

Acrobati sul filo dell'esistenza: l'attore britannico tra ingaggi, retribuzioni e istituzioni previdenziali (1800-1870)

Paola Degli Esposti

Se sull'arte dell'attore ottocentesco si è scritto molto, meno sviluppati sono gli studi che prendono in considerazione le condizioni finanziarie degli interpreti; eppure un'indagine su questo aspetto può offrire spunti per meglio comprendere la loro prassi scenica.

Puntando l'attenzione sugli artisti britannici del periodo, si nota che il loro ingaggio avviene con modalità varie, a seconda della loro importanza e della compagnia da cui vengono assunti. In gran parte delle *troupes* itineranti e di circuito l'accordo con il capocomico è esclusivamente verbale; anche nei teatri stabili di provincia questa pare essere la regola, almeno per quanto riguarda i ranghi più bassi della professione. Nelle imprese più importanti del Regno Unito, invece, si riscontra di solito la stesura di un contratto formale, in cui è specificato il ruolo da ricoprire, anche per gli interpreti minori e per le comparse; gli artisti solitamente ne accettano le condizioni senza proporre modifiche, eccezion fatta per quelli di più alta levatura. Significativo, in questo contesto, è il contratto tipo adottato dalla direzione del Drury Lane¹. Le clausole che lo compongono sono formulate in modo tale da proteggere prioritariamente gli interessi dell'impresario, evitando che qualsiasi comportamento poco professionale dell'interprete possa danneggiarlo; quest'ultimo può solo esigere lo stipendio dovuto e usufruire di una beneficiata, ma anche a tale riguardo il *manager* si riserva il diritto di avere l'ultima parola. Ad esempio, se l'attore deve pagare una multa, questa viene dedotta dal salario; in caso di assenza prolungata per malattia, il capocomico ha il diritto di sospendergli lo stipendio e persino di licenziarlo. L'artista viene tutelato solo in senso negativo: gli viene offerta la possibilità di non essere licenziato a patto che, anche se malato, si presenti puntualmente alle prove (anche quelle in cui non prende parte in prima persona) e allo spettacolo, e che osservi diligentemente le regole del teatro. L'on-

1. Cfr. L.T. Rede, *The Road to the Stage*, J. Onwhyn, London 1836 (1827¹), pp. 62-67.

nipotenza dell'impresario viene confermata anche da un compendio legale del 1864:

Anche se fosse dimostrato che l'impresario ha agito in cattiva fede, non è sicuro che sia possibile ottenere un risarcimento [...]. Si presume che l'impresario disponibile ad adempiere ai termini pecuniari del contratto non sia costretto a soddisfarlo in pieno a suo svantaggio; o che abbia almeno il diritto di scegliere le occasioni in cui l'artista apparirà, nell'eventualità che sia pronto e disponibile; nel caso che l'artista non lo sia, sarebbe, ovviamente, una rottura di contratto da parte sua [dell'artista]².

Il *manager*, così, ha la possibilità di costringere l'attore a rompere il contratto, attribuendogli, per esempio, parti non adatte alle sue caratteristiche, o continuando a pagarlo senza farlo recitare, anche nel caso si tratti di un interprete di alto rango. Un esempio del modo in cui il capocomico può sminuire un artista della sua compagnia attraverso imposizioni ingiustificate è fornito da un episodio della carriera di Eliza Vestris. All'apice della fama, nel 1842, viene ingaggiata come primattrice comica, assieme al marito Charles J. Mathews, da William Charles Macready, primo attore tragico e impresario del Drury Lane, con un salario elevato. L'obiettivo apparente di Macready è rafforzare il proprio teatro scritturando nomi di prestigio per i ruoli comici. Tuttavia, il grande successo dei due artisti durante la gestione Vestris dell'Olympic prima e del Covent Garden poi (terminata la stagione precedente) li rende pericolosi rivali, e nei suoi diari l'*actor-manager* rivela come lo scopo, ingaggiandoli, sia anche di ridimensionarne la fama³. Per meglio chiarire: se la loro presenza al Drury Lane garantisce che, ormai liberi da impegni manageriali, non prendano in gestione un'impresa concorrente, Macready sfrutta anche la loro notorietà per fare pubblicità positiva alla sua sala e al contempo mette in atto una strategia atta a sminuire lo *status* della coppia. La Vestris e il marito si trovano infatti costantemente impiegati in parti secondarie o del tutto inadatte, citati con caratteri sempre più piccoli nelle locandine, o non inseriti affatto nelle produzioni. Ciò determina tensioni crescenti con l'impresario e, dopo la decisione di Macready di ridurre le serate di attività del Covent Garden e proporzionalmente anche i salari di tutti gli attori, ad una rottura definitiva⁴.

La Vestris e Mathews sono molto noti e apprezzati dal pubblico, per cui possono permettersi di lasciare la compagnia di Macready, ma la maggioranza degli attori non si trova in una posizione altrettanto forte, e non si può ribellare all'auto-

2. *A Handy-Book on the Drama and Music: Being an Exposition of the Law of Dramatic Copyright, Copyright in Musical Compositions, Dramatic Copyright in Music, and International Copyright in the Drama and Music: the Law for Regulating Theatres: the Law Affecting Theatres: and the Law Relating to Music, Dancing, and Professional Engagements: with the Statutes, Forms, &c, Relating Thereto*, T.H. Lacy, London 1864, p. 59.

3. Cfr. W.C. Macready, *The Diaries of William Charles Macready: 1833-1851*, in 2 voll., edited by W. Toynbee, Chapman and Hall, London 1912, vol. II, pp. 163-164.

