

di Patrizia Cuoco*

I. Quale impresa per quale teatro

L'attività teatrale e più in generale le attività di spettacolo sono attività economiche e commerciali come altre.

Per il codice civile l'**imprenditore** esercita professionalmente, in modo cioè sistematico, non sporadico, un'attività economica diretta alla produzione o allo scambio di beni o di servizi; si organizza attraverso l'**azienda**, definita il complesso di beni e risorse umane organizzati dall'imprenditore per l'esercizio dell'**impresa**.

Il produttore di uno spettacolo e l'esercente di un teatro fanno proprio questo: si procurano, organizzano e gestiscono risorse umane, beni e servizi, per vendere il proprio spettacolo ai teatri o i biglietti agli spettatori. Come ogni altro imprenditore, assumono il rischio del risultato economico della propria impresa.

Lo spettacolo dal vivo è un'attività economica di natura artigianale per la sua elevata "densità umana", perché il lavoro e le sue qualità creative manuali e intellettuali, sono il fattore produttivo essenziale, più rilevante.

È interessante considerare a questo proposito il "**carattere effimero**" dello spettacolo dal vivo. Il produttore di teatro organizza, a proprie spese e a proprio rischio, le persone, i beni e i servizi indispensabili per fare uno spettacolo. Dopo aver investito per preparare lo spettacolo – progettazione, prove, allestimento – non possiede un prodotto finito e commercializzabile, come accade invece per il cinema, il cui processo produttivo richiede un investimento di certo superiore, al cui termine si ottiene un prodotto commercializzabile su larga scala. L'imprenditore teatrale per replicare il proprio spettacolo deve conservare e continuare a gestire l'insieme delle risorse che si è procurato e che ha organizzato per produrlo.

La vendita di un bene o di un servizio ha natura commerciale. Gli esercenti dei teatri e i produttori di teatro vendono un servizio quando vendono i biglietti al pubblico e uno spettacolo a un teatro o a un festival. Proprio perché

* Si ringraziano Enrico Bellezza e Francesco Florian (Studio notarile Bellezza Milano) per la collaborazione alla prima e alla seconda edizione di *Organizzare Teatro*, che hanno fornito alcune indicazioni di partenza per questa nuova stesura.

sono considerate di natura commerciale dalle norme fiscali – condizione che non contraddice il valore culturale, civile e sociale che è riconosciuto al teatro – le attività di spettacolo sono soggette all’IVA – l’imposta su valore aggiunto – e, come ogni altra attività imprenditoriale, sono soggette all’IRES – l’imposta sul reddito delle società – e all’IRAP, l’imposta regionale sulle attività produttive. L’unica imposta specifica del settore dello spettacolo è oggi l’imposta sugli intrattenimenti che peraltro non grava sugli “spettacoli dal vivo”.

Le imprese sono soggette all’obbligo di **iscrizione nel Registro Generale delle imprese conservato presso le Camere di Commercio**; devono compilare e conservare appositi registri, conservare la documentazione contabile e **tenere la contabilità** delle operazioni economiche e delle relazioni contrattuali che realizzano, nei modi e nelle forme prescritti dalla legge.

Il mondo del teatro in Italia conta numerose imprese diffuse su tutto il territorio.

- **L’iniziativa privata** si organizza da sempre in **imprese impegnate sia nella produzione di spettacoli sia nella programmazione di teatri** e rappresenta tutt’oggi la gran parte della produzione di teatro del nostro paese. La propensione imprenditoriale dei teatranti è riscontrabile nei numerosi teatri e spazi recuperati alla cultura e allo spettacolo, gestiti da compagnie sia nelle piccole sia nelle grandi città. Collettivi di teatranti – attori, registi, tecnici ecc. – costituiscono imprese proprie per fare teatro in modo indipendente e autogestito; lo fanno per scelta o per necessità, e di frequente si dedicano anche alla gestione di una sala di spettacolo. Sono costituiti in forme giuridiche diverse, prevalentemente cooperative e associazioni senza scopo di lucro. I soci che le costituiscono sono gli stessi lavoratori artistici, tecnici e organizzativi dell’impresa, che vi operano in modo continuativo e per lo più esclusivo.

Numerose sono anche le compagnie – queste per lo più fondate da uno o da pochi artisti o operatori del settore – costituite in forma di società a responsabilità limitata (s.r.l.) o società in nome collettivo (s.n.c.). Le imprese private di gestione di teatri sono, per la gran parte, società a responsabilità limitata e raramente società per azioni.

- **L’iniziativa pubblica** (dei comuni soprattutto, delle Regioni e delle province) è a sua volta attiva nel teatro in modo diffuso, oggi per lo più attraverso imprese costituite come fondazioni o associazioni: due forme giuridiche senza scopo di lucro previste dal codice civile. A fianco della Pubblica Amministrazione, la compagine sociale di queste persone giuridiche di diritto privato comprende frequentemente fondazioni bancarie, istituti bancari e imprese, a volte le Camere di Commercio. Per la natura pubblica e privata dei soci che le compongono, queste imprese sono definite comunemente **pubbliche, para-pubbliche, miste o, ancora, partecipate dalla Pubblica Amministrazione**.

Diversamente dal passato, oggi nel mondo del teatro non opera alcun ente pubblico; gli ultimi a scomparire sono stati l’Istituto Nazionale del Dramma Antico, trasformato in fondazione, e l’Ente Teatrale Italiano, soppresso pochi anni or sono.

2. Dal notaio

L’associazione e la fondazione sono forme giuridiche “non imprenditoriali”. Il codice civile stabilisce che **non hanno scopo di lucro**, una condizione che si traduce nel divieto di dividere gli utili fra i soci e nell’obbligo di devolvere il patrimonio ad altro soggetto non lucrativo quando cessano l’attività.

Sono invece “forme imprenditoriali”: le società di persone, le società di capitali e le società cooperative. Lo scopo lucrativo è tipico delle società di persone e di capitali, mentre le cooperative hanno scopo mutualistico.

Società, cooperative, associazioni, fondazioni si costituiscono per atto pubblico, cioè con un contratto stipulato davanti a un notaio, cui compete verificare la conformità con la legge dell’atto costitutivo e dello statuto della nuova persona giuridica che nasce.

L’atto costitutivo e lo statuto di una persona giuridica sono nella sostanza il contratto che i soci stipulano fra loro e le regole generali del suo funzionamento e dei suoi organi sociali. Il codice civile prevede la costituzione in assenza di atto pubblico esclusivamente per l’associazione e la fondazione. Al notaio competono la registrazione dell’atto di costituzione e gli altri obblighi di comunicazione prescritti dalla legge.

Se più persone si accordano per svolgere insieme un’attività economica, si ha un’impresa collettiva, cioè una società. Ogni socio deve dare un contributo alla società cui partecipa e può farlo in forme diverse: con apporti finanziari, di beni o con il proprio lavoro.

- Sono **società di persone**: la società semplice (che non può svolgere attività commerciale), la società in nome collettivo (s.n.c) e la società in accomandita semplice (s.a.s.). In queste forme societarie il lavoro (competenza, impegno per lo più esclusivo, rapporto fiduciario) è il mezzo principale con cui i soci contribuiscono all’attività sociale. I soci sono in numero ristretto e hanno una “**responsabilità illimitata**”¹.

Fanno eccezione a questa regola i soci accomandanti della s.a.s.

L’amministrazione delle società di persone spetta esclusivamente ai soci.

