

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 45, 2025

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

La formazione dei sindacati degli attori ad Hollywood tra conflitti con gli Studios ed emancipazione dal teatro statunitense dell'inizio del xx secolo

The formation of actors' unions in Hollywood amid conflicts with the studios and emancipation from early 20th-century American theater

LORENZO VALDI

ABSTRACT

Le sfide affrontate dagli attori cinematografici statunitensi lungo il percorso per raggiungere una rappresentanza sindacale furono rilevanti non solo in quanto terreno di scontro con i manager degli Studios, ma anche in quanto di ordine culturale. Le radici della professione provenienti dal teatro, infatti, posero contribuire a rallentare il processo di sindacalizzazione a causa di una reticenza nell'accettare la nuova forma d'arte attoriale e di un certo elitismo culturale che impediva di associarsi al proletariato industriale, rendendo difficile trovare un metodo efficace e condiviso secondo il quale organizzarsi. Ripercorrere la storia della nascita dei sindacati degli attori statunitensi ha dato modo di confrontarsi con alcune riflessioni sulle politiche del lavoro nel settore dell'intrattenimento, che ai primi anni del secolo xx dovettero affrontare la potenza economica degli Studios hollywoodiani, oltre che comprendere come definirsi, per poter vedere loro riconosciuti i diritti fondamentali dei lavoratori.

PAROLE CHIAVE: *Sindacati, Hollywood, Attori, Studios, Teatro, Emancipazione culturale, Capitale, Lavoratori*

The challenges faced by American film actors in their journey toward achieving union representation were significant, involving not disputes with studio managers but also cultural barriers. The profession's roots in theater posed various limitations and contributed to slowing down the unionization process due to a reluctance to embrace the new art form of film acting and a certain cultural elitism that discouraged association with the industrial proletariat. This made it difficult to find an effective and shared method of organization.

Tracing the history of the birth of American actors' unions has provided an opportunity to reflect on labor policies in the entertainment industry, which, in the early 20th century, had to contend with the economic power of Hollywood studios, as well as to understand how they defined themselves to have their fundamental workers' rights recognized.

KEYWORDS: *Unions, Hollywood, Actors, Studios, Theater*

AUTORE

Lorenzo Valdi ha conseguito la Laurea Triennale in DAMS Discipline dell'Audiovisivo, dei Media e dello Spettacolo, presso il Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine. I suoi studi hanno riguardato la Storia del cinema, materia cui ha dedicato la sua tesi triennale. La sua tesi di laurea ha analizzato, da un punto di vista storico-analitico, l'industria cinematografica e le politiche del lavoro nel settore dell'intrattenimento.

valdi.lorenzo@spes.uniud.it

La possibilità di ripercorrere le motivazioni e le condizioni storiche che hanno condotto alla formazione dei primi sindacati degli attori cinematografici consente, da un lato, di aprire una riflessione sulle dinamiche entro cui il lavoro viene prestato, soprattutto in un ambito in cui le politiche del lavoro sono state a lungo legate ad uno status che si legittimava in quanto artistico e culturale, fondamentale, distinto e opposto al mondo del lavoro proletario, operaio e manuale; mentre dall'altro, permette di rivolgere i riflettori verso gli ostacoli che hanno caratterizzato il percorso per raggiungere una rappresentanza che fosse condivisa dalla maggioranza degli appartenenti alla comunità professionale degli attori e, dunque, di intercettare le sfide che ne caratterizzarono il percorso. Questa riflessione, per poter essere maggiormente efficace, ha voluto confrontarsi con il contesto entro il quale si rese possibile e, soprattutto, necessaria la nascita delle prime rappresentanze, ovvero quello della nascente industria cinematografica. Gli sviluppi intercorsi in quest'industria, agli inizi del xx secolo, furono principalmente legati all'implementazione di due tendenze produttive specifiche:

a movement toward standardizing the product for efficient, economical mass production and a simultaneous movement toward differentiating the product as the firms bid competitively for a consumer's disposable income.¹

Queste due tendenze hanno influenzato profondamente la struttura e l'organizzazione dell'industria cinematografica e, come viene illustrato dagli studi di Janet Staiger, sono divenute dominanti a partire dal 1912, anno in cui a Hollywood si è iniziata a strutturare la produzione dei film in modo sempre più specializzato e standardizzato, adottando modelli organizzativi che si ispiravano alle teorie di Frederick Taylor e all'organizzazione scientifica del lavoro, in quello che viene definito da Braverman come «an attempt to apply the methods of science to the increasingly complex problems of the control of labor in rapidly growing capitalist enterprises».²

Questi approcci, comuni anche ad altri settori e branche industriali, miravano a migliorare, evitando qualsivoglia forma di spreco di risorse, l'efficienza produttiva,

¹ D. BORDWELL, J. STAIGER & K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988, p. 90 (Trad. it.: «da un lato, un movimento verso la standardizzazione del prodotto per una produzione di massa efficiente ed economica; dall'altro, un movimento verso la differenziazione del prodotto, mentre le aziende competono per accaparrarsi il reddito disponibile dei consumatori»).

