

R I C E R C H E

S T O R I A

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI STORICI
DELL'ECONOMIA

Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana

Atti del Convegno di studi
Roma, 24 novembre 2000

a cura di
SERGIO ZANINELLI e MARIO TACCOLINI

V&P

U N I V E R S I T À

ANDREA LOCATELLI

Le forme del mutualismo teatrale a Milano nell'Ottocento

Due esempi come il *Pio Istituto teatrale* e la *Società degli artisti di teatro* offrono l'occasione per una lettura empirica del mutualismo tra artisti nella Milano di fine Ottocento, centro della vita artistica italiana, inserendo poi queste esperienze nel quadro complessivo nazionale, di certo non caratterizzato da uniformità¹.

Il mutualismo tra artisti riguardò in particolare il teatro, fulcro della vita sociale e culturale italiana per tutto l'Ottocento. La metà del secolo segnò per il teatro italiano il momento di maggiore fulgore ma proprio il culmine dello sviluppo coincise con la manifestazione dei primi sintomi del declino: si passò da un teatro, per così dire, di antico regime, carico di forti significati simbolici e ideologici, nonché polo d'attrazione di interessi sociali, ad una realtà di fine secolo dove la forza d'attrazione delle coeve sensibilità sociali venne progressivamente meno, coinvolgendo anche le esperienze mutualistiche².

In questo quadro di trasformazione del mondo artistico e culturale il *Pio istituto teatrale* veniva fondato nel 1828 e costituito corpo morale nel 1829³. La data di costituzione testimonia come l'esigenza di autotutela tra artisti fosse preesistente al sorgere delle esperienze mutualistiche operaie. Le carte istitutive riportano la caduta di un attrezzista nel novembre 1828, con «l'inabilità al lavoro e una condizione di miseria per la sua famiglia», come occasione per i lavoratori del Teatro alla Scala di dare forma giuri-

¹ L. DAL PANE, *Storia del lavoro in Italia dagli inizi del secolo XVIII al 1815*, Milano 1944; T. BOTTERI, *Dalla mutualità alla cooperazione*, in *Storiografia italiana e francese a confronto sul fenomeno associativo durante XVIII e XIX secolo*, Torino 1990, pp. 161-270.

² Per un'approfondimento delle conoscenze sul mondo teatrale italiano nel XIX secolo vedi G. GUERZONI - M. ROMANI, *Breve storia dell'intervento pubblico in campo teatrale nell'Italia dell'Ottocento. Ovvero della natura ereditaria e congenita del morbo di Baumol*, in W. SANTAGATA (a cura di), *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, Torino 1998, pp. 198-200.

³ Archivio Visconti di Modrone, Archivio del Pio istituto teatrale, b. M93. L'Archivio in oggetto è aggregato all'Archivio Visconti di Modrone, conservato presso l'Istituto di Storia economica e sociale Mario Romani dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Attualmente è in corso di ordinamento.

dica e istituzionale a un «patto» tra membri di uno stesso mondo professionale. Si univano le forze per garantirsi una protezione economica in caso di malattia o di astensione dal lavoro e nel contempo fruire con il versamento di premi assicurativi di un vitalizio d'anzianità. L'esigenza assicurativa e previdenziale rappresentò quindi la motivazione principale per la fondazione di un «Istituto di reciproco soccorso fra i lavoratori giornalieri addetti ai Teatri», con un'apertura a tutti gli operatori milanesi del settore facendo prevalere un criterio di categoria⁴.

