

Il mondo dello spettacolo e il *welfare* in Europa. I casi di Francia, Belgio e Spagna

1. Introduzione

L'analisi del panorama del mondo del lavoro nello spettacolo nell'Unione Europea, tanto per le figure artistiche quanto per quelle tecniche, presenta evidenti caratteri comuni relativamente alle problematiche che le specificità proprie al settore comportano, così come risposte disomogenee offerte dagli Stati membri. Ai modelli storici di riferimento del *welfare* (modello occupazionale o "bismarkiano" e quello universalistico o "beveridgiano") si accompagnano sistemi ibridi, più o meno evoluti, che si inseriscono nelle correnti economiche, nelle politiche per l'impiego, nella legislazione e nella storia culturale di ogni Paese. Certo, le misure volte a tutelare lo specifico comparto del lavoro in ambito artistico sono un indicatore evidente della relazione dello Stato con i propri artisti e, più in generale, con il mondo della cultura. Tuttavia, è necessario evidenziare come incidano sulle politiche di protezione sociale per i lavoratori dello spettacolo in Europa anche fattori legati alle tradizionali dinamiche di produzione presenti nei diversi Paesi. A sistemi di produzione maggiormente "stanziali" come nei Paesi Scandinavi e dell'Est europeo, in cui non solo i tecnici ma anche gli artisti sono impiegati spesso per tutta la durata della loro vita lavorativa nella stessa struttura produttiva riducendone quindi la caratteristica precarietà, si affiancano Paesi in cui i sistemi di produzione sono legati ad una maggiore mobilità dei lavoratori. Alla diversità dei sistemi produttivi e di mercato fa eco l'eterogeneità di forme contrattuali, di protezione sociale e di tutele dei lavoratori: lavoratori salariati (con una media europea di oltre il 70%) e/o lavoratori autonomi (*free-lance*); maggiori costi contributivi da parte del datore di lavoro e/o maggiore intervento dello Stato; sistemi ibridi e/o sistemi *ad hoc* (come vedremo per il "modello francese"). D'altra parte, alle specificità di ogni Paese membro corrispondono anche le interpretazioni della stessa figura del lavoratore dello spettacolo avvicinato spesso, anche nell'ambito della ricerca statistica¹, ad altre professioni quali, ad esempio, il giornalista o, addirittura come in Spagna, gli addetti agli spettacoli taurini (i *toreri*). Ciò comporta spesso la difficoltà, anche da parte del legislatore, di comprendere la fragilità delle professioni legate al mondo dello spettacolo proprio a causa dell'impossibilità della reale "messa a fuoco" del settore.

Stando all'ultimo aggiornamento di Eurostat sul *Cultural Employment*² nella UE, la media dei lavoratori addetti nel settore della cultura non è più del 3% del totale della forza lavoro con scostamenti di pochi decimali in eccesso o in difetto all'interno dei Paesi membri. Di questo 3%, il 30% è personale collegato al settore delle *Performing Arts*. Tralasciando qui ogni tipo di considerazione legata all'importanza e al valore del settore, è chiaro che la forza-lavoro impiegata è esigua rispetto alla totalità degli occupati. Si tratta, tuttavia, di forza-lavoro fortemente specializzata e ad alta scolarizzazione in entrata e verso la quale tanto l'UE quanto gli Stati membri investono, seppure con diverse modalità, in ambito formativo. La stessa Commissione europea, in un documento del 22 maggio 2018 indirizzato, fra gli altri, al Parlamento europeo, al Consiglio, al Comitato delle Regioni, dal titolo "Una nuova agenda europea per la cultura"³, ribadisce che intende "sostenere gli Stati membri nell'assicurare retribuzioni eque agli artisti e ai creatori attraverso dialoghi settoriali e generali, in linea con la strategia per il mercato unico digitale (2019)". Inoltre, nello stesso documento, la Commissione "invita gli Stati membri a impegnarsi a

¹ <https://ec.europa.eu/eurostat/web/culture/cultural-employment>

² https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics_-_cultural_employment

