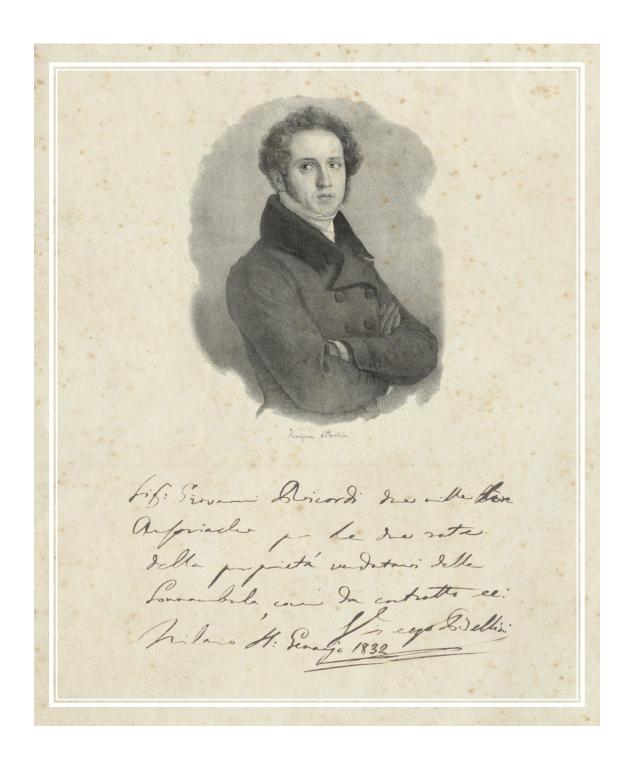
Le Lettere di Casa Ricordi online

Breve raccolta di contributi critici





Indice - Index	pag.
Nota Introductiva - Introductory Note 1.	3
The correspondence between Vincenzo Bellini and Giovanni Ricordi	17
di Graziella Seminara	
2.	
l copialettere aziendali riservati di Giulio Ricordi	29
The private corporate copybooks of Giulio Ricordi	41
di Gabriele Dotto	
Note - Notes	
Nota del curatore del progetto <i>Lettere di Casa Ricordi</i> di Patrizia Rebulla	52
Translator's note to <i>The private corporate copybooks of Giulio Ricordi</i> by Anna Herklotz	56
Colophon	61

Nota Introduttiva

Il grande patrimonio di lettere digitalizzate e proposte online dall'Archivio Storico Ricordi documenta la grande cura con cui Casa Ricordi ha sempre cercato di tutelare l'equilibrio fra le ragioni artistiche e quelle economiche di un'impresa commerciale. I suoi gestori dedicarono infatti molto tempo ed energie alla relazione con gli artisti, ma anche alla costruzione di un impianto normativo in grado di proteggerne l'opera e di garantire alla casa editrice indipendenza e sostenibilità nel tempo. Le tracce più eloquenti di tali sforzi sono conservate nei copialettere personali di Giulio Ricordi, a cui è dedicato l'approfondimento di Gabriele Dotto, mentre il saggio di Graziella Seminara sul carteggio fra Vincenzo Bellini e il fondatore Giovanni Ricordi sottolinea l'importanza del profondo rapporto con gli artisti che ha contrassegnato lo stile imprenditoriale di Casa Ricordi.

I due saggi vengono qui proposti in italiano e in inglese, accompagnati da due brevi note circa i criteri editoriali adottati – rispettivamente nelle due lingue - nella versione online delle lettere.

COLLEZIONE ONLINE » digitalarchivioricordi.com/it/collection/lettere

Introductory note

The great patrimony of digitalized letters put online by the Archivio Storico Ricordi documents the great care with which Casa Ricordi has always sought to ensure a balance between artistic needs and those economic ones of a commercial enterprise. Its managers dedicated a lot of time and energy, in fact, to their relationships with the artists, but at the same time also to the construction of a legal structure able to protect the work and to guarantee independence and sustainability through time to the music publishing house. The most eloquent traces of such efforts are conserved in the personal letter copies kept by Giulio Ricordi, to whom is dedicated the essay by Gabriele Dotto, while the text of Graziella Seminara on the correspondence between Vincenzo Bellini and the founder Giovanni Ricordi underscores the importance of the deep relationships with the artists that characterized the business style of Casa Ricordi.

The two contributions are proposed, here, in Italian and in English, accompanied by two brief notes about the editorial criteria adopted for the two languages in the online versions of the letters.

ONLINE COLLECTION » digitalarchivioricordi.com/en/collection/lettere

Pierluigi Ledda, Managing Director Archivio Storico Ricordi

1.

Il carteggio tra Vincenzo Bellini e Giovanni Ricordi

di Graziella Seminara

Il carteggio tra Vincenzo Bellini e Giovanni Ricordi

Nessuna ricostruzione storica potrebbe raccontare meglio della corrispondenza epistolare tra Vincenzo Bellini e Giovanni Ricordi il faticoso percorso del teatro d'opera in Italia verso la modernità. I protagonisti di questo carteggio, di straordinario interesse documentario, provenivano da mondi profondamente differenti e, per ragioni diverse, marginali.

Bellini, che da Catania si era spostato a Napoli per ricevere una solida formazione accademica presso il Real Collegio di Musica di San Sebastiano, nel giro di pochi anni giunse a conquistare i principali teatri d'Europa con una carriera folgorante, che dalla travolgente affermazione al Teatro alla Scala con *II pirata* (1827)¹ lo avrebbe condotto al trionfo dei *Puritani* al Théâtre Italien di Parigi (1835): un successo tale da corrispondere alle ambizioni del giovane musicista, che si era proposto di «formare un'epoca musicale»² e di imporsi come «primo dopo Rossini»³ nel panorama operistico internazionale.

Ricordi, che aveva mosso i primi passi come stampatore di musica e si era insediato a pochi passi dal Teatro alla Scala in contrada Santa Margherita, nel cuore della «produzione intellettuale e libraria»⁴ di Milano, nel 1808 – dopo un soggiorno a Lipsia presso Breitkopf & Härtel – decise di fondare una propria casa editrice: in breve tempo sarebbe diventato il primo editore musicale d'Italia e tra i principali rappresentanti dell'editoria musicale europea, in possesso di un archivio di immenso valore che avrebbe lentamente costituito grazie all'attività di copista presso i principali teatri milanesi e alla progressiva acquisizione di altri fondi musicali.

La collaborazione tra Bellini e Ricordi ebbe inizio con il successo del *Pirata* e sarebbe proseguita ininterrottamente sino alla scomparsa del musicista. La corrispondenza di cui disponiamo comincia invece con una lettera scritta da Bellini a Parma il 20 marzo 1829, mentre attendeva alla composizione di *Zaira*, e si conclude con una minuta redatta dal musicista il 3 settembre 1835, a pochi giorni dalla malattia che lo avrebbe condotto alla morte. Gran parte delle lettere tra i due corrispondenti occupa gli anni dal 1833 al 1835, con un significativo incremento delle missive firmate da Ricordi negli anni '33 e '34: quelle missive facevano parte dei beni in possesso di

^{1 «}Gioisca in uno ai miei genitori, e parenti; il suo Nipote ha avuto la sorte di fare tale incontro colla sua opera, che non sà esprimerlo, né ella, né tutti i miei, né io medesimo potea lusingarmi di tale esito»: così Bellini comunicava il successo del *Pirata* allo zio Vincenzo Ferlito il 29 ottobre 1827 (in Vincenzo Bellini, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 77; d'ora in poi *Carteggi*). Per agevolare la lettura, le citazioni dalle lettere belliniane saranno condotte rispettando scrupolosamente il dettato del testo ma tralasciando i segni diacritici, impiegati nell'edizione critica per segnalare integrazioni, scioglimenti, aggiunte interlineari, cancellature.

^{2 «[...]} adesso il mio stile è incontrato nei primi teatri del mondo che sono stati e sono S Carlo, la Scala e la Fenice, ed è incontrato in modo da fanatizzare; perciò mi fò coraggio nello studiare e cercare di consolidare sempre più l'opinione che il publico di me prende, e che spera di vedermi formare un'epoca musicale»: lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito del marzo 1830 (Carteggi, p. 215).

^{3 «}I *Puritani* ora mi hanno messo nel posto che mi si dovea, cioè *primo dopo Rossini*»: lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito del 1º aprile 1835 (*Carteggi*, p. 487).

⁴ Stefano Baia Curioni, Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 45.

Bellini a Parigi, che Rossini si premurò di inviare alla famiglia dopo il decesso del musicista, e sono confluite nel cospicuo fondo di partiture, schizzi e lettere autografe custodito nel Museo Civico Belliniano di Catania.

Si tratta di una circostanza eccezionale, che ci ha permesso di ricostruire quasi senza soluzione di continuità il confronto che si sviluppò tra due protagonisti della vita musicale del tempo in anni cruciali per i destini del teatro d'opera.

La prima lettera del carteggio, quella del 20 marzo 1829, si caratterizza per un tono confidenziale che rivela la familiarità già raggiunta dai due interlocutori nei primi due anni di permanenza di Bellini a Milano: gli attestati di stima e di amicizia, ripetuti soprattutto nelle formule di apertura e chiusura delle lettere, non impedirono infatti che il rapporto tra il musicista e Ricordi si sviluppasse all'insegna di una franchezza intrisa di ironia ma non di rado aspra e aggressiva e tuttavia sempre sostenuta da un atteggiamento di reciproca lealtà, che consentì loro di superare i momenti di incomprensione e di scontro.

La corrispondenza rivela inoltre la ricchezza delle due personalità. Ricordi, che aveva iniziato la sua attività tenendo il ruolo di primo violino nell'orchestra del Teatro delle marionette di Giuseppe Fiando a Milano, aveva competenze e gusto musicali ed era in grado di dialogare con il musicista su problemi tecnici e temi di drammaturgia musicale. Sicché Bellini poteva concordare con il suo editore un tacito intervento su alcuni 'numeri' della riduzione per canto e pianoforte della *Straniera* su cui stava lavorando Luigi Truzzi, curatore di tutti gli spartiti belliniani stampati da Ricordi: pur preoccupandosi di non recare offesa a un collega («Per questi due pezzi vi raccomando che non sia in alcun modo compromesso il mio onore»), il musicista aveva ritenuto opportuno rivedere lo spartito per «accomodare, si puol dire, il modo d'accompagnare il canto». A sua volta Ricordi sapeva cogliere con perspicacia la specificità dell'arte belliniana laddove constatava l'inadeguatezza dell'edizione dei primi 'numeri' dei *Puritani*, che l'editore parigino Antonio Pacini aveva pubblicato in maniera incompleta (senza i recitativi e senza le parti vocali di complemento) secondo la maniera francese:

Anche per ciò che riguarda i pezzi stampati finora non ho quello smercio che avrei avuto se non fossero così mutilati, perché d'ogni parte mi sento ripetere la stessa canzone - Aspetteremo quando ci saranno i pezzi o l'opera completa, perché così storpiati non sentesi il far largo e patetico, e la filosofia del canto di Bellini.⁷

⁵ Nella citata lettera del 20 marzo 1829 Bellini scriveva ironicamente a Ricordi: «Non sò che pensieri tristi v'affligeano nel momento che mi scriveste la vostra lettera che jeri ho ricevuto; perché è sì tetra, che se non sapessi lo stato del vostro florido negozio, temerei un fallimento vicino!» (Carteggi, p. 186).

⁶ Lettera di Bellini a Giovanni Ricordi del 31 maggio 1829 (*Carteggi*, p. 192). Nella stessa lettera Bellini si affidava all'editore per il controllo della versione finale dello spartito: «Badate bene a fare accozzare con diligenza tutti gli rifatti mottivi del nostro Truzzi, per unirli al canto» scriveva il musicista (*ibidem*).

⁷ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini dell'11 giugno 1835 (Carteggi, p. 525). «Il far largo e patetico [...] del canto di Bellini» derivava da una concezione classicista dell'intonazione vocale come espressiva 'pronuncia' della parola, fondata sul respiro ampio della melodia e sulla sobrietà della coloratura, che il musicista di Catania aveva appreso negli anni di studio a Napoli. Tale propensione al "canto spianato" fu avvertita dai contemporanei come qualità peculiare della musica belliniana, che venne definita "filosofica" per la stretta aderenza al testo poetico. «Pochi compositori in Italia se forse nessuno ai dì nostri conobbero come Bellini la necessità di una stretta colleganza della musica colla poesia, la verità drammatica, il linguaggio degli affetti, l'evidenza dell'espressione»: così il librettista Felice Romani avrebbe presentato l'arte di Bellini nel ricordo pubblicato sulla «Gazzetta piemontese» il 1º ottobre 1835, a pochi giorni dalla morte del compositore.

E ancora, durante il soggiorno di Bellini a Parigi Ricordi discusse a lungo con il musicista sulla scelta del poeta al quale affidare il libretto dell'opera destinata al Théâtre Italien. L'8 marzo 1834 scriveva:

Sono anch'io del vostro parere che potendo avere Romani sarebbe una gran bella cosa, ma come fidarsene? D'altronde all'ottobre non ci sono che sei mesi, per cui mi sembra che in mezzo a tanti e sì famosi autori teatrali che v'hanno in Parigi, non vi dovrebbe esser difficile d'incaricarne qualcuno per la scelta del soggetto e per la disposizione e distesa del Dramma. Il farlo poi italiano non sarà molto difficile, bastando allora che il poeta italiano sia un buon versificatore.⁸

Più avanti l'editore si sarebbe persino permesso di manifestare perplessità sul testo poetico di Carlo Pepoli, trovando riscontro nel giudizio dello stesso musicista:

Mio caro Ricordi – Pel libro avete ragione, e Mad:º Pollini è testimonio di quanta disperazione mi costò; ma le situazioni sono tenere, ed in scena sono di molto effetto, solamente, se la rappresenteranno a Milano, si dovrebbe da qualch'uno, fare in modo di ridurre il dialogo più comprensibile, e più scenico – Se io venissi in Italia (cosa difficile) forse pregherei Romani di rifarne i versi, vi giuro che allora sarebbe un'opera interessantissima, perché le situazioni sono carissime e tenerissime: sino, han commosso i cuori francesi, ed è un gran dire, veder piangere nel teatro Italiano di parigi. 9

Da parte sua Bellini, in anticipo rispetto ai colleghi italiani, sin dagli esordi milanesi manifestò una concezione affatto moderna del lavoro compositivo e si impegnò strenuamente perché anche in Italia venisse tutelato il principio giuridico della proprietà intellettuale, cioè di quella che il musicista definiva «proprietà degli ingegni». ¹⁰ In questa battaglia Bellini si mosse in piena sinergia con Ricordi sulla base del comune interesse a difendere le partiture originali di *Sonnambula*, *Norma* e poi dei *Puritani*, alle quali gli impresari preferivano copie abusive ricavate dalle riduzioni a stampa per canto e pianoforte. I *Carteggi* registrano puntualmente lo sconforto del compositore e dell'editore dinanzi all'impossibilità di arginare il fenomeno della pirateria musicale, determinata dall'assenza di un quadro legislativo definito – e condiviso dai vari stati italiani – in difesa del diritto d'autore. Il 12 novembre 1833 Ricordi scriveva a Bellini in merito al «Conto della Sociale proprietà della Sonnambula»:

Mi duole però che non troverete i risultati de' prodotti della Sonnambula quali forse ve li figurerete, giacché questo Spartito o diramato da' luoghi dove si diede, od istrumentato sulle riduzioni, trovasi ora dapertutto, né alcuno più si rivolge alla vera fonte, per paura di dimande troppo sostenute.

⁸ Carteggi, p. 334.

⁹ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 23 marzo 1835 (Carteggi, p. 483).