I «pattisti» firmarono davanti ad un notaio l'atto istitutivo di una società dotata di un capitale di funzionamento alimentato dai contributi volontari dei soci e dalle elargizioni di benefattori riconosciuti come «soci onorari». L'Istituto era retto da un Consiglio d'amministrazione di quattro membri scelti proprio fra i benefattori-onorari, e nel medesimo tempo fu previsto un organo di rappresentanza degli iscritti («Delegazione») composto di sette membri. Il duca Carlo Visconti di Modrone, responsabile della gestione del Teatro alla Scala dal 1832 al 1836, assegnava un primo fondo di lire 1.000 e gli operai si tassavano per una contribuzione mensile del 3% dei loro salari, richiesta fino al primo anno di godimento della pensione. Qualunque fosse il salario la ritenuta non poteva essere minore di 50 centesimi mensili, né maggiore di lire 2,25. Il finanziamento delle prestazioni era garantito non solo dai versamenti dei soci nelle forme ricordate ma anche da un fondo di riserva alimentato da contribuzioni volontarie compiute dai palchettisti dei Regi teatri milanesi. Queste persone contribuivano pagando volontariamente un sovrapprezzo sul costo dell'abbonamento⁵. I libri contabili attestano che tra il 1860 e il 1885 il numero di questi benefattori si aggirava intorno alle 300 unità. L'attivo dei palchettisti si collegava alla propensione degli utenti degli spettacoli ad associarsi, a tassarsi, o a curare l'edificazione e la gestione del teatro per poterne condizionare gli indirizzi artistici.

A loro volta i soci che esercitavano il «mestiere di artista e professore di musica» erano invitati ad offrire gratuitamente la loro opera per rappresentazioni teatrali il cui ricavato andava ad incrementare il patrimonio della Società. Dopo l'Unità, con l'istituzione in ogni capoluogo di provincia di una Commissione prefettizia per la «sorveglianza della vita artistica», il Presidente della Commissione di Milano fu chiamato a presenziare alle riunioni del Consiglio d'amministrazione sancendo in via ufficiale l'inserimento dell'Istituto tra gli enti teatrali della città. Il 23 luglio 1865

⁴ Il Regolamento prevedeva che «tutti gli individui addetti in via ordinaria al servizio dei Regi teatri, coristi, seconde parti, falegnami, sarti, possono essere ascritti al Pio Istituto teatrale», *ibidem*.

⁵ «L'orchestra», 4 (1904), p. 2.

poi con decreto reale veniva approvato lo Statuto e la finalità morale e assicurativa dell'ente, mentre il 23 luglio 1896 il Tribunale di Milano con un nuovo atto riconosceva al Pio istituto teatrale il titolo di «Società di mutuo soccorso».

Le condizioni di ammissione prevedevano i quarant'anni di età come limite massimo e due anni di servizio presso i Regi teatri, o in subordine che l'attività professionale al momento della richiesta potesse essere considerata permanente. Ogni convenzionato con il Pio istituto teatrale era soggetto ad una tassa d'ingresso da pagare nel primo mese di iscrizione. Il contributo era fissato in lire 5 per coloro che non superavano i 25 anni d'età, in lire 10 per coloro che avevano dai 25 ai 34 anni e in lire 15 per quelli compiuti dai 35 ai 40⁶. I sussidi venivano erogati ai soci che per malattia o per incidente erano impossibilitati al lavoro e quindi a ricevere la paga giornaliera. L'Istituto offriva un contributo pari al salario giornaliero fino a quattro mesi di sospensione dal lavoro mentre, passato questo termine, il versamento era commisurato alla pensione. Nei casi di malattia grave o restrizione semi-permanente delle capacità lavorative il Consiglio dell'Istituto erogava in una sola occasione un sussidio straordinario nella misura massima di un mese di stipendio.

Lo statuto contemplava la possibilità di accedere al riscatto dell'indennità capitalizzata con i versamenti già dopo cinque anni dall'iscrizione. Al termine del piano di accumulo l'Istituto erogava una pensione che andava da un massimo di lire 600 a un minimo di 150 e in caso di morte subentravano le vedove e i figli superstiti. Prima del 1865 per fruire della pensione intera si richiedevano venti anni di versamenti e in seguito il periodo di maturazione del vitalizio fu esteso a venticinque anni. Più in generale si determinò una riduzione delle prestazioni per la stazionarietà delle entrate ottenute dai soci/utenti, i quali fra l'altro vedevano peggiorare i loro livelli retributivi per le difficoltà attraversate dal mondo teatrale dopo l'Unità con la fine del finanziamento statale⁷.

Nel bilancio della società la voce pensioni costituiva il principale onere, rappresentando quasi l'80% delle spese. Il resto delle uscite era destinato a sussidi per malattia o infortuni, insieme ad un impegno di spesa per motivi assistenziali rivolto in particolare a coloro che si trovavano in un «improvviso stato di disagio». Quest'ultima posta veniva in gran parte finanziata con gli incassi delle rappresentazioni allestite gratuitamente da

⁶ Archivio Visconti di Modrone, Archivio del Pio istituto teatrale, b. M83.