- Nelle **società di capitali** prevalgono invece i beni conferiti sulle qualità dei soci; il capitale è il mezzo principale con cui i soci contribuiscono all’attività sociale. I soci hanno una “**responsabilità limitata**”, cioè rispondono delle obbligazioni della società soltanto con la quota di capitale che hanno conferito. L’amministrazione della società può essere affidata anche a persone non socie. Sono società di capitali: la società per azioni – in cui le quote dei soci sono rappresentate appunto da azioni –, una forma societaria consona a imprese di grandi dimensioni e la s.r.l. – **società a responsabilità limitata** –, adatta anche a imprese di piccole e medie dimensioni. Si tratta di una forma societaria relativamente semplice e, infatti, largamente praticata: si può costituire con un capitale limitato (non inferiore a 10.000 euro) e può essere amministrata anche da un amministratore unico. Da diversi anni è

¹ “Responsabilità illimitata” significa che un socio risponde con il suo patrimonio personale, se la persona giuridica non è in grado di pagare i propri creditori; “responsabilità solidale” significa che tutti i soci rispondono dei debiti contratti da ciascuno di loro per conto della persona giuridica.

2.1 Scegliere la forma giuridica

2.2 Le società

2.3 Associazioni e fondazioni

stata introdotta la s.r.l. "unipersonale", che può essere costituita da un unico socio. Più recenti interventi legislativi hanno inoltre previsto la "società a responsabilità limitata semplificata" (D.Lgs. n. 76/2013 convertito dalla legge n. 99 del 9/8/2013), che può essere costituita con un capitale compreso fra 1 € e 10.000 € e il cui statuto deve essere conforme a un modello standard definito dai Ministeri della Giustizia e dell'Economia.

- Scopo della **società cooperativa** è la **mutualità**: dare beni, servizi o lavoro direttamente ai soci. Può essere costituita con almeno nove soci, riducibili a tre quando si associano solo persone fisiche. Il capitale sociale è variabile, cioè l'ammissione, il recesso e l'esclusione dei soci non comportano la modificazione dell'atto costitutivo, ma devono solo essere annotati nei libri sociali. I soci hanno una "responsabilità limitata" alla quota sottoscritta durante la loro permanenza nella società. Per godere delle agevolazioni fiscali che la legge prevede per questa forma societaria, le cooperative devono dimostrare di operare prevalentemente a favore dei soci. La forma di società cooperativa largamente diffusa nel settore teatrale è quella di **produzione e lavoro**. I soci sono in primo luogo i lavoratori dell'impresa e lo scopo sociale consiste proprio nell'offrire condizioni di lavoro, non solo economiche, ma attinenti in senso lato all'esercizio della loro professione artistica o tecnica.

L'**associazione** è la forma giuridica più semplice per un gruppo di persone che decide, liberamente e consapevolmente, di organizzarsi e mettere in campo energie e risorse per perseguire uno scopo comune non lucrativo: educativo, culturale, scientifico, sociale o in ogni caso di utilità pubblica. Le associazioni svolgono la loro attività prevalentemente attraverso le prestazioni lavorative o in denaro, volontarie o meno, dei soci.

Possono essere:

- **riconosciute**: il patrimonio personale dei soci è separato da quello dell'associazione, la quale provvede alle proprie obbligazioni esclusivamente con il proprio patrimonio²;
- **non riconosciute**: il patrimonio personale degli associati non è separato da quello dell'associazione e, oltre al patrimonio di questa, possono essere chiamate a rispondere delle sue obbligazioni tutte le persone che hanno agito in nome e per conto dell'associazione. **Per ottenere il riconoscimento, l'associazione deve costituirsi con atto pubblico** e iscriversi nel Registro delle persone giuridiche private istituito presso la Prefettura oppure presso la Regione in cui ha sede, se le sue finalità si esauriscono nell'ambito del territorio di quest'ultima.

Secondo il codice civile, si ha una **fondazione** quando un fondatore (una o più persone fisiche o giuridiche) mette a disposizione un patrimonio per scopi diversi da quello lucrativo (culturale, educativo, scientifico o in ogni caso di pubblica utilità). Anche la fondazione deve costituirsi con atto pubblico per ottenere il riconoscimento.

² Con il riconoscimento, le associazioni e le fondazioni acquisiscono la "personalità giuridica", divengono cioè soggetti giuridici pienamente distinti dalle persone fisiche o giuridiche che le costituiscono. Sono persone giuridiche private le associazioni, le fondazioni, tutte le forme di società; sono persone giuridiche pubbliche lo Stato, gli enti locali territoriali e gli altri enti pubblici.

Scheda - La fondazione di partecipazione

Dalla metà degli anni novanta la fondazione si è ampiamente diffusa in ambito culturale, per iniziativa dello Stato, delle Regioni e dei comuni, che hanno voluto in questo modo creare un soggetto di diritto privato, capace di esercitare un'attività imprenditoriale diretta a conseguire scopi di interesse pubblico e non lucrativi; uno strumento della Pubblica Amministrazione per creare un'impresa culturale cooptando l'investimento privato.

Nel 1996 lo Stato decretò la trasformazione dei nostri teatri lirici da enti pubblici a fondazioni. Numerosi teatri stabili di prosa a iniziativa pubblica e privata sono stati costituiti in fondazione dai comuni, associati con le province e le Regioni di riferimento e numerosi comuni hanno "esternalizzato" la gestione di teatri, gallerie civiche, biblioteche e cineteche costituendo fondazioni.

Questa tipologia di fondazione è modellata su uno statuto che riunisce i caratteri peculiari della fondazione e dell'associazione e proprio per questa sua caratteristica è stata definita: **fondazione di partecipazione**. Queste fondazioni mirano a riunire nella compagine sociale l'investimento pubblico e privato e a garantire alcuni requisiti essenziali:

- **il controllo amministrativo degli enti pubblici fondatori** negli organi sociali che gestiscono la fondazione;
- **il coinvolgimento dei privati**, preservando lo scopo di pubblica utilità;
- **l'esercizio di attività di natura economica e commerciale**, ancorché di pubblica utilità, con le prerogative che il diritto privato consente;
- **l'autonomia patrimoniale e amministrativa** di una persona giuridica completamente separata dalla pubblica amministrazione, e dunque la responsabilità esclusiva dei suoi organi amministrativi, rispetto agli enti pubblici che la costituiscono e la finanziano.

Alla solidità patrimoniale della fondazione, l'atto costitutivo e lo statuto uniscono il profilo soggettivo della partecipazione dei soci, tipico dell'associazione. **Il patrimonio, infatti, è a struttura aperta**; ci si può iscrivere apportando beni mobili, immobili e altre utilità. Chi alla fondazione contribuisce, in questa è rappresentato attraverso la partecipazione agli organi collegiali (assemblea dei soci, consiglio di amministrazione), fermo restando il controllo dei soci fondatori che lo statuto prevede.

Questo modello organizzativo che gli enti pubblici territoriali hanno scelto di sviluppare per intervenire in ambito culturale, in alternativa alla gestione diretta dei servizi culturali, in questi ultimi anni sembra peraltro mostrare **aspetti critici**. I ripetuti e complessi interventi governativi che negli ultimi anni mirano a contenere la spesa pubblica, assimilano spesso gli "enti privati partecipati dalla Pubblica Amministrazione" a quest'ultima, determinando distorsioni, appesantimenti burocratici e confusione, tali da ledere le prerogative del diritto privato nel cui ambito le fondazioni sono regolate e la capacità imprenditoriale, giudicata virtuosa ed efficiente per l'investimento pubblico; ragioni per cui furono a suo tempo diseguate e sviluppate.