¹⁰ Si vedano ad esempio l'Avviso musicale pubblicato il 5 dicembre 1831 su «L'Eco». Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri» (iv/145, p. 619; Carteggi, p. 247) e la lettera Francesco Florimo del 4 settembre 1834 (Carteggi, p. 388)

Né puossi neppure trovar sostegno nello Stato per impedirne il commercio e l'esecuzione, perché ora sì la Polizia che la Censura non si vogliono incaricare di difendere la proprietà di spartiti riguardo all'esecuzione ne' teatri, diffidando le parti a rivolgersi ai tribunali, per cui bisognerebbe avere in piedi cento liti, sul cui esito non si può più contare dopo che ebbi a perdere la causa contro Lucca per l'Anna Bolena. Difatti ora si fa dapertutto e l'Anna Bolena e la Chiara di Rosemberg, e la Norma, e tante altre opere di mia e di altrui proprietà senza poter porre impedimento legale agli usurpatori.¹¹

Un anno dopo l'editore ripeteva stancamente le sue vane recriminazioni:

Che vi dirò della Norma? Quello che dovrei dirvi, che già vi dissi, della Sonnambula, della Chiara, dell'Anna, e di tutte le altre opere di una proprietà sì mal tutelata dalle leggi ed in balia d'ogni ribaldo, o siano i veri spartiti, o siano copie falsificate e bastarde, contro le quali è vano il gridare dei maestri vano il parlar ne' giornali, vano il perorare nelle lettere, ché sempre l'avarizia degli impresarj prevale ad ogni giustizia, ad ogni pudore, e purché un'opera porti in fronte il titolo, e costi pochi quattrini, essi non badano più che tanto che sia l'opera del Maestro o di qualche vile pasticciere – Tutta Italia, tutta Germania, tutta Europa è innondata di Norme.¹²

Problemi non dissimili si sarebbero presentati per *I Puritani*, in un contesto editoriale peraltro in parte diverso. Nei primi mesi del 1834 Ricordi riuscì a condurre in porto un accordo con Bernardo Girard, che a Napoli aveva assicurato alla sua ditta lo status di "Calcografia e Copisteria de' Reali Teatri": da lui l'editore milanese ottenne per gli Stati austriaci il diritto di stampa delle riduzioni per canto e pianoforte di tutte le opere nuove allestite nei teatri partenopei e pose fine in tal modo ad anni di tensioni più o meno sotterranee con la piazza napoletana. D'altra parte nella piazza milanese Ricordi si trovò ad affrontare una situazione inattesa a seguito dell'espansione di alcuni concorrenti tradizionali: mentre Epimaco Artaria apriva una calcografia a Novara, Francesco Lucca aveva contribuito alla costituzione a Chiasso di una nuova casa editrice denominata "Euterpe Ticinese". Di essa si dava notizia in un *Avviso* "Ai dilettanti di musica", pubblicato il 26 novembre 1833 nel *Supplemento al n.* 47 della «Gazzetta Ticinese»:

Un eccessivo dispendio per l'acquisto delle novità, al più delle volte, occulta i frutti felicissimi delle chiare menti che trattano i segreti del loro estro. A togliere siffatto inconveniente, ci siamo risolti di offrire agli amatori un'associazione sotto il titolo:

L'EUTERPE TICINESE

11 Carteggi, p. 317.

12 Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 28 ottobre 1834 (Carteggi, p. 420).

la quale racchiuderà in se quanto di più applaudito si produrrà tanto in Italia che presso qualunque altra nazione. Questo nuovo stabilimento esistente in Chiasso, Cantone Ticino, oltre di offrire a' suoi avventori, appena nate, tali produzioni, promette altresì nitidezza ed eleganza d'incisione, se non superiore né manco inferiore a quelle di Francia; scelta ed ottima carta, e quello finalmente, che è il più interessante, il limitatissimo prezzo eccedente non la metà del fin qui praticato.¹³

Utilizzando il marchio di «Euterpe Ticinese», Lucca poté così smerciare in Svizzera e immettere sul mercato italiano non solo edizioni proprie ma anche musiche stampate da altri editori, come Ricordi riferiva a Bellini in una lettera ricolma di rabbia impotente:

Lucca in società con Artaria e Pertuzzi posero una stamperia a Chiasso in Svizzera sotto il titolo di Euterpe Ticinese per ristamparvi tutte le proprietà e di là non solo contrabbandarle in Milano ma diramarle dapertutto, e sono già inanzi nelle loro edizioni, cosicché ad una ad una mi veggo ristamparmi sotto gli occhi opere che mi costano tanto, e le veggo prostituite a prezzi vilissimi, onde abbattere le mie edizioni.¹⁴

In più, dopo la messinscena dei *Puritani* tanto Lucca che Artaria offrirono agli impresari teatrali copie della partitura spacciate per originali e stamparono in riduzione per canto e pianoforte diversi 'numeri' dell'opera. Lo scorno era tanto più grande in quanto Ricordi – che aveva acquistato da Eugène Troupenas i diritti di stampa dei *Puritani* per gli stati austriaci – in virtù del contratto stipulato era vincolato a non pubblicare lo spartito completo prima dell'editore francese:

Quello che poi più a me importa, si è che questo spartito è nelle mani di Lucca e d'Artaria; che il primo ha una calcografia a Chiasso come già sapete, ed il secondo a Novara dove ne eresse una recentemente. Che questi due, vincolati da nulla, potranno ora stampare i pezzi già pubblicati, ma ridotti intieri e non mutilati come i miei, che mi costano tanto, e che perciò non possono vendersi molto; e quello che è peggio stamperanno tutta l'opera completa, e la dirameranno per tutto, mentr'io me ne starò coi miei nove pezzi storpiati ad aspettare che intanto si diano per tutto le loro edizioni, prima che mi giunga il permesso e i mezzi di stamparla completa io pure!¹⁵

^{13 «}Gazzetta Ticinese», anno XXXIII, n. 43, 16 novembre 1833. L'avviso era datato «Chiasso li 20 ottobre 1833» ed era firmato «Per la direzione dell'Euterpe Ticinese» da «G. Cappella».

¹⁴ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 3 dicembre 1833 (Carteggi, p. 317).

¹⁵ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini, 16 luglio 1835 (Carteggi, p. 550).

Quanto a Bellini, non poteva che commentare con stizza e amarezza lo stato dell'editoria musicale italiana:

Mai ho incontrato tanta malafede quanto nel rubarsi che fanno alcuni editori d'Italia. Finalmente spero che non la faranno più a me, scrivendo pei teatri francesi, che se le opere piaceranno saranno interamente stampate a Gran partizione, e così tutto il mondo le avrà a 60: franchi la copia.¹⁶

Le inquietudini generate da questo stato di cose spiegano lo scontro durissimo che si determinò tra Bellini e Ricordi in merito alla vendita di una copia di *Norma* al Teatro dell'Opera Italiana di Dresda, diretto da Francesco Morlacchi; a far deflagrare la controversia fu una lettera a Bellini di Giuseppe Ciccimarra datata «Vienna, 3 maggio 1834», che per tale motivo è stata inserita in questo carteggio. Direttore del canto al Kärntnertortheater di Vienna, Ciccimarra era stato incaricato da Bellini – insieme al coreografo Louis-Antoine Duport – di curare la vendita della partitura di *Norma* a Vienna e nei teatri tedeschi; avendo appreso che Morlacchi aveva acquistato la partitura da Casa Ricordi, aveva scritto a Bellini che «il figlio del signor Ricordi di Milano che viaggia in Germania, giunto in Dresda, si è spacciato proprietario esclusivo del sopradetto spartito». La lettera di Bellini a Ricordi è stata smarrita, ma possiamo desumerne la violenza dei toni dalla replica dell'editore:

La vostra lettera del 4 corrente è sì offensiva, che non so come abbiate potuto scriverla ad un amico che conoscete da tanti anni, ad un uomo che vi ha dato continue e non dubbie prove della sua onestà, e che in un lungo periodo di carriera commerciale non ebbe mai da nessuno una accusa sì sanguinosa come è quella che voi gli vibrate, giacché mi accusate nientemeno che di aver fatto de' contratti della Norma di nascosto, a mio solo profitto e a danno di voi e di Lanari, proprietari della medesima. La sola risposta che dovrei fare a tale lettera sarebbe quella di [...] rinunziare ad un'amicizia cui non arrossite di porre per prezzo la discolpa d'una turpe azione, che non dovevate mai e poi mai supporre in me. Ma conoscendo il vostro carattere vulcanico, che presto si lascia infiammare da speciose denunzie, ed amando io voi con più intensa e vera cordialità, che voi non amate me, ho preferito, non di discolparmi (che l'uomo onesto non ha bisogno di discolpe) ma di esporvi le cose come stanno realmente, onde veggiate quanto foste ingannato, e qual torto vi faceste nel correre addosso all'onesto Ricordi, al vostro amico sincero di tanti anni, con sì crudele ingiuria.¹⁸

¹⁶ Lettera di Bellini a Giovanni Ricordi del 3 giugno 1835 (*Carteggi*, p. 514). Proprio la consapevolezza di trovare maggior tutela in Francia aveva fatto maturare nel musicista la decisione di restare a Parigi: «Se la mia musica sarà adattata ai teatri francesi non temerò più d'ingiustizie: non vi sono leggi più savie di quelle della francia riguardo alla proprietà degl'ingegni! – Se uno vale mille, riceve mille; cento mila, cento mila» (lettera di Bellini a Florimo del 4 settembre 1834, *Carteggi*, p. 388).

¹⁷ Carteggi, p. 345.

¹⁸ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 14 settembre 1834 (Carteggi, pp. 391-392).

Ricordi proseguiva rammentando a Bellini di aver ricevuto proprio da lui e da Lanari «in deposito una copia della Norma, perché ne facessi commercio per conto vostro, persuasi ambedue che, essendo io conosciuto nel mondo musicale come proprietario di un grande archivio di spartiti, e possessore di tutte le novità, le imprese ed i negozianti si sarebbero naturalmente a me diretti anche per questo spartito, come di fatto avvenne»; ¹⁹ e a riprova della correttezza propria e del figlio Tito allegava una lettera di Morlacchi, che veniva a smentire «le false asserzioni del Cicimarra». ²⁰ Le ragioni di Ricordi rabbonirono il musicista, che in una lettera di riconciliazione cercò giustificare le proprie intemperanze adducendo a propria discolpa l'influenza della terra natale e ancor più il peso sfibrante di una professione dura e competitiva, svolta in un ambiente – quello teatrale – avvelenato da gelosie e invidie:

Tutto questo amalgamento di cose non avrebbero fatto perdere la testa anche al Diavolo? e volete e pretendete che non la facessero perdere ad un Siciliano? [...] Mio caro amico, io son giovine, ed ora incomincio a conoscere il mondo: voi sapete di quali imbrogli è formato, e sapete che sbagli si commettono con persone che non si dovrebbe: ma alla volte non è la convinzione, ma uno è sì maltrattato si trova sì spesso *dup*é che nella rabbia non vede ciò che fà.²¹

Non bisogna pensare tuttavia che il Bellini si limitasse a tali private recriminazioni. Al contrario agì in prima persona, in tutti i modi e in tutte le forme possibili, per difendere il valore delle proprie opere: con azioni giudiziarie, come quella intentata insieme a Ricordi e Lanari «contro gli usurpatori del nostro spartito i Capuleti e Montecchi»;²² con pubblici "avvisi", come quello divulgato su «L'Eco» del 5 dicembre 1831, nel quale si rivolgeva «alle Direzioni Teatrali, ai signori Impresarj e Negozianti di Musica, pregandoli a voler riguardare come spurio ogni spartito della *Sonnambula* che loro venisse offerto, fuorché le copie da me segnate o dal signor Giovanni Ricordi, presso il quale si trova l'unico originale»;²³ con lettere personali a singole personalità politiche, come quella inviata nel febbraio del 1832 a Stefano Notarbartolo, duca di Sammartino e Ministro degli Affari Esteri e Interni del Regno delle due Sicilie, perché impedisse la diffusione di spartiti contraffatti di *Sonnambula* in tutti i teatri del Regno di Napoli.²⁴

Disilluso sulla possibilità di trovare un supporto certo nelle istituzioni giudiziarie, nel giugno del 1834 Bellini maturò l'intenzione di programmare la propria attività compositiva sul lungo periodo e sulla base di una coerente strategia editoriale.

¹⁹ Ivi, p. 392.

²⁰ Ibidem.

²¹ Lettera di Bellini a Giovanni Ricordi del 23 settembre 1834 (Carteggi, p. 399). Il termine «dupé» va inteso per "ingannato, imbrogliato".

²² Lettera a Giovanni Ricordi a firma di Bellini e Alessandro Lanari del 30 aprile 1831 (Carteggi, p. 235).

²³ Avviso musicale cit. (Carteggi, p. 247).

²⁴ Nella lettera a Ricordi del 18 febbraio 1832, Bellini comunicava di aver scritto «una lettera a forma di un ricorso formale al ministro dell'Interno di Sicilia, che conosco assai assai, rappresentandoci il torto che mi si facea nella mia Patria» (Carteggi, p. 258).

Come rivelano le lettere a Filippo Santocanale e ad Alessandro Lanari, allora impresario del Teatro di San Carlo, il musicista si proponeva di «scrivere a tutte le Imprese d'Italia e d'Alemagna offrendo un convenio per le due parti giovevole, ed è che io mi obbligherei di dare una copia di tutte le opere che andrò a comporre pei teatri d'Italia, dal 1835: in poi sino al 1838:»:²⁵ Bellini sperava in tal modo di smantellare in anticipo qualsiasi tentativo di contraffazione, poiché «se la proprietà non si vende avanti d'andare in scena, dopo, gli affamati editori e sensali sai qual macello fanno degli spartiti».²⁶ Il primo ad essere coinvolto in questo progetto fu naturalmente Giovanni Ricordi:

Permettetemi che vi faccia una domanda: volete voi fare un convegno meco di obbligarvi a comprare la proprietà dell'edizione delle opere che potrò scrivere nel corso del 1835: al 1838:? proprietà pei soli stati austriaci; più avere la partizione da poterla dare a qual teatro vi piace, ma la partizione non sarà solamente vostra proprietà, ma mia, non d'altri, e voi ed io la daremo a chi ne verrà domandata; quindi godrete del profitto di quei teatri che s'indirizzeranno a voi, come io di quelli che s'indirizzeranno a me.²⁷

In questo caso Ricordi respinse l'offerta di Bellini, esponendo una ad una le proprie motivazioni:

La convenzione che voi mi chiedete di fare per 4 anni sarebbe da me tosto accettata se diversi ostacoli non si opponessero.

- 1. La durata di un contratto così delicato è troppo lunga, ed io devo dirvi la verità son nemico dei conti lunghi.
- 2. Non sapete che io ho la proprietà per Milano, e ora ho fatto il contratto per Napoli? [...].
- 3. Una stamperia posta in vicinanza di 7 leghe da Milano sullo Stato Svizzero per ristampare tutte le mie proprietà, mi fa essere guardingo agli impegni che prendo di simil genere, giacché questi bisogna adempirli, e l'incasso non giova come dovrebbe, se tali infamità non fossero permesse o che so io.
- 4. La malvagità di certi editori di musica in Santa Margherita che hanno il coraggio e la sfrontatezza di mettere assieme gli spartiti col farli a capriccio sulle mie riduzioni ed anche col far comporre pure a testa i finali e le introduzioni che io non pubblico, promettendo agli impresari che sono copiati dall'originale. Per tutte queste cose e molte altre ancora mi hanno, a dire il vero, scoraggito in modo che non posso far contratti lunghi.

Spero che non disapproverete la mia maniera di pensare e che la vostra amicizia mi darà ragione.²⁸

²⁵ Lettera di Bellini a Filippo Santocanale del 14 giugno 1834 (Carteggi, pp. 362-363).

²⁶ Lettera di Bellini ad Alessandro Lanari del 15 giugno 1834 (Carteggi, p. 365).

²⁷ Lettera di Bellini a Giovanni Ricordi del 14 giugno 1834 (Carteggi, p. 361).

²⁸ Lettera di Giovanni Ricordi a Bellini del 31 luglio 1834 (Carteggi, p. 361).

In quella stessa lettera Ricordi sollecitava Bellini a non badare «alle ciarle che vi possono scrivere qualche vostro amico non vero sul conto che il pubblico sia sdegnato per le cose particolari della Giuditta Turina»²⁹ e ad accettare la proposta di scrittura avanzata dal nuovo impresario della Scala, il duca Carlo Visconti di Modrone. La sua preoccupazione era che il musicista alzasse troppo la posta e si precludesse in tal modo il ritorno nel massimo teatro milanese:

Credo che vi sarà nota la gran rivoluzione avvenuta nel nostro teatro. Dal grado di miseria in cui era, il Duca a un tratto lo rialzò a molto splendore, scritturando la Malibran per 5 Stagioni al prezzo di 450/mila franchi. Voi vedete che questa circostanza esigerà anche che si scritturino e i migliori artisti ed i più rinomati maestri, per cui certamente saranno fatte delle proferte a voi prima d'ogni altro. Se però non isdegnate il consiglio sincero d'un amico qual'io vi sono (e voi ne avete prove per crederlo) io vi pregherei a non estendere le vostre dimande sì che si ponga impedimento al vedervi scritturato. [...] Scusate la libertà che si prende con voi un amico, ed abbiatela come una evidente prova del sincero attaccamento che ha per voi.³⁰

Il carteggio tra Bellini e Ricordi è ricco di informazioni anche sull'attività artistica del musicista: contiene la prima allusione alle *Sei ariette per camera* pubblicate da Ricordi nel 1831 e dedicate a Marianna Pollini;³¹ registra i progressi nella composizione di *Beatrice di Tenda*³² e i diverbi sulle modifiche che Bellini doveva apportare allo spartito prima della sua pubblicazione;³³ accompagna la redazione dei *Puritani* e i ripensamenti belliniani relativi al piano drammatico-musicale dell'opera. Né mancano le reciproche informazioni sugli allestimenti di spettacoli teatrali, dei quali ciascun interlocutore ragguagliava l'altro con valutazioni che colpiscono per la loro schiettezza.

Così Bellini in una missiva del il 24 maggio 1832 commentava la messinscena di Sonnambula al Teatro della Pergola di Firenze:

- 29 Ibidem. Ricordi si riferiva alla rottura del legame sentimentale tra Bellini e Giuditta Turina, che si era determinata a seguito del litigio tra Bellini e Romani successivo al fiasco di Beatrice di Tenda e ripreso dai principali giornali di Venezia e Milano. In quell'occasione la relazione tra il musicista e Giuditta era stata resa pubblica e l'«impassibile» Ferdinando Turina (come lo aveva definito lo stesso Bellini in una lettera dell'11 gennaio 1830) aveva deciso di ripudiare la moglie e di dare inizio alle pratiche per una separazione legale.
- 30 Lettera Giovanni Ricordi a Bellini del 30 maggio 1834 (Carteggi, p. 354).
- 31 «Sono in cerca di piccole poesie per farvi le sei ariette»: lettera di Bellini a Giovanni Ricordi del 31 maggio 1829 (Carteggi, p. 192).
- 32 Si vedano le lettere scritte da Bellini da Venezia il 21 e il 27 gennaio 1833 (Carteggi, pp. 292-293, 294-295).
- 33 Esemplare la lettera di Ricordi del 23 ottobre 1833, nella quale l'editore rimproverava al musicista il mancato rispetto degli impegni assunti a suo tempo: « Sul proposito poi della Beatrice io mi lusingava che mi avreste fatti pervenire quei cangiamenti che voi avete riputati necessarj a rendere questo Spartito non inferiore agli altri vostri, e che mi avevate promessi; ma con mio sommo dispiacere ed anche con molto mio danno, veggo che le distrazioni di Londra e poscia quelle di Parigi vi hanno cacciato di mente questa promessa, la cui esecuzione avrebbe moltissimo contribuito a rivendicare pienamente il vostro lavoro dal torto che gli fecero i veneziani, ed avrebbe insieme aiutato me a rifarmi del molto denaro che spesi per questa proprietà» (Carteggi, pp. 312-313).