⁷ G. GUERZONI - M. ROMANI, *Breve storia dell'intervento pubblico in campo teatrale nell'Italia dell'Ottocento*, pp. 202-205. Vedi anche J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'800*, Bologna 1992. Va ricordato che nel caso di perdita totale dell'abilità lavorativa durante gli anni di contribuzione il soggetto non poteva vantare alcun diritto.

artisti e professori di musica con il patrocinio dei soci onorari⁸. Tra il 1897 e il 1915 la Società registrò un costante aumento delle adesioni, passando per esempio da 1.760 iscritti nel 1899 a 2.150 nel 1914. Una partecipazione in crescita costante che rese possibile un consolidamento del patrimonio⁹. Fino alla fine dell'Ottocento la gestione fu così ampiamente in attivo, con il valore delle rendite ben superiore alle erogazioni. Dopo la Prima guerra mondiale i conti registrarono un'inversione di tendenza con un passivo in graduale crescita. Negli anni Trenta del '900 i conti economici peggiorarono con un netto squilibrio fra entrate e uscite. Dalla fine della Prima guerra mondiale le prestazioni offerte non aumentarono e in parallelo il numero di soci diminuì di quasi un quarto sia per recesso sia per il mancato reintegro dei mutualisti deceduti. In aggiunta gli amministratori si resero responsabili di errate speculazioni finanziarie sui fondi di riserva. Solo con il 1936 la Commissione avviò una politica di risanamento attraverso una drastica riduzione delle assegnazioni concesse soprattutto in caso di malattia o invalidità.

Peraltro già prima del dissesto finanziario degli anni Trenta del '900 l'equilibrio finanziario veniva garantito solo dalla disponibilità di lasciti e donazioni da parte di soci onorari provenienti dalle schiere della nobiltà locale, dalla borghesia commerciale e delle libere professioni. Più in generale senza le elargizioni degli abbonati ai più importanti teatri milanesi difficilmente le due società erano in grado di garantire la continuità delle prestazioni¹⁰. In numerosi casi le somme messe a disposizione da questi cultori delle arti servirono anche per conferire premi a giovani artisti¹¹. Negli ultimi anni del XIX secolo la beneficenza dei cultori della musica perse consistenza riducendo così le disponibilità per le forme di sostegno all'ingresso delle nuove leve «più meritevoli». Una forma di formazione e collocamento dei giovani che risultava una peculiarità nel panorama degli enti mutualistici teatrali in Italia, in parallelo al considerevole sforzo per l'integrazione ai compensi lavorativi.

La *Società degli artisti da teatro* fu costituita il 16 novembre del 1860

⁸ Nello statuto e nelle relazioni degli amministratori quando si usava questa espressione si faceva riferimento a persone disoccupate da lungo tempo, orfani, persone in temporanea indigenza. Va ricordato che gli incassi degli spettacoli di beneficenza erano destinati per il 60% al fondo previdenziale mentre il rimanente veniva destinato a scopi benefici.

⁹ Archivio del Pio istituto teatrale di Milano, b. M83 e altra busta senza segnaturo.

¹⁰ Nel 1867 venivano registrate trecento «offerte», mentre nel 1874 esse ammontavano a duecentosessanta, *ibidem*.

¹¹ Dal 1873 fu istituito un vero e proprio concorso a premi dove partecipavano giovani artisti. I verbali di riunione della Commissione amministratrice riportano come per taluni anni fosse prevista ufficialmente la possibilità che «artisti di chiara fama» e impresari segnalassero i nominativi, *ibidem*.

con sede a Milano, mentre lo Statuto veniva approvato con decreto reale nel 1878¹². Anche in questo caso lo scopo era fornire assistenza economica in caso di malattia e erogare una pensione ai soci commisurata ai versamenti effettuati¹³. Si potevano iscrivere persone dai 18 ai 45 anni, mentre il vitalizio era fruibile dopo il compimento del sessantesimo anno di vita, usufruendo almeno di trent'anni di iscrizione. Nello statuto era prevista una tassa d'iscrizione di lire 2 e in caso di malattia veniva corrisposto un contributo giornaliero di una lira e mezzo. Il Consiglio d'amministrazione poteva poi riconoscere una pensione di 300 lire annue per persone dai 60 ai 65 anni, e la somma aumentava a 360 per i soci oltre i 66 anni¹⁴.