<https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf>

³ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018DC0267&from=IT>

migliorare le condizioni socioeconomiche di artisti e creatori e a promuovere l'istruzione e la formazione artistiche nell'ambito del prossimo piano di lavoro." Non si tratta della prima "raccomandazione" che la Commissione e il Parlamento europeo fanno agli Stati membri. Sulla scorta della Relazione del 9 marzo 1999 del Parlamento europeo "sulla situazione e il ruolo degli artisti nell'Unione europea"⁴, il 23 maggio 2007 lo stesso Parlamento aveva approvato una "Relazione sullo Statuto Sociale degli artisti"⁵ che aveva come relatrice e prima firmataria la Direttrice d'orchestra, ed allora eurodeputata, Claire Gibault. In quel documento, venivano poste in risalto le specificità del lavoro in ambito artistico e, tra l'altro, si chiedeva alla Commissione "di esaminare le possibilità di ravvicinare le legislazioni sulla protezione sociale degli artisti, date le specificità di tale categoria professionale, delle legislazioni più efficienti esistenti negli Stati membri". Si invitavano gli Stati membri a: "procedere all'adozione di modi di finanziamento speciali di sicurezza sociale ricorrendo a forme nuove di partecipazione finanziaria, implicando gli artisti stessi, oppure i pubblici poteri o i contribuenti sociali (imprese, associazioni, servizi pubblici) che sfruttano o utilizzano il lavoro degli artisti; garantire una protezione sociale adeguata che permetta agli artisti di essere assicurati durante i periodi in cui non percepiscono alcuna retribuzione; eliminare il fattore tempo di lavoro quando interviene come condizione di accesso alle varie prestazioni sociali e basare il mantenimento dei diritti sulla sola condizione di un reddito artistico imponibile dell'artista; diminuire gli importi dei redditi minimi richiesti che danno accesso alle prestazioni sociali; consentire che i redditi dell'attività artistica su cui siano stati pagati contributi siano calcolati in funzione di tutti gli anni di carriera dell'artista in modo da compensare le annate cattive con le migliori, per il calcolo della pensione; prevedere per talune categorie di artisti, che ha esercitato tale professione soltanto per un periodo relativamente breve della vita, un diritto alla pensione in funzione della durata della loro carriera e non dell'età e, se del caso, la concessione di un assegno di riconversione professionale". Inoltre si invitavano gli Stati membri "ad avviare un approfondito dibattito sulle possibilità di ravvicinare quanto più possibile le loro legislazioni in materia sociale e fiscale, sulla base delle proposte della Commissione; a procedere ad uno scaglionamento dei redditi su vari anni considerando il carattere intermittente dell'attività artistica"; ed infine, "a procedere ad una maggiore detrazione degli oneri professionali".

Nell'enunciare le "raccomandazioni", Claire Gibault aveva evidentemente chiare davanti agli occhi le misure che la Francia aveva preso nel corso degli anni per favorire la protezione sociale degli artisti: un indennizzo durante i periodi di non-attività garantito dai poteri pubblici (lo Stato) e "i contribuenti sociali" (lavoratori, imprese, associazioni, servizi pubblici); la diminuzione dei redditi minimi che danno diritto alle prestazioni sociali (in un sistema di *welfare* di stampo bismarkiano) considerata la flessibilità degli introiti degli artisti e, conseguentemente, la revisione delle compensazioni fiscali con riferimento ai diritti pensionistici. Tutti enunciati che non si discostano dalle "raccomandazioni" che il 27 ottobre 1980 faceva l'UNESCO, da Belgrado⁶ esortando gli Stati membri a prendere in considerazione le specificità dell'attività artistica, caratterizzata dalla natura intermittente dell'impiego e dalle forti variazioni delle entrate e ad adottare misure di finanziamento per una protezione sociale degli artisti.

Alle "raccomandazioni", "esortazioni" e "richiami", va detto che all'oggi solo pochi Paesi hanno risposto positivamente anche se è doveroso riconoscere che in qualche occasione il dibattito, anche politico, sta iniziando a prendere in considerazione la Relazione Gibault del 2007. È il caso della Spagna la cui Camera dei Deputati ha licenziato all'inizio del settembre 2018 una risoluzione di settantacinque punti denominata "Estatuto del Artista"⁷. Si tratta del frutto del lavoro di un

⁴ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A4-1999-0103+0+DOC+XML+V0//IT>

⁵ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2007-0199+0+DOC+XML+V0//IT>

⁶ <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001114/111428mo.pdf>

⁷ http://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/60452_1529576422361.pdf

anno della Commissione parlamentare creata per studiare proposte legislative per un nuovo sistema integrato e, di fatto, vicino a quello francese. Non si tratta, è bene precisarlo fin da subito, della semplice volontà politica di una maggioranza parlamentare (il voto a favore della Relazione è peraltro stato unanime⁸), quanto di un lungo lavoro di concertazione fra i diversi soggetti collettivi e associativi, sindacali e impresariali, pubblici e privati, che nel corso delle audizioni hanno esposto ai legislatori, chiamati ora a disporre un testo di legge congruente con la relazione della Commissione, le specificità del mondo del lavoro nello spettacolo, tanto per quanto riguarda il personale artistico che quello tecnico. La precisazione semantica di “Statuto” evidenzia e precisa, fin da subito, il carattere particolare del lavoratore dello spettacolo così come, lo vedremo fra poco, in Francia due Allegati allo “Statuto dei Lavoratori” (*Annexe VIII* e *Annexe X*), istituiscono la figura dell’ *intermittent du spectacle* vincolandola ad un proprio “Statuto”. Si tratta del riconoscimento di una a-tipicità, o meglio di una *speciale tipicità*, del lavoratore e del suo contesto di riferimento. È una modificazione sostanziale del paradigma di riferimento.