Jersera ho inteso eseguire la Sonnambula la quale non si raffigura affatto affatto. Tutti i tempi a galoppo: la Caradori più ghiaccio del ghiaccio istesso: i cori gridano come energumeni: Il tenore Dupré dice assai bene l'aria del 2:do atto, e la Caradori, in parte, la cavatina del parismo atto; il resto è orribile! Il cortese publico Fiorentino volle salutarmi ed onorarmi dei suoi applausi, avendo saputo che mi trovava in teatro, tanto che fui obbligato di mostrarmi per ben due volte da un palchetto ove mi trovava, per ringraziarlo ec: ec:35

Il carteggio Bellini-Ricordi offre dunque un vero e proprio spaccato del teatro musicale dell'epoca filtrato attraverso il rapporto tra un grande musicista e il suo editore, che ci viene restituito non solo nei vari confronti negoziali ma anche nella sua più autentica dimensione amicale. Al tempo stesso ci consente di sequire dall'interno le vicende di un'impresa editoriale capace nel volgere di un decennio di intrecciare una rete di relazioni di respiro europeo. Tra i nomi menzionati nelle lettere vi sono quelli di Domenico Barbaja, Giuseppe Crivelli, Alessandro Lanari, che detenevano l'appalto diversi teatri di primo piano, dalla Scala di Milano al viennese Kärntnertortheater, dal Teatro di San Carlo in Napoli alla Fenice di Venezia; dell'impresario del King's Theatre, Pierre-François Laporte, e di Antonio Grua, che dal 1825 gestiva la sede aperta da Ricordi a Londra in Albermarle Street a Piccadilly; di Carlo Severini ed Edouard Robert, rispettivamente "Régisseur-Général-Caissier" e "Directeur-Entrepreneur" del Théâtre Italien di Parigi; degli editori Eugène Troupenas e Antonio Pacini, che egemonizzavano il mercato musicale parigino; di Pietro Soresi, che aveva assunto l'appalto del Teatro Carcano di Milano per la Stagione 1830-1831, e di Luigi Bertuzzi, che dopo aver lavorato alle dipendenze di Ricordi, aveva intrapreso un'attività in proprio in Contrada Santa Margherita; di Giacomo Zamboni, che in qualità di copista del Teatro La Fenice deteneva la proprietà delle partiture che vi si eseguivano, e di Gennaro Fabbricatore, concessionario di Casa Ricordi in Napoli.

In questo paesaggio vasto e variegato le personalità di Bellini e Ricordi spiccano per il loro spessore e la loro umanità. E non è un caso che il carteggio si concluda con una minuta di lettera, rimasta incompleta, in cui il musicista raccontava di essersi speso con tutte le sue forze per aiutare il collega Cesare Pugni, che si era scoperto responsabile della divulgazione illegale della partitura dei *Puritani* nel mercato europeo:

³⁴ Ad esempio il 23 settembre 1834 Bellini scriveva a Ricordi: «Avrete un'opera ricca di pezzi, riguardo che ho dovuto dare pezzi a tutte e quattro, e parti eguagli; perció l'ho ridotta in due atti soli, e non tre, diversamente sarebbe finita a tre ore di mattina» (Carteggi, p. 299). Nella versione definitiva dei Puritani Bellini avrebbe ripristinato l'originaria articolazione in tre atti, ma con rilevani modifiche nella distribuzione dei diversi 'numeri' musicali. Cfr. a tal proposito Fabrizio Della Seta, Introduzione a Vincenzo Bellini, I Puritani. Opera seria in tre atti di Carlo Pepoli, a cura di Fabrizio Della Seta, tomo I, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. X), pp. xi-xxxi.

³⁵ Carteggi, p. 269.

Sì, ho saputo tutto da Severini l'infame azione del Sig:r Pugni, dopo che feci per lui ciò che neanche era nelle mie forze: senza contare i pezzi di cinque franchi che freguentemente dovea dargli perché si moriva di fame, con sua moglie e sei figli; gli diedi duecento franchi per avermi copiato 4:° soli pezzi dei *Puritani* per Napoli: poi gli pagai 250: franchi per una copia intera, senza che la Società avesse bisogno, tanto che l'abbiamo ancora: e solo si fece a mie preghiere ec: ec: Mi levai degli abiti quasi nuovi per vestirlo come nell'inverno passato, come in quest'està: pregai delle Signore per dello *spogli*o per sua moglie, e gl'inviai due pacchi di robba ec: ec:³⁶

36 Minuta di lettera di Bellini a Giovanni Ricordi datata «Puteaux 3: Settembre 35:» (Carteggi, p. 591).

1.

The correspondence between Vincenzo Bellini and Giovanni Ricordi

by Graziella Seminara, English translation by Starleen Meyer

The correspondence between Vincenzo Bellini and Giovanni Ricordi

No historical reconstruction could tell the story of the laborious path of Italian lyric opera towards modernity better than the letters Vincenzo Bellini and Giovanni Ricordi exchanged. The protagonists of this correspondence, of extraordinary documentary interest, came from profoundly different worlds, though each world was marginal in its own way.

Bellini had gone from Catania to Naples to get a solid academic foundation at the Real Collegio di Musica di San Sebastiano, and, meteor-like, he conquered all the principal theaters of Europe in just a few years. From the overwhelming success of his *II pirata* (1827)¹ at the Teatro alla Scala of Milan to the triumph of his *I puritani* at the Théâtre Italien in Paris (1835), these conquests corresponded to the ambitions of the young musician, who had promised himself to 'form a musical era'² and to impose himself as the 'first after Rossini'³ on the international operatic scene. Ricordi had taken his first steps as a music printer in a place just a few steps from the Teatro alla Scala in the contrada of Santa Margherita, in the 'intellectual production and publishing' heart of Milan.⁴ In 1808, after a stint in Leipzig at Breitkopf & Härtel, he decided to found his own publishing house. In a short time, he became the most important musical publisher in Italy and among the principal representatives on the European music publishing scene. Thanks to his work as a copyist at Milan's principal theaters and to the acquisition of other musical holdings, Ricordi slowly built up an immensely valuable archive.

The collaboration between Bellini and Ricordi began with the success of *II pirata* and continued uninterruptedly until the death of the composer. The available correspondence begins, however, with a letter written by Bellini in Parma on the 20th of March, 1829, while he was dealing with the composition of *Zaira*, and it ends with a draft composed by the musician on the 3rd of September, 1835, a few days before the illness that was to kill him. Most of the letters between the two date from the period of 1833 to 1835 of which Ricordi's letters increase in number significantly between 1833 and 1834. These letters were in Bellini's possession in Paris; Rossini sent them to

^{1 &}quot;Gioisca in uno ai miei genitori, e parenti; il suo Nipote ha avuto la sorte di fare tale incontro colla sua opera, che non sà esprimerlo, né ella, né tutti i miei, né io medesimo potea lusingarmi di tale esito," in this way Bellini communicated the success of *Il pirata* to his uncle, Vincenzo Ferlito, on October 29, 1827 (in Vincenzo Bellini, Carteggi, critical edition edited by Graziella Seminara, Florence: Olschki, 2017, p. 77; hereafter Carteggi). Marked with single quote marks, citations in the text have been conscientiously translated into English. Citations in the footnotes have been left in the original language for scholarly purposes. To facilitate reading, the citations in Italian from Bellini's letters will scrupulously respect the text, leaving out only those marks employed in the critical edition to signal integrations, endings, interlinear additions, or cancellations. I would like to thank Starleen K. Meyer for her adept translation of this article and the citations into English.

^{2 «[...]} adesso il mio stile è incontrato nei primi teatri del mondo che sono stati e sono S Carlo, la Scala e la Fenice, ed è incontrato in modo da fanatizzare; perciò mi fò coraggio nello studiare e cercare di consolidare sempre più l'opinione che il publico di me prende, e che spera di vedermi formare un'epoca musicale»: letter by Bellini to Vincenzo Ferlito of March 1830 (Carteggi, p. 215).

^{3 «} *I puritani* ora mi hanno messo nel posto che mi si dovea, cioè *primo dopo Rossini*»: letter by Bellini to Vincenzo Ferlito of April 1, 1835 (*Carteggi*, p. 487).

⁴ STEFANO BAIA CURIONI, Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 45.

the composer's family after Bellini's death. They entered the important collection of scores, drafts and autograph letters that are preserved at the Museo Civico Belliniano in Catania. This constitutes an exceptional circumstance, which has permitted us to reconstruct – almost without a break – the dialogue that developed between two protagonists of musical life in those years so crucial for the destiny of the theater of opera.

The first letter, the one of March 20, 1829, is characterized by a confidential tone that reveals the level of familiarity already reached between Bellini and Ricordi during the first two years of the composer's life in Milan.⁵ The declarations of esteem and friendship repeated principally in the opening greetings and the closing salutations of the letters didn't, however, keep the relationship between the composer and Ricordi from developing along frank lines full of irony, but also not infrequently of bitter and aggressive notes. Nevertheless, the sometimes sharp tones were always borne up by a reciprocal loyalty that allowed them to get over moments of incomprehension and contrast. Furthermore, the correspondence reveals the richness of the two personalities. Ricordi, who had begun his activity as First Violin in the orchestra of the marionette theater of Giuseppe Fiando in Milan, had the competence and musical taste to be able to dialogue with the composer about technical problems and matters of musical dramaturgy. Because of this, Bellini could agree with his publisher on a tacit intervention on the adaptation of some pieces of his Straniera for voice and piano, which was being done by Luigi Truzzi, who edited all of Bellini's vocal scores printed by Ricordi. Though careful not to offend a colleague ('For these two pieces, I underscore that my honor is not to be compromised in any way'), the composer felt it was opportune to look over the score, again, in order 'to accommodate, so to speak, the way of accompanying the vocal line.'6 Ricordi thus knew how to astutely grasp the singular quality of Bellini's art when he noted the inadequacy of the first edition of pieces from *I puritani*, which the Parisian publisher Antonio Pacini had published in an incomplete form (without the recitatives and without the complementary vocal parts) according to the French style.

And regarding the pieces printed to date, I don't have the sales that I would have had if they hadn't been so mutilated because I continually hear the same refrain from everyone: "We'll wait until when the pieces or the opera are complete, because as distorted as they are, the pace, the pathos, and the lyric philosophy of Bellini can't be heard".⁷

⁵ In the cited letter of March 20, 1829, Bellini wrote ironically to Ricordi about the distressed tone of the latter's letter, "Non sò che pensieri tristi v'affligeano nel momento che mi scriveste la vostra lettera che jeri ho ricevuto; perché è sì tetra, che se non sapessi lo stato del vostro florido negozio, temerei un fallimento vicino!" (Carteggi, p. 186).

^{6 &}quot;Per questi due pezzi vi raccomando che non sia in alcun modo compromesso il mio onore"; "accomodare, si puol dire, il modo d'accompagnare il canto," letter by Bellini to Giovanni Ricordi of May 31, 1829 (Carteggi, p. 192). In the same letter, Bellini entrusted the publisher with the control of the final version of the vocal score, "Badate bene a fare accozzare con diligenza tutti gli rifatti mottivi del nostro Truzzi, per unirli al canto," wrote the composer (ibidem).

⁷ Letter by Giovanni Ricordi to Bellini of June 11, 1835 (Carteggi, p. 525). "Il far largo e patetico [...] del canto di Bellini" derived from a classicist conception of vocal intonation as expressive 'pronunciation' of words, founded on the breadth of the melody and the sobriety of the coloratura, which the composer from Catania had learned in his years of study in Naples. His propensity for "sustained flowing vocal lines" was perceived by his contemporaries as a peculiar quality of Bellini's music, which came to be defined as "philosophical" for its strict adherence to the poetical text. "Pochi compositori in Italia se forse nessuno ai dì nostri conobbero come Bellini la necessità di una stretta colleganza della musica colla poesia, la verità drammatica, il linguaggio degli affetti, l'evidenza dell'espressione," so wrote the librettista Felice Romani remembering Bellini's art in the Gazzetta piemontese on October 1, 1835, just a few days after the death of the composer.

During the sojourn of Bellini in Paris, he and Ricordi discussed at length the choice of the poet of whom to commission the libretto of the opera destined for the Théâtre Italien. On the 8th of March, 1834, Ricordi wrote:

Like you, I think that having Romani would be a wonderful thing, but can he be trusted [to deliver on time]? After all, there are only six months until October. It seems to me that with the numerous and so famous theater authors that there are in Paris it shouldn't be difficult to find someone for the choice of the subject and for the arrangement and writing of the drama. Preparing it in Italian won't be very difficult, either. It's just important that the Italian poet is a good verse writer.⁸

Later on, the publisher even dared to raise doubts about the poetic text of Carlo Pepoli, an opinion with which the composer concurred.

My dear Ricordi – regarding the libretto, you're right, and Madame Pollini is a witness of how much desperation it cost me, but the situations are tender, and are full of effect on stage, it's just that, if it's presented in Milan, someone needs to reduce the dialogue and to make it more comprehensible, more scenic – If I were to come to Italy (which would be difficult) maybe I would beg Romani to rewrite the verses, I swear to you that then it would be a very interesting opera, because the situations are really dear and tender to such an extent that they even moved French hearts, and it says a lot to see people cry in the Italian theater in Paris. 9

Bellini, ahead of his Italian colleagues and ever since his appearance on the Milanese music scene, manifested a quite modern notion of a composer's worth, and strenuously labored so that the juridical principal of intellectual property – or, as the composer defined it, 'property of talents' 10 – should be protected in Italy, too. In this battle, Bellini acted fully in synergy with Ricordi because of their common interests to defend the original orchestral scores of *Sonnambula*, *Norma* and then *I puritani*, which impresarios avoided renting in favor of pirated copies freshly orchestrated from the published vocal scores. The *Carteggi* section of the Ricordi archives punctually registers the discouragement of the composer and the publisher faced with the impossibility of stemming the tide of music piracy because of the lack of a law shared by the various Italian states defending authors' rights. On the 12th of November, 1833, Ricordi wrote to Bellini regarding the earnings from his *Sonnambula*.

It pains me that you won't find the earnings of the *Sonnambula* you probably expected because this score, whether circulating from places where it was given, or orchestrated from the vocal scores, is now available everywhere, and no one uses the true source, anymore, for fear of high

⁸ Carteggi, p. 334.

⁹ Letter by Giovanni Ricordi to Bellini of March 23, 1835 (Carteggi, p. 483).

^{10 &}quot;...proprietà degli ingegni," see, for example, the "Avviso musicale" published December 5, 1831, in L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri (IV/145, p. 619; Carteggi, p. 247) and the letter by Francesco Florimo of September 4, 1834 (Carteggi, p. 388).

fees. Furthermore, it's not possible to get any support from the state to impede the sale and performance because now both the police and the censor don't want to be burdened with the defense of the rights of scores regarding their performance in the theaters, and instead they tell those involved to go to the tribunals, which would require sustaining a hundred active cases, on which outcome it's not possible to rely after I lost the case against Lucca for *Anna Bolena*. In fact, now *Anna Bolena* and *Chiara of Rosemberg* and *Norma* and lots of other works owned by me and by other publishers are performed everywhere, and there's no legal way to stop these usurpers.¹¹

One year later, the publisher tiredly repeated his recriminations in vain:

What can I say to you about *Norma*? That which I should tell you, I've already told you about *Sonnambula*, *Chiara*, *Anna* and of all the other works the rights to which are so badly protected by the laws and subject to every delinquent, whether they are true original scores or falsified and bastard copies, against which the cry of the composers is in vain, as is complaining of it in newspapers, or supporting the cause in letters, because the avarice of the impresarios prevails against justice, against decency, and as long as a work has the requisite title and costs little, they don't care if the work is that of the maestro or of a vile hack – All of Italy, all of Germany, all of Europe is inundated with *Normas*. ¹²

Similar problems would plague *I puritani* in an editorial context that was, in some respects, different. In the first months of 1834, Ricordi successfully concluded an agreement with Bernardo Girard, whose company had obtained the official status of "Calcografia e Copisteria de' Reali Teatri" in Naples. From Girard the Milanese publisher obtained the rights in the Austrian states to print the vocal scores of all the new works in the Neapolitan theaters, thus ending years of more or less subterranean tension with the Neapolitan arena. In Milan, however, Ricordi found himself facing an unexpected situation after the expansion of some traditional competitors: Epimaco Artaria opened a print shop in Novara, and Francesco Lucca contributed to the founding of a new publishing house called "Euterpe Ticinese" in Chiasso. Of the latter, news is found in a notice titled "Ai dilettanti di musica", published the 26th of November, 1833, in the n. 47 supplement of the *Gazzetta Ticinese*:

An excessive expenditure for the acquisition of new things more often than not hides the happy fruits of clear minds that treat the secrets of their inspiration. In order to eliminate such an inconvenience, we are resolved to offer to amateurs an association under the name:

L'EUTERPE TICINESE

11 Carteggi, p. 317.

12 Letter by Giovanni Ricordi to Bellini of October 28, 1834 (Carteggi, p. 420).

which will include all the productions that are most applauded both in Italy and in any other nation. This new establishment in Chiasso, Canton of Ticino, offers to its patrons not just new works, but also neat and elegant engraving which, if not superior to that done in France, at least not inferior to it; carefully selected and good quality paper, and, finally and even more interestingly, a limited cost that does not exceed half of the heretofore offered price. ¹³

Under the name 'Euterpe Ticinese,' Lucca could sell in Switzerland and unload on the Italian market not only his own editions, but also music printed by other publishers, as Ricordi said to Bellini in a letter full of impotent anger:

Lucca together with Artaria and Pertuzzi have founded a printing house in Chiasso, Switzerland, under the name of Euterpe Ticinese to reprint all protected works and from there not only contraband them in Milan, but also to spread them everywhere, and they are already well along in their editions, so that one by one I see reprinted under my very own eyes works that cost me a lot, and I see them prostituted at vilely low prices, in order to undercut my editions. ¹⁴

Furthermore, after the staging of *I puritani*, Lucca as well as Artaria passed off to the theatrical impresarios copies of the scores as if they were originals, and printed various individual pieces in vocal score. The humiliation was even greater for Ricordi because – having acquired the rights from Eugène Troupenas to print *I puritani* for the Austrian states – he was constrained by the terms of the contract not to publish the score to the complete opera before the French publisher did:

That which is more important to me is that this score is in the hands of Lucca and Artaria, that the first of the two has a printing establishment in Chiasso, as you already know, and that the second set one up, recently, in Novara. That these two, constrained by nothing, can now print pieces that already are published, but whole and not mutilated like mine, which cost me a lot, and so don't sell much; and what is worse is that they will print the whole opera, and they will spread it around everywhere, while I will have my nine distorted pieces and must wait, while in the meantime they will do all that they can with their editions before I, too, get the permission and the means to print the complete versions! 15

¹³ Gazzetta Ticinese, year XXXIII, n. 43, November 16, 1833. The notice was dated "Chiasso li 20 ottobre 1833," and was signed, "Per la direzione dell'Euterpe Ticinese" by "G. Cappella".