Rispetto al *Pio istituto teatrale* la società offriva una pensione per «cronicità», lucrabile già dal decimo anno d'iscrizione, e l'erogazione di «prestiti d'onore» a giovani artisti indicati da soci anziani o onorari, fra i quali diversi impresari della «piazza» di Milano¹⁵. Al contrario le prestazioni assicurative si attestavano su valori simili al Pio istituto e per esempio i rimborsi per infortuni andavano da un minimo di lire 10 ad un massimo di lire 100¹⁶.

Il Consiglio dell'Istituto era composto da un Presidente, due vice e da 15 consiglieri con una rappresentanza di persone definite «amanti delle arti» insieme ad una delegazione di associati. Nell'anno 1878 il bilancio presentava un valore delle rendite pari a 5.472 lire mentre venivano erogate in pensioni e sussidi 3.650 lire. L'attività sociale si indirizzò verso una funzione prevalentemente assicurativa e previdenziale, sebbene l'impegno assistenziale fosse contemplato tra gli scopi statutari. Tale limitazione, manifestatasi già nei primi anni di vita dell'ente, era da imputare secondo la Commissione amministratrice alla scarsità di donazioni da parte dei «soci-amici»¹⁷.

¹² L. VITALI, *La beneficenza in Milano*, Milano 1860.

¹³ Erano considerati artisti da teatro: «i maestri di musica, i poeti e autori drammatici e lirici, i coreografi, gli artisti e professori di canto, drammatica, suono, ballo mimica, arte equestre e acrobatica, capi-comici, direttori, impresari, agenti teatrali, editori di musica, giornalisti di teatro, scenografi, rammentatori, vestiaristi, macchinisti, ecc...»: Archivio del Pio istituto teatrale di Milano, b. M83

¹⁴ Da «L'orchestra», 5 (1905), p. 5 e 8.

¹⁵ La sovvenzione ottenuta per avviarsi alla carriera artistica veniva restituita dal beneficiario caricando l'onere sui successivi piani di contribuzione per i vitalizi.

¹⁶ L'assistenza per malattia copriva massimo 4 mesi mentre non era prevista la copertura per invalidità permanente: Archivio del Pio istituto teatrale di Milano, b. M83

¹⁷ Rendiconto di fine anno, 1880 e 1887, ibidem.

2. *Mutualismo teatrale e associazionismo filarmonico*

In parallelo al sorgere del mutualismo teatrale tutto l'Ottocento vide il fiorire di associazioni culturali dedite allo «sviluppo delle arti»¹⁸. Nel mondo della musica fiorirono società filarmoniche e corali come luoghi dove «educare e fare della musica» e in tal senso queste realtà rappresentarono un'occasione per sostenere la pratica musicale dopo l'affievolirsi del mecenatismo nobiliare e dell'iniziativa ecclesiale per la cura della musica sacra¹⁹. Tra mutualismo e associazionismo musicale maturò una contiguità nell'ambito della reciprocità e dell'assistenza. Molte filarmoniche e corali si assunsero fini mutualistici ricevendo in tal senso un riconoscimento anche giuridico dall'autorità di governo. Mutue di lavoratori e professionisti del teatro con scopi primariamente assicurativi tenevano concerti e manifestazioni culturali per aiutare i colleghi in difficoltà; dall'altra amanti della musica e delle arti riuniti in forme di socialità strutturata organizzavano manifestazioni identiche per finanziare iniziative benefiche verso artisti in difficoltà. Un esempio in tal senso viene proprio da Milano dove la Pia Accademica filarmonica, nata nel 1782, aveva oltre alla finalità di sostenere la cultura musicale anche lo scopo di «formare un fondo con cui provvedere alla sussistenza delle vedove e famiglie superstiti de' Professori di Musica di questa Città di Milano»²⁰.