D'altro canto non si può non osservare che l'autonomia e la responsabilità patrimoniale che la fondazione dovrebbe offrire non hanno trovato ancora concreto riscontro nei nostri teatri lirici, ripetutamente commissariati e finanziati con contributi pubblici straordinari a causa dei disavanzi economici che accumulano.

Nel mondo del teatro numerosi soggetti a iniziativa pubblica - teatri stabili, circuiti, festival - sono costituiti invece come **associazione di enti**. Il profilo giuridico dell'associazione può soddisfare l'interesse pubblico perché è "collegiale"; gli associati intervengono direttamente o indirettamente nei processi decisionali, i quali ultimi peraltro, essendo compartecipati, non sempre risultano assistiti dalla rapidità di cui un'impresa necessita e dalla garanzia patrimoniale che la fondazione può meglio offrire.

L'associazione è adottata molto spesso anche dalle formazioni teatrali perché si ritiene comunemente che le attività di pubblico interesse debbano coinci-

dere con forme giuridiche non imprenditoriali e non lucrative. Sussistono peraltro anche ragioni pratiche: all'avvio dell'attività, questa è ancora incerta, precaria e di modeste dimensioni, la semplificazione burocratica e le modeste spese della sua costituzione agevolano la mancanza di risorse finanziarie. Queste ragioni orientano prevalentemente verso la costituzione di un'associazione anziché di una società o di una cooperativa, nonostante la legislazione più recente riguardante le s.r.l. e l'impresa sociale renda più agevoli e compatibili anche le classiche forme societarie e propriamente imprenditoriali.

La **fondazione e l'associazione rimangono sotto il profilo giuridico "non imprenditoriali"** ma, in quanto persone giuridiche private, hanno – e certamente più delle amministrazioni comunali – requisiti utili per gestire attività economiche e commerciali, osservando le disposizioni di legge previste per le imprese e al contempo conservando il carattere "no profit".

L'**Istituzione e l'Azienda Speciale** sono invece due strumenti amministrativi destinati alla gestione di servizi da parte degli enti locali.

L'**Istituzione è un settore dell'amministrazione comunale**, seppur dotato di ampia autonomia; **mentre l'Azienda Speciale ha completa autonomia patrimoniale e amministrativa dall'ente locale** che la costituisce e ne è il proprietario; essa è dunque una separata persona giuridica pubblica.

L'Azienda Speciale non consente a più comuni e ancor meno a più enti pubblici territoriali (Regione, province, comuni) di associarsi per la gestione di un'attività economica di pubblica utilità. Anche da questo limite ha origine la scelta dei comuni di orientarsi verso le forme giuridiche non lucrative dell'associazione e della fondazione per "fare rete" negli interventi di promozione del teatro e di gestione dei teatri. Su questi istituti amministrativi di natura pubblica e in particolare sull'Istituzione si tornerà nel capitolo dedicato ai teatri comunali.

3. L'impresa sociale e l'ONLUS

L'**impresa sociale**, introdotta con la legge n. 118/2005 e il successivo D.Lgs. n. 155/2006, per la prima volta riconosce giuridicamente l'esistenza nella società di imprese che perseguono scopi diversi dal mero profitto. **Non è una nuova tipologia di persona giuridica, bensì una qualifica**, una categoria organizzativa che può essere acquisita da tutte le imprese private, costituite in ogni forma giuridica, che esercitano in modo continuativo e prevalente un'attività economica di produzione o di scambio di beni e servizi di utilità sociale, diretta a realizzare finalità di interesse generale, senza alcun scopo di lucro. Il legislatore ha evidentemente voluto rispondere alle istanze dell'iniziativa privata volte all'interesse generale della collettività, che si sono progressivamente diffuse negli ultimi decenni e che formano il mondo economico del "non profit". In questo mondo si collocano sicuramente a pieno titolo le imprese teatrali private, le cui finalità di interesse generale sono riconosciute dall'aiuto finanziario pubblico che ricevono in varie forme: i contributi del FUS, così come di Regioni, province e comuni; della Comunità Europea e delle fondazioni bancarie, queste ultime appartenenti a loro volta al cosiddetto "terzo settore".

Possano acquisire la qualifica di impresa sociale, rispettando precisi

requisiti, tutte le forme giuridiche di società commerciale e cooperativa, le associazioni e le fondazioni.

L'assenza di scopo lucrativo – che deve essere prevista dallo statuto – è requisito essenziale dell'impresa sociale e si traduce nel divieto a ripartire gli utili e ogni forma di avanzo di gestione, anche in modo indiretto e nell'obbligo di reinvestirli nell'attività o nel patrimonio.

Fra gli altri requisiti ricordiamo:

- **non può essere diretta o controllata da imprese private** con finalità lucrative o dalla pubblica amministrazione;
- **la democraticità della gestione**, attraverso forme di coinvolgimento dei lavoratori e dei destinatari dell'attività;
- **scopo principale dell'impresa**, previsto dallo statuto, deve essere **l'erogazione di beni o servizi di utilità sociale** e il 70% dei ricavi deve provenire da questa attività;
- **il bilancio sociale**, documento volto a consentire la verifica dei risultati raggiunti.

La qualifica di impresa sociale peraltro non comporta alcuna specifica agevolazione fiscale; la persona giuridica resta soggetta alla disciplina ordinaria della propria forma giuridica, sia essa società, cooperativa, associazione o fondazione e dell'attività economica e commerciale che realizza.

L'impresa sociale non deve essere confusa con l'**ONLUS – organizzazione non lucrativa di utilità sociale** –, con l'associazione di promozione sociale e più in generale con gli enti non commerciali previsti dal D.Lgs. n. 460/1997.

Anche l'**ONLUS non è un tipo di persona giuridica, ma una categoria, che gode di un particolare regime di esonero fiscale** in considerazione delle sue specifiche finalità di solidarietà sociale.

Secondo l'art. 10 del D.Lgs. 4 dicembre 1997, n. 460, possono appartenere a questa categoria le associazioni, le fondazioni, i comitati e le cooperative sociali, i cui statuti rispondono a un insieme di requisiti complesso che limita con rigore l'opportunità di accesso a un regime tributario di favore, che riguarda l'IIVA, l'IRES e numerose altre imposte indirette.

Le ONLUS svolgono la propria attività esclusivamente in **specifici settori considerati di utilità pubblica** e devono operare con finalità di solidarietà sociale per espressa previsione statutaria. Fra i settori contemplati dalla norma è compresa **"la promozione della cultura e dell'arte"**, il cui requisito di inerenza a finalità di solidarietà sociale è soddisfatto dal riconoscimento di "apporti economici da parte dell'amministrazione centrale dello Stato".

Oltre all'assenza di scopo lucrativo, all'obbligo di non dividere gli utili in alcuna forma, anche indiretta, le ONLUS possono svolgere attività commerciale, a condizione che sia accessoria, integrativa e non prevalente rispetto a quella istituzionale. Ulteriori requisiti riguardano la remunerazione del lavoro e la continuità del rapporto associativo.

IN PRINCIPIO ERA IL TESTO (AUTORI E DIRITTO D'AUTORE)

di Patrizia Cuoco e Mimma Gallina*

I. Scrivere e leggere un testo teatrale

La cultura italiana, o perlomeno la cultura accademica, ha teso per secoli a ricondurre, o a ridurre, il teatro al testo, alla sua dimensione letteraria, considerata più nobile, più colta, più documentabile e indubbiamente più controllabile. Questa tendenza ha contribuito alla distanza fra teatro e società e al difficile rapporto fra la lingua italiana e la scena.