¹⁴ Letter by Giovanni Ricordi to Bellini, December 3, 1833 (Carteggi, p. 317).

¹⁵ Letter by Giovanni Ricordi to Bellini, July 16, 1835 (Carteggi, p. 550).

As for Bellini, he could but only comment with irritation and bitterness on the state of music printing in Italy:

Never before have I encountered such bad faith, as with the thievery of some publishers in Italy. In the end I hope that they will not do it to me, any more, writing for French theaters, since the works that are liked will be all printed in full orchestral scores, so that the whole world will have them at 60 franks per copy. ¹⁶

The general disquiet generated by this state of things explains the intense dispute between Bellini and Ricordi over the sale of a copy of *Norma* to the Teatro dell'Opera Italiana, directed by Francesco Morlacchi, in Dresden. The spark that set the controversy burning was a letter dated 'Vienna, 3 May 1834' to Bellini by Giuseppe Ciccimarra, which for this reason was inserted in this folder. The vocal coach at the Kärntnertortheater of Vienna, Ciccimarra was entrusted – together with the choreographer Louis-Antoine Duport – by Bellini to deal with the sales of the score of *Norma* in Vienna and in the German theaters. Having heard that Morlacchi had acquired the score from the Ricordi publishing house, Ciccimarra wrote to Bellini that 'when the son of Mr. Ricordi of Milan got to Dresden while travelling in Germany, he passed himself off as the exclusive owner of the above-cited score.' Bellini's letter to Ricordi has been lost, but we can deduce the violence of its tone based on the publisher's reply:

Your letter of the 4th of this month is so offensive that I don't know how you could have written it to such a friend that you have known for so many years, to a man who has given you continuous and clear proofs of his honesty, and over such a long period of a commercial career that no one has ever launched such a bloody accusation against him as you have, since you accuse me of nothing less than of having secretly signed contracts for *Norma* that are only for my profit, and that hurt you and Lanari, owners of the same. The only response that I ought to give to such a letter would be that of [...] renouncing a friendship on which you do not blush to put as a price the justification of such a vile act, that you shouldn't ever have supposed and never should suppose I'd be capable of doing. But, knowing your volcanic character, which quickly allows itself to become enflamed by specious accusations, and loving you with a more intense and true cordiality, than you love me, I have preferred not to justify myself (as an honest man, I have no need to do it), but to explain to you things as they really are, so that you can see how much you were deceived, and how so very wrong you were to run up against the honest Ricordi, your sincere friend of so many years, with such cruel insults. ¹⁸

16 Letter by Bellini to Giovanni Ricordi, June 3, 1835 (*Carteggi*, p. 514). It was, in fact, the realization that there was greater protection in France which had matured in the composer the decision to remain in Paris, "Se la mia musica sarà adattata ai teatri francesi non temerò più d'ingiustizie: non vi sono leggi più savie di quelle della francia riguardo alla proprietà degl'ingegni! – Se uno vale mille, riceve mille; cento mila, cento mila" (letter by Bellini to Florimo of September 4, 1834, *Carteggi*, p. 388).

17 Carteggi, p. 345.

18 Letter by Giovanni Ricordi to Bellini, September 14, 1834 (Carteggi, pp. 391-392).

Ricordi continued, reminding Bellini that he had received from the composer, himself, and Lanari 'a copy of *Norma* in order to sell it for you, being both of you persuaded that, since I was known in the music world as the owner of a large archive of scores, and as having all the latest things, the companies and the store owners would naturally turn to me for this score, as, in fact, happened.' ¹⁹ As proof of his own correct behavior and that of his son, Tito, he attached a letter of Morlacchi, which debunked 'the false accusations of Ciccimarra.' ²⁰

Ricordi's reasons mollified the composer, who sought to justify his excesses and excuse himself in a conciliatory letter blaming the influences of his native land and, even more, the exhausting nature of a harsh and competitive profession carried out in an environment – that of the theater – poisoned by jealousy and envy.

Wouldn't all this mix of things have caused even the devil to have lost his head? And you want and demand that it doesn't for a Sicilian? [...] My dear friend, I am young, and now I begin to understand the world. You know of which scams it is made, and you know that errors are made with people with whom they shouldn't be, but sometimes it isn't the conviction, but one is treated so badly and finds oneself duped that because of the anger one doesn't see what one is doing.²¹

One shouldn't think, in any case, that Bellini limited himself to such private recriminations. On the contrary, he himself acted in all ways and all forms possible to defend the value of his own works: with judicial actions, like the one brought together with Ricordi and Lanari 'against the usurpers of our score *I Capuleti* e *Montecchi*' ²²; with public notices, such as the one printed in *L'Eco* of December 5, 1831, in which are addressed the 'theater directors, impresarios and music store owners, praying that they will want to see as spurious every score of the *Sonnambula* that is offered to them, except for the copies signed by me or by Mr. Giovanni Ricordi, who has the only original' ²³; with personal letters to individual political personalities, such as the one he wrote in February of 1832 to Stefano Notarbartolo, duke of Sammartino and Minister of Internal and External Affairs of the Kingdom of the Two Sicilies, so that he might impede the spread of contraband scores of the *Sonnambula* in all the theaters in the Kingdom of Naples. ²⁴

Disillusioned about the possibility of finding a sure support in the judicial institutions, in June of 1834 Bellini matured the intention to program his own compositional activity over a long period and on the basis of a consistent editorial strategy. As letters to Filippo Santocanale and Alessandro

```
19 Ivi, p. 392.
```

²⁰ Ibidem.

²¹ Letter by Bellini to Giovanni Ricordi, September 23, 1834 (Carteggi, p. 399).

²² Letter to Giovanni Ricordi signed by Bellini and Alessandro Lanari, April 30, 1831 (Carteggi, p. 235).

²³ Music note, cit. (Carteggi, p. 247).

²⁴ Letter by Bellini to Filippo Santocanale, June 14, 1834 (Carteggi, pp. 362-363).

Lanari-then the impresario of the San Carlo theater-reveal, the composer proposed 'writing to all the companies in Italy and in Germany offering them an agreement suitable for the two parties, and that I would be obligated to give a copy of all the works that I will compose for the theaters in Italy, from 1835 until 1838.'²⁵ In this way, Bellini hoped to dismantle in advance any attempt at counterfeiting, since 'if the property is not sold before it goes on the stage, afterward, you know what a mess the ravenous publishers and intermediaries make of the scores.'²⁶ The first person Bellini involved in this project was naturally Giovanni Ricordi:

Let me ask you a question. Do you want to enter into an agreement with me that obligates you to buy the rights of the editions of the works I will be able to write between 1835 and 1838? Rights only for the Austrian states. Furthermore to have the score to give to whichever theater you like, but the score won't be only your property, but also mine, and not of others, and you and I will give them to whomever asks for them, so that you will enjoy the profits from those theaters who come to you, as I will for those that come to me. ²⁷

In this case, Ricordi refused Bellini's offer, explaining his reasons one by one:

The four-year agreement that you ask of me would be accepted by me at once, if various obstacles didn't argue against it.

- 1. The duration of such a delicate contract is too long, and I must tell you the truth that I am the enemy of long-term accounts.
- 2. Don't you know that I have the rights for Milan and that now I have a contract for Naples? [...]
- 3. A printing house for reprinting all my properties is located only 7 leagues from Milan in the country of Switzerland; it makes me wary of undertaking similar kinds of obligations since it is necessary to fulfill them, and the earnings are not what they should be, if such perversities were not permitted or whatever.
- 4. The evilness of certain music publishers in Santa Margherita, who have the nerve and the audacity to put together scores on a whim based on my individual vocal-score pieces and to even compose on their own the finales and the introductions that I don't publish, promising to the impresarios that they are copies of the originals. For all these things and still many others, they have, to tell the truth, discouraged me in such a way that I can't undersign long contracts. I hope you don't disapprove of my way of thinking, and that in light of your friendship you will agree with me.'28

²⁵ Letter by Bellini to Filippo Santocanale, June 14, 1834 (Carteggi, pp. 362-363).

²⁶ Letter by Bellini to Alessandro Lanari, June 15, 1834 (Carteggi, p. 365).

²⁷ Letter by Bellini to Giovanni Ricordi, June 14, 1834 (Carteggi, p. 361).

²⁸ Letter by Giovanni Ricordi to Bellini, July 31, 1834 (Carteggi, p. 361).

In that same letter, Ricordi asked that Bellini not pay attention 'to the false news that some who are not your real friends could write to you that the public was indignant about the private things of Giuditta Turina'²⁹ and to accept the written proposal sent by the new impresario of La Scala, the duke Carlo Visconti di Modrone. Ricordi's worry was that the composer would raise the post too high, and that in this way it would preclude his return to the most important Milanese theater:

I think that you will know about the big revolution that happened in our theater. From the sorry state in which it was, the duke was quickly able to raise it to splendor, putting Malibran under contract for 5 seasons at the price of four hundred and fifty thousand francs. You can see that this circumstance requires that they also put under contract the best artists and the most famous composers, so offers will certainly be made to you before any other. If, however, you don't disdain the sincere advice of a friend as I am for you (and you have proofs to believe it), I beg you not to make such demands that raise obstacles to you being put under contract. [...] Excuse the liberty that a friend takes with you, and take it as evident proof of the sincere feelings he has for you.³⁰

The correspondence between Bellini and Ricordi is also rich with information about the artistic activity of the composer. It contains the first allusion to the *Sei ariette per camera* published by Ricordi in 1831 and dedicated to Marianna Pollini³¹; it registers the progress of the composition of *Beatrice di Tenda*³² and the disagreements over the modifications that Bellini had to do to the score before it was published³³; it accompanies the editorial process of *I puritani* and Bellini's second

- 29 *Ibidem*. Ricordi was referring to the break up of the romance between Bellini and Giuditta Turina, which took place after the fight between Bellini and Romani following the fiasco of *Beatrice di Tenda* and subsequent reports of the fight by all the principal newspapers of Venice and Milan. It was then that the relationship between the composer and Giuditta was made public, and Ferdinando Turina 'stolid' («impassibile»), as Bellini himself called the man in a letter dated January 11, 1830 decided to repudiate his wife, and to file the proceedings for a legal separation.
- 30 Letter by Giovanni Ricordi to Bellini, May 30, 1834 (Carteggi, p. 354).
- 31 "Sono in cerca di piccole poesie per farvi le sei ariette": letter by Bellini to Giovanni Ricordi, May 31, 1829 (Carteggi, p. 192).
- $\mathbf{32} \text{ See the letters written by Bellini from Venice the 21st and the 27th of January, 1833 (Carteggi, pp. 292-293, 294-295).}$
- 33 Ricordi's letter of October 23, 1833, in which the publisher admonished the composer for not respecting previously undertaken commitments is exemplary, "Sul proposito poi della Beatrice io mi lusingava che mi avreste fatti pervenire quei cangiamenti che voi avete riputati necessarj a rendere questo Spartito non inferiore agli altri vostri, e che mi avevate promessi; ma con mio sommo dispiacere ed anche con molto mio danno, veggo che le distrazioni di Londra e poscia quelle di Parigi vi hanno cacciato di mente questa promessa, la cui esecuzione avrebbe moltissimo contribuito a rivendicare pienamente il vostro lavoro dal torto che gli fecero i veneziani, ed avrebbe insieme aiutato me a rifarmi del molto denaro che spesi per questa proprietà" (Carteggi, pp. 312-313).

thoughts about the dramatic and musical aspects of the work.³⁴ Also present is the information exchanged about the staging of the operas, of which each interlocutor updated the other with evaluations that strike the reader for their frankness. This is how Bellini commented in a letter of May 24, 1832, on the staging of *Sonnambula* at the Teatro della Pergola in Florence:

Yesterday, I attended a performance of the *Sonnambula*, which I did not recognize at all, at all. All the tempos were at a gallop. Caradori was more icey than ice, itself. The choirs shouted like madmen. The tenor Dupré did the aria of the 2nd act rather well, and Caradori, in part, the cavatina of the first act. The rest is horrible! The courteous Florentine public wanted to greet me and honor me with its applause, having found out that I was in the theater, so that I was obliged to show myself twice from the box where I was, to thank them, etc., etc.³⁵

The Bellini-Ricordi correspondence offers, therefore, a real glimpse of opera performance of the day filtered through the relationship of a great composer and his publisher, which is revealed not just in a commercial light, but also in its more authentic dimensions of friendship. At the same time, it allows us to follow from the inside the developments of a publishing business capable within the span of a decade of weaving a network of European relationships. Among the names mentioned in the letters are those of Domenico Barbaja, Giuseppe Crivelli and Alessandro Lanari, who served as impresarios for various theaters of prime importance, from La Scala in Milan to the Viennese Kärntnertortheater, from the Teatro di San Carlo in Naples to La Fenice in Venice. Also mentioned are the impresario of the King's Theater, Pierre-François Laporte, and Antonio Grua, who beginning in 1825 directed the affiliate opened by Ricordi in Albermarle Street, Piccadilly, London. Mentioned, too, are Carlo Severini and Edouard Robert, "Régisseur-Général-Caissier" and "Directeur-Entrepreneur," respectively, of the Théâtre Italien of Paris. Appearing also are the publishers Eugène Troupenas and Antonio Pacini, who dominated the Parisian music market, as well as Pietro Soresi, who had served as impresario of the Teatro Carcano in Milan for the 1830-1831 season. Also appearing are Luigi Bertuzzi, who, after having worked for Ricordi, undertook independent commercial activity in contrada of Santa Margherita, and Giacomo Zamboni, who, as the copyist for the La Fenice theater in Venice retained the rights on all the scores that were performed there, as well as Gennaro Fabbricatore, the agent for Casa Ricordi in Naples.

34 See, for example, the letter of September 23, 1834, that Bellini wrote to Ricordi, "Avrete un'opera ricca di pezzi, riguardo che ho dovuto dare pezzi a tutte e quattro, e parti eguagli; perció l'ho ridotta in due atti soli, e non tre, diversamente sarebbe finita a tre ore di mattina" (Carteggi, p. 299). In the definitive version of *I puritani*, Bellini restored the original structure in three acts, but with significant modifications to the distribution of various musical 'numbers.' See Fabrizio Della Seta, "Introduzione," in Vincenzo Bellini, *I puritani*. Opera seria in tre atti di Carlo Pepoli, edited by Fabrizio Della Seta, vol. I, Milan: Ricordi, 2013 (Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, vol. X), pp. XI-XXXI.

35 Carteggi, p. 269.

In this vast and varied landscape, the personalities of Bellini and Ricordi shine for their depth and their humanity. It isn't by chance that the correspondence of Bellini and Ricordi concludes with the draft of a letter, never finished, in which the composer recounted that he had worked with all his might to help his colleague Cesare Pugni, who then was uncovered as the culprit responsible for the illegal dissemination of the scores of *I puritani* on the European market:

Yes, I learned from Severini all about the villainous action of Mr. Pugni, after I had done for him that which I didn't even have the strength to do, without counting the pieces of 5 franc coins that I frequently had to give him because he was starving to death, with his wife and six children; I gave him 200 francs for having copied only 4 pieces of *I puritani* for Naples for me, then I paid him 250 francs for a copy of the whole opera, even when the company didn't need it, so that we still have it, and this happened only thanks to my pleas, etc., etc. I took off nearly new clothes of mine to clothe him last winter, and again this summer. I begged ladies for castoffs for his wife, and I sent them two packages of things, etc., etc. ³⁶

36 Draft of a letter by Bellini to Giovanni Ricordi dated 'Puteaux 3: September 35:' (Carteggi, p. 591).

2.

I copialettere aziendali riservati di Giulio Ricordi

di Gabriele Dotto

I copialettere aziendali riservati di Giulio Ricordi

«Immaginatevi un uomo che ha cento cose cui attendere. Industriale, eccoti lo stabilimento colossale da vigilare; editore, eccoti contratti importantissimi da stipulare e più ancora da far rispettare, poi oggi le prove alla Scala, domani la messa in scena di uno spartito. Aggiungete al materialismo dell'uomo d'affari la tempra artistica del compositore, che sente insistente nella fantasia le ispirazioni fresche, originali della sua musa [...]»