4. Cfr. W.W. Appleton, *Madame Vestris and the London Stage*, Columbia University Press, New York-London 1974, pp. 149-151.

rità manageriale senza subire conseguenze negative rilevanti. Solo nel 1862 viene creato il precedente legale con il quale si stabilisce che, se un interprete viene assunto e pagato regolarmente ma non viene fatto recitare per un lungo periodo di tempo, può accettare un ingaggio altrove senza il permesso dell'impresario, anche quando il regolamento del teatro preveda che debba ottenerlo⁵; più o meno nello stesso periodo, viene sancito il diritto dell'artista di rifiutarsi di ricoprire parti inferiori rispetto al ruolo per cui è stato scritturato. Si tratta di provvedimenti tardivi, tuttavia, perché negli anni Sessanta ormai gli ingaggi vengono di rado stipulati per stagione e per ruolo. Le compagnie della capitale, infatti, seguono sempre meno la pratica del *multiple bill*, vale a dire dell'allestimento a rotazione di un grande numero di testi (almeno tre per serata), preferendo il *long run*, vale a dire la rappresentazione di uno o due drammi per un numero molto consistente di repliche. Anche con questa nuova prassi è il *manager* ad essere maggiormente tutelato poiché l'attore viene assunto fin da subito per una parte specifica, e per tutte le repliche del dramma, senza precisarne il numero, cosicché l'ingaggio termina con l'ultima replica, anche quando il testo non abbia avuto successo e le serate siano state poche; all'interprete comunque rimane il vantaggio di poter cercare senza impedimenti un nuovo impegno.

Nell'episodio relativo allo scontro Vestris-Macready vi è un altro elemento degno di nota: prima che il *long run* si affermi come pratica comune (i primi esempi si riscontrano alla fine degli anni Quaranta, ma solo nei tardi anni Cinquanta diventa prassi diffusa), l'impresario ha la facoltà di diminuire la frequenza settimanale degli spettacoli a stagione già iniziata, e di decurtare di conseguenza i salari. Per i ranghi inferiori della compagnia una tale decisione comporta serie ripercussioni finanziarie, poiché, se le spese da sostenere sono bene o male le stesse, la paga può diminuire notevolmente. Anche se il *manager* consentisse loro di lavorare in un altro teatro nei giorni di chiusura, difficilmente riuscirebbero a trovare un ingaggio tale da compensare il mancato introito. Il problema colpisce solo in modo lieve gli attori più importanti, stipendiati con retribuzioni abbastanza alte da ammortizzare la perdita; del resto, attraverso un'abile formulazione del contratto di ingaggio e grazie all'influenza che possono esercitare sul pubblico, nel loro caso vi è senza dubbio maggior equilibrio. Si tenga conto che la riduzione delle serate o la chiusura delle sale a stagione iniziata avviene di frequente: il capocomico che paga regolarmente la propria *troupe* e non diminuisce gli spettacoli in modo da tagliare i salari viene infatti considerato un'eccezione lodevole:

Il nostro presidente [Benjamin Webster] non è solamente un collega attore, ma, come tutti ben sapete, un impresario, e dà lavoro a più membri della professione teatrale di quanto faccia qualsiasi altro impresario a Londra o in provincia; e non solo li ingaggia, ma li *paga* generosamente e puntualmente. [...] Sono tredici anni, signori, che il signor Webster lavora come impresario, e, nella buona e nella cattiva sorte, non vi è persona da

5. Cfr. *A Handy-Book* [...], cit., p. 64.

lui ingaggiata che abbia saltato il pranzo domenicale perché al sabato il salario non è stato pagato [...], e in nessuna occasione ha mai cercato qualche scusa per chiudere il teatro, ma l'ha tenuto aperto per molti più giorni all'anno di quanto molti impresari avrebbero avuto il coraggio di fare, e quanto questo vantaggio sia importante per l'attore è pienamente comprensibile solo per chi sa a quanto ammonti la paga teatrale⁶.

L'occasione in cui viene pronunciato questo discorso, ossia la cena tenuta nel 1850 per raccogliere fondi per il General Theatrical Fund (organismo previdenziale che dà anche sostegno ai professionisti della scena in difficoltà), fa sì che gli intervenuti sottolineino particolarmente la questione della retribuzione incerta degli interpreti; tuttavia il problema è reale, tanto più che, nel caso gli artisti protestino per il salario insufficiente, rischiano di subire severe ritorsioni. Eloquente, a tal proposito, è l'atteggiamento di un *manager* londinese degli anni Quaranta di fronte ad una vera e propria insurrezione da parte delle bambine del balletto. Le bambine si rifiutano di apparire in uno spettacolo in cui devono "volare" attaccate a fili (esibizione particolarmente pericolosa sia per il rischio di eventuali cadute che per quello di incendi)⁷ a meno che l'impresario non aumenti il loro compenso a diciotto *pence* a serata, vale a dire, considerando sei giorni settimanali di impiego, a nove scellini a settimana. Memore di un episodio precedente, in cui alcune giovani comparse boicottarono uno spettacolo a scena aperta, il gestore del teatro è costretto a cedere, ma si prende immediatamente una rivincita: «Bene, prometti alle ragazze i diciotto *pence*; ma renderò loro la pariglia, le terrò appese in cima al cielo dipinto e in piena corrente per tutta la serata. Diglielo»⁸. Si tratta di una vendetta molto dura perché, oltre al pericolo di cadere da un'altezza rilevante, le giovani corrono seriamente il rischio di contrarre una malattia da raffreddamento, assai temibile all'epoca.