Oggi la storia del teatro e della scena contemporanea è analizzata prevalentemente dal punto di vista della messa in scena ed è largamente diffusa – anche a livello degli spettatori più accorti – la consapevolezza dei diversi livelli di testo. Le figure coinvolte nelle discipline di cui il teatro è sintesi, pur essendo altro, concorrono alla creazione dello spettacolo, ne sono autori: il musicista, il coreografo, lo scenografo, gli interpreti e – naturalmente – il responsabile di questa sintesi, il regista.

Senza sottovalutare questa acquisizione e le modalità di lavoro che considerano il testo un "pre-testo, un punto d'arrivo, una variabile secondaria o del tutto assente, una produzione teatrale è normalmente realizzata a partire da un testo scritto; un testo particolare, composto non per la (sola) lettura e che contiene nella sua stessa forma e struttura il superamento della dimensione letteraria. Il primo gradino di una riflessione sulla produzione teatrale non può quindi che essere il testo e la figura dell'autore. Le diverse relazioni fra messa in scena e testo corrispondono anche a diverse tipologie d'autore:

- quello capace di creare in solitudine per il mezzo teatrale;
- quello che si definiva una volta poeta di compagnia, la cui creazione può essere su commissione o comunque nasce in stretto collegamento con una precisa organizzazione e attori predeterminati;
- l'autore-attore, che lavora in funzione della propria interpretazione e di quella della sua compagnia;
- l'autore-regista e autore-attore-regista, sostanzialmente autore dello spettacolo;

* Si ringrazia Monica Colombini, organizzatrice teatrale e docente alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi per la collaborazione a questo capitolo nell'edizione del 2005 di *Organizzare Teatro*, che ha fornito alcune indicazioni per questa nuova stesura.

- infine il *dramaturg* (parola di lingua tedesca: il termine drammaturgo nella lingua italiana significa "scrittore di testi drammatici" e contiene tutte le sfumature che abbiamo indicato): una figura professionale che può scrivere testi propri, ma anche operare a livello creativo su testi altrui, teatrali e non, e su materiali diversi, in stretto contatto col regista. Nei paesi di lingua tedesca e dell'Europa orientale è un punto di riferimento negli organici dei teatri, contribuisce in modo determinante alla definizione dei progetti, anche raccogliendo ed elaborando il corredo critico e di documentazione che può rendersi necessario ad approfondirli, ed è anche un lettore professionale. È un ruolo che non si è affermato adeguatamente in Italia.

Saper leggere un testo in funzione della sua messa in scena è di fondamentale importanza per tutte le componenti dello spettacolo. Il testo, come base del progetto di regia, fornisce gli elementi di partenza per la definizione di aspetti organizzativi e amministrativi fondamentali.

In fase di scelta, innanzitutto, la conoscenza del testo consente di inquadrare le caratteristiche di massima e la dimensione organizzativa ed economica di uno spettacolo. Ragionando su un testo in rapporto a una compagnia o al metodo di un regista, si può prefigurare, per esempio, un'attendibile durata delle prove, la tipologia e il numero degli attori e si possono avviare le prime considerazioni sugli spazi e sulle scene. Naturalmente sono considerazioni relative: dallo stesso romanzo di Dostoevskij si sono fatti spettacoli di un'ora con tre attori o di otto ore con venti, e nessuno impedisce di far interpretare *Re Lear* da un ventenne e *Amleto* da una donna, ma queste scelte richiederanno a maggior ragione una conoscenza approfondita del testo, senza cui non è possibile capire e contribuire alla buona riuscita di un progetto.

Una corretta analisi del testo potrà inoltre consentire al produttore di uno spettacolo di discutere, o suggerire, soluzioni che consentano, se necessario, di ridurre i costi di produzione. Un buon esempio è la necessità di ridimensionare un cast: non sarà possibile proporre una riduzione del numero degli attori senza aver verificato nei meccanismi del testo l'effettiva possibilità di eliminare personaggi o realizzare "doppioni" (ovvero attribuire a un attore più ruoli), il che dipende dalla logica della narrazione, dalle presenze previste in ciascuna scena, dalle caratteristiche dei singoli personaggi. È per tutto questo che si deve imparare a leggere un testo in modo professionale.

2. Il diritto d'autore dell'opera teatrale

La Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 Dicembre 1948, sancisce all'art. 27: "1. Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici. 2. Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore".

Il diritto morale e di utilizzazione economica

La legge italiana (legge n. 633 del 22 aprile 1941 "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio") tutela "le opere dell'ingegno di carattere creativo", e fra queste le opere drammatiche, cioè scritte per la rappresentazione, come proprietà individuale, riconoscendo agli autori diritti morali e patrimoniali: "Il **diritto morale** è inalienabile, perché basato sul rapporto indissolubile fra l'opera e la persona dell'autore; e viene specificato nei diritti alla paternità (attinenti a: identificazione, rivelazione, rivendicazione), all'integrità dell'opera, al ritiro dell'opera dal commercio, alla pubblicazione (...). **I diritti di utilizzazione economica** a loro volta vengono specificati nei diritti esclusivi: di riproduzione, di esecuzione, rappresentazione e recitazione, di diffusione a distanza, di distribuzione, di esposizione in pubblico, di noleggio".

Per mettere in scena un testo e rappresentarlo in pubblico, il produttore deve quindi acquisire l'autorizzazione dell'autore: il diritto di rappresentazione. In concreto, la scelta di mettere in scena un testo, può essere presa solo dopo averne verificato l'effettiva disponibilità (cioè che altri non si siano già riservati un'esclusiva, o che non sussistano eventuali ostacoli), quindi il gradimento dell'autore o dei suoi eredi: senza questo passaggio non è corretto, e non è opportuno sul piano economico e organizzativo, affrontare una produzione.

L'identificazione dell'opera e dell'autore non è sempre lineare: un'opera può essere **originaria** (un testo scritto per il teatro rappresentato nella sua stesura originaria, appunto) o **derivata** da un romanzo, da altri testi teatrali: può cioè essere il risultato di un'elaborazione. Anche un'opera tradotta è un'opera derivata. Da un'analisi del testo in quest'ottica, ricaveremo chi è o quali sono gli autori. Ciascun autore potrà quindi essere:

- italiano o straniero (quindi tradotto o da tradurre);
- vivente oppure morto da meno o più di 70 anni.

La legge italiana e le convenzioni internazionali attualmente prevedono **la scadenza del diritto patrimoniale al compimento di 70 anni dalla morte dell'autore**; se gli autori sono più di uno, la scadenza del diritto patrimoniale è calcolata con riferimento all'ultima data di morte.

Le variabili e le possibili combinazioni sono davvero numerose. Schematizzando:

- per mettere in scena l'opera di un autore vivente, italiano o straniero, si deve acquisire la sua autorizzazione;
- nel caso sia morto da meno di 70 anni, quella dei suoi eredi;
- nessuna autorizzazione è necessaria e nessun diritto sarà dovuto agli autori "caduti in pubblico dominio", ovvero morti da più di settant'anni;
- se si tratta di autori stranieri, sarà necessario effettuare o garantirsi la disponibilità di una traduzione.