Questo breve e lusinghiero ritratto di Giulio Ricordi (1840-1912) è tratto da un capitolo a lui dedicato in un volume di saggi su personalità eminenti dell'ambiente letterario, scientifico e artistico milanese edito nel 1884. L'ammirazione suscitata da Giulio si estendeva tuttavia ben oltre i confini italici: in un periodico londinese del 1888 si legge infatti che «il Signor Giulio Ricordi, come tutti sanno, oltre che ottimo uomo d'affari è anche valentissimo compositore»; la rivista «The Graphic» del 18 febbraio 1893, dedicata alla prima mondiale scaligera di Falstaff, presenta un'illustrazione a piena pagina dove, in alto, si vedono i ritratti dei tre personaggi chiave dell'impresa: accanto al librettista Arrigo Boito e al compositore Giuseppe Verdi campeggia, proprio al centro, la figura di Giulio Ricordi; e quando, nel 1912, Giulio viene a mancare, il «New York Times» riserva al suo necrologio un'intera colonna. Pochi editori musicali (anzi, forse nessun altro) hanno occupato una posizione tanto influente, o goduto di una fama paragonabile, anche presso un pubblico non specializzato e, oltretutto, internazionale. È dunque particolarmente affascinante poter esaminare, accanto a tanti altri documenti relativi all'attività commerciale e industriale custoditi nell'Archivio Ricordi, i due volumi del copialettere 'riservato' usato dal gerente (o dai suoi diretti subordinati), che trattano, in parte, questioni di una certa delicatezza. A dire il vero, dal momento che non tutte le 280 lettere contenute in questi volumi hanno a che fare con questioni a carattere riservato, non è del tutto chiaro, per noi oggi, capire per quale ragione alcune di esse compaiano proprio qui, anziché nei copialettere 'normali' della casa editrice. Anche in questi ultimi, infatti, accanto a lettere concernenti le più diverse problematiche relative alla gestione quotidiana di un'impresa (un tipo di lettera che appare del resto anche nei copialettere 'riservati'), si incontrano talvolta lettere di contenuto riservato (lamentele a proposito di terzi, solleciti a compositori ritardatari, e così via), le quali, se rese pubbliche, avrebbero potuto causare un certo imbarazzo.

¹ Giovanni Gavazzi Spech, È in casa?... (Le visite di John) (Roma, 1884), pp. 181-192; questa citazione, p. 184.

^{2 «}The Musical World», 25 febbraio 1888, p. 145.

Lo specifico arco di ventidue anni ricoperto da questi copialettere ha forse qualcosa a che fare con il motivo che ha indotto a generarli. La raccolta incomincia nel 1888, subito dopo la trasformazione di quella che era stata per otto decenni un'azienda di gestione famigliare in una compagnia con soci³ – sebbene non ancora una vera e propria società per azioni nel senso moderno (la Ricordi sarebbe divenuta, in parte, tale solo dopo la prima guerra mondiale, con Giulio da tempo scomparso). Le lettere che trattano di richiami agli impiegati, di assunzioni e licenziamenti, di lamentele per negozi e filiali gestiti con poca grinta o di rimostranze per un lavoro eseguito in modo negligente (dalle maestranze, dai dirigenti, o da terzi sotto contratto, come lo studio d'architettura cui vennero affidate la progettazione e la costruzione delle nuove officine in periferia) riflettono categorie di problemi che probabilmente il Gerente Giulio preferiva evitare di sottoporre all'attenzione dei Soci. E certamente non era destinata alla lettura di terzi la lettera dal tono scherzoso e sboccato inviata a Puccini nel novembre 1895, con i suoi versi boccacceschi faux-Bohème, così come le lettere a un avvocato contrassegnate "private", o le ultime lettere al figlio Tito II, qui incluse, con le loro severe rampogne. Eppure, si trovano pur sempre tra i documenti 'ufficiali' aziendali, da archiviare. Quali fossero gli obblighi precisi per la conservazione (e, all'occorrenza, la concessione in lettura a terzi) di tali documenti è materia che andrebbe attentamente esaminata. L'anno in cui questa raccolta si chiude, il 1909, corrisponde all'anno in cui il direttore della casa editrice da anni antagonista di Casa Ricordi, Sonzogno, decide di non occuparsi più di editoria musicale e affida la gestione ai nipoti, molto meno aggressivi di lui. Ma potrebbe trattarsi di una semplice coincidenza, come pure potrebbe essere una coincidenza il fatto che l'anno d'inizio della raccolta, il 1888, corrisponde ai mesi di poco precedenti la stipula dell'acquisto dell'altro rivale di lunga data, Casa Lucca (con la sua redditizia esclusiva italiana sulle opere di Wagner).

La quantità di lettere raccolte in questi due volumi descrive una parabola discendente: dall'apice di cinquantaquattro nel solo anno 1888 alla singola lettera del 1908, alle cinque del 1909. Per la stragrande maggioranza, vi si tratta di questioni commerciali e di faccende interne aziendali. Ma, prese nel loro insieme, esse offrono al lettore moderno un quadro estremamente rivelatore delle problematiche inerenti la gestione quotidiana di un'azienda grande protagonista dell'«industria dell'arte» fin-de-siècle.

Solo pochi anni prima della redazione di questi copialettere riservati, la ditta aveva fatto un consistente investimento nelle nuove officine di produzione e nei nuovi magazzini in Viale Vittoria a Milano. Proprio nell'anno del trasloco (1884) il succitato libro di Spech descriveva le condizioni del palazzo che per anni aveva ospitato tutte le attività dell'azienda, e dei suoi spazi divenuti ormai troppo stretti:

³ Nel «Giornale dell'Associazione tipografico-libraria italiana» del 15 ottobre 1887, sotto la rubrica «Notizie Commerciali-Milano» si legge: «Una Società in accomandita semplice ha rilevato lo stabilimento musicale Ricordi, ed in essa entrarono unicamente come capitalisti (accomandanti) i signori fratelli Carlo e Luigi Erba, unitamente al Signor Tito Ricordi. La Società continuerà nell'esercizio dello stabilimento stesso colla gerenza del commendatore signor Giulio Ricordi, altro degli accomandanti, e colla seguente ditta: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, di G. Ricordi e C.». Arrivati al maggio successivo, dopo l'acquisizione dell'editore Casa Lucca, i soci divennero sei: vedi Claudio Sartori, Casa Ricordi 1808-1958 (Milano, 1958), p. 67.

«Questa casa Ricordi in Via Omenoni, dalla facciata signorile, è tutta una sorpresa. Se aprite quelle imposte che vedete ai lati della corte, eccovi un archivio immenso di musica: lastre incise, pezzi stampati, magazzino carte, casse. Se entrate invece per quella porta a vetri smerigliati là in fondo e su cui stanno incisi i tre famosi anelli della casa, eccovi lo stabilimento industriale; le macchine litografiche, tipografiche, un centinaio d'operai. Macchine e operai alla vigilia però di passare nel nuovo stabilimento fuori porta Vittoria.»⁴

La mole di quell'investimento doveva ancora pesare in modo significativo quando fu concluso l'acquisto di Casa Lucca nella primavera del 1888, e negli anni successivi, quando la Ricordi continuò ad espandere la sua rete di negozi e filiali.⁵

Il percorso descritto dalle ventitré lettere al figlio Tito rivela tutta la difficoltà di un rapporto che mescola, in modo talvolta scomodo, i rapporti gerente-subalterno con la relazione padrefiglio. Fino a che punto le crescenti lamentele di Giulio sulle carenze manageriali o le tendenze spendaccione del figlio rappresentino effettive mancanze, e fino a che punto invece siano il riflesso di un conflitto di vedute generazionale su come dovesse evolversi l'imprenditoria editoriale musicale in quel complicato passaggio di secolo, è materia che meriterebbe di essere approfondita. Questa 'tragedia dinastica' (come da qualcuno è stata definita) ⁶ nacque, da un lato, dalla contrapposizione fra l'appassionato interesse del figlio e l'estrema cautela del padre nei confronti delle nuove tecnologie di trasmissione (il grammofono e il cinema sincronizzato alle incisioni audio⁷) che irrompevano nel panorama commerciale e artistico, e, dall'altro, dalle forti riserve che Giulio nutriva nei confronti dello stile manageriale di Tito. Nello sfogo conclusivo di Giulio (5 luglio 1907: che effetto devastante deve aver avuto, per un figlio, ricevere una simile lettera...) trapela, accanto alla rassegnata presa d'atto paterna che forse la successione dinastica stava effettivamente volgendo al termine, anche il sottaciuto rammarico per il peggioramento, e forse l'imminente scomparsa, di un certo mondo musicale e commerciale. E tuttavia, negli anni immediatamente successivi a queste lettere il lavoro di squadra di padre e figlio, nel segno del collaudatissimo metodo imprenditoriale Ricordi, avrebbe prodotto successi trionfali. Lo

- 4 Spech, cit., p. 186.
- 5 Stefano Baia Curioni, Mercanti dell'Opera: Storie di Casa Ricordi (Milano, 2011), pp. 183-187.
- 6 Vedi Baia Curioni, cit., «La tragedia dinastica,» pp. 190-206.
- 7 Per una trattazione dettagliata di quest'ultima tecnologia vedi Christy Thomas, When Opera Met Film: Casa Ricordi and the Emergence of Cinema, 1905-1929, testi di dottorato, Yale University (2016).

testimoniano queste parole del «New York Times» ⁸ circa il ruolo fondamentale svolto dall'editore nell'assicurare il successo della 'prima' della *Fanciulla del West* al teatro Metropolitan:

«Per la rubrica 'Business', mettendo a confronto la carriera di Strauss e quella di Puccini, il cronista del «Musical Courier» commentava: «Il successo di Puccini è ancora più travolgente e completo perché egli beneficia del sostegno materiale e morale di una forza commerciale enorme, una forza sulla quale nessun altro compositore vivente può contare: la casa editrice Ricordi. Con un'energia unica e una perspicacia mercantile senza pari nel suo campo, la ditta Ricordi sostiene Puccini a un livello che resiste alla concorrenza? e la sconfigge. [...]

Quanto ai compositori francesi, invece, ci si trova solo letargo e indifferenza; quando fu eseguita qui da noi un'opera di Debussy né il compositore né l'editore si sono presi la briga di seguire la produzione, e anche per l'opera di Debussy programmata a Boston non ci si aspetta alcuna iniziativa da parte del suo editore Durand. Allo stesso modo, né Huegel né Choudens, i ricchi editori parigini, hanno fatto alcuno sforzo a sostegno delle opere di Massenet o di altri compositori francesi presenti nel loro catalogo, quando vennero eseguiti davanti al nostro pubblico.

Questa travolgente energia commerciale italiana sfrutta ogni occasione, e rivela un genio mercantile che mette completamente in ombra i nostri editori americani. È questo notevole insieme di questi due fattori che, sfruttando come suo mezzo tutto ciò che è di moda, rende quasi impossibile per altri compositori d'opera prosperare qui [negli Stati Uniti] o in Inghilterra, e che dunque mantiene il controllo sul repertorio dei compositori viventi.»

Grazie all'impulso dato da Casa Ricordi, si dice che, se tutto va bene, Puccini guadagnerà dalla sola *Fanciulla del West* più di quanto abbia guadagnato fino ad ora Richard Strauss con tutte le sue opere, che comprendono titoli sensazionali come *Salome* e *Elektra*.

Il Königskinder di Humperdinck fu allestito al Metropolitan in prima assoluta poche sere fa. "Ma dove è l'editore?" si chiede il *Musical Courier*. "Il mondo musicale non conosce nemmeno il suo nome. E verrà da Parigi Dukas, compositore di *Ariane et Barbe-bleue*? Verrà il suo editore? Questo suo editore

^{8 «}The New York Times» dell'8 gennaio 1911, ossia un mese dopo la prima assoluta al teatro Metropolitan della Fanciulla del West pucciniana diretta da Toscanini, dal titolo «The music trust that reigns over Italian opera» («Il monopolio musicale che regna sull'opera italiana»), con sottotitolo «I Ricordi di Milano, che controllano La Fanciulla del West, sono stati da cento anni un fattore importante nella storia dell'opera». In alto a sinistra campeggia il ritratto di Giulio Ricordi, «attuale capo della Casa», accompagnato nella pagina da ritratti di Giovanni e dei due Tito, nonché dettagli di documenti autografi di Donizetti, Verdi e Francesco Paolo Tosti.

sta dimostrando anche un minimo di interesse nella produzione dell'opera di Dukas? Ricordi invece è qui, sul posto, sorveglia con cura ogni mossa. Gatti-Casazza [sovrintendente del Metropolitan], Toscanini, Caruso, Amato, Puccini e Ricordi rappresentano una forza compatta, che lavora verso una meta comune."»

L'«uomo Ricordi» *in situ* a New York, arrivato da Milano per assicurarsi che tutto si svolgesse nel miglior modo possibile, era Tito II.

Negli anni in cui furono stesi questi copialettere un vortice di problemi, sia aziendali sia di natura sociale e industriale, ribolliva in sottofondo, ma nella corrispondenza ve ne sono scarse tracce. A meno di non leggere tra le righe: le lamentele di Giulio sulla scarsa produttività dei vari negozi o filiali potrebbero essere il riflesso di un generale andamento altalenante dell'economia italiana in quegli anni. Nel 1895 i tipografici della divisione di produzione libraria della Ricordi entrarono in sciopero (notizia accennata solo di sfuggita, all'inizio della lettera N. 186 del 10 novembre); la direzione scelse la linea dura: rifiutò le pretese dei lavoratori e li licenziò in blocco (45 impiegati in tutto), chiudendo l'intero reparto. 9 Inoltre, durante gli anni Novanta dell'Ottocento il più prestigioso teatro italiano, La Scala - uno dei clienti principali di Casa Ricordi - entrò in una precipitosa spirale economica negativa quando il municipio di Milano ridusse progressivamente il sostegno finanziario al teatro.¹⁰ Una situazione chiave occupa invece un posto di particolare rilievo in queste lettere: la battaglia con Casa Sonzogno, sia sulle questioni di diritto d'autore sia sulla programmazione teatrale. Lungo tutta la storia di Casa Ricordi i continui tentativi di usurpazione dei diritti da essa detenuti – si trattasse di controversie sui tipi e la quantità di diritti o sui territori nei quali tali diritti fossero assegnati alla Casa in esclusiva, o di questioni di palese pirateria - rappresentarono un grattacapo costante. Già il fondatore della Casa, Giovanni, dovette, per questo motivo, ingaggiare lunghe battaglie giudiziarie contro Casa Lucca, contro Casa Artaria & C. e contro diversi impresari

9 Claudio Sartori, Casa Ricordi 1808-1958 (Milano, 1958), p.68.

10 Nel corso degli anni '80 dell'Ottocento, Casa Ricordi dominò la scelta di repertorio alla Scala, lasciando tuttavia spazio per l'occasionale programmazione di opere dai cataloghi Sonzogno o di Casa Lucca. Nel 1891 la Sonzogno acquisì i diritti alla programmazione (allo scopo di portare a Milano il suo titolo di maggior successo, Cavalleria rusticana), ma nelle tre stagioni successive il controllo tornò a Ricordi (non è un mistero perché le 'prime' alla Scala dei due estremi capolavori di Verdi, Otello [1887] e Falstaff [1893], sarebbero stati programmati durante gli anni in cui la gestione del cartellone fosse affidata alla Ricordi, la quale poteva così garantire un controllo particolare sulla qualità di quelle due produzioni), anni nei quali fu esclusa la messinscena di qualsiasi opera del catalogo Sonzogno. Nel biennio 1894-95, alla Sonzogno venne concessa di nuovo il diritto di fungere da 'impresario' alla Scala, dietro la promessa di produrre più delle solite cinque o sei opere a stagione. La programmazione in quei due anni di gestione Sonzogno, secondo uno studioso, «può solo essere definito come scelta di repertorio assolutamente bizzarro» (vedi Alan Mallach, The Autumn of Italian Opera From Verismo to Modernism 1890-1915 [Lebanon, New Hampshire, 2007], pp. 214-216), e Casa Ricordi si è rifiutata di permettere che le opere del proprio catalogo fossero rappresentate alla Scala. Quelle stagioni furono finanziariamente disastrose per il teatro, anche se Sonzogno-un milionario che si occupava di editoria musicale più come di un hobby anziché di una seria impresa commerciale – sosteneva di tasca propria gli ingenti costi attingendo ai suoi profitti dell'editoria non musicale. Nel 1897 la città di Milano abolì del tutto il suo sostegno finanziario alla Scala e il teatro chiuse i battenti per l'intera stagione 1897-98.

(e, a onor del vero, in almeno una occasione, ai primi dell'Ottocento, fu Casa Ricordi ad essere accusata di tali comportamenti disonesti). L'«affare Sonzogno» occupa l'attenzione di Giulio fin dalla prima lettera di questa raccolta, il che, assieme al fatto che a Sonzogno era affidata la gestione delle stagioni di diversi teatri (non solo La Scala), le fa sì che l'editore rivale ricompaia in altre quattordici lettere. Le continue controversie sui diritti d'autore non passavano inosservate nemmeno oltre confine: suscitavano accesi dibattiti sull'estensione della protezione dei diritti, e tali dibattiti venivano senza dubbio seguiti con grande attenzione da editori, amministratori teatrali ed esperti legali in molti Paesi. Sia Casa Ricordi sia la Sonzogno fecero circolare opuscoli che argomentavano le rispettive posizioni, e a un certo punto un periodico londinese fornì ai propri lettori il seguente riassunto:

«Persino in Italia, paese al quale a detta di alcuni si sono rifugiate le Muse e dove oggi queste trovano riparo dall'atmosfera cupa del secolo diciannovesimo in attesa dell'alba di tempi migliori, la virtù della generosità non ha trovato un suo stato ideale (per quanto scomodo), com'è dimostrato dalla battaglia attualmente in corso tra il Signor Sonzogno, proprietario de «Il secolo», e il Signor Ricordi, su una questione di diritto d'autore. Il primo dei signori sopraccitati avrebbe, a quanto pare, pubblicato edizioni economiche delle opere di Cimarosa, Rossini, Donizetti, Meyerbeer e altri facendo leva sulle vecchie leggi sul diritto d'autore, le quali limitavano il periodo di protezione a trent'anni. Nel frattempo, tuttavia, è stata emanata una nuova legge che estende fino ad ottant'anni il periodo di protezione, ed è in base a questo principio che il Signor Ricordi rivendica il diritto su diverse delle opere pubblicate da Sonzogno, e ha intentato una causa contro di lui. Non pago di tali contromisure, Ricordi si è messo a pubblicare le stesse opere a un prezzo ancora inferiore, cosicché non appena Sonzogno, annuncia un'edizione al prezzo di 25 centesimi, Ricordi pubblica la stessa edizione a 15 centesimi. Tale politica suicida ha portato Sonzogno di consequenza, ad abbassare il prezzo delle stesse opere a 5 centesimi. Naturalmente è triste pensare a quanto tarda il millennio ad arrivare al mondo musicale, ma anche con tutto ciò, ci saranno senz'altro delle persone incivili che sperano di veder vendere anche in Inghilterra spartiti d'opera per cinque centesimi.»¹³

¹¹ Vedi Philip Gossett, «Piracy in Venice: The Selling of Semiramide» in Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday, David Rosen and Claire Brook, curatori, (New York, 2003), pp. 120-137.