2. Francia

Spesso, parlando del sistema culturale francese nella sua complessità si utilizza l’espressione di “eccezione culturale”. E se la locuzione viene riportata in toni polemic, altrettanto spesso e al di fuori della Francia, essa designa, nella realtà, le azioni che tendono a creare, difendere, diffondere e regolamentare la “cultura francese” declinata nella moltitudine delle sue specificità. Con l’espressione polisemica di “eccezione culturale francese” si vanno quindi a definire, a titolo di esempio, le “stelle” della Guida Michelin così come l’industria cinematografica⁹, la creazione e la diffusione della danza contemporanea così come la creazione dei *games online* di cui la Francia è al primo posto nel *mainstream* mondiale. E se da un lato l’*eccezione culturale francese* è considerata dai suoi critici come una forma di protezionismo, dall’altro è la testimonianza dell’attenzione che la Repubblica francese porta al complesso “settore culturale” inteso come produttore di valore economico oltre che di senso.

L’attenzione per il lavoratore dello spettacolo in Francia viene da lontano. Già Luigi XV (1715-1774) con un decreto del 1757 fissò “i diritti e i doveri dei commedianti”; e Luigi XVI (1774-1793) fondò una scuola di canto e declamazione, assicurando pensioni e mercedi degne degli attori. Tuttavia è in tempi relativamente più recenti, ed in particolare durante il governo del Fronte Popolare (1936-1938), che l’*intermittenza* viene considerata come modalità innovativa per lo specifico ambito dello spettacolo. È nel 1936 che il governo francese riconosce per la prima volta lo status di *intermittente* per i tecnici e i quadri dell’industria cinematografica regolamentando il periodo di inattività, o meglio di non-attività, fra una serie di riprese.¹⁰

Nel 1958 viene riconosciuta un’indennità di disoccupazione fra i *partners* sociali gestita dall’UNEDIC (*Union Interprofessionnelle pour l’Emploi dans l’Industrie et le Commerce*). È un passo fondamentale nell’individuazione dei diritti dei lavoratori dello spettacolo che vengono riconosciuti e gestiti dalla cassa mutualistica (UNEDIC) votata alla gestione globale di tutti i lavoratori che individua, quale principio sostanziale, quello della “solidarietà interprofessionale”. Si

8

<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-estatuto-del-artista-consigue-la-aprobacion-por-unanimidad-congreso/10005-3741444>

⁹ In Francia, il 50% dei film diffusi nelle sale cinematografiche deve essere di produzione europea e il 50% di quest’ultima di produzione francese. Di fatto, per legge, il 25% dei film diffusi nelle sale deve essere di produzione francese.

¹⁰ Nel 1936, di fronte alla crisi del cinema francese e al fatto che lo Stato si ritrova come principale creditore nei confronti della Gaumont-Franco-Film-Aubert per mezzo della Banque National de Crédit in liquidazione, la Commissione parlamentare presieduta da Maurice Petsche raccomanda, nella Relazione conclusiva, la disposizione di un sistema di aiuto ai lavoratori del cinema controllato e aiutato dallo Stato.

tratta, in questo caso, di un cardine dell'ordinamento repubblicano, quello solidaristico, che applicato ai lavoratori dello spettacolo ne riconosce non solo la piena dignità, ma al contempo la parità dei diritti riconosciuti ad ogni altro lavoratore.

Nel 1965 una nuova convenzione dell'UNEDIC estende la "solidarietà interprofessionale" introducendo un regime specifico di "assurance chômage" (assicurazione in periodo di non-attività) per i lavoratori dello spettacolo. Viene introdotto a questo scopo all'interno del *Code du Travail* un annesso (*Annexe VIII*) al regolamento dell'assurance chômage" specifico per gli operai e i tecnici del cinema e dell'audiovisivo. Per la prima volta si parla di non più di "disoccupazione", ma di periodo di "non-occupazione" capovolgendo il carattere semantico del termine "disoccupazione" non utilizzabile per una categoria di lavoratori la cui inattività è difficilmente configurabile come un'assoluta assenza di attività.

Nel 1968 entra in vigore l'*Annexe X*, specifico per gli artisti e i tecnici dello spettacolo dal vivo, che regola le obbligazioni fra il datore di lavoro, sia esso pubblico o privato, e un artista con contratto a tempo determinato. Vale la pena soffermarsi su di un comma del primo articolo del capitolo 4 dell'*Annexe X* che recita: "Il contratto di lavoro deve essere individuale. [...] L'artista contrattante conserva la qualità di salariato". È su quest'ultima affermazione che s'impenna l'intera struttura del regime dell'intermittenza: sulla qualità del lavoratore in quanto autonomo e, al contempo, salariato e pertanto subordinato, e sulla molteplicità dei datori di lavoro nell'ambito dello spettacolo. A questo scopo viene adottato un diverso tipo di contratto individuale a tempo determinato particolarmente adatto al mondo dello spettacolo e detto "d'uso" (*Contrat à Durée Déterminée d'Usage – CDD d'Usage*¹¹).