² H. BRAVERMAN, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the 20th Century*, «Monthly Review Press», New York, 1998, p. 59 (tr. it. «un tentativo di applicare i metodi della scienza ai problemi sempre più complessi del controllo del lavoro nelle imprese capitaliste in rapida crescita»).

assolvendo al fine di massimizzare i profitti. Nella conformazione industriale hollywoodiana, gli effetti dell'introduzione dell'organizzazione scientifica e della divisione del lavoro in ruoli e mansioni sempre più specializzate portavano all'introduzione di varie caratteristiche di nuova implementazione quali la separazione delle fasi di pianificazione e di esecuzione,³ e, inoltre, l'introduzione di nuove figure professionali incaricate della gestione economica dei progetti. Tutto ciò aveva come obiettivi l'abbattimento delle tempistiche di lavoro e l'incremento della produzione di massa dei film, affinché la produzione potesse essere continua ed effettuata ad un costo prevedibile, per poi essere distribuita in modo regolare. L'introduzione del produttore come figura professionale all'apice della gerarchia organizzativa fu un elemento che permise di raggiungere in fretta questi obiettivi e questo perché responsabile della gestione economica delle risorse finanziarie e della pianificazione delle riprese e del budget e, inoltre, incaricato di dover garantire l'efficienza produttiva, la regolarità della produzione ed il rispetto di determinati standard di efficienza.⁴

Contestualmente alla standardizzazione dei modelli di produzione dell'industria cinematografica, come in molti altri settori di produzione di massa, le singole aziende si trovavano nella necessità di distinguere i propri prodotti così da catturare una quota di mercato maggiore. La pubblicità era un meccanismo chiave per raggiungere questo scopo, perché orientava i consumatori verso il valore commerciale del prodotto, enfatizzandone le caratteristiche uniche: tra queste, la presenza delle star divenne ben presto tra le più importanti.⁵ Già in uso nel teatro e nel *vaudeville*⁶ dagli anni Venti del XIX secolo,⁷ lo *star system* divenne essenziale per il successo commerciale di un film. Le star divennero strumenti di marketing in grado di garantire un vantaggio competitivo alle produzioni che potevano vantare la loro presenza all'interno del prodotto.⁸ Come sottolinea Paul McDonald, «the star system is not directed towards producing a uniform category of star: the star system deals in individualism».⁹ Gli *Studios* sfruttarono le star, le cui individualità venivano valorizzate

³ J. STAIGER, *Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System*, in «Cinema Journal», VOL. 18, NO. 2, 1979, p. 18.

⁴ D. BORDWELL, J. STAIGER & K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960* cit., pp. 223-224.

⁵ Ivi, pp. 100-101.

⁶ Ivi, p. 104.

⁷ J. STAIGER, *Seeing Stars*, in *Stardom: Industry of Desire*, a cura di Christine Gledhill, Routledge, New York 1991, p. 7.

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ P. MCDONALD, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, London 2005, p. 1 (Trad. it. «lo *star system* non mirava a creare una categoria uniforme di star: lo *star system* si basa sull'individualismo»).

e rese distinguibili dalle altre, per fidelizzare il pubblico. Ben presto divenne chiaro che le star permettevano di realizzare profitti tipici di una situazione da monopolio:¹⁰ per questo motivo era infatti importante che una star fosse legata a uno studio specifico, in modo che le sue qualità fossero associate unicamente ai film di quello Studio.¹¹ Così in quel periodo la star, come lavoratore, era spesso legata allo studio attraverso contratti pluriennali che assicuravano continuità e rappresentavano una garanzia per gli incassi dello Studio. Tuttavia, lo *star system* aveva anche altre funzioni, quali quelle inerenti all'organizzazione del lavoro nell'industria; infatti, veniva utilizzato per mantenere una situazione che favoriva i produttori e distoglieva l'attenzione dagli attori e dalle loro condizioni di lavoratori.¹² Gli attori si trovavano a lavorare in un contesto nel quale i manager degli *Studios* avevano elaborato varie strategie per impedire la formazione di un fronte unito: questa frammentazione della comunità attoriale si esprimeva soprattutto in una rigida gerarchia interna e in una conseguente forte competizione per la visibilità e la retribuzione. Gli *Studios*, infatti, applicavano una categorizzazione degli attori che li divideva in star, caratteristi e comparse:

Stars represented the smallest group because they were so costly, but due to their use in regulating the industry's product and drawing audiences into the theaters, they were also extremely profitable to the studios. Character actors and bit players made up a somewhat larger group since they could be used repeatedly in films at lower wages than stars. Screen extras represented the largest group, sometimes estimated as high as 90 percent of the acting profession. Extras could be paid minimal wages, and their chances of repeated use by a studio often depended upon their willingness to work below current wage standards and outside established labor guidelines.¹³

¹⁰ D. BORDWELL, J. STAIGER & K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960* cit., p. 104.