¹² Negli anni '90 dell'Ottocento la Sonzogno, assieme alla gestione delle stagioni dei teatri milanesi Lirico, Carcano e Dal Verme, assunse il ruolo di impresario anche di alcuni teatri di Firenze, Roma e Napoli. La competizione rappresentata dalla presenza della Sonzogno era tutt'altro che una lotta alla pari, in quanto Sonzogno non ebbe remore a gettare ingenti somme a fondo perduto in tali imprese, come ha riferito un'articolista dell'epoca: «Il Sonzogno ha preso il teatro senza dote, e la sue intenzione era quella di dimostrare che i teatri possono avere vita indipendentemente dalle sovvenzioni. Ora, questa prova pure è fallita. Al Sonzogno, beato lui, la spesa non fa paura, perché è milionario.» A. Giovanetti, «Gli spettacoli di Roma» in Gazzetta teatrale italiana XIX (1890), n.10, 25 marzo, p.1, citato in Marco Capra, «La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato» in Casa Musicale Sonzogno: Cronologie, saggi, testimonianze, Mario Morini et al, curatori, (Milano, 1995) 1:269.

^{13 «}The Musical World,» 28 luglio 1888, pp. 584-585.

Nel suo giornale di ampia diffusione «Il secolo» Sonzogno coglieva ogni occasione per parlar male delle nuove opere edite da Ricordi, ed è inoltre generalmente sospettato, tra gli studiosi odierni, di aver orchestrato ad arte il fiasco della prima di *Madama Butterfly* alla Scala nel 1904. L'è dunque poco da sorprendersi se il suo nome appare più volte in questi copialettere.

Altro nome che compare frequentemente - in sette lettere in tutto - è quello di Angelo Tessaro, inventore di un sistema meccanizzato di incisoria musicale (il "tachigrafo" musicale¹⁵) che, nella speranza di Giulio, avrebbe dovuto rivoluzionare questo vecchio artigianato largamente manuale. Il periodo d'apprendistato per diventare un incisore provetto richiedeva parecchi anni; il numero cospicuo di attrezzi necessari (tutti fabbricati a mano), era costosissimo da produrre; l'investimento per l'acquisto della materia prima (lastre di peltro) e il magazzinaggio delle lastre finite era ingente; e il processo stesso della preparazione delle matrici assai lento. Si può dunque ben capire con quanta fiducia Giulio investì in una nuova tecnologia promettente, come pure è comprensibile la frustrazione per il fallimento della tanto sperata soluzione (il che riporta alla mente il famoso caso dello scrittore Mark Twain, finito sull'orlo della rovina finanziaria negli anni '80 dell'Ottocento per avere investito in tecnologie sperimentali per la composizione tipografica automatizzata). Chiunque abbia avuto a che fare con il lato della produzione industriale dell'editoria musicale (o anche con la «rivoluzione digitale» nell'industria tipografica) proverà grande empatia per la situazione in cui Giulio venne a trovarsi in questo caso. Da un lato, questo investimento di tempo e di denaro è rivelatore del suo istinto imprenditoriale che puntava al futuro e della sua disponibilità ad assumersi i rischi connessi all'innovazione. Dall'altro - come oggi sappiamo, col senno di poi soluzioni efficaci ed economiche per l'incisoria musicale 'meccanizzata' (poi, digitale) tarderanno a comparire: l'incisoria 'manuale' resta, in gran parte, la norma fino a oltre gli anni '70 del Novecento. Ad ogni modo, quell'azzardo imprenditoriale fallito, di puntare tante risorse su quella tecnologia sperimentale, giunse a un punto critico quando Giulio venne accusato dai soci¹⁶ di aver gestito male l'investimento per l'acquisto del diritto al brevetto di Tessaro. L'accusa portò

14 Vedi ad esempio Julian Budden (il quale riporta che Sonzogno era «conosciuto per i suoi modi di agire privi di scrupoli»), *Puccini, His Life and Works* (Oxford, 2002), p. 241. Versione italiana (Roma, 2005), p. 258.

15 Per notizie sulla storia di questo marchingegno vedi Giuseppe Aliprandi, Il 'Tachigrafo Musicale' Tessaro in «Bollettino della Accademia Italiana di Stenografia», 1937, pp. 114-117, articolo che riporta la seguente lusinghiera anticipazione delle promesse del sistema, apparsa nella rivista ricordiana la «Gazzetta Musicale di Milano» del 25 marzo 1888: «La macchina tachigrafica, la quale, in elegantissimi tipi e caratteri, a scelta, può produrre nello stesso spazio di tempo un numero doppio di pagine che coll'antico sistema dell'incisione, pronto al trasporto su lamine di zinco, o sulla pietra, può essere messa in lavoro anche dalle dita delicate di giovanette per poco che sieno educate nelle prime discipline musicali. Il tirocinio, che non può essere minore di alcuni anni per divenire abili incisori, si limita ad uno, tutto al più a due mesi, e risparmia all'operaio la manipolazione delle antiche lastre di piombo, nocive sempre, spesso perniciose.» Va da sé che, oltre ai vantaggi di efficienza produttiva qui sopra accennati, la possibilità di sostituire maestranze di esperti incisori con 'giovinette' operatrici che richiedevano solo una minima preparazione, significava per Ricordi contenere sensibilmente i costi. Il problema col sistema, alla fin fine, non fu tanto il malfunzionamento della macchina – apparentemente funzionava, e anzi l'articolo nel «Bollettino» accenna ad una causa intentata, e vinta, dal Tessaro contro la Ricordi – quanto piuttosto il fatto che quella tecnologia non raggiunse mai gli sperati e vantati livelli di efficienza e quantità di produzione necessari per poter sostituire il vecchio sistema d'incisoria e dunque di giustificare gli ingenti livelli d'investimento che Ricordi andava facendo.

16 Baia Curioni (cit., p. 188) indica un socio in particolare: Strazza, il quale, alcuni mesi più tardi, si sarebbe dimesso dal Consiglio.

Giulio a rassegnare, furibondo, le sue dimissioni dalla gerenza dell'azienda, in due lettere (i nn. 181 e 182 del 17 e del 19 giugno 1895) colme di fiera indignazione. Sorprendentemente, le lettere successive riprendono a trattare temi di gestione come se nulla fosse accaduto, con Giulio sempre al suo posto: ne deduciamo che la sua sfuriata ebbe l'effetto di mettere a tacere gli avversari nel consiglio dei soci.

Su una dimensione assai più leggera, anzi divertente, troviamo tra queste missive diversi cenni alla attività tutt'altro che esiqua di Giulio come compositore. Il modo in cui si riferisce al sé stesso compositore resta un mistero per il lettore odierno. Possibile che l'identità di chi si celava dietro lo pseudonimo Burgmein non fosse un segreto di Pulcinella, specie all'interno della ditta stessa? Possibile che vi fosse ancora qualcuno, alle officine o negli uffici, per non dire nella rete dei negozi e delle filiali, ignaro del fatto che Burgmein e Giulio erano la stessa persona? Eppure, nei copialettere troviamo ripetuti riferimenti a Burgmein in terza persona, con Giulio che scrive seccato al direttore di un negozio Ricordi perché questi non aveva segnalato a un cliente la disponibilità di un «album del Burgmein» appena stampato, oppure ancora che risponde a un maestro (che avrà mandato dei complimenti) per informarlo di aver comunicato «a Burgmein le tue cortesi parole, [il quale] mi incarica ringraziartene vivamente». Ancora nel 1902 la rivista aziendale della Ricordi («Musica e musicisti», all'epoca) si chiedeva «Chi è Jules Burgmein? ... Non lo sappiamo, e inutilmente abbiamo indirizzato lettere sopra lettere al sig. J. Burgmein: nessuna risposta.» Inoltre, quel nom de plume fu un'adozione tarda: le prime (tante) sue composizioni Giulio le firmava a proprio nome, senza pseudonimo (anche se - dettaglio storico divertente - una di queste composizioni, una polka per pianoforte op. 36 del 1857, s'intitolava proprio Pseudonimo). A partire dal 1853 (Giulio non aveva ancora compiuto tredici anni) e fino al 1871, appaiono nel catalogo di Casa Ricordi ben centoquarantasei brani a nome suo - per lo più danze, studi, capricci per pianoforte, ma anche inni e composizioni vocali da salotto, nonché trascrizioni e fantasie su temi tratti dalle opere di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi. E ve ne devono essere stati altri, rimasti inediti, dato che in quel catalogo le composizioni di Giulio arrivavano al numero d'opera 160. Fu solo più tardi che Giulio cominciò a firmare le proprie composizioni con lo pseudonimo «Jules Burgmein», benché in seguito abbia comunque ancora firmato qualche brano col proprio nome: nel 1889 una polka, nel 1892 una mazurka, e poi un paio di composizioni di genere patriottico: una Canzone del Bersagliere nel 1911 e un Improvviso patriottico nel 1912.

Tornando a temi più prettamente aziendali, una parte cospicua della corrispondenza riguarda questioni di efficienza e costi delle officine e di efficacia nella gestione di negozi e filiali Ricordi italiani ed esteri. Chi studia l'economia del commercio al dettaglio potrà trovare curiosa l'ossessione di Giulio per i risultati a corto raggio delle vendite nei negozi: a volte assillava i direttori dei negozi sui conti di fine anno anziché, con atteggiamento più moderno, predisporre un piano di rientro per gli investimenti a lungo termine. Questo atteggiamento potrebbe essere un sintomo dell'andamento instabile dell'economia generale italiana in quei decenni, o un riflesso delle pressioni che Giulio a sua volta subiva nel corso delle periodiche riunioni con i soci investitori. Ma potrebbe anche essere indice di quanto fossero sottili i margini di profitto nel mondo del commercio della musica

stampata, se confrontati agli ingenti investimenti necessari per la preparazione delle matrici di stampa (incisoria a mano, litografia) e l'acquisto della carta, e se si pensa a quanto sia inesatta la 'scienza' del pronosticare le tirature necessarie per le nuove pubblicazioni. Tener conto di tutto questo ci aiuta anche a capire l'importanza che l'azienda annetteva alle attività collaterali, come la stampa per conto terzi (calendari, manifesti pubblicitari, ecc.) e le iniziative proprie di quello che oggi chiameremo merchandising (tra le più significative, le cartoline con soggetti dal teatro d'opera o per il turismo).

Arrivati al centenario dell'azienda le esigenze di produzione e di magazzinaggio dovute all'incremento delle attività fecero sì che gli spazi delle officine in viale Vittoria a Milano, dove solo cinque lustri prima tali attività si erano trasferite dagli uffici di via Omenoni (palazzo in pieno centro, a soli 250 metri dal Teatro alla Scala, nel quale comunque rimasero gli uffici amministrativi e quello di Giulio), diventassero inadeguati. Due numeri della rivista della Casa, «Ars et labor» (del 1908 e del 1910), offrirono immagini della costruzione, e successivamente della inaugurazione, di nuovi, ampi locali. Le illustrazioni erano accompagnate da alcuni dati sorprendenti:

«Nel N. 9 del 1908 di «Ars et Labor» abbiamo date alcune fotografie di queste nuove Officine, quando ancora erano in costruzione: oggi le presentiamo ai nostri lettori pressoché finite, in modo che una parte delle Officine stesse è già in azione di lavoro. Il trasloco dalle vecchie Officine in Viale Vittoria, in queste all'Acquabella, non è compiuto e richiederà molto tempo ancora. Infatti si devono trasportare con molte cure, perché di materiale delicatissimo, oltre 600,000 lastre incise, che corrispondo a 570,000 chilogrammi di metallo: già ne venne collocata nel nuovo magazzino una parte e vennero pure trasportate N. 7000 pietre litografiche e N. 75,000 lastre di alluminio e di zinco coi riporti di disegni e di musica. In seguito si inizierà il trasporto del Magazzino-Edizioni e del Magazzino-Copisteria di musica: in complesso saranno 22,000,000 tra pezzi e volumi.»¹⁷

Sono numeri enormi, che danno un'idea di quanto imponente fosse diventata l'impresa Ricordi. E sono dati tanto più stupefacenti, per il lettore odierno, per ciò che rivelano delle esigenze dell'attività industriale a cavallo dei secoli XIX e XX: la creazione e l'accurata custodia di grandi quantità di matrici di stampa grosse e pesanti, una vera e propria armata di maestranze altamente specializzate nella creazione di tali matrici e nella gestione delle macchine per la stampa e la confezione, nonché il significativo investimento di tempo, lavoro e denaro per ogni ristampa. L'ultima lettera della raccolta (vol. 2 n. 48 del 3 dicembre 1909, indirizzata all'architetto incaricato della progettazione delle nuove officine e magazzini nel quartiere Acquabella alla periferia orientale

37

¹⁷ Da «Ars et Labor—Musica e Musicisti», Anno 65 n.1 (gennaio 1910), «Le nuove Officine G. Ricordi & C. in Milano (all'Acquabella – Fuori Porta Monforte)», p. 39.

di Milano) offre uno squarcio su un altro aspetto del lungimirante spirito imprenditoriale di Giulio. I succitati articoli da «Ars et labor» (recanti le immagini di una fabbrica e di uffici molto moderni per l'epoca) testimoniano di una nuova concezione, all'inizio del Novecento, dell'impostazione degli spazi lavorativi; concezione che riflette chiaramente l'innovativo atteggiamento nei confronti del benessere degli operai promosso da John Patterson, fondatore della National Cash Register Company (NCR) di Dayton (Ohio, USA).¹8 Questi sosteneva che, se l'imprenditore avesse provveduto i lavoratori di un ambiente pulito, ben illuminato e ben aerato, sarebbe stato ripagato da una maggiore produttività e fedeltà da parte degli operai stessi. Quando nel 1893 fu inaugurato il nuovo 'campus' (così venne chiamato da Patterson) della NCR, che vantava i primi edifici detti «daylight factories», con ampie vetrate dal pavimento al soffitto per lasciar entrare la luce del sole, e che potevano essere aperte per fare entrare aria fresca, molti industriali guardarono a quel progetto con scetticismo. Ma arrivati ai primi anni del Novecento e alla innegabile evidenza dei risultati positivi derivati dal miglior trattamento dei lavoratori, molti dovettero ricredersi. E queste idee arrivarono anche in Europa. I nuovi impianti concepiti per la Ricordi dimostrano che molti di questi concetti innovativi attecchirono anche in Italia.¹9

L'editoria musicale era, per gran parte del XVIII secolo, un settore commerciale perlopiù relativamente contenuto, che poteva sì e no generare qualche discreto profitto per l'incisore/ stampatore che intraprendeva tale attività. In alcuni casi poteva essere un'iniziativa collaterale affiancata a un'attività principale, come quella della vendita di strumenti musicali, della copiatura a mano di parti musicali per qualche teatro, e così via. Nel corso del secolo XIX si vide invece lo sviluppo di tre fattori complementari: il forte incremento nelle efficienze e nelle capacità di produzione; la crescita di una classe borghese con il gusto per lo studio e l'esecuzione della musica (che costituì un crescente ed importante mercato per la musica stampata); e lo sviluppo esponenziale, dalla metà del secolo, di una capillare rete ferroviaria (che facilitava la consegna del 'prodotto' editoriale in modo più economico a un più ampio pubblico in un maggior numero di mercati). Tali elementi contribuirono a gettare le basi per la crescita di una vera e propria 'industria' attorno alla produzione di musica stampata e della fornitura di materiali di esecuzione per gruppi di dilettanti e di professionisti. L'ultimo di questi fattori ha creato anche l'esigenza di urgenti riforme (o perfino di legislazione del tutto nuova) nel campo della protezione del diritto d'autore e soprattutto del «diritto d'esecuzione». Alcuni imprenditori - Ricordi in prima linea - seppero cogliere queste opportunità per fondare imprese che sono poi cresciute sino a diventare grosse forze nel settore. Nel caso particolare della Ricordi, il potere di influenzare la programmazione teatrale crebbe in misura corrispondente: se un compositore come Verdi poté

¹⁸ Vedi il capitolo su on «Welfare work and labour» in Samuel Crowther, John H. Patterson: Pioneer in Industrial Welfare (New York, 1926), pp. 190-207.

¹⁹ Vedi «Inaugurazione delle nuove Officine G. Ricordi & C. in Milano —22 giugno 1910» in «Ars et Labor» pp. 543-555 (luglio 1910).

godere di un successo economico molto maggiore di quello del quale avevano potuto beneficiare i grandi compositori della generazione precedente alla sua, fu anche grazie, in misura tutt'altro che trascurabile, allo sviluppo dell'editoria musicale, cresciuta sino a diventare una «industria dell'arte» di considerevole influenza.²⁰ La disponibilità e la sempre maggiore accessibilità di documenti come questi copialettere di Casa Ricordi, come pure di tanti altri documenti aziendali, costituiranno una risorsa fondamentale per gli studiosi che in futuro vorranno approfondire l'esame del 'business' della cultura nell'Ottocento e nel Novecento.