Nel 1992 il CNPF (*Conseil National du Patronat Français*) contesta fortemente l'*Annexe VIII* e l'*Annexe X* adducendo motivazioni legate alle disparità che si sarebbero venute a creare fra i lavoratori e alle insolvenze di cassa dovute al regime dell'intermittenza. È questo uno dei primi e virulenti attacchi che l'Associazione datoriale MEDEF (*Mouvement des Entreprises de France*) porterà negli anni al regime che, al contrario, ha sempre dimostrato la propria sostenibilità o, quanto meno, il mancato incremento del deficit pregresso¹². Si apre un periodo di costanti rinegoziazioni del sistema fino ad arrivare alla riforma del 2003, fortemente contestata dagli intermittenti e definitivamente approvata, da tutte le parti dopo diverse revisioni, nel dicembre dello stesso anno. Nel 2003, anche in seguito alle richieste di maggior equità avanzate dal Collettivo Permanente degli Intermittenti dello Spettacolo (CPI)¹³, è stato abbandonato il criterio del "salario giornaliero di riferimento" in base al quale calcolare il valore giornaliero dell'indennità per andare verso un più equo criterio in cui vengano calcolati indennità e salario effettivamente

¹¹ Articolo L. 1242-1; 1242-2; 1243-10 del *Code du Travail*. Il Contratto a Tempo Determinato (CDD) detto "di diritto comune" è rinnovabile una sola volta e per una durata totale e massima di 18 mesi al termine del quale il salariato riceve un "assegno di precarietà" (*prime de precarité*) pari al 10% della remunerazione. Il Contratto a Tempo Determinato d'Usage (*CDD d'usage*) è un contratto a tempo determinato applicabile a quei settori d'attività in cui è di *uso costante* non ricorrere al Contratto a Tempo Indeterminato (CDI) in ragione della natura dell'attività esercitata e del carattere per natura temporaneo dell'impiego. Il *CDD d'usage* è rinnovabile e non è soggetto all'assegno di precarietà.

Cfr.

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006072050&idArticle=LEGIARTI000037312980&dateTexte=20181002>

Cfr. anche <https://www.village-justice.com/articles/usage-utiliser-moderation-janvier.7522.html>

¹² Tuttavia, le continue critiche anche di recente portate al sistema in virtù di una presunta insostenibilità sono strumentali e ingiustificate. È, di fatto, impossibile collegare il reale deficit del sistema del "regime générale" con quello degli *Annexes VIII* e *X*. Se per il primo la curva del deficit risulta essere altalenante, quella collegata al regime dell'intermittenza risulta essere invece sostenibile e costante. Inoltre è impossibile collegare i due tipi di deficit in quanto basati su sistemi di calcolo diversi fra loro.

¹³ <http://www.cip-idf.org/>

percepito. Inoltre, sempre su richiesta del CPI, è stato adottato un tetto massimo all'indennità giornaliera.

In seguito agli accordi del 28 aprile 2016 e alla pubblicazione del Decreto del 13 luglio 2016, a partire dal 1 agosto 2016 sono entrate in vigore nuove disposizioni decisamente migliorative rispetto alle precedenti condizioni, riviste con un Decreto del 16 dicembre 2016 ed ancora con una Circolare del 7 febbraio 2018.

2.1. Che cos'è un *intermittent du spectacle*?

Intermittent du Spectacle è uno Statuto e non una forma contrattuale. È diretto ad artisti o tecnici dello spettacolo impiegati con un contratto di lavoro a tempo determinato detto *d'usage* (*CDD d'usage*). Questi lavoratori versano contributi, così come determinato e regolamentato dagli Annexe VIII e X dello Statuto dei Lavoratori, che tendono a mitigare la precarietà tipica delle professioni di appartenenza. Tuttavia, la legge prevede che il tipo di contratto a tempo indeterminato (CDI) rimanga la regola, che venga utilizzato qualora il lavoratore sia impiegato in forma permanente e che si faccia ricorso al contratto a tempo determinato *d'usage* (*CDD d'usage*) esclusivamente nei casi subordinati agli Annexe VIII (tecnici del settore audiovisivo) e Annexe X (artisti e tecnici dello spettacolo dal vivo). I lavoratori contrattualizzati con il contratto a tempo determinato *d'usage* (*CDD d'usage*) non devono essere confusi con quelli impiegati con il contratto a tempo indeterminato intermittente (*Contrat à Duree Indeterminée Intermittent – CDI*). Quest'ultimo tipo di contratto prende in considerazione la stagionalità dell'impresa datoriale e prevede i periodi durante i quali il salariato non verrà impiegato¹⁴.