¹¹ J. STAIGER, *Seeing Stars* cit., p. 22.

¹² S.P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934*, in «Film History», VOL. 12, NO. 1, 2000, p. 99.

¹³ D. CLARK, *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*, University of Minnesota press, Minneapolis 1995, p. 19 (Trad. it.: «Le star rappresentavano il gruppo più piccolo perché erano molto onerose, ma grazie al loro utilizzo per regolare il prodotto dell'industria e attirare il pubblico nelle sale, erano anche estremamente redditizie per gli studios. Gli attori caratteristi e i figuranti costituivano un gruppo un po' più numeroso, poiché potevano essere utilizzati ripetutamente nei film con salari inferiori a quelli delle star. Le comparse rappresentano il gruppo più numeroso, a volte stimato fino al 90% della professione di attore. Le comparse potevano essere pagate con salari minimi e le loro possibilità di essere utilizzate ripetutamente da uno studio dipendevano spesso dalla loro disponibilità a

Questa categorizzazione aveva l'effetto di mantenere gli attori separati tra loro e in costante competizione, limitando la possibilità di creare un senso di solidarietà interno alla categoria, oltre che distogliere l'attenzione dalle loro condizioni di lavoratori e favorire l'esposizione a molte forme di sfruttamento del lavoro, più accentuate nei casi di coloro il cui potere contrattuale era minore, o addirittura assente, ma comunque presente anche nei confronti di star riconosciute.¹⁴

Le condizioni di lavoro degli attori a Hollywood e le complesse dinamiche sociali, economiche e culturali che ostacolavano la formazione di una coscienza collettiva tra di essi, minando così qualsiasi tentativo di rivendicazione dei propri diritti, erano lontane dall'immagine resa disponibile al pubblico. Di fatto, se le star godevano di salari elevati e di una relativa stabilità d'impiego, per gli altri le condizioni erano sensibilmente diverse: i comprimari e, in particolar modo, le comparse erano soggetti a condizioni di lavoro precarie, impieghi intermittenti e contratti ben poco vantaggiosi. Queste dinamiche di sfruttamento erano molteplici e di varia natura, a cominciare dal fatto che, spesso, si manifestavano in modo subdolo e coincidevano con esigenze economiche della produzione, la quale non esitava a ricorrere a tattiche scorrette quali quella del *rotation shooting*, in uso dai primi anni Venti, che viene testimoniata da Wedgewood Nowell come segue:

Here's the way it works. The various 'sets' in the picture are erected in such order as to permit the studio to absolutely 'clean up' all scenes with a given actor or actress who receives, say, \$2,900 weekly. This player is 'railroaded' right through those sets which are ready and waiting - and as night is turned into day and the player simply rushed from one set to another from eight-thirty or nine a.m. until eight, or ten p.m. or as much later as the player will stand for. [...] Now then - here is where the rotation enters into it. Just as they are concluding the scenes with the \$2,900 player, then and only then do they start the next highest player. If these two have scenes together these scenes are the last played by the first player and the first played by the second player. Then the second player is 'railroaded' down along the line just as the first one was. Then they take up the next salary. [...] Now sometimes the scenario is so constructed that it is impossible to overlap the players' services in just this manner and right through the picture and naturally someone must be scheduled to lay off a few days... Well, the player instead of being told to 'rest' (and draw salary) is told that he is 'finished with the picture' and that 'perhaps there will be a few added scenes or retakes a little later and if so the studio will notify him'. Then two days, or three days, or even ten days later the player

lavorare al di sotto degli standard salariali correnti e al di fuori delle linee guida stabilite per il lavoro»).

¹⁴ S.P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 99.

gleefully receives a call from the studio to report the next day for 'added scenes'. And the truth of the matter is that he has merely obliged them by laying off until they caught up to the point where they need him again in the picture.¹⁵

Il controllo esercitato dagli *Studios* non era solo di ordine economico, ma anche politico e sociale. Gli *Studios* non esitavano a sfruttare le condizioni vantaggiose che avevano contribuito a creare e, infatti, pienamente consapevoli della situazione di precarietà economica di molti attori aspiranti e meno noti (in molti erano giunti in California tra gli anni Dieci e Venti nella speranza di avere successo, finendo solamente per aumentare il numero delle comparse a disposizione o dei disoccupati),¹⁶ ne traevano profitto proponendo lavori sottopagati o addirittura non retribuiti, che questi accettavano nella speranza di ottenere visibilità e avanzare nella propria carriera. Le pratiche sfruttatrici si riflettevano in un sistema in cui le offerte di lavoro si trasformavano spesso in vaghe promesse e i contratti potevano essere unilateralmente annullati.¹⁷ Molti attori si trovavano spesso ad accettare condizioni lavora-