20 Vedi John Rosselli, «The New System: Verdi as Money-Maker» in *Verdi Festival Essays, Royal Opera House*, Alison Latham, ed. (Londra, 1995), pp. 12-15. Tradotto in italiano come «Verdi uomo d'affari» in *Giuseppe Verdi: L'uomo, l'opera, il mi*to, Francesco Degrada ed. (Milano, 2000) pp. 91-95.

2.

The private corporate copybooks of Giulio Ricordi

by Gabriele Dotto

ONLINE RESOURCES »

 $digital archiviori cordi. com/en/collection/lettere_personali_giulio$

The private corporate copybooks of Giulio Ricordi

"Imagine a man who has a hundred things to keep after. Industrialist: here is the colossal factory to oversee; publisher: here are highly important contracts to stipulate and, even more crucially, to enforce; furthermore, today there are rehearsals at La Scala, tomorrow, the *mise-en-scène* of a new work. Blend the practical nature of a businessman with the artistic temperament of a composer, driven by his muse toward new and original inspirations [...]"

Thus reads an admiring little portrait of Giulio Ricordi (1840-1912) in the chapter dedicated to him in a series of essays on eminent people of the Milanese literary, scientific and artistic milieux published in Italy in 1884. The admiration accorded Giulio stretched well beyond the borders of Italy: in a London periodical of 1888 we read "Signor Giulio Ricordi, as everyone knows, besides being an excellent man of business, is also a composer of distinguished merit"; ² a full-page illustration in *The* Graphic of 18 February 1893, dedicated to the premiere of Falstaff at La Scala, shows the portraits of three men: along with the librettist Arrigo Boito and the composer Giuseppe Verdi is-right in the center—Giulio Ricordi; and when Giulio died, the New York Times dedicated a full column to his obituary. Few, if any, music publishers have occupied a position of such influence, not to mention of such renown even among a general, international public. Particularly fascinating it is, therefore, to be able to examine (alongside the many other business-related documents housed in the Ricordi Archive) this set of "private" copybooks of letters from the Director alone, or by his direct delegates, dealing in part with matters of a certain delicate nature. Since not all of the 280 letters in these two volumes deal with matters "of a certain delicate nature," however, it is not entirely clear why, exactly, some of them appear in these "private" copybooks rather than in the main copybooks of the publishing house. Apart all manner of day-to-day issues related to running a business (which appear in both these and in the main copybooks of the publishing house), those main copybooks also contain, on occasion, letters on delicate topics (complaints about third parties, cajoling missives to composers, and the like) which might certainly have caused some embarrassment if they were rendered public.

The twenty-two year arc of time covered by these copybooks may have something to do with why, exactly, this separate set of correspondence copies was generated. They begin in 1888,

¹ Giovanni Gavazzi Spech, È in casa?... (Le visite di John) Rome, 1884, pp. 181-192; this quote, from p. 184.

² The Musical World, 25 February 1888, p. 145.

immediately following the transformation of what had been, for eight decades, a family-run business, into a company with shareholders 3 — though not yet a true "public company" in our modern sense (that would occur, in a partial way, after World War I —Giulio by then long dead). The letters that deal with matters of reprimand of employees, of hirings and firings, of complaints about retail shops and affiliates being run lackadaisically or about work done in a shoddy manner (whether by laborers or managers of the company workshops or by contracted third parties like the architectural firm entrusted with the design and construction of the new production offices at the outskirts of town), may have been the sorts of issues that General Manager Giulio might possibly have wanted to shield from the eyes of shareholders. And certainly, a jocular, vaquely "not fit for work" letter like the bawdy mock-Bohème verses of the letter to Puccini of November 1895, or the letters to a lawyer marked "private," or further the severe father-son scoldings of the later letters to Tito II, were never meant for other eyes. And yet, these are nonetheless "official" company documents, kept on file. The exact nature of the obligations for keeping (and, if required, revealing) such documents in that time, has yet to be fully explored. The other antipode of this set of copybooks - 1909 - corresponds with the year in which the director of Casa Ricordi's longstanding antagonist, Casa Sonzogno, decided to step aside and pass the business along to his (far less aggressive) nephews. This latter date may, however, be pure coincidence; for that matter, the initial year (1888) also coincides with the months leading up to the finalization of the acquisition of long-time rival publisher Casa Lucca (with its lucrative Italian rights to the works of Wagner). The number of letters per year describes an overall downward trajectory, from the high point of fifty-four letters in 1888 to the single letter of 1908 and the five of 1909. Overwhelmingly they deal with business matters and in-house organization, but taken together, these letters are enormously revealing to the modern reader for the picture they offer of day-to-day matters of management of a very large player in the fin-de-siècle "industry of the arts."

Just a few years before these private copybooks were begun, the company had made an enormous investment in new production and warehousing facilities in Viale Vittoria in Milan. Indeed, in the very year of that move (1884) Spech's book quoted above described the by-then cramped conditions in the palazzo that for years had housed the entire firm:

"This House of Ricordi in Via Omenoni, with its patrician façade, is a marvel. If you open those shutters that you see on the sides of the courtyard, before you lies an immense warehouse of music: engraved metal plates, printed music, a storage area for paper, crates. If instead you pass through that door at the back bearing the company's famous emblem of the three rings engraved on the glazed glass panels, you will find the lithographic and typographic printing presses, and a hundred

^{3 &}quot;The music publisher Ricordi has been taken over by a partnership en commandite with capital invested solely by the brothers Carlo and Lugi Erba, alongside Signor Tito Ricordi. The Partnership will continue running the company under the directorship of signor commendatore Giulio Ricordi (another of the shareholders) under the following name: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, di G. Ricordi e C."; Giornale dell'Associazione tipografico-libraria italiana of 15 October 1887, under the rubric "Notizie Commerciali – Milano." By the following May, after the acquisition of the Lucca publishing firm, the shareholders had expanded to six: see Claudio Sartori, Casa Ricordi 1808-1958 (Milan, 1958), p. 67.

workers. Machinery and laborers who are, however, getting ready to move to the new plant outside Porta Vittoria."⁴

The debt of that investment must have still loomed heavily when the acquisition of Casa Lucca was finalized in the spring of 1888, as would the increasing expenses over the following years, as Ricordi continued to expand its network of shops and affiliates as well.⁵

The twenty-three letters to his son Tito describe a revealing journey in the sometimes uncomfortable balancing of the overlap of relationships, manager-employee and father-son. To what extent Giulio's growing litany of complaints about Tito's poor management habits and spendthrift ways reflects quantifiable shortcomings, as opposed to a generational clash of ideas about how the music publishing business should evolve in that complicated turn-of-the century period, is a matter that merits considerable more research in the future. This "dynastic crisis," as one scholar has defined it,6 may have had as much to do with son Tito's enthusiastic embrace of budding technologies (gramophones and silent cinema synchronized to sound recordings⁷) versus father Giulio's highly cautious approach to these disruptive new elements of the commercial (and artistic) panorama, as it did with problems of Tito's management. In Giulio's closing screed (5 July 1907: what a devastating letter that must have been for the son to receive!) we can read, alongside the father's resigned realization that perhaps the dynastic succession was truly coming to an end, an underlying lament about a musical (and commercial) world that was fast changing (in his opinion, for the worse), and perhaps even (in Giulio's mind) disappearing altogether. And yet, in the year following these letters, the father-son "team" would score a fruitful, indeed triumphant collaborative success in the time-tested approach of how Ricordi "conducted its business." Read these words from The New York Times 8 about the publisher's fundamental role in ensuring the success of the premier of Puccini's Fanciulla del West at the Metropolitan Opera:

"There was an editorial in a recent number of *The Musical Courier* which paid lavish tribute to the might of the firm. Its title was 'Business.' Commenting on the relative financial success of Richard Strauss and Giacomo Puccini in the musical world of the present, the writer said:

- 4 Spech, cit., p. 186.
- 5 Stefano Baia Curioni, Mercanti dell'Opera: Storie di Casa Ricordi (Milan, 2011), pp. 183-187.
- 6 See Baia Curioni, cit., "La tragedia dinastica," pp. 190-206.
- 7 For a detailed examination of the latter, see Christy Thomas, When Opera Met Film: Casa Ricordi and the Emergence of Cinema, 1905-1929, PhD dissertation, Yale University (2016).
- 8 The New York Times, 8 January 1911 (i.e., a month after the world premiere of Puccini's La fanciulla del West conducted by Toscanini), under the title "The music trust that reigns over Italian opera" with the subheading "The Ricordis of Milan, who control 'The Girl of the Golden West,' have been factors in operatic history for a hundred years." At the upper left of the page, a portrait of Giulio Ricordi ("Present head of the House") accompanied, down the page, by portraits of Giovanni and the two Titos as well as details of autograph music by Donizetti, Verdi, and Francesco Paolo Tosti.

'The Puccini success is more overwhelming and complete because he has behind him the physical and moral support of an enormous commercial force, a force that no other composer living can calculate upon, and that is the Ricordi publishing house. With an unexampled energy and a mercantile perspicuity unequaled in its line, the Ricordi firm sustains Puccini to a degree that defies and defeats competition. [...]

As to the French composers, there is lethargy and indifference only, for, when Debussy's opera was performed here, neither composer nor publisher gave any personal attention to the exploit, and even now, with a Debussy opera promised at Boston, no manifestation can be looked forward to on the part of the composer, or of Durand, the publishers. Neither Heugel nor Choudens, the rich Paris publishers, make any effort to aid Massenet's or other French operas introduced to our opera public.

This driving Italian commercial force, taking advantage of every opening, discloses a mercantile genius that puts our American publishers into complete eclipse. It is this remarkable associated element, utilizing fashion as its medium, that makes it nearly impossible for other opera composers to flourish here and in England, and that holds the control of the living repertory.'

Thanks to the Ricordi impulse, it is claimed that Puccini, if all goes well, will make more money out of *The Girl of the Golden West* than Strauss has made up to the present out of all his operas, among which are such sensations as Salome and Elektra.

Humperdinck's Königskinder was produced a few nights ago at the Metropolitan for the first time on any stage. 'But where is the publisher?' The Musical Courier writer asks. 'The musical world knows not his name. Will Dukas, the composer of Ariane and Barbe Bleue come from Paris? Will his publisher come? Is the publisher showing any interest in the production of the Dukas work? Ricordi is here on the spot carefully supervising every step taken. Gatti-Casazza [superintendent of the Metropolitan], Toscanini, Caruso, Amato, Puccini, and Ricordi represent one unit of energy working toward a common end.' "

The on-site Ricordi representative in New York, come from Milan to ensure that everything would go in the best possible way, was Tito II.

A whirlwind of both company-related issues and cultural-industry issues were roiling in the background over the course of the years covered by these copybooks, but little of this transpires in this correspondence—except, of course, if we read "between the lines" of the letters complaining about scant performance of the various shops and affiliates, as a reflection of the more general alternation of high and low points of the Italian economy through those decades. In 1895 the typesetters of Ricordi's book-printing division went on strike (the news is barely mentioned in passing in the opening of letter n. 186 of 10 November); management took a hard line, refused to

meet their demands and instead fired the lot of them (a total of 45 employees), shutting down the department altogether. 9 Throughout the 1890s Italy's most prestigious opera house, La Scala one of Ricordi's key theatrical clients—went through a downward spiral of financial troubles, as the city progressively pulled back on its subventions. One key, ongoing issue, however, has a very prominent place in these letters: the battle with Sonzogno, over both copyright and theatrical programming. Encroachment on Ricordi's copyrights—whether as arguments over ownership of exclusive territories or types of rights, or matters of outright piracy—had been a headache throughout Ricordi's history: the founder, Giovanni, had extensive litigation with Casa Lucca, with Artaria & C, as well as with several impresarios (to be fair, no one was innocent in these sorts of dealings in the early 19th century, with Ricordi sometimes standing as the accused).¹¹ The "Sonzogno affair" occupies Giulio's attention from the very first letter in this collection, and along with complaints about Sonzogno's management of theatre seasons in several theatres (not only La Scala), 12 the rival publisher resurfaces in fourteen more. Their ongoing fight over copyrights gained attention well beyond the borders of Italy, since it involved debates about the extent of copyright protection which were no doubt closely watched by publishers, theatres, and legal minds of many countries. Both Ricordi and Sonzogno distributed pamphlets arguing their side of the issue, and a London journal gave English readers this succinct update:

"Even in Italy, which is said by some people to be the land to which the muses have fled, and wherein they hide now from the cheerless atmosphere of the nineteenth century, abiding the dawn of a better

9 Claudio Sartori, Casa Ricordi 1808-1958 (Milan, 1958), p.68.

10 Throughout the 1880s Ricordi largely controlled the choice of repertory at the theatre, while allowing for occasional productions of Sonzogno or Lucca works. In 1891, Sonzogno purchased programming rights (in order to launch its hit Cavalleria rusticana in Milan), but over the following three seasons Ricordi was back in control (it is no mystery why Verdi's last two masterpieces, Otello [1887] and Falstaff [1893] should have been premiered at La Scala during its Ricordi-run years, when the publisher could guarantee to the composer its close oversight) and excluded any Sonzogno operas from the programing. In both 1894 and 1895 Sonzogno was awarded the right to act as "impresario" by promising to produce more than the usual five or six operas in a season. The programming in those two Sonzogno years, in the words of one scholar, "can only be characterized as a thoroughly bizarre repertory" (see Alan Mallach, The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915 [Lebanon, New Hampshire, 2007], pp. 214-216) and Ricordi refused to allow any of the operas from its catalog to be produced there. Those seasons were financial failures for the theatre, although Sonzogno—a wealthy man dabbling in music publishing more as a hobby than as a business venture—subsidized the productions heavily out of his earnings from his non-musical publishing activities. By 1897 the city of Milan abolished its subsidy to La Scala altogether, and the theatre remained shuttered for the entire 1897-98 season.

11 For one such instance, see Philip Gossett, "Piracy in Venice: The Selling of Semiramide" in Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday, David Rosen and Claire Brook, eds., (New York, 2003), pp. 120-137.

12 Besides several Milanese theatres (the Lirico, the Carcano, the Dal Verme), Sonzogno, in the 1890s, assumed the impresario role of theatres in Florence, Rome, and Naples. Sonzogno had few qualms about sinking huge sums into those enterprises, as a Roman chronicler of the era relates: "Sonzogno took charge of a theatre that had no endowment, with the intention of showing that theatres can support themselves independently without subventions. This attempt has now proven to be a failure. The enormous investment he made doesn't bother Sonzogno though because, lucky him, he's a millionaire." A. Giovanetti, "Gli spettacoli di Roma" in Gazzetta teatrale italiana XIX (1890), n. 10, 25 March, p. 1, quoted in Marco Capra, "La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato" in Casa Musicale Sonzogno: Cronologie, saggi, testimonianze, Mario Morini et al, eds., (Milan, 1995) 1:269.

45

day, the virtues of generosity have not been brought to an uncomfortable perfection, as is shown by the battle now waging between Signor Sonzogno, the proprietor of the Secolo, and Signor Ricordi, on a question of copyright. The first-named gentleman has, it appears, been publishing cheap editions of the operatic works of Cimarosa, Rossini, Donizetti, Meyerbeer, and others, relying on the provisions of the old copyright laws, which limited the period of an author's proprietary rights to thirty years. Meanwhile, however, a new law has been passed, which extends the period to eighty years, and on this ground Signor Ricordi claims rights in several of the works published by Sonzogno, and has instituted proceedings against him. Not content with these measures, Ricordi is himself publishing the same works at a still cheaper rate, for as soon as Sonzogno announces a work to be published at 25 centimes, Ricordi brings out the same publication at 15 centimes. This suicidal policy has resulted, however, in the publication by Sonzogno of the same operas at the ridiculous price of 5 centimes. It is, of course, very sad to think how long the millennium is in coming to the musical world; but for all that, there will not be wanting unregenerate persons to wish that in England they might buy operascores for five centimes."

Sonzogno also went out of its way to speak ill of new Ricordi operas at any opportunity in its widely read newspaper *II* secolo and is generally suspected of being behind the purposefully orchestrated fiasco of the premiere of Puccini's *Madama Butterfly* in 1904.¹⁴ Little wonder that his name should appear so often in this correspondence.

Another name that makes a not infrequent appearance—seven letters in all—is that of Angelo Tessaro, inventor of a mechanized music-engraving system, the music "tachygraph," that Giulio hoped would revolutionize that ancient, labor-intensive craft. The apprenticeship for becoming a master engraver took several years, the large number of necessary tools (all handmade) were highly expensive to produce, the expenditure in acquisition and storage of the pewter engraving plates enormous, and the process itself agonizingly slow. Giulio's good-faith investment in the

13 The Musical World, 28 luglio 1888, pp. 584-585.

14 See for instance Julian Budden (who relates that Sonzogno was "known for his unscrupulous tactics"), *Puccini, His Life and Works* (Oxford, 2002), p. 241.

