la fattispecie delle «collaborazioni coordinate e continuative nella modalità c.d. a progetto» contenute nel d.lgs. n. 276/2003, negli articoli da 61 a 69. La riforma, prevedeva tuttavia tutta una serie di rapporti di collaborazioni esclusi dalle regole del progetto. Da ciò si dedu-

ceva che non essendo gli artisti lirici iscritti ad alcun albo professionale i loro “contratti di durata” rientravano prevalentemente nella fattispecie delle “collaborazioni a progetto”. A seguito del *Jobs Act* però il lavoro a progetto è stato abrogato, con la conseguenza che rimane ancora come contratto principale il “contratto d’opera” di cui all’art. 2222 e ss. del codice civile e soprattutto le collaborazioni continuate e continuative.

Sarebbe quanto mai auspicabile una nuova disciplina per questi gli artisti lirici sia per quanto riguarda la contrazione collettiva sia come legge quadro, infatti essi con maggiori tutele e garanzie potrebbero sicuramente aiutare le stesse Fondazioni, magari anche contribuendo alla gestione e all’organizzazione delle Fondazioni. Si potrebbe anche ipotizzare e auspicare una sorta di “partecipazione agli utili” per gli artisti che alimentano con il loro lavoro o con le loro performance l’attività economica ed artistica della fondazione stessa. Bisogna però annotare che la storia giuridica italiana ha decisamente trascurato i lavoratori dello spettacolo, in particolare nel mondo musicale, e sarebbe quanto mai doverosa una legge che dia dignità a questi lavoratori ancora oggi sprovvisti di tutela per gli infortuni sul lavoro, sulla disoccupazione involontaria e che ha ancora il grande tetto delle 120 giornate lavorative annue per avere i contributi previdenziali. Si sta ragionando nel Parlamento di operare questa storica riforma dopo 70 anni di vuoto legislativo⁽³²⁾, che ha visto solamente nel 2009 e nel 2011, con le proposte Foti e Carlucci, due tentativi di dare sostegno e riconoscimento giuridico ai lavoratori dello spettacolo.

6. — *L’Art Bonus*.

La promozione e l’incentivo al sostegno finanziario nel settore culturale e dello spettacolo da parte dei soggetti privati possono essere stimolati attraverso un sistema di detrazioni fiscali. Fino a pochi anni fa la normativa di riferimento era rappresentata dal d.P.R. n. 917/1986, recante il Testo Unico

⁽³²⁾ In Senato è stato depositato una proposta di legge quadro sui lavoratori dello Spettacolo da parte della senatrice Urania Papatheu.

delle Imposte sui Redditi, che distingue i metodi di assegnazione del beneficio in base alla natura soggettiva del donatore. Con il d.l. n. 83/2014, convertito in l. n. 106/2014, viene introdotto l'*Art Bonus*, quale mezzo inteso a sostenere interventi di mecenatismo a favore della cultura e dello spettacolo, sotto forma di credito d'imposta pari al 65% delle erogazioni liberali in denaro. Il credito d'imposta è riconosciuto a tutti i soggetti che effettuano tali a sostegno della cultura e dello spettacolo, indipendentemente dalla natura e dalla forma giuridica. Ai sensi dell'art. 1, 1° comma, le forme di mecenatismo culturale devono riguardare: *a)* interventi di manutenzione, protezione e restauro di beni culturali pubblici; *b)* sostegno degli istituti e dei luoghi della cultura di appartenenza pubblica⁽³³⁾, delle fondazioni lirico-sinfoniche e dei teatri di tradizione, delle istituzioni concertistico-orchestrali, dei teatri nazionali, dei teatri di rilevante interesse culturale, dei festival, delle imprese e dei centri di produzione teatrale e di danza; *c)* realizzazione di nuove strutture, restauro e potenziamento di quelle esistenti di enti o istituzioni pubbliche che, senza scopo di lucro, svolgono esclusivamente attività nello spettacolo.

Sono previsti criteri di fruizione e limiti massimi differenziati di spettanza del credito d'imposta, in relazione alla qualifica del soggetto che effettua le erogazioni liberali.

Per le persone fisiche e per gli enti che non svolgono attività commerciale, il credito d'imposta è riconosciuto nel limite del 15% del reddito imponibile possono fruirne nella dichiarazione dei redditi. Tali soggetti fruiscono della prima quota annuale del credito d'imposta, nella misura di un terzo dell'importo maturato, nella dichiarazione dei redditi relativa all'anno in cui è stata effettuata l'erogazione liberale, ai fini del versamento delle imposte sui redditi. La quota annuale non utilizzata può essere riportata in avanti nelle dichiarazioni dei redditi dei periodi successivi, senza limiti temporali (art. 1, 2° comma).