¹⁵ *Wedgewood Nowell to Frank Gilmore*, riportato in S. P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., pp. 103-104. (Trad. it.: «Ecco come funziona. I vari 'set' del film vengono allestiti in un ordine tale da permettere allo studio di completare tutte le scene con un determinato attore o attrice che guadagna, diciamo, \$2.900 a settimana. Questo interprete viene 'spinto' rapidamente attraverso i set che sono già pronti e in attesa – con le riprese che si svolgono senza sosta, da giorno a notte, e con l'attore che viene semplicemente trasferito da un set all'altro dalle otto e mezza o nove del mattino fino alle otto o dieci di sera, o anche più tardi, finché resiste. [...] Ed ecco dove entra in gioco la rotazione. Proprio mentre stanno concludendo le scene con l'attore da \$2.900, allora e solo allora iniziano a girare con l'interprete con lo stipendio più alto successivo. Se i due hanno scene insieme, queste vengono girate per ultime dall'attore precedente e per prime dal successivo. Poi il secondo attore viene "spinto" lungo la catena esattamente come il primo. Successivamente si passa al terzo interprete in ordine di salario. [...] A volte, tuttavia, la sceneggiatura è costruita in modo tale da rendere impossibile sovrapporre i tempi di lavoro degli attori in questo modo per tutto il film, e qualcuno deve necessariamente essere programmato per restare inattivo per qualche giorno... Bene, invece di dire all'attore di "riposare" (e continuare a ricevere lo stipendio), gli viene comunicato che ha 'finito con il film' e che 'forse ci saranno alcune scene aggiuntive o rifacimenti più avanti, e in tal caso lo studio lo avviserà'. Poi, due giorni, tre giorni o anche dieci giorni dopo, l'attore riceve felicemente una chiamata dallo studio per presentarsi il giorno successivo per le 'scene aggiuntive'. E la verità è che ha semplicemente permesso allo studio di prendersi il tempo necessario per raggiungere il punto in cui avevano di nuovo bisogno di lui per il film»).

¹⁶ Cfr. J.A. SOBA, *Hollywood et les sans-voix: L'action syndicale des figurants (1933-1946)*, in *Sindacalismo, Conflictividad y Acción Directa En Las Américas Y Europa, De Fines Del Siglo XIX A Los Años 1980*, a cura di F. Gaudichaud, Ariadna, Santiago 2023, p. 98.

¹⁷ S.P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 99.

tive precarie, quasi sempre incerti di riuscire a raggiungere un sostentamento dignitoso; infatti, in questo periodo i bassi salari, la malnutrizione e i problemi di salute tenevano sotto scacco la comunità di attori.¹⁸ I dirigenti degli *Studios*, consapevoli di questa realtà, elaboravano varie strategie atte a contenere i costi della forza lavoro, spesso optando per l'assunzione di attori con contratti da comparse, ma richiedendone prestazioni per mansioni superiori senza incrementare in maniera adeguata i compensi corrisposti.¹⁹

Il sistema non risparmiava neppure le star, nonostante sia possibile credere che la celebrità avesse concesso loro un determinato margine di manovra nei rapporti e nelle lotte con gli studi relativamente alla negoziazione dei termini della commercializzazione della loro immagine, nella pratica questo margine era assai limitato. Dunque, pur avendo contratti più vantaggiosi, erano comunque sottoposte al controllo degli *Studios*, che potevano preservare la loro posizione di forza attraverso la manipolazione delle loro immagini pubbliche, considerato che detenevano un potere tale che i loro dipendenti non potevano certo eguagliare; infatti, avendo accesso ai media nazionali, i leader dell'industria potevano plasmare le star del cinema in modo tale da svuotarle della loro identità lavorativa e offuscare le realtà delle loro condizioni di impiego.²⁰ Gli attori che tentavano di sfidare questo sistema, cercando di assumere un ruolo attivo nella propria rappresentazione pubblica, venivano spesso repressi o esclusi, attraverso mezzi come la sospensione o il licenziamento.

A complicare ulteriormente il quadro contribuiva il pregiudizio sociale diffuso sia all'interno che all'esterno dell'industria cinematografica nei confronti degli attori. Le altre categorie professionali, infatti, si sentivano spesso frustrate perché ricevevano salari più bassi e meno riconoscimenti, sentendosi messe in ombra dagli attori. Le star, spesso etichettate come immature, irresponsabili, egocentriche e problematiche sul set (un'immagine che le stesse case di produzione alimentavano per ridurre la credibilità delle loro lamentele e proteste), erano viste come una classe privilegiata, viziata eccessivamente dalla dirigenza, e le loro proteste non venivano prese seriamente. Gli attori raramente ricevevano sostegno, sia collettivo che individuale, dagli altri lavoratori, nonostante i benefici che un'unione solidale tra i professionisti avrebbe potuto portare.²¹

¹⁸ Vedi S.P. HOLMES, *And the Villain Still Pursued Her: The Actors' Equity Association in Hollywood, 1919-1929*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», VOL. 25, NO. 1, 2005. Anche quando gli attori riuscivano a ottenere lavoro, i compensi erano spesso insufficienti, come accadeva sul set di *Intolerance (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, Griffith David Wark, Triangle Film Corporation, USA, 1916, b/n, 163').