A prescindere dagli esempi di tirannia manageriale, il compenso degli attori varia assai sensibilmente a seconda del rango e della compagnia di appartenenza. Dopo aver citato una lettera al tesoriere del Drury Lane in cui John Philip Kemble esige il pagamento dello stipendio della sorella (Sarah Siddons), cinquanta sterline⁹, Percy Fitzgerald elenca come segue i salari settimanali di una parte dell'orga-

6. *General Theatrical Fund, Dinner*, [1850], col. 3. Ritaglio di periodico conservato presso la British Library, nella raccolta Royal General Theatrical Fund, *Mounted press-cuttings of reports of the annual festival dinners and speeches of the Royal General Theatrical Fund for 1848, 1850, 1852, 1857-66*, segnatura Dex 307 (6). D'ora in poi il titolo della raccolta sarà abbreviato in *Press-cuttings*. Con il riconoscimento ufficiale da parte dell'autorità regia, il General Theatrical Fund viene ribattezzato in seguito Royal General Theatrical Fund.

7. Con l'illuminazione a gas, infatti, il pericolo di incendi sulla scena è altissimo, in particolar modo per le ballerine, i cui costumi sono altamente infiammabili. Cfr. l'evento che, nel 1844, porta alla morte per ustioni di Clara Webster, in I. Guest, *Victorian Ballet Girl: the Tragic Story of Clara Webster*, Adam and Charles Black, London 1957, pp. 106-107.

8. R.B. Peake, *The Theatrical Manager*, in K. Meadows, *Heads of the People, or Portraits of the English*, Robert Tyas, London 1840, pp. 328-336, citazione a p. 331.

9. Cfr. P. Fitzgerald, *A New History of the English Stage: from the Restoration to the Liberty of the Theatres, in Connection with the Patent Houses*, in 2 voll., Tinsley Brothers, London 1882, pp. 357-358.

nico del Drury Lane negli anni Dieci: «Lui [John Philip Kemble] percepiva £.56, Bannister, King, Pope, C. Kemble, Barrymore, ecc. da £.17 a £.10; Grimaldi £.4; Mrs. Jordan circa £.31 (durante la stagione riceveva complessivamente £.1081); Mrs. Crouch £.14; Mrs. Powell £.10; le altre signore da £.5 a £.3»¹⁰. Le stelle del repertorio tragico (John Philip Kemble e la Siddons) ricevono i compensi più alti, seguiti da quelle del repertorio comico (Mrs. Jordan) e dagli attori di alto rango che però non sono considerati vere e proprie *stars*; da notare che se le donne hanno uno stipendio più basso degli uomini, Joseph Grimaldi, grande artista di pantomima che negli anni a seguire salirà alla ribalta come protagonista assoluto del genere, in questi anni percepisce una somma simile a quella delle attrici secondarie della compagnia.

Negli anni Trenta, se un interprete di alto livello in una delle sale maggiori londinesi guadagna approssimativamente dalle dieci alle cinquanta sterline a settimana, chi è impiegato in un *Penny gaff* (teatrini popolari della capitale in cui il biglietto consta un *penny*) si deve accontentare di uno scellino a settimana (o anche meno), ossia di un salario da duecento a mille volte inferiore a quello di un collega di rango elevato¹¹. Per quanto le differenze a livello artistico possano essere notevoli, la disparità di trattamento è innegabile. Significativa è la situazione delle compagnie itineranti, attraverso cui, nella prima metà dell'Ottocento, passa la maggioranza dei membri della professione prima di approdare ad un teatro stabile. Secondo un autore degli inizi del secolo scorso, per esempio, parte integrante delle paghe degli itineranti ottocenteschi sono i moccoli di candela, utili agli interpreti più umili per poter studiare la parte la sera (il costo delle candele è al tempo abbastanza elevato): «Tra i fratelli più poveri dei figli di Tespi, i moccoli di candela erano considerati un tipo di retribuzione estremamente ambito»¹². Non si tratta di un episodio isolato, dato che Percy Fitzgerald sottolinea come questo genere di compenso sia la regola nelle compagnie che si basano su un sistema di condivisione dei profitti, per quanto a complemento di una cifra in denaro¹³.

I ranghi più bassi ricevono remunerazioni che spesso non bastano neppure per il loro sostentamento. Vi sono *troupes* itineranti meglio organizzate in cui la paga a prima vista non costituisce un grosso problema, ma che a ben guardare riescono a compensare gli ingaggiati in pianta stabile in maniera accettabile sfruttando il desiderio di entrare nella professione dei neofiti. Sintomatico è il caso dell'Old Wild, compagnia attiva dagli anni Venti fino ad un periodo successivo alla metà del secolo. Secondo Sam Wild, lui e il padre James possono pagare buoni salari ai propri scritturati, ma al contempo sfruttano largamente attori avventizi per le par-

10. Ivi, p. 359.

11. Cfr. M.E. Perugini, *The Omnibus Box: Being Digressions and Asides on Social and Theatrical Life in London and Paris, 1830-1850*, Jarrolds, London 1933, pp. 112-115.