L'*Intermittent du spectacle* è dunque un lavoratore, artista o tecnico, che alterna periodi di lavoro a periodi di disoccupazione e che usufruisce di una indennità di disoccupazione apposita e gestita dal *Pôle Emploi Spectacle*. Si tratta di un regime speciale che si differenzia dal cosiddetto "regime generale" in particolare relativamente ai tempi necessari per accedere alle indennità: 507 ore lavorate nei dodici mesi precedenti l'ultimo contratto con apertura dei diritti per dodici mesi, la cosiddetta "data anniversario" in cui verrà ristudiata la situazione del lavoratore in vista di una nuova apertura dei diritti per i dodici mesi successivi, sempre qualora il lavoratore mantenga il numero di ore lavorate sufficienti. Una giornata lavorativa corrisponde a 12 ore lavorate e dal 2016 possono essere prese in conto anche le ore di insegnamento da parte degli artisti e dei tecnici (70 ore e 120 per i maggiori di 50 anni). La soglia massima di giornate lavorative mensili, per rimanere nella soglia dell'*intermittenza* è di 26 giornate per l'*Annexe VIII* e di 27 per l'*Annexe X*¹⁵.

2.2 Come si misura l'*allocation chômage* (indennità di disoccupazione)

¹⁴ Fondamentale è qui la differenza con il "contratto intermittente" in uso in Italia la cui vicinanza semantica può indurre a confusione. *Intermittente* in Italia è un contratto di lavoro subordinato che, pur garantendo la continuità di relazione fra datore di lavoro e dipendente, prevede dei periodi di non-lavoro la sospensione di tutti gli obblighi da ambo le parti. Il rapporto si considera "dormiente" fra una chiamata e l'altra e il lavoratore può avere molti rapporti di lavoro per aumentare la possibilità di occupazione.

¹⁵ Cfr. <https://www.cnd.fr/fr/file/file/41/inline/regimeinterjuillet2017.pdf>
https://www.pole-emploi.fr/front/common/tools/download_file.jspz?mediaid=447560
<http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/FAQ-Questions-frequentes/Les-intermittents-du-spectacle#rub-theme-17237>

Secondo le vigenti disposizioni, il montante minimo giornaliero lordo dell'assegno di disoccupazione non può essere inferiore a 44€ per gli artisti (*Annexe X*) e a 38€ per i tecnici (*Annexe VIII*), così come il tetto massimo giornaliero lordo è di 147,88€. Il calcolo, relativamente complesso, dell'indennità giornaliera, prende in considerazione la media del salario minimo giornaliero dell'anno precedente e il numero di ore lavorate.¹⁶

Il montante giornaliero equivale alla somma di A+B+C dove,
per gli artisti:

- A = Indennità minima giornaliera ("AJmin" pari a 31,36€) x [0,36 x Salario di riferimento (SR) o Salario Annuale di Riferimento (SAR) fino a 13700€ + 0,05 x SR o SAR (oltre i 13700€)] / 5000
- B = AJmin x [0,26 x Numero di Ore Lavorate (NHT) (fino a 690 ore) + 0,08 x NHT (oltre le 690 ore)] / Numero di Ore necessarie all'apertura dei diritti (NH)
- C = AJmin x 0,70

Per i tecnici:

- A = Indennità minima giornaliera ("AJmin" pari a 31,36€) x [0,42 x Salario di riferimento (SR) o Salario Annuale di Riferimento (SAR) fino a 14400€ + 0,05 x SR o SAR (oltre i 14400€)] / 5000
- B = AJmin x [0,26 x Numero di Ore Lavorate (NHT) (fino a 720 ore) + 0,08 x NHT (oltre le 720 ore)] / Numero di Ore necessarie all'apertura dei diritti (NH)
- C = AJmin x 0,40

Volendo fare una simulazione, per un tecnico (*Annexe VIII*) che ha lavorato per 800 ore nel corso dell'ultimo anno percependo un salario totale di 18000€ lordi, avremo questa situazione:

$$A = 31,36 \text{ (AJmin)} \times [(0,42 \times 14400\text{€}) + (0,05 \times 3600)] / 5000 = 39,06$$

$$B = 31,36 \text{ (AJmin)} \times [(0,26 \times 720\text{h}) + (0,08 \times 80\text{h})] / 507 = 11,97$$

$$C = 31,36 \text{ (AJmin)} \times 0,40 = 12,54$$

Montante lordo dell'indennità giornaliera = A+B+C = 63,57€

2.3 Quanti sono gli *Intermittent du spectacle* e quanto costano?

Secondo i dati forniti dal Pôle Emploi Spectacle¹⁷ per il 2016, sono stati 117148 i lavoratori dello spettacolo che hanno usufruito delle indennità per un costo medio di 13460€ e una durata media di 238 giorni di indennità. Il numero di artisti (*Annexe X*) è superiore (49302) a quello dei tecnici (*Annexe 8*, 46727) anche se le durate medie sono sostanzialmente equivalenti (242-233)¹⁸.