L'associazionismo negli anni della Restaurazione prima, e poi del decennio rivoluzionario, riguardò potremmo dire il tema dell'individuo e della libertà ma anche, al tempo stesso, un accadimento civile squisitamente d'élite²¹. Rispetto a questo tipo di natura la fase post-unitaria vedrà

¹⁸ Tra il 1848 e il 1849 emerse una decisiva spinta alla promozione di associazioni volontarie e di pratiche collettive di socialità, anche di natura politica.

¹⁹ Molte filarmoniche sorte nella forma associativa, e con una vita sociale non esente da difficoltà principalmente di natura finanziaria, garantirono l'insegnamento della musica sostituendo in molti casi le accademie patrocinate dal sovrano o dal patriziato con un effetto indiretto di coinvolgimento anche di strati della popolazione fino a quel momento esclusi. Inoltre congiuntamente ai teatri rappresentarono un'occasione nell'Italia post-unitaria per conservare il ricco patrimonio musicale in tutte le sue forme. Su questo tema: *Accademia e società filarmoniche*. Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della società filarmonica di Trento, Trento 1995.

²⁰ Statuto in Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile, f. 46980 citato in M. CAPRA, *Società filarmoniche nell'800: tipologia e repertorio*, in *Accademia e società filarmoniche*, pp. 73-76.

²¹ M. MERIGGI, *Dalla restaurazione all'età liberale, Per una storia del concetto di associazione in Italia*, in R. GHERARDI - G. GOZZI (a cura di), *I concetti fondamentali delle scienze sociali e dello Stato in Italia e in Germania tra Otto e Novecento*, Bologna 1992, (Annali dell'Istituto storico italo-germanico, 32). Vedi anche M. MERIGGI, *Associazionismo borghese e associazionismo popolare nella Milano di fine Ottocento*, «Il Risorgimento», 2-3

un repentino mutamento d'accezione e non solo per la diffusione del fenomeno ma pure per l'abbassamento nella scala sociale delle persone coinvolte²². I libri sociali riportano che negli anni Trenta del XIX secolo tra i soci onorari delle mutue teatrali milanesi i nobili erano in maggioranza mentre quarant'anni dopo il maggior numero di benefattori svolgevano una professione liberale o erano titolari di un'attività commerciale.

L'obiettivo della classe dirigente post-unitaria di regolamentare le forme associative fu accompagnato da una preoccupazione di censire il fenomeno. Come noto il primo censimento del 1862 effettuato dal Ministero dell'agricoltura e industria e commercio registrò 443 società di mutuo soccorso mentre dieci anni dopo (1873) la statistica riscontrava un notevole incremento con 1.447 mutue, punto d'inizio di una diffusione in tutta la Penisola fino al primo decennio del Novecento: nel 1878 erano 2.091, nel 1895 venivano censite 6.725 società e infine nel 1904 il dato era pari a 6.535²³.

Entro questo quadro generale nel 1862 gli istituti musicali e teatrali erano 11 e tutti attivi al nord (ben 5 a Milano). Come i due casi milanesi ricordati quasi tutte le società operavano da tempo, e in genere presentavano una natura strettamente professionale. Erano infatti composte da musicisti o teatranti che si associavano al fine di garantirsi prestazioni previdenziali e assicurative e nel contempo si preoccupavano di sostenere la beneficenza verso «teatranti in stato di bisogno». A differenza degli esempi milanesi, tra gli iscritti erano pochi i cultori della musica provenienti dalla società civile. Tra le società il Pio istituto filarmonico di Milano registrava il maggior numero di adesioni, con 1.251 iscritti, in quanto l'affilia-

(1994), pp. 305-314; ID., *Milano borghese: circoli ed élites nell'Ottocento*, Venezia 1992; ID., *Lo "spirito d'associazione" nella Milano dell'Ottocento (1815-1890)*, «Quaderni storici», 26 (1991), 2, pp. 389-418.

²² Quando il Parlamento italiano si troverà a discutere di diritto d'associazione lo farà in relazione all'attività organizzata di aree politico-sociali che non si identificavano con il paese legale, con il liberalismo forza di governo, ma che al contrario potevano rappresentare entità antisistemiche. Ed è a partire da questa mutazione di scopi politico-culturali che maturerà uno sguardo diffidente dello stato sabaudo. M. RUGGERI, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademia e società filarmoniche*, pp. 31-45. Vedi anche D. MORUCCO, *Mutualismo e sistema politico. Il caso italiano (1862-1904)*, Milano 1981.