12. R.J. Broadbent, *Stage Whispers*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., London [1901], p. 177.

13. Cfr. P. Fitzgerald, *The Romance of the English Stage*, 2 voll. in 1, Bentley & Son, London 1874, p. 26.

ti di secondo piano (non solamente come comparse); questi recitano per anni senza stipendio, per il semplice motivo che non lo hanno mai richiesto¹⁴. A parte simili casi “inventivi”, piuttosto insoliti, nelle *troupes* itineranti i compensi sono in generale tutt'altro che soddisfacenti, e la situazione peggiora se marito e moglie recitano nella stessa compagnia; lo stipendio cumulativo di una coppia sposata è inferiore a quello che riceverebbe se i coniugi lavorassero separatamente (ad inizio secolo, un interprete itinerante di medio rango prende due sterline contro le tre sterline e mezza complessive di una coppia)¹⁵. In questo caso l'impresario trae vantaggio dalla necessità di chi è sposato di recitare nello stesso *ensemble* per tenere insieme la famiglia, con evidente danno per gli attori, che hanno a propria disposizione una paga minore per affrontare le stesse spese. A prima vista i salari sembrerebbero decisamente superiori a quelli dei ceti inferiori che lavorano al di fuori del teatro; si consideri che, negli anni Trenta, lo stipendio settimanale di un operaio di livello basso che lavora in uno stabilimento tessile va da quattro a nove scellini¹⁶, vale a dire da circa un sesto a un terzo del reddito di un artista in una compagnia viaggiante. Tuttavia, il valore reale di quello che di primo acchito sembra un salario piuttosto elevato si riduce notevolmente se si considera l'ingente mole di spese che gli interpreti sono costretti ad affrontare a causa della loro professione. Nel primo decennio dell'Ottocento

42 una coppia sposata, i cui salari assommati ammontavano a £.2 10s. alla settimana, in tre mesi viaggiava per 280 miglia: in questo modo £.14 [per il trasporto] venivano sottratte dalla paga; di £.30 rimanevano solo £.16, il che riduceva il loro stipendio settimanale a £.1 6s. 8d. da cui si dovevano togliere ulteriormente 8s. o 10s. per l'alloggio¹⁷.

La paga, quindi, si riduce di circa due terzi rispetto alla cifra iniziale. A questo punto sopravvengono altre spese, anch'esse direttamente legate all'esercizio della professione, in particolar modo quelle per il trucco ed i costumi di scena. Per quanto riguarda il primo, gli attori che non hanno stipendi elevati cercano di limitarne al massimo l'uso acquistando soltanto alcuni colori di base (generalmente bianco, rosso e blu). Le cifre più ingenti, tuttavia, sono quelle impegnate per gli abiti. Il vestiario solitamente non è fornito dal teatro, tranne che nel caso di dram-

14. Cfr. S. Wild, *The Original, Complete, and Only Authentic Story of "Old Wild's": a Nursery of Strolling Players: and the Celebrities Who Appeared There: Being the Reminiscences of Its Chief and Last Proprietor, "Sam" Wild*, edited by "Trim" [pseud. di William Broadley Megson], The Society for Theatre Research, London 1989, pp. 56, 97. Edizione anastatica dell'edizione pubblicata per i tipi di Vickers nel 1888.

15. Cfr. T.C. Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, Routledge, London-New York 1991, p. 28.

16. Un'utile tabella, è inserita in A.R. Bowley, *Wages in the United Kingdom in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1900, a fronte di p. 119, disponibile online all'indirizzo https://www.cambridge.org/files/8414/0811/7682/9781107419001_plates.pdf a p. 5 (ultimo accesso 30 settembre 2019).

17. A.C. Holbrook, *The Dramatist; or, Memoirs of the Stage*, Martin & Hunter, Birmingham 1809, pp. 36-37.

mi storici, per i quali i costumi di fogge particolari vengono forniti dall'impresario; anche in quest'ultimo caso, tuttavia, tutti i tipi di parrucche, calzamaglie e scarpe sono a loro carico. Le spese delle attrici sono ancora più ingenti, come testimonia "Corin":

Non essendo rifornito di un corredo teatrale, quando sono entrato nella professione ho dovuto comprarmi qualcosa per ogni dramma in cui recitavo. Nei drammi e nelle commedie di ambientazione moderna tutti gli abiti indossati dai personaggi sono di proprietà degli attori. Le artiste della scena sono in una situazione peggiore di quella degli uomini. Devono trovarsi tutto, e, in generale, è assurdo per qualsiasi donna pensare di cercare un ingaggio come prima attrice con meno di duecento sterline in vestiti. So che un'artista è arrivata a pagare addirittura seicento sterline per i costumi di cui aveva bisogno per un solo dramma [...]. Per un primo attor tragico, il guardaroba personale era un tesoro prezioso, anche se non avrebbe ricavato molto denaro vendendolo. Vi è un attore vivente che, quando era l'attore principale di una compagnia di repertorio di second'ordine, spendeva circa tre quarti del suo salario in vestiti e ornamenti¹⁸.

I costumi, dunque, pesano enormemente sul bilancio degli interpreti; secondo Tracy Davis, un'attrice investe più della metà della propria paga per il vestiario di scena¹⁹. A questo punto si ridimensiona sensibilmente la differenza tra il salario di un artista di secondaria importanza e quello degli appartenenti alle classi più povere della società che lavorano al di fuori del teatro, a tal punto che spesso è il primo a guadagnare lo stipendio più basso.

Sulle finanze degli attori influisce notevolmente anche la durata effettiva della stagione. Il tempo occupato dalle prove generalmente non è retribuito, pur facendo formalmente parte del periodo d'impiego; possono esserci casi in cui tale prassi non è seguita, come accade quando Eliza Vestris, diventata l'impresaria dell'Olympic Theatre, introduce l'uso di pagare la settimana di *répétitions* precedente all'inizio delle rappresentazioni, ma si tratta di rarissime eccezioni alla norma²⁰. Mediamente, inoltre, un ingaggio in una compagnia stabile della capitale dura circa trenta settimane a partire dalla fine di settembre; si può ricevere uno stipendio per qualche settimana in più se si riesce a ottenere un contratto anche per i mesi estivi in provincia o per una *tournée*.