¹⁶ Per una simulazione del calcolo cfr. "intermittents_droitsacompteraout2016_janvier56036.pdf" p. 10.

¹⁷

http://www.pole-emploi.org/files/live/sites/peorg/files/documents/Statistiques-et-analyses/S%261/SI_17051_allocataires_indemnisés_annexes_8_et_10_2016.pdf

¹⁸ Cfr. Tabella 2

ALLOCATAIRES INDEMNISÉS DANS LE CADRE DES ANNEXES 8 ET 10 DU RÉGLEMENT GÉNÉRAL DE L'ASSURANCE CHÔMAGE, FRANCE ENTIÈRE

Année	Régime	Bénéficiaires en fin d'année ⁽¹⁾	Allocataires mandatés au cours de l'année ⁽²⁾	Prestations versées ⁽³⁾	Cotisations encaissées ⁽⁴⁾	Dont contributions encaissées au titre de l'Assurance chômage ⁽⁵⁾	Rapport prestations ⁽³⁾ / contributions ⁽⁵⁾
2006	Total	74 457	98 678	1 237	214	212	584%
	Annexe 8	40 841	53 487	694			
	Annexe 10	37 890	48 736	568			
2014	Total	92 669	114 915	1 334	284	278	481%
	Annexe 8	48 601	62 340	683			
	Annexe 10	42 930	52 021	629			
2015	Total	91 531	114 361	1 312	314	308	427%
	Annexe 8	48 601	62 340	683			
	Annexe 10	42 930	52 021	629			
2016	Total	93 392	117 148	1 297	330	325	400%
	Annexe 8	48 739	63 241	666			
	Annexe 10	44 653	53 907	631			

Source : Pôle emploi - Fichier National des Allocataires, Données comptables du Centre de Recouvrement d'Anancy

(1) Allocataires qui ont été indemnisés au moins une journée au cours de l'année (2) Prestations versées au titre de l'assurance chômage en millions d'euros (hors AGS)

(3) Cotisations encaissées au titre de l'Assurance chômage et de l'AGS en millions d'euros (4) Cotisations encaissées au titre de l'Assurance chômage

(5) Cotisations encaissées au titre de l'Assurance chômage

Tabella 1 – Indennità Annexe VIII e X

La platea dei lavoratori che hanno versato i contributi non corrisponde, tuttavia, al numero dei beneficiari delle allocazioni. È ancora alto il numero di lavoratori che, nel corso di un anno, non riescono a raggiungere il numero sufficiente di ore per beneficiare delle indennità. È interessante notare come i lavoratori che rientrano nell'Annexe X (gli artisti), raggiungono la sommità delle ore lavorate fino alla soglia delle 630 per poi diminuire drasticamente, mentre risulta più omogeneo il dato relativo ai tecnici (Annexe VIII)¹⁹.

COÛT MOYEN ET DURÉE MOYENNE DES ALLOCATAIRES SORTIS AU COURS DE L'ANNÉE

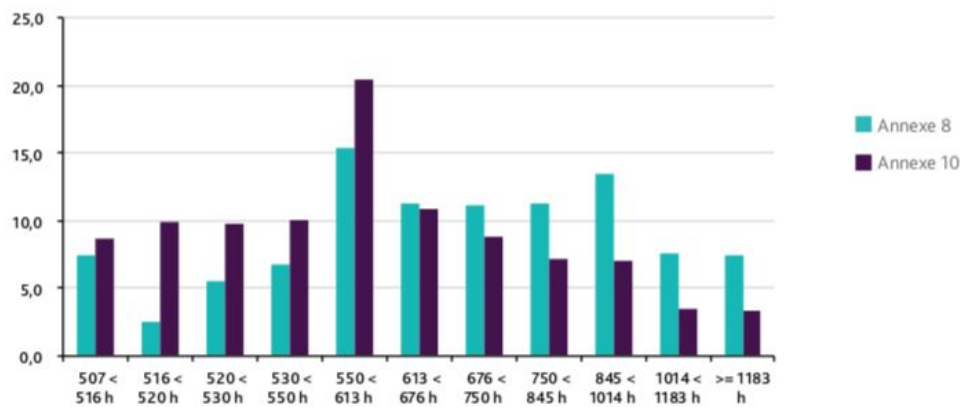
Année	Annexe 8			Annexe 10			Total		
	Effectif	Durée moyenne en jours	Coût moyen en €	Effectif	Durée moyenne en jours	Coût moyen en €	Effectif	Durée moyenne en jours	Coût moyen en €
2006	43 374	230	15 519	44 994	237	11 986	88 368	225	13 720
2014	48 712	231	14 190	49 896	242	12 771	98 608	236	13 472
2015	48 373	233	14 273	49 048	241	12 791	97 421	237	13 527
2016	46 727	233	14 181	49 302	242	12 777	96 029	238	13 460