Che sia già disponibile, o che sia stata commissionata, la traduzione è una componente fondamentale del testo: il **traduttore è autore (o meglio co-autore) ed è tutelato dalla legge**, come lo sono gli autori delle elaborazioni.

Per le opere tradotte, sono dunque dovuti i diritti all'autore e al traduttore. La concessione dei diritti deve essere richiesta in ogni caso all'autore, che solita-

¹ La Rosa A.C. (1993), *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Giuffrè, Milano, p. 13. Per un approfondimento dell'argomento vedi anche Jarach G. (1968, nuova edizione ampliata e aggiornata 1991).

Opera originaria e derivata

Il traduttore

mente la concede stabilendo anche il nome del traduttore (trattandosi in tal caso del suo diritto ad autorizzare la rielaborazione dell'opera). Se l'autore è già caduto in pubblico dominio, il traduttore può essere ancora tutelato e in tal caso la richiesta deve essere rivolta al traduttore. Attraverso i contratti diretti con gli autori o con la SIAE, si stabilisce l'ammontare complessivo del diritto d'autore che il produttore deve pagare e che verrà poi ripartito fra l'autore e il traduttore secondo l'accordo contrattuale che gli stessi hanno stipulato fra di loro, oppure secondo il regolamento SIAE per gli autori a questa associati.

Le opere sono definite composte quando, insieme al testo, ne sono componenti essenziali la musica e la danza: **opere, riviste, commedie musicali, opere drammatico-musicali** (secondo la classificazione della SIAE sezione DOR) o anche **opere coreografiche** (SIAE, sezione lirica). Anche la musica utilizzata nelle rappresentazioni teatrali in forma di accompagnamento ("**musiche di scena**" per la classificazione della SIAE) è molto frequente ed è tutelata come diritto d'autore secondario, il compenso dovuto al/ai compositore/i è cioè di minor valore.

La materia è complessa e un produttore non può permettersi di ignorarla: deve essere esaminata attentamente e richiede una corretta definizione della relazione contrattuale fra l'autore e il produttore. Per esempio, per la produzione del **musical** (termine inglese per "commedia musicale", che definisce però un genere e una tradizione specifici), non è sufficiente la concessione del diritto d'autore da parte degli autori del testo e delle musiche originali, ma è necessario acquisire i diritti dai diversi collaboratori artistici: per la coreografia in primo luogo, ma anche per le scene e i costumi e per la regia. Il produttore acquisisce frequentemente i diritti di utilizzazione economica (tutti o parte di essi) dai diversi autori, co-autori e collaboratori, che possono vantare diritti e ne dispone per le future edizioni dello spettacolo.

Il principio della tutela dell'opera di ingegno si estende ai "**diritti connessi**", relativi alla riproduzione delle opere: i "**diritti degli interpreti ed esecutori**" disciplinati dalla legge n. 633/1941, la cui tutela è attribuita al "Nuovo IMAIE" (legge n. 100/2010 "Disposizioni sull'Istituto mutualistico degli artisti interpreti esecutori").

Il diritto all'"equo compenso" di interpreti ed esecutori per la registrazione radiofonica e televisiva di spettacoli e concerti è oggetto di regolamentazione anche da parte dei CCNL di categoria e può essere una condizione dei contratti di scrittura. Riconoscendo questo compenso, il produttore/datore di lavoro ottiene dall'artista l'autorizzazione a utilizzare la registrazione dello spettacolo per la sua diffusione e commercializzazione.

Il diritto d'autore e i diritti connessi sono una materia in costante evoluzione, anche in rapporto allo sviluppo delle tecnologie di riproduzione e di comunicazione (internet, digitale...). La normativa è stata aggiornata con la legge 18 agosto 2000, n. 248 "Nuove norme di tutela del diritto d'autore" ma, se la legge del '41 che definisce i principi presenta ancora sostanziali aspetti di validità e attualità, le "nuove norme", a quindici anni di distanza, danno l'idea di una rincorsa disperata alle emergenze del momento (la diffusione di fotocopie, la riproduzione illegale di videocassette, la pirateria, quindi). **Il divieto di riproduzione e diffusione non autorizzata – sancito a livello mondiale – si scontra con lo**

Opere composte

Diritti connessi

I diritti d'autore ai tempi del web

spirito *open source*, che prevale fra gli utenti della rete. Il problema riguarda certo più gli audiovisivi e la musica che l'opera teatrale. **La diffusione dei testi sul web ha rilanciato l'editoria teatrale** e può favorire il reperimento di opere non pubblicate o difficilmente disponibili in forma cartacea. La diffusione di video sui canali specializzati può a sua volta avere una significativa **funzione promozionale** rispetto alla fruizione dell'opera live.

Scheda - Il diritto degli interpreti e artisti esecutori

Dalla legge n. 633 del 22 aprile 1941

Art. 80 1. Si considerano artisti interpreti e artisti esecutori gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico. 2. Gli artisti interpreti e gli artisti esecutori hanno, indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per le prestazioni artistiche dal vivo, il diritto esclusivo di: a) autorizzare la fissazione delle loro prestazioni artistiche; b) autorizzare la riproduzione diretta o indiretta (...); c) autorizzare la comunicazione al pubblico, in qualsivoglia forma e modo (...); d) autorizzare la messa a disposizione del pubblico (...) delle fissazioni delle proprie prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni; e) autorizzare la distribuzione (...); f) autorizzare il noleggio (...).

Art. 81 Gli artisti interpreti e gli artisti esecutori hanno il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione (...).

Art. 82 (...) Si comprendono nella denominazione di artisti interpreti e di artisti esecutori: 1) coloro che sostengono nell'opera o composizione drammatica, letteraria o musicale, una parte di notevole importanza artistica, anche se di artista esecutore comprimario; 2) i direttori dell'orchestra o del coro; 3) i complessi orchestrali o corali (...) non di semplice accompagnamento.

Art. 83 1. Gli artisti interpreti e gli artisti esecutori che sostengono le prime parti nell'opera o composizione drammatica, letteraria o musicale, hanno diritto che il loro nome sia indicato nella comunicazione al pubblico della loro recitazione, esecuzione o rappresentazione e venga stabilmente apposto sui supporti contenenti la relativa fissazione, quali fonogrammi, videogrammi o pellicole cinematografiche.

Il nuovo IMAIE e i diritti connessi

Il Nuovo IMAIE, istituto che tutela i diritti degli artisti interpreti o esecutori, nasce il 12 luglio 2010 (...) è l'istituto di gestione collettiva dei diritti di proprietà intellettuale degli artisti interpreti o esecutori. Si occupa di **riscuotere** e **distribuire** i diritti di attori, cantanti, musicisti, direttori d'orchestra, derivanti dalle utilizzazioni delle loro opere registrate.

L'istituto (...) negozia i compensi degli artisti mediante contratti con tutti i possibili utilizzatori. Attraverso accordi di reciprocità con istituti omologhi di altri paesi incassa i diritti maturati all'estero dagli artisti italiani e distribuisce agli artisti stranieri i diritti maturati in Italia. Tutela gli artisti interpreti o esecutori in ambito internazionale partecipando all'adozione di norme e politiche per sostenere i diritti di proprietà intellettuale e contrastare ogni forma di illegalità.

Il diritto connesso è il diritto che nasce dalla utilizzazione di registrazioni di opere cinematografiche, audiovisive e assimilate o musicali contenenti un'interpretazione o un'esecuzione da parte di uno più artisti. **Il diritto connesso non è il diritto d'autore** (gestito dalla SIAE in Italia), **né un diritto d'immagine** (gestito in maniera individuale dagli artisti). Il diritto connesso è dovuto a chi materialmente interpreta o esegue un ruolo all'interno di una determinata opera, non a chi l'ha scritta o ideata o a chi vi compare a meno che essi non ne siano anche interpreti.