Per quanto concerne gli itineranti, poi, pur non perdendo molti giorni di salario a causa delle prove (nel loro caso quasi inesistenti), devono fare i conti con i tempi degli spostamenti (ovviamente non pagati) e le condizioni meteorologiche; e se la durata della loro stagione non è legata all'alternanza inverno/estate come per le imprese londinesi, per quasi tutte le compagnie, eccetto quelle di più bassa qualità, i periodi e i luoghi di rappresentazione seguono di norma i calendari delle fiere e degli eventi provinciali in generale e sono quindi soggette inevitabilmente a diver-

18. Corin, *The Truth About the Stage*, Wyman, London 1885, pp. 51-52.

19. Cfr. T.C. Davis, *Actresses as Working Women [...]*, cit., pp. 28-34.

20. Cfr. W.W. Appleton, *Madame Vestris and the London Stage*, cit., p. 56.

si “tempi morti”, per quanto possa essere attenta l'organizzazione degli itinerari. Il salario dell'artista di scena, così, diviene notevolmente più esiguo di quanto non sembri a prima vista, poiché in diversi periodi si trova senza compenso o addirittura senza lavoro.

Il fenomeno della disoccupazione temporanea o di lungo periodo in ambito spettacolare si accentua nella seconda metà del secolo, come conferma la testimonianza di un agente, H.J. Turner, davanti alla Commissione Parlamentare sulle Licenze e sulla Regolamentazione dei Teatri del 1866²¹. In questi anni, infatti, il numero degli attori cresce vertiginosamente, mentre le compagnie itineranti sono ormai pressoché estinte, e dunque le possibilità di trovare un qualsiasi ingaggio per chi non è “ben inserito” sono molto poche. Nel primo cinquantennio del secolo la concorrenza non è così esasperata, ma la difficoltà di ottenere un impiego stabile è comunque notevole; molte ballerine di rango inferiore, ad esempio, riescono a trovare lavoro solo tra dicembre e inizio gennaio, durante il periodo della stagione teatrale dedicato alla rappresentazione delle pantomime natalizie²².

Talvolta le alterne fortune degli artisti della scena sono dovute alla cattiva amministrazione del capocomico. Anche i più importanti teatri londinesi, per quanto apparentemente non abbiano problemi finanziari, sono in una situazione tutt'altro che ideale, visto che sono sommersi dai debiti²³. Gli attori corrono così il rischio che il *manager* chiuda la stagione in anticipo o che il pagamento del salario subisca ritardi imprevisti. Significativa in questo contesto è la situazione in cui si trova l'amministratore del Drury Lane nell'estate del 1825 (sotto la direzione di Robert William Elliston):

Così finì un giorno assolutamente fuori dall'ordinario [16 luglio 1825], ricco di eventi in molti [sensi]; prima di tutto, perché fu la prima volta che i salari non furono pagati regolarmente di sabato; in secondo luogo, perché vi fu una chiusura improvvisa dei due teatri [Covent Garden e Drury Lane]; in terzo luogo, per la probabilità di non pagare affatto; e, in generale, per la riluttanza, fino all'ultimo momento, a chiudere un teatro che stava perdendo quasi £.200 al giorno²⁴.

Per compensare almeno in parte la precarietà finanziaria fin qui descritta gli attori fanno ricorso a un tipo di rappresentazione a fini assistenziali, la beneficiata o *benefit*, i cui proventi, *in toto* o in parte, sono destinati a uno o più membri della

21. Cfr. Reports, Committees – House of Lords Sessional Papers, *Report from the Select Committee on Theatrical Licences and Regulations Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix*, vol. XVI, London 1866, quesito 5210.

22. Cfr. D. Parker, J. Parker, *The Natural History of the Chorus Girl*, David and Charles, Newton Abbot, London-Vancouver 1975, pp. 24-25.

23. Cfr. Parliamentary Debates, House of Lords, *Dramatic Performances*, London, vol. XX, 2 August 1833, cc. 270-277, rif. a c. 272. Disponibile anche online, negli archivi Hansard del parlamento inglese, <https://api.parliament.uk/historic-hansard/lords/1833/aug/02/dramatic-performances> (ultimo accesso 3 ottobre 2019).

24. J. Winston, *Drury Lane Journal: Selections from James Winston's Diaries 1819-1827*, edited by A.L. Nelson and G.B. Cross, The Society for Theatre Research, London 1974, p. 113.

compagnia, anche se non sempre le finanze del beneficiario migliorano grazie ad essa. Si tratta di un tipo di spettacolo che, almeno fino agli anni Sessanta dell'Ottocento, viene messo in scena da quasi tutte le *troupes*, indipendentemente dalla loro importanza (di nuovo fa eccezione la gestione Vestris dell'Olympic, durante la quale le prove vengono pagate anche per non allestire le beneficiate, ritenute inadatte allo stile raffinato che si vuole adottare); le condizioni economiche vengono concordate dall'artista e dall'impresario e spesso vengono specificate nei contratti di ingaggio, quando questi sono materialmente stesi. Solitamente tutti gli scritturati della compagnia (in alcuni casi anche i tecnici) hanno diritto a una beneficiata, dopo aver recitato al suo interno per un periodo definito, che cambia a seconda dell'impresa teatrale²⁵; le condizioni a cui viene concessa sono però differenti a seconda del rango dell'interprete. Questo genere di rappresentazione, infatti, può essere di diversi tipi, che si distinguono per il modo in cui vengono divisi gli incassi:

I tipi di beneficiata che erano normalmente accordati agli attori e allo staff del teatro erano cinque: la beneficiata "netta", in cui tutte le spese venivano pagate dalla direzione; la beneficiata "netta a metà"; la "beneficiata" propriamente detta, nella quale l'attore pagava una somma concordata, o comunque fissa, come "tassa" per l'utilizzo del teatro e per coprire le spese per le candele (o qualsiasi altro tipo di illuminazione), il personale di scena, l'orchestra, ecc., e riceveva tutto il ricavato al di sopra di tale cifra; la "mezza" beneficiata, in cui i profitti al netto delle spese venivano equamente divisi tra interprete ed impresario; infine vi era la beneficiata "collettiva", nella quale diversi attori minori ("gli umili" era il termine spregiativo usato per indicarli), si associavano come beneficiari di una singola "mezza" beneficiata²⁶.

Ciascuna di queste tipologie, tutte piuttosto comuni nell'Ottocento, è solitamente associata ad uno specifico livello di professionalità: le più remunerative sono riservate ai primi attori e alle grandi stelle, mentre scendendo nella gerarchia si passa mano a mano a beneficiate sempre meno proficue, fino ad arrivare alle comparse che si devono accontentare delle beneficiate "collettive" o delle *ticket nights* (serate particolari in cui possono vendere un certo numero di biglietti e tenerne il ricavato).

I profitti sono molto variabili, condizionati non solo dalla fama dei beneficiari, dalla tipologia di spettacolo cui hanno diritto, o dalla presenza o meno di un patrocinatore esterno alla professione (associazioni, istituzioni, nobili, o membri della casa reale), ma anche da diversi rischi che incidono soprattutto sui ranghi medio bassi. Se infatti ai primi attori e alle *stars* sono riservati tipi di beneficiate (le "nette", o le "nette a metà") che li esonerano da qualsiasi spesa o in particolari casi

25. Cfr. L. Wagner, *How to Get on the Stage and How to Succeed There*, Chatto & Windus, London 1899, p. 160.

26. St.V. Troubridge, *The Benefit System in the British Theatre*, Society for Theatre Research, London 1967, p. 19.

assicurano addirittura preventivamente un guadagno (le beneficiate “garantite”)²⁷, gli altri livelli professionali devono sobbarcarsi i costi. In particolare, devono pagare l'affitto della sala, se gli attori sono itineranti, o il compenso all'impresario (solitamente pari a metà dell'incasso), se la sala è invece in gestione alla loro compagnia, oltre alle spese per il materiale pubblicitario. In caso la beneficiata sia condivisa tra più artisti, possono insorgere problemi per ciò che riguarda il metodo di spartizione:

Se affittate il teatro a metà con un altro attore, sarà necessario che stipulate un contratto privato per ciò che riguarda i biglietti; infatti, se lui riesce a venderne solo per un valore di dieci sterline mentre voi ne vendete per cinquanta, sarebbe manifestamente ingiusto che i proventi venissero divisi in parti eguali [...] Ricordo che, avendo trascurato di prendere questa precauzione, Miss S -----, al Drury [Lane], dovette dare centonovantotto sterline al suo compagno di beneficiata, tutte pagate esclusivamente con i proventi della vendita dei suoi biglietti²⁸.

Anche quando gli attori siano di basso rango e usufruiscano di una *ticket night* anziché di una beneficiata vera e propria, vi sono costi, anche relativamente ingenti, come riferisce Rede:

Se non siete disposti a correre nessuno di questi rischi, potete approfittare di quella che viene chiamata “serata a biglietti”, ossia vendere quanti più biglietti potete nella serata stabilita, e pagare metà di ciò che incassate all'impresario mentre tenete l'altra metà per voi; con la vostra parte dovete pagare le spese extra per la stampa di annunci, biglietti, ecc., in quanto l'impresario provvede solamente alle ordinarie locandine per lo spettacolo. A meno che non riusciate a vendere biglietti per almeno quattro sterline, con tutta probabilità rimarrete al verde anche solo per le spese di stampa²⁹.

Se i rischi sono notevoli, con un'attenta organizzazione questo genere di spettacoli può produrre un certo guadagno, vitale soprattutto considerando i redditi incerti di gran parte della professione. È comprensibile dunque che gli sforzi degli artisti siano concentrati sulla preparazione della propria beneficiata. Determinante ai fini del successo dello spettacolo è la scelta del programma e delle parti che il beneficiario intende interpretare. Le *pièces* per la serata vengono scelte accuratamente, in modo da soddisfare il più possibile i desideri degli spettatori. Per questo motivo gli attori cercano di procurarsi un'opera inedita di un autore noto (di norma non è consentito più di un testo nuovo per beneficiata), magari scritta “su misura”, o un testo di successo³⁰. Il programma che viene presentato, in ogni caso, è piuttosto ricco (in genere sono rappresentati un dramma, un intermezzo e una

27. Cfr. J.C. Young, *A Memoir of Charles Mayne Young*, in 2 voll., Macmillan, London-New York 1871, vol. I, p. 39; St.V. Troubridge, *The Benefit System in the British Theatre*, cit., p. 20.