Source : Pôle emploi - Fichier National des Allocataires

Tabella 2 - Costo e durata media delle indennità

¹⁹ Cfr. Tabella 3

RÉPARTITION DES ALLOCATAIRES ENTRÉS SELON LA TRANCHE D'AFFILIATION



Source : Pôle emploi - Fichier National des Allocataires

Tabella 3 - Ripartizione delle allocazioni per numero di ore lavorate e *Annexe VIII e X*

Secondo dati forniti dall'UNEDIC, invece, il costo totale del sistema è stato, nel 2015, di 1,305 miliardi di euro di cui 308 milioni provenienti dai contributi versati dai lavoratori degli *Annexe VIII e X* e i rimanenti 997 milioni provenienti dalla "solidarietà interprofessionale" (918 milioni) e dallo Stato (79 milioni). L'obiettivo per il 2020 è di giungere ad una redistribuzione delle entrate portando i proventi delle contribuzioni dei lavoratori dello spettacolo ad 1/3 del fabbisogno. Va comunque registrato che il deficit dovuto all'*assurance-chômage* degli *intermittents du spectacle* è minimo costante e non è aumentato neanche nei periodi di maggiore criticità dovuti alla crisi economica degli anni 2009-2012 a differenza di quanto avvenuto per il cosiddetto "regime generale".

2.4 Il diritto al riposo: i *Congès Spectacles*

Il diritto del lavoratore al riposo è sancito dalla Costituzione francese all'articolo 11 del Preambolo alla Costituzione del 1946 e ripreso nella Costituzione del 1958. Si tratta di un principio universale a cui hanno diritto anche gli *intermittents du spectacle*. L'allocazione corrisponde ai contributi versati durante l'attività annuale e può essere richiesta dal 31 marzo di ogni anno. Il fondo a cui attinge la cassa dei *Congès Spectacles*²⁰ è fornito dagli stessi lavoratori dello spettacolo con il 14,7% della contribuzione in busta paga²¹.

3. Il Belgio

Con una popolazione di poco più di undici milioni e trecentomila abitanti, di cui il 10,5 % residente nell'area di Bruxelles²², e tre lingue ufficiali, il Belgio ha l'1,6% dei propri salariati impiegato nel settore della cultura, del divertimento e del turismo di cui il 24% nel sotto-settore delle "attività artistiche, creative e di spettacolo". In tutto 14344 persone.²³

In Belgio non esiste uno "Statuto dell'Artista intermittente" propriamente detto, ma una forma agevolata verso gli artisti e i lavoratori dello spettacolo nel quadro del lavoro salariato che si

²⁰ <https://www.audiens.org/accueil.html>

²¹ Per una busta paga-tipo di un *intermittent du spectacle* cfr. <https://www.cogilog.com/Logiciel/exemple-bulletin-paie/artiste.pdf>

²² http://statbel.fgov.be/sites/default/files/files/documents/FR_kerncijfers_2017_web.pdf

²³ https://www.leforem.be/Horizonemploi/pdf/secteur_26.pdf

avvicina, di fatto, al modello francese. Il sistema della previdenza sociale belga²⁴ riconosce, infatti, solo tre regimi: quello del lavoratore salariato; del lavoratore autonomo; del funzionario. Con la legge del 24 dicembre 2002²⁵ e la sua revisione del 2013 e 2015, gli artisti hanno la possibilità di scegliere se lavorare come salariati con un contratto o come autonomi, mantenendo comunicanti i due regimi. Questo permette ai lavoratori dello spettacolo di beneficiare, in forma agevolata, del trattamento previdenziale dovuto ai lavoratori salariati con la presunzione del cumulo delle attività remunerate. Il lavoratore dello spettacolo ha diritto al sussidio di disoccupazione dopo la verifica di un certo numero di giornate lavorative che si differenziano a seconda dell'età del lavoratore: 312 in 21 mesi per i minori di 36 anni, 468 in 33 mesi per i lavoratori fra i 36 e i 50 anni e 624 giornate in 42 mesi per i maggiori di 50. Per il mantenimento del sussidio di disoccupazione negli anni successivi, bisogna giustificare 156 giornate di cui 104 in ambito artistico. Per le "giornate lavorative" viene applicata la "regola del cachet"; considerati 60,1€ come paga minima giornaliera per un lavoratore dello spettacolo, è possibile, qualora si ottenesse un cachet maggiore della "minima", suddividerlo dichiarando diverse giornate lavorative al minimo. La forma contrattuale maggiormente utilizzata è quella del *Contrat à Courte Durée* (CCD), ovvero un contratto a tempo determinato che permette al lavoratore di svolgere la propria attività presso diversi datori di lavoro. Il *Contrat à Courte Durée* (CCD) ricalca il modello del *Contrat à Durée Déterminée d'Usage* francese.