L'istituto, per legge, è tenuto a svolgere attività di studio e di ricerca, nonché di promozione, formazione e sostegno professionale degli artisti.

Fonte: dal sito www.nuovoimaie.it.

3. La SIAE (Società Italiana Autori Editori)

La necessità di tutelare gli autori sul piano morale, e patrimoniale in particolare e di assicurare, col controllo capillare, il pagamento dei diritti di rappresentazione ha portato alla nascita, con forme diverse in diversi paesi europei, nel corso dell'800, di società intermediarie, preposte al collocamento delle opere e alla gestione dei diritti. Nella maggior parte dei casi un'equa ripartizione dei diritti è stata considerata di pubblica utilità e, inizialmente private, queste organizzazioni sono state trasformate in enti pubblici.

Queste funzioni, sono assolve in Italia dalla SIAE, Società Italiana Autori ed Editori, il cui rilievo, per la storia dell'organizzazione culturale nel nostro paese, è notevole.

La **Società degli Autori nasce a Milano nel 1882**, fondata da scrittori, musicisti, editori - la società intellettuale dell'epoca - su stimolo del drammaturgo Marco Praga, con primo presidente Cesare Cantù. È inizialmente un sodalizio culturale su base associativa e solo più avanti si trasformerà in un'organizzazione economica, con funzione di intermediazione fra autori ed esecutori. La società è da subito attivissima anche sul piano internazionale ed è fra i promotori della "**Convenzione per la protezione delle opere letterarie e artistiche**", adottata a Berna nel 1886: un accordo internazionale che stabilisce per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore fra le nazioni aderenti, tuttora alla base degli accordi sul diritto d'autore nel mondo. Nel 1926 la Società si trasferisce da Milano a Roma - è anche l'anno della prima legge sul diritto d'autore, che sarà riformulata nel '41 - e nel '27 assume il nome attuale (che sottolinea la partecipazione degli "editori" alla società)².

Fin dal 1921 lo Stato italiano attribuisce alla società il ruolo di esattore dell' "imposta sugli spettacoli", un ruolo che svolgerà fino al 1/1/2000: con la legge n. 288 del 3/8/98 l'imposta, che gravava sugli incassi derivanti da tutte le forme di spettacolo, è stata abolita e contestualmente è stata istituita l'"imposta sugli intrattenimenti": le attività considerate di mero intrattenimento.

Per effetto di questa legge, oggi sugli incassi derivanti dalle attività di spettacolo grava esclusivamente l'**IIVA** con una percentuale agevolata, cioè inferiore a quella ordinaria. I decreti attuativi della legge n. 288/1998 hanno profondamente modificato il sistema di vendita al pubblico dei biglietti di ingresso agli spettacoli. È così scomparso il vecchio borderò SIAE compilato manualmente e minuziosamente per decenni e i blocchetti di biglietti cartacei di diverso colore. La vendita deve avvenire obbligatoriamente con gli apparecchi **misuratori fiscali**, il cui funzionamento è regolato dalla legge, che ha così contribuito alla diffusione della **biglietteria informatizzata**.

L'abolizione dell'imposta sugli spettacoli ha notevolmente ridimensionato le funzioni della SIAE in materia di riscossione delle imposte, riservando soprattutto compiti di controllo e di verifica, che la Società può ben svolgere grazie alla diffusione capillare delle sue agenzie sul territorio.

² Di Lascio, Ortolani, *op.cit.*, pp. 178-179.

3.2 La SIAE oggi: funzioni e prerogative

Il D.Lgs. 419/99 e la legge n. 248/2000 ("nuove norme a tutela del diritto d'autore") hanno precisato le funzioni della SIAE che, in forza della legge n. 2 del 2008, è attualmente un "ente pubblico economico a base associativa". Un nuovo statuto, approvato dal Consiglio dei Ministri il 9/11/2012, ha in parte chiuso un periodo di turbolenza e polemiche nella gestione dell'ente, che ha caratterizzato in particolare gli anni dal 2010 al 2012 (commissariamento, conti in rosso, divergenze sui costi di gestione, sulla ripartizione dei diritti e altro). Le polemiche non sono tuttavia ancora chiuse su questioni di principio: il regime di monopolio in cui la SIAE opera, il carattere privatistico (l'attività è disciplinata dalle norme di diritto privato) e il **conflitto fra interesse privato e funzione pubblica**, l'inadeguatezza rispetto all'evoluzione delle tecnologie.

Con tutti questi limiti, la SIAE, con la sua organizzazione fortemente decentralizzata e capillare, costituisce una rete in grado di operare un controllo stretto e puntuale sulla vita e sul percorso delle opere.

Rapporto di associazione e mandato

L'autore che decida liberamente di affidare alla Società Italiana degli Autori e degli Editori la tutela delle proprie opere può stabilire un rapporto di "associazione" o di "mandato" se la persona non vuole associarsi, ma semplicemente avvalersi dei servizi che la SIAE può fornire, in particolare per l'incasso dei diritti d'autore. Gli associati (autori, editori, concessionari) conferiscono alla SIAE il mandato di tutelare in via esclusiva e di incassare i diritti d'autore di utilizzazione economica della loro intera opera, hanno la facoltà di limitare il proprio mandato di rappresentanza a determinati territori e ad alcuni utilizzi, hanno il diritto di partecipare all'assemblea e votare. Sono circa 80.000 gli autori che hanno deciso di affidare alla SIAE la tutela delle proprie opere teatrali, musicali, liriche, letterarie, radiotelevisive, cinematografiche, d'arte visiva.

La SIAE è organizzata in sezioni operative, competenti ciascuna per

La funzione istituzionale della SIAE

Consiste nell'attività di intermediazione per la gestione dei diritti d'autore dei propri associati o in ogni caso di coloro che le conferiscono il relativo mandato. La SIAE concede, quindi, le autorizzazioni per l'utilizzazione delle opere protette, riscuote i compensi per il diritto d'autore e ripartisce i proventi che ne derivano. Svolge la propria attività in Italia, servendosi dei propri uffici e all'estero, attraverso le Società d'autori straniere, con cui ha stipulato accordi di rappresentanza

I principali diritti di utilizzazione economica dell'opera sono:

- **diritto di riproduzione:** cioè il diritto di effettuare la moltiplicazione in copie dell'opera con qualsiasi mezzo;
- **diritto di esecuzione, rappresentazione, recitazione o lettura pubblica dell'opera:** cioè il diritto di presentare l'opera al pubblico nelle varie forme di comunicazione sopra specificate;
- **diritto di diffusione:** cioè il diritto di effettuare la diffusione dell'opera a distanza (mediante radio, televisione, via satellite o via cavo, su reti telematiche ecc.);
- **diritto di distribuzione,** cioè il diritto di porre in commercio l'opera;
- **diritto di elaborazione,** cioè il diritto di apportare modifiche all'opera originale, di trasformarla, adattarla, ridurla ecc.

Questi diritti permettono all'autore di autorizzare o meno l'utilizzo della sua opera e di trarne i benefici economici.