¹⁹ Ivi, p. 101.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ D. CLARK, *Negotiating Hollywood* cit., p. 26.

Questa frammentazione e competizione interna non solo manteneva gli attori sotto controllo, ma garantiva agli *Studios* una riserva di lavoratori precari, disposti ad accettare condizioni di lavoro difficili pur di avere un'occupazione. Le star, infatti, evitavano di esporsi e rischiare il proprio status, mentre gli altri attori preferivano accettare compromessi nella speranza di avanzare nella scala gerarchica. Lo *star system* assicurava un rifornimento costante di nuovi talenti e frenava il dissenso, poiché il timore di retrocedere all'interno della gerarchia scoraggiava gli attori dal prendere posizioni sindacali o collettive.²²

A questi problemi di ordine economico e politico si aggiungeva anche una dimensione culturale. Inizialmente non esisteva una concezione chiara e definita della recitazione cinematografica e, in un certo senso, quasi chiunque poteva averne accesso. Gli attori provenivano spesso da esperienze teatrali o di *vaudeville* o, in alternativa, potevano anche non averne mai avuta alcuna, di esperienza. Con la progressiva evoluzione dell'industria durante gli anni Dieci e il tentativo conseguente di affermazione del cinema come forma d'intrattenimento per le classi medie e alte, la recitazione cinematografica si distaccò progressivamente dal teatro, e la recitazione cinematografica iniziò a essere considerata una competenza specializzata. Con il progressivo trasferimento degli studi cinematografici in California, teatro e cinema furono ulteriormente separati, e la differenza della recitazione cinematografica si intensificò. Anche se l'esperienza teatrale di un attore veniva spesso valorizzata dai produttori cinematografici per legittimare la loro professione e l'industria cinematografica in generale, gli attori stessi si trovarono ad affrontare il crescente divario tra il teatro e il cinema, le cui condizioni di lavoro e dinamiche di potere coinvolte nei rispettivi ambienti erano molto diverse tra loro.²³

Le differenze che intercorrevano tra questi due ambienti influenzavano anche la loro autopercezione professionale: gli attori teatrali vedevano la propria arte come una forma elevata di espressione creativa, non comparabile al lavoro fisico, manuale o industriale. Un intervento pubblico pronunciato da Blanche Bates riassume efficacemente questa posizione:

We are not in the conditions of labor and capital because we do not work with our hands, [...] We work with the one thing God has given us, our hearts, our souls... We are not laborers with calloused hands... and what we have is something that cannot be capitalized. What we give cannot be weighed or measured.²⁴

²² Ivi, p. 20.

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ *Blanche Bates*, riportato in S. P. HOLMES, *All the World's a Stage! The Actors' Strike of 1919*, in «The Journal of American History», VOL. 91, NO. 4, 2005, p. 1298 (Trad. it.: «Non siamo

Gli attori teatrali ritenevano che il loro lavoro avesse un valore intrinseco, identificandosi come parte di un'élite culturale, a differenza degli attori cinematografici, che all'inizio erano spesso visti come meno sofisticati o parte di un'industria emergente meno rispettata perché ritenuta per sua natura più commerciale e meno legata alla tradizione artistica:²⁵ questa percezione contribuiva a una divisione tra un'arte alta del teatro e l'intrattenimento, più accessibile, ma meno valorizzato del cinema.²⁶ Indipendentemente dalla loro posizione nella gerarchia occupazionale, gli attori condividevano un insieme comune di comportamenti, credenze e valori ma, tuttavia, essendo lavoratori in un settore dove l'offerta di lavoro superava di gran lunga la domanda, erano costantemente in competizione tra loro.²⁷

Fin dalle sue origini, il teatro ha svolto un ruolo significativo nella cultura statunitense, ma durante il xx secolo ha subito un importante processo di formalizzazione e istituzionalizzazione industriale. Questo cambiamento strutturale, accelerato dalla crisi economica del 1873, portò alla scomparsa del sistema teatrale preindustriale, spingendo gli attori a organizzarsi in sindacati per contrastare il potere dei manager e proteggere i propri diritti.²⁸

Nel 1913, a New York, venne fondata l'*Actors' Equity Association* (AEA), un sindacato di attori teatrali che, accomunati dalla percezione condivisa che gli attori, a causa della mancanza di organizzazione, fossero fuori sintonia con gli altri gruppi professionali, si erano uniti con l'obiettivo di ottenere diritti contrattuali, retribuzioni eque e condizioni di lavoro migliori.²⁹ La strutturazione del sindacato non fu facile da definire, perché da un lato gli attori del *legitimate theater*,³⁰ influenzati da concezioni elitiste sulla relazione tra classe sociale e produzione culturale, erano riluttanti a sindacalizzarsi,³¹ mentre dall'altro, vi erano tensioni interne rispetto a

nelle condizioni del lavoro e del capitale perché non lavoriamo con le mani, [...] Lavoriamo con l'unica cosa che Dio ci ha dato, i nostri cuori, le nostre anime... Non siamo lavoratori con mani callose... e ciò che abbiamo è qualcosa che non può essere capitalizzato. Ciò che diamo non può essere pesato o misurato»). L'intervento venne pronunciato nell'ambito della discussione relativa alla possibilità che l'*Actors Equity Association* si affiliasse all'*American Federation of Labor*.