²³ Statistica del Regno d'Italia, *Società di mutuo soccorso. Anno 1862*, a cura del Ministero di Agricoltura, industria e commercio, Torino 1864. Vedi anche E. FANO, *Della carità preventiva e dell'ordinamento delle società di mutuo soccorso*, Milano 1868. La diffusione del mutualismo è nelle stime del 1860 di 181 unità, e quindi abbastanza modesta, per poi crescere a 443 già nel 1862-63. La Lombardia presentava in quella data 82 società fra cui le maggiori erano proprio il Pio Istituto filarmonico e il Pio Istituto teatrale insieme ai tipografi e ai cappellai.

zione non era limitata agli artisti di uno specifico teatro (Scala e Teatro della Società di Bergamo), ma era aperta agli «esercenti l'arte musicale». Altri istituti di una certa rilevanza avevano sede a Firenze con 324 soci, a Lucca con 166 aderenti e a Milano operava la già citata Società nazionale fra gli artisti di teatro con 364 iscritti. Le differenze fra le condizioni di ammissione e di prestazione erano notevoli. In particolare l'entità di ammissione variava da lire 1,50 a 2,50 per alcune filarmoniche dell'Italia centrale con lo scopo «dell'incoraggiamento allo studio della musica e al reciproco soccorso», mentre a Milano per l'associazione al Pio Istituto la quota andava da 20 a 45 lire e la Società nazionale fra gli artisti chiedeva un ingresso da 18 a 55 lire. A Firenze il minimo previsto era di 3 lire per raggiungere lire 100. Il contributo annuo era anch'esso molto articolato: da 2,40 lire per la Società degli artisti di musica di Lucca, alle 52 richieste dal Pio istituto di Milano fino alle 180 della Società nazionale degli artisti. Sempre lo stesso istituto garantiva come prestazione massima un vitalizio molto alto, pari a 2.000 lire, e all'opposto i Filarmonici di Genova riuscivano al massimo ad erogare una pensione di 365 lire. A Milano per i pensionati del Pio istituto il tetto massimo era di 480 lire. Quasi tutti gli statuti delle società indicavano una gamma variegata di finalità mutualistiche e associative ma nella realtà solo alcuni riuscivano a mantenere fede agli obiettivi indicati e questo essenzialmente per mancanza di risorse. I casi di eccellenza indicano che solo l'apertura nella composizione alla collettività in genere e il coinvolgimento attivo di 'mecenati' facoltosi offriva un livello di tutela dignitoso.

Con il nuovo censimento del 1878, realizzato in vista della legge sul riconoscimento giuridico, fra i sodalizi teatrali comparivano società con finalità più ampie dove la pratica della musica si accompagnava alla solidarietà tra i lavoratori²⁴. Le professionali erano 356 fra cui dodici composte da artisti insieme alla variegata compagine di lavoratori del teatro. Si registravano anche le prime società nel sud d'Italia e precisamente a Palermo e in provincia di Potenza²⁵. Le società erano quasi esclusivamente maschili sebbene sulla carta fosse prevista l'affiliazione femminile.

La varietà nella composizione del corpo sociale e nelle finalità statutarie continuava a manifestarsi implicando, di conseguenza, altrettanta varietà nelle regole: dall'ammissione all'erogazione dei sussidi. Nelle mutue teatrali il sussidio giornaliero per malattia era leggermente più alto della

²⁴ Ministero di agricoltura, industria e commercio, *Statistica delle Società di mutuo soccorso*, IV, Roma 1875. Fra le 1.447 società censite 1.091 erano 'generali', ammettendo nel consorzio qualunque tipo di lavoratore.

²⁵ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Direzione della statistica generale del Regno, *Statistica delle Società di mutuo soccorso. Anno 1878*, Roma 1878.

media al contrario del numero medio di iscritti che risultava generalmente modesto, fatta eccezione per alcune società aperte indistintamente alla cittadinanza o in alcune società con sede nei capoluoghi come Bologna, Firenze e Palermo. Passando alle prestazioni per malattia risultavano onerose le condizioni di lavoro per i «lavoranti in pianoforte»: a Milano e a Bologna si richiedevano 1.016 giornate di sussidio mentre sussidi per infermità incurabile e per vecchiaia erano erogati solo dal Pio istituto milanese. Le prestazioni più articolate e di maggior valore dell'ente milanese erano rese possibili dallo stato economico della Società che poteva disporre nell'anno di rilevazione di un capitale elevato pari a 280.000 lire.