Fonte: dal sito SIAE, su cui è possibile reperire lo statuto citato – per finalità e funzioni rif. art. 2 – e il Regolamento.

specifiche categorie di opere. È una ripartizione storica, per certi versi obsoleta (difficile classificare alcuni generi trasversali o multidisciplinari tipici della produzione scenica contemporanea), ma confermata dal recente statuto (art. 6): le sezioni sono **musica, cinema, sezione DOR (teatro), sezione OLAF (testi letterati), lirica (che include anche il balletto e le opere coreografiche in genere).**

Il **Permesso Generale di Rappresentazione** è il contratto con cui la SIAE – Sezione DOR – autorizza l'utilizzo dell'opera e su cui sono riportate tutte le condizioni, incluso l'importo dovuto a titolo di diritto d'autore. L'autorizzazione è valida solo per il territorio italiano, eventuali rappresentazioni all'estero sono autorizzate separatamente, sulla base dell'esistenza o meno di accordi con la società autori dello Stato straniero. Il produttore dello spettacolo deve procurarselo ed esibirlo a tutti i teatri dove lo spettacolo sarà rappresentato. La Sezione DOR rilascia per consuetudine il Permesso Generale di Rappresentazione, per la durata della stagione teatrale, con scadenza il 31 agosto di ogni anno, mentre per brevi cicli di rappresentazione si limita a comunicare l'autorizzazione e le condizioni alle proprie agenzie territoriali competenti. L'argomento è ulteriormente approfondito al cap. 16 par. 5, dal punto di vista dell'esercizio teatrale.

Oltre a quanto indicato, la SIAE: "Eroga finanziamenti, borse studio e altri benefici anche ai non associati, al fine di promuovere **meritevoli iniziative** nei settori" di competenza (statuto, art. 2.2) e "promuove **forme di assistenza** a favore degli autori" (art. 2.3), con riferimento a fondi pensione e a enti previdenziali.

4. Autori e compagnie: il contratto di rappresentazione

Si è detto della funzione di intermediazione della SIAE, ma non si deve dimenticare che "l'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge": è l'autore, e solo l'autore, che può autorizzare la rappresentazione. È forse opportuno ribadire che gli autori non sono obbligati a farsi rappresentare dalla SIAE: possono tutelare in prima persona la propria opera e gestirne direttamente i proventi.

È frequente che l'autore si avvalga di agenti-rappresentanti specializzati o di procuratori per la promozione e la tutela dei propri interessi economici. La funzione di questi operatori, definiti dalla SIAE "concessionari", non contrasta con il carattere "esclusivo" della SIAE ed è spesso utile all'autore, in particolar modo per la gestione della propria opera all'estero. Le norme di tutela del diritto d'autore offrono indicazioni piuttosto generiche a proposito del contratto di rappresentazione – quello con cui l'autore concede al produttore il diritto di rappresentare un'opera drammatica – mentre gli elementi su cui accordarsi possono essere complessi e richiedere una consulenza specialistica (che è la norma per gli autori stra-

Il Permesso Generale di Rappresentazione

Il contratto di rappresentazione

Si riassumono di seguito i principali elementi della relazione contrattuale fra autori e imprese di produzione per la rappresentazione di un testo teatrale.

- **L'esclusiva.** Un testo può essere o meno concesso solo a una compagnia, con l'esclusione che altre, in un periodo predeterminato, possano a loro volta metterlo in scena. Se questa prerogativa potrebbe non essere rilevante in un sistema caratterizzato dalla stabilità, è fondamentale in Italia, dove le compagnie professionali operano, potenzialmente, su tutto il territorio nazionale. È evidente che cosa può rappresentare, in termini di concorrenza, la concessione di un testo contemporaneo a diverse formazioni. L'esclusiva può tuttavia rappresentare un limite (di libertà per le compagnie, di opportunità per l'autore).
- **Il termine per la prima rappresentazione.** Si prevede di solito la data entro cui lo spettacolo dovrà andare in scena, ma non sono da escludersi – e possono essere già previste in contratto – eventuali proroghe. Starà all'autore, o ai suoi consulenti, gestire questa materia, abbastanza delicata: si sono verificati casi in cui la concessione reiterata di un'opera ne ha ritardato la messa in scena.
- **La durata della concessione.** Regolata di solito in modo analogo al precedente: la durata complessiva dell'autorizzazione è stabilita in contratto e si possono prevedere delle proroghe.
- **L'anticipo.** Un contratto che riservi in esclusiva un testo a una compagnia – o anche a un regista, a un organizzatore o ad altro – prevede, di norma, il versamento di un anticipo (*à-valoir*) sui diritti che matureranno. L'importo è soggetto a trattativa. Sono possibili i casi di **opzioni non onerose** (prelazioni sulla messa in scena di un testo), regolarizzate col versamento di un anticipo nel momento in cui si verificano altre richieste. L'anticipo (versato direttamente agli autori o ai concessionari) viene restituito ad avvenuta maturazione dei diritti d'autore nel corso delle recite. Se il testo non è messo in scena nei tempi previsti (e successive proroghe) l'anticipo resta all'autore. L'anticipo si configura di frequente come un provento minimo garantito per l'autore: in questo caso se i diritti maturati non saranno almeno pari all'importo anticipato, questo resterà acquisito dall'autore.
- **La traduzione.** Non è infrequente che gli autori stranieri vincolino l'autorizzazione all'uso di una traduzione o, se la scelta del traduttore è lasciata alla compagnia, che sia sottoposta a verifica e se ne raccomandi la qualità e fedeltà (e non è raro che i concessionari siano traduttori).
- **Condizioni artistiche.** La concessione può essere vincolata a particolari condizioni (per esempio, la presenza di un regista o di determinati interpreti). Non è raro che **elementi propri del diritto "morale"** dell'autore siano esplicitati: il rispetto del testo, il controllo di eventuali modifiche o tagli (vincoli che anche il Permesso Generale SIAE riporta).
- **Condizioni di mercato.** Possono riguardare le piazze, i teatri o un numero minimo di rappresentazioni: per esempio, un autore può concedere i diritti a condizione che uno spettacolo sia rappresentato a Roma e a Milano, in teatri di una determinata capienza, per un minimo di repliche o di stagioni.
- **I minimi.** Potrebbero non essere accettati gli standard applicati dalla SIAE – diversi secondo la capienza dei teatri – e concordati minimi assicurati a replica più alti. Gli autori (e i traduttori) potrebbero anche chiedere minimi garantiti sul totale dei diritti: a fronte delle normali percentuali, se i diritti maturati dovessero essere inferiori all'importo concordato, la compagnia garantirà la differenza, mentre, se dovessero essere superiori, saranno a beneficio dell'autore.

nieri). Si rimanda alla scheda per gli elementi di trattativa più rilevanti nel sistema teatrale italiano.

Le opere commissionate

Le opere commissionate (create dall'autore su richiesta, solitamente di una compagnia o di un'organizzazione di spettacolo) comportano di solito il riconoscimento di un **compenso forfettario o di un anticipo sui diritti d'autore** che matureranno con la successiva rappresentazione dello spettacolo. Se il compenso è riconosciuto a titolo di diritto d'autore, questo comporta la concessione dei diritti di utilizzazione economica dell'opera (rappresenta-

zione, registrazione, diffusione, riproduzione ecc.) da parte dell'autore al committente. Invece, se non si corrispondono diritti d'autore, oppure se si prevede che questi saranno esigui (per esempio, perché sarà programmato un numero limitato di rappresentazioni), oppure se l'autore partecipa assiduamente alle prove dello spettacolo, è d'uso riconoscere un **compenso per collaborazione professionale**. La **committenza di musiche originali** per uno spettacolo configura le stesse relazioni contrattuali; non è detto che i diritti d'autore che matureranno grazie alle rappresentazioni remunerino adeguatamente collaborazioni di coinvolgimento e impegno lavorativo significativi fra musicista, regista e compagnia per la messa in scena di uno spettacolo.