²⁵ ID., *All Work or No Play: Key Themes in the History of the American Stage Actor as Worker*, in «European Journal of American Studies», VOL. 3, FASC. 3, 2008, p. 2.

²⁶ Ivi, p. 9.

²⁷ ID., *All the World's a Stage! The Actors' Strike of 1919* cit., p. 1301.

²⁸ ID., *Weavers of Dreams, Unite! Actors' Unionism in Early Twentieth-Century America*, University of Illinois Press, Urbana, 2013, p. 2.

²⁹ ID., *All the World's a Stage! The Actors' Strike of 1919* cit., p. 1295.

³⁰ Vedi ID., *Weavers of Dreams, Unite! Actors' Unionism in Early Twentieth-Century America* cit., pp. 2-3.

³¹ Vedi ID., *All the World's a Stage! The Actors' Strike of 1919* cit. p. 1315. Il sindacato era di fatti visto in quanto mezzo di associazione e di lotta del proletariato industriale.

questioni di inclusività e gerarchia, come fu chiaro nel momento in cui si dovette comprendere quali categorie di attori avrebbero fatto parte dell'AEA. Tra le varie forme ed espressioni del teatro statunitense, non tutte erano alla stessa stregua: infatti, se il *legitimate theater* rappresentava l'élite culturale del teatro americano, lo stesso non valeva per *vaudeville* o *minstrelsy*, che vennero infatti esclusi dal sindacato.³²

I leader di AEA fecero pressione sui dirigenti teatrali per un contratto minimo standard che prevedesse delle tariffe minime contrattuali, pagamenti delle prove e copertura delle spese di abbigliamento e calzature. Questa negoziazione, però, non avvenne senza attriti: l'industria teatrale, infatti, rispose organizzando la *Producing Managers' Association*, un'organizzazione di produttori che si oppose fermamente al riconoscimento dell'AEA come rappresentante ufficiale degli attori. La situazione portò, nel 1919, a uno sciopero indetto dall'AEA, il quale segnò un momento di svolta: gli attori portarono la protesta fuori dal palcoscenico, utilizzando le loro abilità e le loro performance per le strade di New York, così da attirare l'attenzione sulle ingiuste condizioni di lavoro. Il successo dello sciopero garantì all'AEA il riconoscimento del diritto sindacale,³³ ovvero il diritto più importante per un sindacato, essenziale per la contrattazione collettiva.³⁴

Durante gli anni Venti, il teatro negli Stati Uniti subì un importante declino, in parte a causa della crescente popolarità del cinema. L'*Actors' Equity Association* cercò di estendere la propria influenza anche a Hollywood, tentando d'imporsi come sindacato unico per tutti gli attori. Tuttavia, il tentativo non ebbe successo: l'AEA non riuscì a convincere pienamente gli attori di Hollywood, i quali vivevano una realtà professionale diversa da quella teatrale, oltre che un senso della propria professionalità che, non accettato per validità artistica, si sarebbe sempre più considerato distinto.³⁵

I primi tentativi dell'AEA in questo senso, a cominciare dal 1920, coincisero con la proposta, da un lato, di estendere all'industria cinematografica l'*Equity Shop*,³⁶ una regola che obbligava i produttori a impiegare solo attori membri dell'AEA;³⁷ dall'altro, con l'evidente resistenza dei produttori, organizzatisi a partire dal 1922

³² Solo le più grandi star del vaudeville poterono unirsi all'AEA. Inoltre, furono escluse anche tutte le coriste di Broadway, evidenziando come anche una questione di genere fosse importante nella percezione della rispettabilità della professione. Cfr. Ivi, p. 1296.

³³ Ivi, p. 1299.

³⁴ P.F. GEMMILL, *Equity: The Actors' Trade Union*, in «The Quarterly Journal of Economics», VOL. 41, NO. 1, 1926, p. 135.

³⁵ S.P. HOLMES, *And the Villain Still Pursued Her* cit., p. 30.

³⁶ Ivi, p. 35.