Per i soggetti titolari di reddito d'impresa ed enti non commerciali che esercitano anche attività commerciale il credito d'imposta è riconosciuto nel limite del 5x1000 dei ricavi annui ed è utilizzabile in compensazione. L'im-

⁽³³⁾ Musei, biblioteche, archivi, aree e parchi archeologici, complessi monumentali, come definiti dall'art. 101 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. n. 42/2004).

presa può utilizzare il credito d'imposta detraendolo dai versamenti dovuti, nei limiti di un terzo della quota maturata, dal primo giorno del periodo di imposta successivo a quello delle effettuazioni liberali (art. 1, 3° comma).

La legge di stabilità 2016 ha stabilizzato e reso permanente l'*Art Bonus*, ciò ha fatto sì che si sia incrementato il sistema⁽³⁴⁾, infatti l'*Art Bonus* si sta rivelando come uno strumento fondamentale di supporto al patrimonio culturale italiano da parte di cittadini ed imprese. Infatti, come riportato nell'ultimo rapporto annuale *Federculture*, nonostante l'impatto economico prevalente sia determinato dalle donazioni di imprese e fondazioni bancarie, si registra anche una grande partecipazione di privati cittadini (circa il 60%). A metà 2018 le erogazioni private alla cultura effettuate tramite *Art Bonus* avevano raggiunto i 264,7 milioni di euro, con 8.531 mecenati che hanno effettuato donazioni per la realizzazione di 1.703 interventi in favore di musei, monumenti, siti archeologici e fondazioni lirico-sinfoniche⁽³⁵⁾.

7. — *Le prospettive future delle fondazioni lirico-sinfoniche.*

Il percorso giuridico delle fondazioni liriche ha attraversato varie fasi che ha fatto sì che diventassero delle speciali fondazioni di diritto privato. Fin dalle origini, e in particolare modo negli ultimi anni, sono intervenute molte disposizioni di carattere economico volte a fronteggiare la crisi del settore lirico sinfonico, in particolare prevedendo il riassetto della *governance* delle fondazioni e l'adozione di piani di risanamento, ed erogando specifiche risorse.

La legge di bilancio 2019 (l. 145/2018: art. 1, 602° comma) ha prorogato al 31 dicembre 2020 le funzioni del commissario straordinario e ha rinnovato la possibilità di conferire un massimo di tre incarichi di collaborazione della durata massima di 12 mesi a supporto delle attività del commissario. Inoltre, ha stanziato risorse per sostenere le azioni e i progetti delle fondazioni finalizzati alla riduzione del debito esistente. La stessa legge di bilancio

⁽³⁴⁾ G. TROISI, *Diritto dello spettacolo*, Milano, 2017, p. 80.

⁽³⁵⁾ XIV Rapporto annuale *Federculture*, 2018.

2019 ha previsto, inoltre, la possibilità che, a supporto delle attività del commissario, siano conferiti fino a un massimo di tre incarichi di collaborazione, della durata massima di 12 mesi, a persone di comprovata qualificazione professionale nella gestione amministrativa e contabile di enti che operano nel settore artistico-culturale, nel limite di spesa di € 75.000 annui. Analoga possibilità era stata prevista, per la durata massima di 24 mesi, dalla già citata legge di stabilità 2016 (l. n. 208/2015: art. 1, 357° comma).

Con riguardo alle risorse specificatamente stanziati per finalità di riduzione del debito delle fondazioni lirico-sinfoniche, la legge di bilancio 2017 (l. 232/2016: art. 1, 583° comma) aveva autorizzato in favore delle fondazioni lirico-sinfoniche la spesa di € 10 mln per ciascuno degli anni 2017 e 2018 e di € 15 mln a decorrere dal 2019. Gli importi previsti sono poi stati incrementati di ulteriori € 10 mln per il 2017 dal d.l. n. 244/2016 (l. n. 19/2017: art. 11, 3° comma) e di ulteriori € 5 mln per il 2018 dalla legge di bilancio 2018 (l. n. 205/2017: art. 1, 323° comma). La legge di bilancio 2019 ha autorizzato la spesa di € 12,5 mln per il 2019 per sostenere le azioni e i progetti delle fondazioni lirico-sinfoniche finalizzati alla riduzione del debito esistente e, a tal proposito, in attuazione è intervenuto il d.m. n. 124 del 1° marzo 2019.

Al riguardo, si ricorda che il 23 gennaio 2019 il Governo, rispondendo alla Camera all'interrogazione a risposta immediata Carbonaro 3-00459, ha reso noto che è stato dato avvio al processo di definizione di una nuova delega per la riforma del settore dello spettacolo. In particolare, ha evidenziato che il disegno di legge delega – che sarà a breve sottoposto all'attenzione del Parlamento – mira, tra l'altro, a revisionare la *governance* delle fondazioni lirico-sinfoniche e a rafforzare i poteri di vigilanza ministeriale al fine di stimolare il raggiungimento del massimo livello di qualità artistica e della sostenibilità della relativa gestione economica e finanziaria. L'intento è quello di far sì che le attuali quattordici fondazioni lirico-sinfoniche possano sostenersi economicamente e continuare a promuovere la cultura in questo settore così importante per la nostra tradizione, ma che può ancora oggi dare un importante contributo alla società.