28. L.T. Rede, *The Road to the Stage*, cit., pp. 56-57.

29. Ivi, p. 52.

30. Cfr. St.V. Troubridge, *The Benefit System in the British Theatre*, cit., p. 132.

farsa)³¹, per attirare il maggior numero di spettatori possibile, e ad esso contribuiscono anche i membri della compagnia componendo canzoni e danze nuove; il tutto viene reso ancora più appetibile da una distribuzione accorta delle parti. Gli attori minori hanno il diritto di richiedere la presenza di quelli più importanti della *troupe* (il cui salario viene coperto degli introiti), ma consuetudine vuole che se è necessario studiare una parte nuova il beneficiario chieda personalmente la loro partecipazione, e i colleghi di maggior calibro possano anche rifiutarsi di recitare. Un ulteriore sforzo viene fatto per trovare un importante patrocinatore per lo spettacolo, la cui presenza può garantire un buon afflusso di spettatori.

L'interprete subisce anche diverse restrizioni nell'organizzazione della propria beneficiata. Una di esse riguarda il periodo in cui si tiene: i *managers*, che vogliono sfruttare al massimo i periodi di maggior affluenza di pubblico, cercano di relegare le beneficiate nei periodi morti, come quello tardo-primaverile. Nel 1825, inoltre, è ormai prassi comune che sia il *manager* a stabilire il programma, anche se si permette al beneficiario di scegliere la parte in cui comparire.

Grazie anche alle donazioni raccolte con un particolare tipo di *benefit* sostenuta da un mecenate, la *bespeak* o patrocinata (i cui proventi possono andare anche a enti di assistenza), si consolidano alcune fra le istituzioni più importanti per la tutela dell'attore, i fondi di sostegno alla professione. Questo genere di organizzazioni, che soccorrono gli artisti in difficoltà, hanno una stabilità e un'efficacia decisamente maggiori di quanto non abbiano le beneficiate, benché non sempre i membri ricevano un aiuto adeguato. Tra i primi a nascere (già nel Settecento) vi sono i fondi del Drury Lane e del Covent Garden³². Si tratta di istituti previdenziali oltre che assistenziali, benché l'accento sia più sulla seconda caratteristica che non sulla prima; in questo senso, il caso del Covent Garden Theatrical Fund, fondato nel 1765, è esemplare. L'iscrizione a questa istituzione è riservata a chi abbia recitato al Covent Garden per due anni consecutivi; se non ci si iscrive alla fine di questo periodo, si deve aspettare di essere nuovamente ingaggiati per almeno una stagione dal teatro per poter fare richiesta. Si tratta, in altri termini, di un'istituzione esclusiva, che permette l'iscrizione ai membri di una sola compagnia e solo a una parte di essi, dato che almeno fino agli anni Settanta i ranghi inferiori – in particolare attori di pantomima, coristi, e ballerine – non possono accedere³³.

La caratteristica elitaria di questi fondi è attestata dalle testimonianze della prima metà del secolo; Charles Kean, pur legato ai due teatri maggiori, sottolinea

31. Cfr. R.J. Broadbent, *Stage Whispers*, cit., p. 88; St.V. Troubridge, *The Benefit System in the British Theatre*, cit., p. 113.

32. In questa sede ci si riferirà solo al regolamento del fondo del Covent Garden, ma poiché le regole del fondo del Drury Lane sono del tutto analoghe, le osservazioni che si faranno, in realtà, varranno per entrambe le istituzioni.

33. Cfr. *The Rules and Regulations of the Covent Garden Theatrical Fund*, Dryden Press, London 1872, pp. 6-7. Pur essendo pubblicato nel 1872, il testo non è diverso, nelle sue linee fondamentali, da quello che è in vigore nella prima parte del secolo. Le differenze riguardano essenzialmente l'ammontare delle tasse di iscrizione da un lato, e dall'altro le cifre pagate agli artisti per l'assistenza e per le pensioni (ma non il rapporto tra salari e tasse).

la ristrettezza e l'arrogante esclusività dei loro istituti assistenziali³⁴. Le regole del fondo del Covent Garden confermano queste caratteristiche. Ad esempio, il limite d'età (quarant'anni per gli uomini e trentacinque per le donne) entro il quale ci si può iscrivere al fondo, all'atto pratico risulta estremamente discriminatorio; infatti, se un attore è ingaggiato per la prima volta dal Covent Garden in età avanzata non ha alcuna possibilità di accedervi, mentre i giovani colleghi che ricoprono un ruolo minore trovano molto difficile riuscire a pagare regolarmente le rate di questa sorta di "assicurazione". Non si tratta tanto dell'ammontare delle rate, quanto piuttosto delle regole relative alle scadenze dei pagamenti e alle sanzioni nel caso non vengano effettuati. Il pagamento annuale delle tasse rende particolarmente arduo per gli interpreti di medio e basso rango pagare l'intera cifra senza trovarsi in serie difficoltà. Inoltre, considerato che la regolarità dello stipendio è tutt'altro che garantita, è rischioso contribuire ad un fondo che da un lato non concede alcun risarcimento se si decide di sospendere l'iscrizione, e, dall'altro, prevede l'annullamento di ogni diritto alla pensione se il pagamento delle tasse non viene effettuato entro un mese dalla scadenza della rata³⁵. In caso di provata indigenza, il fondo può decidere di dare assistenza temporanea all'interprete in difficoltà, ma solo se è malato. Anche nell'eventualità che egli contragga una malattia, l'assistenza temporanea fornita riguarda esclusivamente le spese mediche (e solo dopo che il comitato del fondo o il segretario ha espresso opinione favorevole); nel caso, poi, che sopraggiunga la morte dell'attore, vengono pagate le spese funerarie, ma i figli ricevono sostentamento dal fondo solo a discrezione del comitato (la vedova, però, solitamente riceve la pensione del marito)³⁶.