³⁷ Ivi, p. 28.

nella *Motion Picture Producers and Distributors' Association of America* (MPPDA), a qualsiasi possibilità di incontro con l'AEA.³⁸

Sebbene l'AEA non avesse avuto successo, altre organizzazioni riuscirono a stabilire una presenza sindacale a Hollywood. L' *International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Machine Operators* (IATSE), nel 1926, riuscì a smuovere la posizione dei produttori grazie ad uno sciopero, che portò alla firma del primo *Studio Basic Agreement*, e al conseguente diritto di negoziare collettivamente per i suoi membri.³⁹

Il successo di IATSE coincise con il ricorso a tattiche più subdole e meno apertamente conflittuali da parte della dirigenza degli *Studios*: questo portò alla creazione, nel 1927, dell'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, un'organizzazione formata con l'obiettivo ufficiale di promuovere l'industria cinematografica nel mondo, oltre che un clima di collaborazione e armonia tra lavoratori e datori di lavoro. Fin dalla sua fondazione, l'*Academy* fu però dominata dall'élite di Hollywood, che accettava come membri solo coloro che avevano raggiunto uno status elevato o dato contributi significativi all'industria cinematografica, escludendone gli altri.⁴⁰ Questi criteri non solo accentuavano le divisioni interne agli attori, ma stabilivano anche una distinzione tra coloro che si identificavano in quanto artisti e coloro che invece si ritenevano lavoratori degli *Studios*.⁴¹ I migliori cineasti statunitensi ed europei di stanza in California, infatti, si consideravano

[...] as artists, and one of the reasons that the formation of the Academy was so immediately and ardently embraced by the Hollywood community was that its members saw the organization as a means of elevating the public perception of film to the level of long-acknowledged art forms.⁴²

Tuttavia, l'*Academy* divenne ben presto uno strumento per mantenere il controllo sui lavoratori e contrastare l'influenza sindacale. Composta da rappresentanti delle cinque maggiori categorie dell'industria (attori, registi, sceneggiatori, tecnici e

³⁸ Ivi, pp. 33-34.

³⁹ ID., *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 110.

⁴⁰ ID., *And the Villain Still Pursued Her* cit., pp. 34-35.

⁴¹ ID., *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 110.

⁴² B. DAVIS, *The Academy and the Award: The Coming of Age of Oscar and the Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, Brandeis University Press, Waltham 2022, p. 15 (Trad. it.: «[...] come degli artisti, e uno dei motivi per cui la fondazione dell'Academy fu accolta così immediatamente e con tanto entusiasmo dalla comunità di Hollywood era che i suoi membri vedevano l'organizzazione come un mezzo per elevare la percezione pubblica del cinema al livello delle forme d'arte da tempo riconosciute»).

produttori), l'*Academy* fungeva da intermediario nelle controversie, mediando i conflitti tra lavoratori e datori di lavoro tramite il *Conciliation Committee*, un organo incaricato di mediare le controversie tra le varie professionalità su base individuale, anziché collettiva. Si rese evidente, però, a questo proposito, che durante la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il suo operato servisse in particolar modo per evitare che ogni parte avversa in causa diffondesse la sua versione sui giornali: infatti, l'*Academy* sosteneva i datori di lavoro, che avevano interesse a preservare l'immagine di un'industria senza macchia.⁴³

Quando, nel 1927, l'*Academy* agì prontamente in risposta a dei tagli salariali imposti dai produttori ai dipendenti degli *Studios*, riuscì a dimostrarsi come una valida alternativa alla soluzione sindacale, soprattutto in quanto vista come mezzo per affrontare le questioni lavorative senza essere vincolati ad un sindacato dominato dagli attori teatrali.⁴⁴

L'arrivo di un sindacato che, per la prima volta, non fosse controllato da organizzazioni esterne o dai produttori stessi, fece la sua comparsa in uno dei momenti più delicati per l'industria, risultato di una serie di crisi e tensioni sociali che erano state generate dalla Grande Depressione. Nel 1933, la crisi economica aveva portato a un calo del 33% dei ricavi al botteghino, e molte grandi case di produzione, come Paramount e RKO, erano finite in bancarotta;⁴⁵ in questo contesto, gli *Studios* decisero di tagliare gli stipendi degli attori del 50% per un periodo di otto settimane, ma alcuni, come Warner Bros. e Goldwyn, non ripristinarono i salari alla fine delle settimane inizialmente previste.⁴⁶

Contemporaneamente, il governo federale statunitense, sotto la presidenza di Franklin D. Roosevelt, introdusse la *National Recovery Administration* (NRA), un ampio piano ideato nell'ambito del programma economico del *New Deal* per far uscire gli Stati Uniti dalla Grande Depressione, il cui scopo riguardava l'istituzione di un codice che definisse le ore di lavoro e i salari in quasi tutte le occupazioni e industrie americane, con l'obiettivo di stabilire salari minimi e fissare un massimo di ore lavorative settimanali per migliorare la distribuzione del lavoro.⁴⁷

⁴³ S.P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 111.

⁴⁴ ID., *And the Villain Still Pursued Her* cit., p. 35.

⁴⁵ S.A. MCEVOY, W. WINDOM, *SAG and AFTRA: The Case for Merger of the Entertainment Unions*, in «University of Miami Business Law Review», VOL. 12, 2004.

⁴⁶ S.P. HOLMES, *The Hollywood Star System and the Regulation of Actors' Labour, 1916-1934* cit., p. 111.