Nel 1885 veniva effettuata una nuova indagine dove risultavano 22 società e istituti musicali con un ricambio notevole²⁶. Si delineava, sia pur con consistenze quantitative ridotte, il fenomeno delle corali, soprattutto in Toscana. Rimanevano le società professionali come a Milano, Bergamo, Bologna, Firenze e Palermo. In alcuni istituti e società professionali i criteri per l'ammissione ai sussidi per malattia diventavano più rigidi: occorrevano per esempio 10 anni di iscrizione al Pio istituto filarmonico di Milano per vantare il diritto al sussidio. Il livello delle prestazioni assicurate era altrettanto discontinuo e comunque più consistente fra le società professionali. Si registrava anche una flessione degli iscritti in alcune società professionali mentre risultava ancora accresciuto il patrimonio del Pio istituto filarmonico di Milano (336.049 lire) e di quello Teatrale (202.672 lire) che si palesavano come istituzioni guida.

L'ultimo censimento del 1895 é il più scarso di notizie, si limitava infatti a censire le società di mutuo soccorso e a indicarne i fini e il numero di soci effettivi²⁷. Per Milano venivano censite la Società di mutuo soccorso fra i portieri addetti ai teatri, l'Associazione teatrale di mutuo soccorso, la Società corale "G. Rossini", la Società fra gli artisti di teatro, la Coreografica, il Mutuo soccorso fra coristi, il Mutuo soccorso Gaetano Donizetti, la Società italiana di protezione fra i professori d'orchestra, quella fra i portieri e i bigliettai dei teatri, fra gli addetti al Regio stabilimento Ricordi, fra gli addetti allo stabilimento Sonzogno e fra i lavoratori di strumenti musicali. Tra gli istituti già conosciuti il Pio istituto filarmonico, il Pio Istituto teatrale e la Società nazionale tra gli artisti di teatro, tutti con sede a Milano, continuavano ad avere il maggior numero di soci, provenienti sia dal mondo del teatro sia dalla società civile, come ad offrire una gamma di prestazioni assicurative molto ricca.

²⁶ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Direzione della statistica generale del Regno, *Statistica delle Società di mutuo soccorso. Anno 1885*, Roma 1885.

²⁷ Ministero di agricoltura, industria e commercio. Direzione della statistica, *Elenco delle Società di mutuo soccorso*, Roma 1898.

3. *I presupposti della deriva assicurativa: corporazioni e filantropia*

Gli esempi milanesi, collocati nel più complessivo quadro nazionale, mettono in luce alcune 'forme' del mutualismo teatrale. Riferimenti ai canoni delle corporazioni di mestieri, e un'impronta istitutiva attinta alle coesistenti opere pie, si ritrovano nei progetti di fondazione così come nell'attività sociale²⁸. Le mutue teatrali dotate di questo patrimonio di idealità e comportamenti sperimentarono specifiche iniziative di tutela e assistenza.

Rispetto ai canoni di attività generalmente attribuiti alle esperienze mutualistiche non mancò un'estensione delle iniziative di tutela dagli imprevisti e di socializzazione degli oneri. In particolare venne a maturazione una copertura finanziaria più ampia per infortuni sul lavoro e malattia come anche la destinazione di una quota rilevante delle entrate al finanziamento dei sussidi per disoccupazione temporanea²⁹.