Da quanto si è detto, risulta evidente la responsabilità culturale, oltre che economica dei concessionari (i rappresentanti degli autori). Si tratta di figure perlopiù culturalmente preparate, che svolgono anche funzioni di informazione e diffusione della drammaturgia contemporanea. Direttamente o per loro tramite, può essere utile e qualificante stabilire un contatto diretto con l'autore e con il traduttore, tanto a livello preliminare, quanto durante la realizzazione dello spettacolo.

Per rintracciare gli autori, i concessionari o gli editori, ci si può rivolgere alla SIAE, ma il mezzo più veloce è oggi sicuramente Internet: editori, agenzie (concessionari), istituti di cultura, spesso gli stessi autori dispongono oggi di siti, dove non di rado è possibile reperire anche i testi.

5. Promuovere l'"autore italiano": oltre il protezionismo

È opinione abbastanza diffusa che la situazione della drammaturgia italiana contemporanea non sia particolarmente felice. Le cause, secondo molti, possono essere rintracciate nel mercato e in una politica di promozione inadeguata. L'"autore italiano" è però sempre stato sostenuto dalla normativa, e c'è forse da riflettere sull'efficacia di politiche secolari protezionistiche: le **disposizioni ministeriali – con differenze negli anni – hanno costantemente stimolato l'allestimento di testi contemporanei**, con obblighi, incentivi o semplici raccomandazioni, riferendosi, con diverse sfumature, all'autore contemporaneo europeo non caduto in pubblico dominio (ovvero più o meno tutto il '900), fino all'italiano vivente. Andando indietro nel tempo, si può osservare che, direttamente o indirettamente, si è sempre individuato l'autore come uno dei principali soggetti di attenzione dello Stato.

La **qualità della nostra drammaturgia** non si misura nel numero di testi allestiti, semmai l'attenzione andrebbe spostata dal numero all'impegno e alla diffusione degli allestimenti, e non può certo risolvere il problema MiBACT. Soprattutto nel confronto con gli altri sistemi teatrali, il problema sta in alcune ragioni culturali e strutturali e nella stessa funzione che il teatro riveste nella società: si pensi al problema della lingua (e dei dialetti), alla frequente distanza della scena dalla vita e dai problemi contemporanei, all'assenza di teatri davvero "stabili" e "di repertorio" (che richiederebbero un costante rinnovamento

dell'offerta drammaturgica), all'assenza di uffici dedicati alla drammaturgia e del ruolo del *dramaturg* perfino nei maggiori teatri.

In questo contesto sono rari i casi di "autori residenti" (su modello inglese e tedesco) ma – nel settore privato e indipendente – non mancano le **compagnie guidate da autori**, o autori-attori, oppure autori-registi (in coerenza con una tradizione antica e radicata). **Scuole e corsi di drammaturgia**, o più brevi laboratori, si sono moltiplicati e affermati negli anni e, se il sistema ai suoi livelli istituzionali non ha creato le condizioni per lo sviluppo di una drammaturgia di qualità, le iniziative diffuse non sono mancate.

Fra queste alcuni **premi**, sostenuti di solito da Regioni e da enti locali. La formula tradizionale del premio non evoca il rinnovamento, ma alcuni hanno notevoli meriti nella scoperta e nella valorizzazione di singoli autori, nella creazione di collegamenti fra autori e realtà produttive, nell'invenzione di modalità di sostegno originali (commissioni di testi, produzioni o *mise en espace*, valutazioni di progetti di allestimento e altro)³.

Sul terreno internazionale alcuni centri di promozione e istituti di cultura o ambasciate straniere in Italia hanno promosso traduzioni, laboratori, approfondimenti in questo campo, a volte in regime di scambio. L'informazione sulla drammaturgia tuttavia è un terreno lasciato ancora oggi prevalentemente all'iniziativa dei singoli (registi, compagnie, agenti-concessionari, editori) che cercano, scoprono, traducono, dove si potrebbe forse operare con maggiore sistematicità, con sostegni pubblici e in rete. Nelle più recenti e stimolanti iniziative in questo campo (traduzioni, coproduzioni, scambi), la promozione degli autori italiani all'estero e quella degli autori stranieri in Italia si intrecciano⁴.

³ Fra tutti ricordiamo il *Premio Riccione Ater*, che esiste dal 1947 ed è fra i primi ad aver stabilito contatti fra gli autori premiati e la produzione.

⁴ Per la promozione dell'autore italiano va ricordato l'IDI, Istituto del Dramma Italiano, segnato dalla concezione un po' corporativa che ne aveva stimolato la costituzione nel 1942, sciolto nel 1998. I compiti dell'IDI sono stati in parte ereditati dall'ETI che, anche in rapporto alla sua funzione internazionale, ha promosso progetti dedicati alla drammaturgia italiana e straniera contemporanea, fino al suo scioglimento nel 2010.

IL TEATRO COME LAVORO COLLETTIVO

di Patrizia Cuoco, Mimma Gallina e Giuseppe Pizzo

I. Il lavoro dell'attore (compagnie e cast)

Rimandando al prossimo capitolo per una riflessione sul regista e sulle figure professionali che collaborano creativamente alla realizzazione delle diverse componenti dello spettacolo, le professioni specifiche del palcoscenico riguardano in primo luogo gli attori (ma anche i ballerini, i musicisti, i cantanti), cui si affiancano figure tecniche. L'ENPALS, l'ente pubblico di previdenza dei lavoratori dello spettacolo (vedi scheda "L'ex ENPALS"), li ha sempre identificati e dettagliatamente elencati come "lavoratori a tempo determinato che prestano attività artistica o tecnica direttamente connessa con la produzione e realizzazione di spettacoli"¹.

Una particolarità del lavoro artistico non va dimenticata entrando nel merito della sua organizzazione: il suo essere a metà fra creazione e pura esecuzione, fra libertà professionale e dipendenza è una caratteristica che ha modellato i comportamenti, gli usi, i regolamenti, gli istituti contrattuali. Come si è già evidenziato, da molto tempo il teatro italiano non può contare che in parte su ensemble articolati o stabili in grado di mantenere in repertorio e rappresentare più spettacoli. Fatta eccezione per alcuni teatri stabili e gruppi (giovani e non), che definiscono i programmi mettendo al primo posto le proprie caratteristiche di organico, le imprese – tanto pubbliche quanto private – partono di frequente da un piccolo nucleo di attori cui aggregano gli ulteriori elementi necessari alla realizzazione dello spettacolo. Nel caso delle compagnie impresariali, può succedere che l'intero cast si costituisca caso per caso.

All'origine di questo modo di operare ci sono visioni di teatro diverse, considerazioni di mercato (la maggiore redditività di spettacoli costruiti attorno ad attori di grande notorietà), ma anche la precarietà economica: la cronica inadeguatezza di mezzi che impedisce – o impedirebbe nel tempo – di costruire organici artistici permanenti di qualità, che sono invece la tradizione in

¹ La classificazione è contenuta nel D.Lgs. 30/4/1997 n. 182, che prevede tre gruppi distinti di lavoratori: vedi in proposito la circolare ENPALS n. 6 del 2/3/98 e n. 7 del 30/3/2006.