⁴⁷ K. SEGRAVE, *Film Actors Organize: Union Formation Efforts in America, 1912-1937*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., New York 2009, p. 126.

L'*Actors' Equity Association* partecipò alle conferenze per produrre il codice teatrale, mentre gli attori cinematografici, che in teoria sarebbero stati rappresentati dall'*Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*, non avevano sindacati né rappresentanti chiaramente identificabili. L'*Academy* aveva ormai poca credibilità, tanto che persino i suoi sostenitori di lunga data erano rimasti delusi dal suo operato.⁴⁸ Il codice negoziato dall'*Academy* suscitò indignazione tra gli attori perché fu redatto dai produttori e, chiaramente, presentava condizioni notevolmente favorevoli a loro.⁴⁹

Fu in risposta a questa situazione che diversi membri dell'*Academy* si dimisero e formarono, insieme a un gruppo di attori anti-*Academy* e a diversi ex attori teatrali e membri di *Equity*, lo *Screen Actors' Guild* (SAG), un sindacato che si proponeva di difendere tutti gli attori, dalle star all'attore comune. Convincere le star a unirsi rappresentò la prima sfida per l'organizzazione, perché spesso queste non erano motivate a farlo grazie ai contratti vantaggiosi di cui godevano, oltre al fatto che temevano di danneggiare la propria carriera. Nonostante le iniziali dichiarazioni che affermavano l'inclusione delle comparse nel SAG e l'assenza di divisioni tra gli attori, ben presto venne introdotto un fattore di classe, anche per riuscire a convincere le star ad affiliarsi al sindacato.⁵⁰ Infatti, presto si svilupparono due rami: uno *senior* e uno *junior*, le cui iscrizioni ad uno rispetto che all'altro, per gli attori, erano subordinate ai loro guadagni. Tutti coloro che guadagnavano meno di una certa cifra furono assegnati al ramo *junior*, mentre coloro che guadagnavano di più furono destinati al ramo *senior*, il cui privilegio consisteva nell'aver diritto di voto su certe questioni e proposte del SAG, come gli articoli dei contratti e le modifiche alla costituzione del sindacato.⁵¹

Nel frattempo, la battaglia dell'*Actors' Equity Association* per il riconoscimento della sua giurisdizione sugli attori cinematografici procedeva alle udienze pubbliche sul codice dell'industria cinematografica, dove accusarono l'*Academy* di essere un sindacato aziendale, e rivendicarono per l'AEA il diritto di rappresentare gli attori in tutte le udienze e conferenze sul codice. L'*Academy*, invece, poteva vantare tra i suoi membri meno di 300 attori; dunque, riconoscerla come loro legittimo rappresentante sarebbe stato semplicemente paradossale.⁵² Ciò di cui, però, gli attori sentivano l'esigenza era un'organizzazione che non avesse legami con un passato ormai considerato fallimentare nell'ottenere una rappresentanza reale. Il SAG, rompendo ogni legame sia con l'*Academy* che con il gruppo di attori teatrali e cinematografici

⁴⁸ Ivi, pp. 126-127.

⁴⁹ S.A. MCEVOY, W. WINDOM, *SAG and AFTRA* cit., p. 62.

⁵⁰ K. SEGRAVE, *Film Actors Organize* cit., p. 136.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ivi, p. 130.

di New York iniziò ad acquisire centinaia e centinaia di membri, che trasformarono quella che, fino ad allora, era stata solo una piccola organizzazione.⁵³

Le contrattazioni per il codice NRA culminarono con la minaccia di uno sciopero del SAG in collaborazione con la *Screen Writers' Guild* (SWG), un'organizzazione nata in risposta alle difficoltà che anche gli sceneggiatori stavano affrontando. La presa di posizione del SAG e della SWG riuscì a portare all'eliminazione di alcune delle disposizioni più contestate del codice per l'industria cinematografica.⁵⁴ Nonostante ciò, negli anni seguenti gli *Studios* continuarono a opporsi fermamente al SAG. Dirigenti come Irving Thalberg e Louis B. Mayer combatterono strenuamente contro il riconoscimento del sindacato.⁵⁵ Tuttavia, la morte prematura di Thalberg, avvenuta nel 1936, indebolì la resistenza degli *Studios* e, nel 1937, i produttori accettarono di firmare un contratto storico con il SAG.⁵⁶ Fu un accordo che andò a costituire il modello per i futuri contratti sindacali nell'industria cinematografica e che segnò la piena legittimazione del SAG come rappresentante ufficiale degli attori di Hollywood.⁵⁷

⁵³ Ivi, p. 131.

⁵⁴ Ivi, p. 134.

⁵⁵ K.K. BAAR, *What Has My Union Done For Me? The Screen Actors Guild, the American Federation of Television and Radio Artists, and Actors' Equity Association Respond to McCarthy-Era Blacklisting*, in «Film History», VOL. 20, NO. 4, 2008, p. 439.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ S. A. MCEVOY, W. WINDOM, *SAG and AFTRA* cit., p. 63.