Nel mondo dell'opera lirica e dei balletti, che erano i generi più diffusi e sovvenzionati, le specificità delle carriere e dei sistemi di retribuzione costrinsero a soluzioni originali. Attori, cantanti, ballerini, e musicisti tendevano a privilegiare la massimizzazione nel breve periodo dei loro alti compensi, strategia che si accompagnava alla trasformazione del mercato del lavoro con una maggior mobilità anche grazie ai trasporti più rapidi; di converso le altre maestranze presso i teatri pativano una rigidità verso il basso dei salari peraltro già su livelli minimi³⁰. Tale stato di cose portava le mutue ad adottare piani di contribuzione flessibili in rapporto alle disponibilità annuali di ogni socio. La cooptazione nelle commissioni amministratrici sia dei dirigenti teatrali, che di cultori della musica appartenenti alla nobiltà e alla borghesia degli affari, rese possibile un impegno assistenziale differenziato con per esempio l'attivazione di assegni vitalizi per artisti di «chiara fama» coperti proprio da soci onorari delle mutue. Nel contempo la presenza influente di impresari, i quali svolgevano una funzione di raccordo tra le direzioni dei teatri e gli artisti, esercitando un totale controllo sull'allestimento delle stagioni, tendeva a smorzare sul nascere ogni propensione rivendicativa.

I connotati filantropici si integravano con una ben più marcata e importante attinenza con la tradizione corporativa. Se per molte realtà mutualistiche sopravvivenze corporative sono rintracciabili nel concreto attuarsi

²⁸ A. CHERUBINI, *Beneficenza e solidarietà. Assistenza pubblica e mutualismo operaio 1860-1900*, Milano 1991.

²⁹ G. MIRA, *Mutualità, solidarismo e previdenza nell'associazionismo operaio: dalle prime manifestazioni fino all'inizio del XX secolo*, «Previdenza sociale», 17 (1961), n. 2, pp. 453-483.

³⁰ J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione*, Bologna, 1990.

degli scopi sociali, per le esperienze teatrali oltre a essere ben identificabili furono qualificanti. E così gli obiettivi di reciprocità e assistenza venivano rimarcati negli statuti proprio dalle Società teatrali con sede a Milano³¹. Il sorgere di società mutuali coincise con l'introduzione di regole formali con una nuova *moralità*, ma questo non inibì la maturazione di norme informali basate su consuetudini di reciprocità già praticate nelle corporazioni. In questo senso si attinse alla tradizione corporativa in materia vitalizia e l'identificazione di un vasto numero di scopi sociali equivalse a recuperare un'ascendenza corporativa. In una linea di continuità con le regole corporative maturò anche un ruolo sul mercato del lavoro con il sostegno economico per la disoccupazione temporanea congiunto al collocamento su segnalazione per la formazione professionale dei giovani operatori, come pure un impegno per la difesa dei livelli di reddito con le integrazioni per il consumo a famiglie numerose.

Negli stessi regolamenti che formalizzavano l'attività delle mutue teatrali si ripresero istanze corporative con la preferenza per limitate società monoprofessionali. Le qualificazioni professionali di matrice corporativa come artista, artiere o lavorante furono ricorrenti per indicare i soggetti, il genere della professione, la gerarchia interna. Infine l'idea stessa che fosse preferibile «il principio della reciproca assistenza» all'individualismo del lavoratore sul mercato veniva assimilato a «un patto di famiglia»³². Nella sostanza una tendenziale uniformazione tra corporazione e mutua riguardava il riferimento a modelli lavorativi ancora manuali, e tali da favorire un ambiente umano capace di reciprocità³³.

Nel corso del tempo l'autotutela per una vasta gamma di interessi fu sacrificata ad un'attività prettamente assicurativa e previdenziale. Nelle società milanesi si abbandonò anche la prospettiva di riunire in un'unica struttura le esigenze mutualistiche con le funzioni di regolazione dell'accesso e esercizio della professione.

³¹ Vedi come esempi oltre al Pio istituto teatrale anche il Pio istituto filarmonico istituito nel 1783 come anche la Società di mutuo soccorso degli artisti lombardi fondata nel 1857.

³² L. TREZZI, *Sopravvivenze corporative nel mutualismo artigiano ed operaio a Milano durante la prima metà del XIX secolo*, in A. GUENZI - P. MASSA - A. MOIOLI (a cura di), *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, Milano 1999, pp. 628-631.

³³ Vedi G. BORELLI (a cura di), *Le corporazioni nella realtà economica e sociale dell'Italia nei secoli dell'Età moderna*. Atti della quarta giornata di studio sugli antichi Stati italiani promossa dall'Università degli Studi di Verona (4 dicembre 1990), «Studi storici Luigi Simeoni», 41 (1992).