Per colmare, almeno in parte, le deficienze degli istituti dei due teatri maggiori, nasce nel 1839 il General Theatrical Fund, che si prefigge proprio di offrire un aiuto, tra l'altro, agli artisti che per qualsiasi ragione non possano usufruire di assistenza finanziaria. In particolare, possiede sette caratteristiche fondamentali che lo differenziano dagli organismi simili del Drury Lane e del Covent Garden: 1) è aperto anche ad attori di pantomima, ballerine, coriste e suggeritori³⁷; 2) offre ai membri la possibilità di scegliere la fascia pensionistica desiderata indipendentemente dal reddito; 3) le tasse di iscrizione sono molto basse; 4) vi è una notevole elasticità per quanto riguarda il passaggio a una classe superiore o inferiore di pensione (a seconda delle necessità); 5) l'ammissione al fondo non ha limiti di età; 6) i pagamenti delle tasse sono trimestrali; 7) gli iscritti possono ottenere un risarcimento pari a metà delle tasse versate in caso vogliano lasciare l'istituzione (dopo

34. Cfr. General Theatrical Fund, 1849, col. 1, in *Press-cuttings*, cit.

35. Cfr. *The Rules and Regulations of the Covent Garden Theatrical Fund*, cit., pp. 8-10.

36. Cfr. ivi, pp. 20-21. In casi eccezionali, il fondo si riserva il diritto di assistere anche artisti che non appartengono al fondo (solitamente artisti molto celebri e rispettati), cfr. ivi, p. 22.

37. Nel 1855 viene istituito un fondo, il Dramatic, Equestrian and Musical Sick Fund, che completa l'opera di assistenza, aiutando anche artisti che non appartengono strettamente alla professione teatrale, vale a dire musicisti, artisti del circo, e tecnici. Cfr. T.C. Davis, *Actresses as Working Women [...]*, cit., pp. 58-59.

sette anni di contributi); in caso di morte del beneficiario il rimborso va agli eredi che ne hanno diritto a prescindere dagli anni di contribuzione³⁸.

Le differenze rispetto al fondo del Covent Garden sono notevoli, e tutte indicano come obiettivo quello di riuscire a salvaguardare un ampio numero di attori, quale che sia il loro ruolo all'interno del teatro. In questo modo anche mimi, danzatori, e cantanti possono usufruire di una certa tutela, anche se non lavorano a Londra ma in una delle compagnie britanniche o irlandesi note all'associazione³⁹. L'unico requisito richiesto, oltre all'appartenenza attiva alla professione da almeno cinque anni, è la raccomandazione da parte di due membri del fondo in regola con le tasse, in modo tale che gli interessi degli altri membri dell'associazione sia protetta da eventuali truffatori.

Estremamente vantaggiosa è anche l'elasticità nei confronti di chi ritarda nei pagamenti: oltre alla possibilità di rate trimestrali (più facilmente solvibili di quelle annuali previsti dai fondi dei teatri maggiori), questa istituzione concede un anno di tempo, anziché trenta giorni, per rifondere i mancati pagamenti, sempre che l'attore non avverta di essere in una situazione di indigenza; gli vengono comminate multe che aumentano gradualmente in proporzione al ritardo, ma per i primi mesi si tratta di cifre minime. Se inoltre l'artista non paga le tasse arretrate per un anno, gli viene concesso un altro mese entro il quale appianare il debito; se ciò non avviene, perde ogni diritto senza che l'associazione abbia il dovere di comunicargli il provvedimento. Non si tratta, comunque, di un decreto definitivo, poiché chi si ritira (o è stato depennato) dal fondo può reinscrivere pagando gli eventuali arretrati⁴⁰.

Le pensioni del General Theatrical Fund, sia di invalidità che di vecchiaia, vengono gestite in maniera piuttosto semplice. Dopo sette anni di contributi, chiunque abbia subito un incidente e sia in regola con le tasse ha diritto ad una pensione commisurata alle tasse pagate e ai fondi disponibili; la pensione di anzianità vera e propria viene corrisposta a sessant'anni (uomini) o cinquantacinque (donne) dopo dodici anni di contributi. Raggiunta l'età prevista, se lo si desidera, si può posporre la data di collocamento a riposo, senza essere obbligati a pagare rate ulteriori e senza perdere il diritto a percepire la cifra prevista. Una volta che lo si richieda, in caso di bisogno, si può anche usufruire di un trimestre anticipato, in modo tale da poter fare fronte ad eventuali difficoltà incontrate nel momento in cui è terminato l'ultimo ingaggio. Si tratta, in altri termini, di una vera e propria assicurazione che, da un lato, permette agli attori una relativa serenità, mentre dall'altro diviene un vero e proprio istituto di assistenza grazie all'investimento dei fondi in attività proficue (investimenti finanziari in azioni e, una volta ottenuto il riconoscimento regio nel 1853, in beni immobili).

38. Cfr. *Rules and Regulations of the General Theatrical Fund Association: Adopted 22 January 1839*, S.G. Fairbrother, Garrick Press, London 1848, pp. v-x.

39. Il regolamento del fondo contiene appunto una lista di teatri che viene aggiornata ad ogni incontro generale dell'Associazione su richiesta dei teatri stessi, cfr. *ivi*, pp. 12, 37-40.

40. Cfr. *ivi*, pp. 13-17.