Il diritto al riposo è assicurato attraverso la garanzia delle ferie retribuite (*pécule des vacances*) cumulabili attraverso la contribuzione (30,7% padronale e 16,1% salariale).

4. La Spagna

Come nella media dell'Unione Europea, il dato aggregato relativo agli addetti al settore culturale in Spagna è del 3% del totale degli impiegati. Tuttavia il numero di lavoratori dello spettacolo risulta essere del 12,3% e pari a circa 73000 unità²⁶. A sua volta disaggregando il dato, il 71% risulta *asalariado*, cioè autonomo, e per la quota restante, l'86,9% impiegato a tempo indeterminato e il 13,1% a tempo determinato. Il Regio Decreto 1435/1985 e, successivamente il RD 2621/1986, regolano le relazioni lavorative, fra cui anche quelle relative al lavoro nello spettacolo, senza che questo sia inserito in un regime speciale. Il lavoro nello spettacolo è, al momento, inserito nel cosiddetto "regime generale" assicurando pertanto il lavoratore su base contributiva e relativamente alle giornate lavorate ("*días de alta*"). Il sussidio di disoccupazione per i lavoratori dello spettacolo risulta essere vincolato ad un regime speciale introdotto con il RD 2064/1995 che, aggiornato annualmente, determina le basi contributive minime²⁷. Ogni altra prestazione (indennità di maternità, di malattia, di infortunio, ferie...) risulta vincolata al "regime generale" della previdenza sociale (*Seguridad Social*), sempre su base contributiva.

Con il RD 1435/1985 veniva introdotta, per la instabilità propria del lavoro nello spettacolo, la *contratación temporal* (contratto a tempo determinato). Tale forma contrattuale, considerata dallo stesso legislatore come quella maggiormente adatta al mondo dello spettacolo, contempla al suo interno la possibilità che il rapporto fra salariato e datore sia *fijo discontinuo*, cioè reiterato nel tempo, purché la prestazione di lavoro sia omogenea con quelle precedenti. Si tratta, nella sostanza, di una forma contrattuale non troppo distante dal contratto "a intermittenza" in vigore in Italia.

²⁴ https://socialesecurity.belgium.be/sites/default/files/alwa-0617-fr_0.pdf

²⁵ Articolo 170 della "*loi-programme*" del 24 dicembre 2002 rifacentesi al Regio Decreto del 28 novembre 1969.

²⁶

<http://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaDynPx/culturabase/index.htm?type=pcaxis&path=/t1/p1d/a2005/&file=pcaxis>
<http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>

²⁷

<https://www.iberley.es/legislacion/real-decreto-2064-1995-22-dic-reglamento-general-sobre-cotizacion-liquidacion-derechos-seguridad-social-1997661>

Nel settembre del 2018, la Camera dei Deputati ha approvato la relazione della Sottocommissione che si è occupata della creazione di uno Statuto dell'Artista²⁸. La relazione contiene settantacinque punti che dovranno essere ora tradotti in legge. La relazione, frutto di un anno di lavoro e di molteplici audizioni e confronti fra le parti politiche, le associazioni di categoria, i sindacati, è stato uno dei punti più alti del dibattito politico e sociale sulla determinazione di un nuovo modello di *welfare* nello spettacolo. Il modello di riferimento è quello francese.

5. Conclusioni

Il cambio di paradigma all'interno del sistema spagnolo è stato dapprincipio semantico oltre che sostanziale: da una possibile "riforma del mondo dello spettacolo" ad uno "statuto dell'artista". Si è voluto innanzi tutto riconoscere il lavoro nel mondo dello spettacolo in modo da ricostruire un sistema partendo dal suo perno centrale. Si tratta di una mutazione sistemica fondamentale. E il modello di riferimento, per la sua specificità, è risultato essere quello francese. Allo stesso modo, in Belgio, è stato tradotto un modello (ancora una volta quello francese), adattandolo alla propria realtà sociale, culturale e storica.

In tutti e tre i casi studiati, la concertazione fra le diverse parti, in maniera più o meno regolamentata, con modalità più o meno ufficiali, attorno a tavoli o in maniera informale, ha dato vita ad un dibattito ed ha innescato riforme, aggiornamenti, aggiustamenti, processi comunque evolutivi. L'informazione, il dialogo, l'ascolto reciproco hanno portato spesso informazioni e conoscenze alle parti e allo stesso legislatore. Per costruire un nuovo sistema bisognerebbe ripartire dalle garanzie per i lavoratori dello spettacolo.

²⁸ http://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/60452_1529576422361.pdf