15 For a brief review of the history of the device, see Giuseppe Aliprandi, "II 'Tachigrafo Musicale' Tessaro" in Bollettino della Accademia Italiana di Stenografia, 1937, pp. 114-117, which offers this glowing quote from the 25 March 1888 of Ricordi's Gazzetta Musicale di Milano, anticipating the promised advantages of the system: "The tachygraphic machine, which offers a choice of quite elegant music characters and typefaces, can produce in a given amount of time twice the number of pages—ready to be transferred to zinc printing plates or lithographic stone—compared to the old system of engraving. What is more, it can be operated by the delicate hands of young ladies with just a minimum amount of training in setting up pages of music. The period of apprenticeship, which would require several years in order to become expert engravers, lasts instead just one or at most two months, and this machine spares the worker from having to handle lead plates (as in the old system), which is always risky and even dangerous." It goes perhaps without saying that, above and beyond the production efficiencies here described, the possibility of using young women (who required a modicum of training) to operate the machines rather than highly skilled craftsmen meant that Ricordi could also pay them lower wages. In the end, the problem wasn't that the invention didn't work—apparently it did, and the Bollettino article mentions that Tessaro ultimately sued Ricordi, and won—but rather, that the technology simply could not reach the hoped-for production levels that would have efficiently replaced the old system of hand engraving, and thus have justified the significant investment Ricordi had been making.

promising process is entirely understandable, as was the ultimate failure of the hoped-for technology (reminiscent of the famous case of the writer Mark Twain who nearly bankrupted himself in the 1880s, investing in experimental automated typesetting technology). Anyone involved with the music publishing industry (or indeed the "digital revolution" in the print industry) will feel great empathy with Giulio's plight here. On the one hand, this investment of time and money reveals his forward-looking instincts and entrepreneurial willingness to take on risks. On the other, as we know from hindsight, even though numerous such solutions were attempted throughout the early 20th century, hand-engraving or hand-copying were still the norm as late as the 1970s; it wasn't until the last decade of the 20th century that reliable and economically viable "mechanical" (digital) music engraving solutions became standard. Nonetheless, the failed entrepreneurial gamble reached a dramatic point when Giulio was accused by the shareholders¹⁶ of mismanaging the investment for the acquisition of Tessaro's patent rights, leading him to furiously submit his resignation as general manager in letters filled with righteous indignation (nos. 181 and 182 of 17 and 19 June 1895). Nonetheless, subsequent letters continue, with Giulio still on the job, as though nothing at all had occurred, so we can presume his outburst had the effect of guieting his critic among the board members.

On a far lighter, indeed amusing side, we have the several references to publications by "Jules Burgmein," the nom de plume Giulio adopted for his copious compositional activity. The ways in which he refers to himself within these letters remains a puzzle for the modern reader: surely by this time the identity of the "man behind the pseudonym" was an open secret, especially within the firm itself. Could there possibly have been anyone at the Ricordi workshops or offices, or in the network of retail shops and affiliates, who was unaware of Burgmein's identity? And yet we get repeated references to him in the third person (perhaps meant ironically?), writing to the director of a Ricordi shop with whom he was annoyed because that fellow had not informed a client about the availability of a recently published "Album by Burgmein," or again responding to a conductor (who must have sent an adulatory note) to inform him that he had "referred your kind words to Burgmein, who asked that I thank you warmly in his stead." In 1902 the Ricordi house organ (at the time called Musica e Musicisti) raised the question "Who is Jules Burgmein? ... we do not know, and to no avail have we have sent letter upon letter to Mr. Burgmein: we never got a reply." Furthermore, the nom de plume was a late subterfuge: Giulio had signed his (numerous) early compositions with his own name (although, by way of ironic historical detail, one of these compositions, a polka for piano, opus 36 of 1857, was entitled Pseudonimo). From 1853 (when he was still but a lad, not yet thirteen) up to 1871 the Ricordi catalog registers fully one hundred fortysix pieces signed Giulio Ricordi, mostly dances, etudes, and caprices for piano but also hymns and chamber vocal pieces, not to mention transcriptions and fantasias on themes from operas by Rossini, Donizetti, Bellini, and Verdi. And there must have been other works as well, since the

16 Baia Curioni (cit., p. 188) indicates one shareholder in particular—Strazza, who some months later would resign from the Board.

Ricordi production ledgers list a work signed by him and identified as opus 160. Only later did Giulio adopt the Burgmein pseudonym (even though he would again publish occasional compositions under his own name: a polka in 1889, a mazurka in 1892, and a pair of patriotic pieces, a Canzone del Bersagliere in 1911 and an Improvviso patriottico in 1912).

Getting back to more strictly business-centric themes: a large part of this correspondence regards efficiency and costs surrounding work at the Officine (workshops) and the successful management of the Ricordi shops and affiliates in Italy and abroad. Students of retail commerce may wonder at Giulio's obsession with short-term sales performance of the shops, at times hounding the shop managers over yearly results rather than (in a more modern sense) accommodating longterm return-on-investment concepts. This may have been a reflection of the unstable economic "rollercoaster" of the general situation in Italy over those decades, or of the pressure that, in turn, his shareholders would raise in their periodic meetings; but quite possibly it is also an indicator of how razor-thin the profit margins were in the retail sheet-music trade, in light of the significant investments necessary for preparing the masters (manual engraving, lithography), acquiring paper, and the highly inexact science of calculating reasonable print runs for new publications. This also helps clarify the importance that the company placed in collateral initiatives like thirdparty printing jobs (calendars, publicity posters and the like) and its own line of what we would today term "merchandising" (most significantly, opera-related or tourism-related postcards). By the time of the company's centennial the warehousing and production needs of its expanding activity had outgrown the spaces in Viale Vittoria where these departments had relocated, a quarter century earlier, from Via Omenoni (though Giulio's headquarter offices had remained in that downtown building just 250 meters from La Scala). Two issues of the house journal Ars et Labor showed the construction, and later the inauguration, of the vast new complex, and related some eye-opening data:

"In Ars et Labor n. 9 of 1908 we offered a selection of photographs of these new Workshops, then still under construction. Today we can announce to our readers that they a nearly completed, and indeed part of the plant is already in operation. The move from the old workshops in Viale Vittoria to these at Acquabella is not complete and will require considerably more time. In fact, the over 600,000 engraved music plates (weighing 1,265,635 pounds) must be transported with extreme care because they are quite delicate; a portion of them has already been moved to the new plant to date, along with 7,000 lithographic stones and 75,000 aluminum and zinc printing plates with illustrations and music. After that, we will begin the relocation of the warehouses of printed music editions and of the performing materials from the copy shop: in all, some 22 million scores, parts, and editions."¹⁷

¹⁷ Ars et Labor—Musica e Musicisti, Anno 65 n. 1 (January 1910), "Le nuove Officine G. Ricordi & C. in Milano (all'Acquabella – Fuori Porta Monforte)," p. 39.

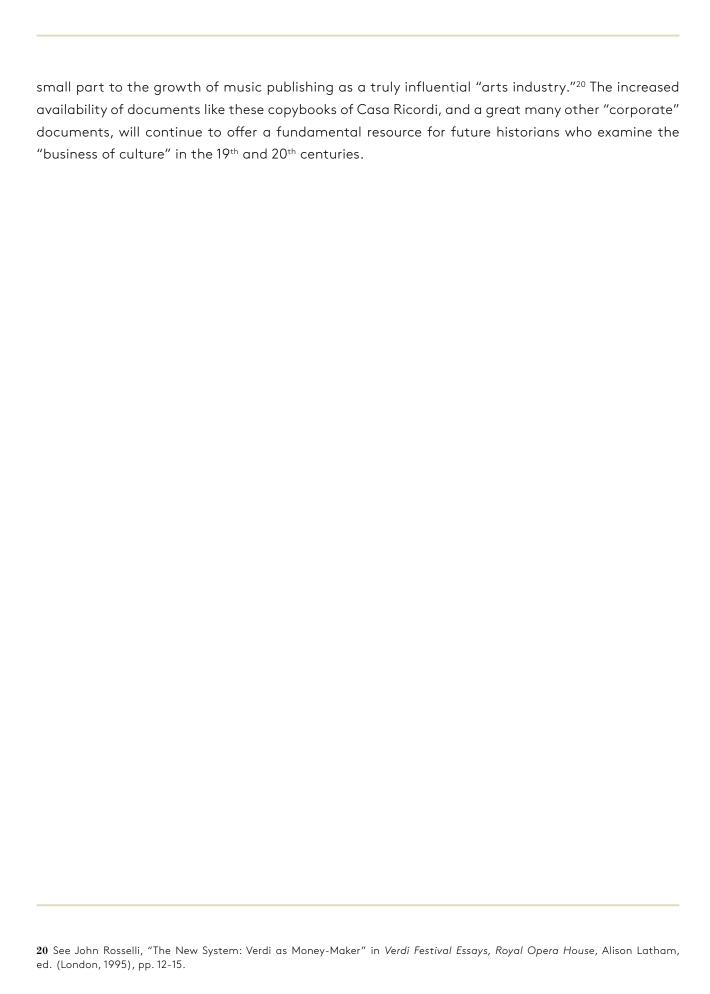
These are huge numbers, indicative of the enormous enterprise Ricordi had become. The data are also staggering to modern eyes because of what they reveal about turn-of-the century industrial requirements: the creation and careful storage of vast amounts of large, heavy printing masters; a veritable army of skilled workers to create them and to run the machinery; the significant investment of time, labor, and material for every printing and reprinting.

The very last letter of the collection (vol. 2 n. 48 of 3 December 1909 addressed to the architect charged with the project of those new production offices and warehouses in the Acquabella neighborhood at the eastern outskirts of town) offers insight into another aspect of Giulio's forward-looking entrepreneurial spirit. The above-cited *Ars et Labor* articles (with images of the very modern factory premises and offices) reveal a new conception of the 20th-century workspace, clearly reflecting the attitudes toward worker well-being championed by John Patterson, founder of the National Cash Register Company (NCR) of Dayton, Ohio (USA). Who insisted that by offering workers clean, well-lit, adequately ventilated work environments one would increase productivity and employee loyalty. When the new NCR "campus" was built in 1893 (featuring the first "daylight factory" buildings with floor-to-ceiling glass windows which offered natural light and could be opened to let in fresh air) many industrialists viewed the experiment with skepticism, but by the early 1900s the positive results of treating the labor force decently became clear and the ideas spread to Europe as well. The new Ricordi facilities reflected a number of these innovative concepts. In the new Ricordi facilities reflected a number of these innovative concepts.

Through most of the 18th century music publishing was, in the main, a relatively minor business sector that may or may not have generated appreciable profits for an engraver/printer and indeed which may have been, in some cases, a secondary activity to such things as music instrument sales, scribal copying of music for performing organizations, and the like. The development of three complimentary trends through the 19th century—increased industrial output and efficiency; a growing middle-class taste for amateur music study and music-making (creating a more substantial market for sheet music); and the exponential mid-century expansion of rail travel (making delivery of "product" available cheaply to more, and much broader, markets)—contributed to laying the groundwork for a real "industry" to grow around sheet-music production and music-material supply to dilettante and professional performing groups. The last of these developments also set the stage for urgent reforms (or new legislation) regarding copyright and above all the concept of "performing rights." Some entrepreneurs seized these opportunities and established organizations that grew to impressive size, Ricordi at the forefront. In the case of Ricordi, their "power" to influence programming grew as well: if a composer like Verdi could become so much more economically successful that the great composers of a generation earlier, it is due in no

¹⁸ See the chapter on "Welfare work and labour" in Samuel Crowther, John H. Patterson: Pioneer in Industrial Welfare (New York, 1926), pp. 190-207.

 $[\]textbf{19} \ \mathsf{See} \ "\mathsf{Inaugurazione} \ \mathsf{delle} \ \mathsf{nuove} \ \mathsf{Officine} \ \mathsf{G.} \ \mathsf{Ricordi} \ \& \ \mathsf{C.} \ \mathsf{in} \ \mathsf{Milano} - 22 \ \mathsf{giugno} \ \mathsf{1910}" \ \mathsf{in} \ \mathit{Ars} \ \mathsf{et} \ \mathit{Labor} \ \mathsf{pp.} \ \mathsf{543-555} \ \mathsf{(July} \ \mathsf{1910}).$



Note - Notes

Nota del curatore del progetto "Lettere di Casa Ricordi"

di Patrizia Rebulla

Nota del curatore del progetto "Lettere di Casa Ricordi"

1. Criteri editoriali

Il testo delle lettere di Giulio Ricordi e di suo figlio e Tito II non presenta problemi di tipo filologico. La natura stessa delle lettere, fatta di linguaggio quotidiano e estremamente comunicativo, rende i documenti scorrevoli e facili da leggere. La scrittura è ordinata, e in generale priva di correzioni o ripensamenti. Non si è ritenuto perciò di procedere a una trascrizione diplomatica indicando la spezzatura di riga o il cambio di pagina. La possibilità di confrontare la trascrizione con l'immagine dell'originale rende peraltro l'operazione superflua, a scapito della leggibilità.

Gli interventi redazionali sono quindi stati ridotti al minimo e indicati sempre fra parentesi quadre. Tali interventi riguardano:

- la datazione, che a volte richiede di essere completata, precisata o ricavata dalla sequenza stessa delle lettere;
- · gli accenti, uniformati secondo le norme dell'italiano moderno;
- le virgolette, uniformate sempre alle virgolette alte (es.: "). In caso di virgolette aperte e non chiuse, si è aggiunta la chiusura tra parentesi quadre;
- le abbreviazioni nelle forme di cortesia del destinatario, uniformate in S.^r (non S^r.), S.^g (non S^g.), E.° (non E°.) ecc.
- i trattini a chiusura delle frasi abituali nella scrittura di Giulio, presenti anche in Tito II sono stati uniformati in punti. Sono stati invece lasciati quando seguono un punto esclamativo o interrogativo, perché segnano spesso un'enfasi nel fluire del discorso.

L'originale è stato invece rispettato per quanto riguarda i seguenti elementi:

- · le sottolineature;
- I puntini di sospensione e i punti esclamativi. Ai puntini di sospensione è stato di regola aggiunto uno spazio prima e dopo. In particolare, Giulio utilizzava lunghe sequenze di puntini all'interno della stessa frase. Gli spazi aggiunti si sono dunque resi necessari per evitare che la giustificazione crei larghi spazi vuoti;
- le abbreviazioni, se intuitive anche per il lettore moderno, sviluppando solo quelle poco chiare o di difficile interpretazione. Nei casi di ambigua interpretazione di una parola si è scelta la grafia corrente;
- · la j iniziale ed intervocalica;
- · i paragrafi chiaramente indicati da una rientranza;
- gli errori di ortografia o sintassi e le sviste dell'autore, contrassegnati con [sic] solo dove l'interpretazione sarebbe risultata ambigua;
- · le abbreviazioni nelle formule di commiato e nelle firme.

I passi di incerta leggibilità sono stati contrassegnati con [illeggibile]. Singole lettere illeggibili all'interno di una parola sono state trascritte intervallandole con '-' per contrassegnare quelle non identificate.

2. Criteri di traduzione delle lettere originariamente in francese

Non poche lettere presenti nei copialettere di Giulio e Tito Ricordi sono in francese, all'epoca lingua franca anche degli affari. Poiché nessuno dei due era francofono, ma scriveva in una lingua appresa, nella scelta dei traducenti ci si è attenuti il più possibile a un traducente con un suono vicino all'originale scelto dallo scrivente, con l'auspicio che questo possa restituire il più possibile il senso autentico della lettera. Spesso infatti è evidente che un madre lingua avrebbe scelto un termine diverso e magari più appropriato, ma ci sembra che nel tradurre vada evitato il rischio della sovrainterpretazione. Lasciare dunque intatto un termine vicino all'italiano dovrebbe comportare meno ambiguità.

In particolare, Tito ha in generale una scrittura piuttosto affrettata e con frequenti ripetizioni, che sono state conservate anche nella traduzione. Giulio invece, come nelle sue lettere in italiano, ha uno stile estremamente discorsivo ma più curato e più attento alle sfumature, che anche in questo caso si è cercato di restituire nella traduzione.

Nelle formule di commiato, che in francese seguono regole molto codificate, entrambi gli autori sono attenti a rispettare gli usi convenzionali. Traducendole, si sono utilizzate quelle usate di preferenza da Tito o da Giulio in italiano in situazioni dello stesso tenore.

Un problema particolare è posto dalla scelta fra il *lei* e il *voi* nel tradurre il francese *vous*. Nell'italiano dell'ottocento e del primo novecento, il *lei* indicava un registro pienamente formale, mentre il *voi* segnalava un rapporto che – se non confidenziale come il *tu*, allora decisamente amicale – caratterizzava un rapporto di consuetudine affettuosa. Si è cercato di seguire perciò lo stesso criterio, adeguandosi volta per volta al registro della conversazione.

3. Il procedimento di annotazione delle lettere

Lo scopo principale delle annotazioni aggiunte al testo delle lettere è favorire l'identificazione delle persone, dei luoghi e delle opere musicali citate dallo scrivente, con l'intento anche di poterle ricercare e raggruppare. Lo stile epistolare – comportando in generale una conoscenza diretta fra mittente e destinatario – è per definizione spesso implicito, perché parte di una consuetudine o anche solo di lettere precedenti, in grado di chiarire i riferimenti citati. Se Giulio Ricordi nello scrivere a Verdi dice 'mia moglie', non ha nessuna necessità di aggiungere che sta alludendo a Giuditta Brivio Ricordi, perfettamente nota a Verdi. Ecco perché una semplice ricerca testuale non consentirebbe di ritrovare tutti i riferimenti a Giuditta Brivio.

Lo stesso dicasi per la citazione di un luogo semplicemente come: 'il teatro', o 'dove vai sempre in vacanza anche tu', o 'a casa di tua madre', o frasi che implicano il rimando a un'opera come: 'l'opera dell'anno scorso per Parigi', o 'stiamo ancora aspettando il libretto.'

Si è cercato dunque di identificare tutte queste occorrenze, connettendole al database dell'Archivio Storico Ricordi in modo tale da restituire tutto il materiale di archivio a cui una persona, un luogo

53

o un'opera musicale sono connessi. Nei limitati casi in cui tale identificazione è risultata (per ora) impossibile, si è creata un'entità 'non identificato/a' che ha anche l'obiettivo di facilitare una futura identificazione e relativa integrazione quando dovessero emergere nuovi studi o nuove conoscenze. Inutile aggiungere inoltre che per il lettore che consulta le lettere oggi, possono risultare oscuri i riferimenti evidenti a un lettore dell'epoca. Le lettere, infatti, comportano sempre una conversazione fra i due corrispondenti, che raramente si limita alla semplice comunicazione di un fatto, ma che contiene invece notizie sulla reciproca salute e quella delle proprie famiglie, su quanto sta accadendo nel panorama politico, sulle vacanze, sugli studi o la carriera dei figli. Ciò è tanto più vero quando i motivi di preoccupazione aumentano, come nel caso delle lettere di Giulio durante la grave crisi economica di fine ottocento, o nel periodo cruciale per la casa editrice delle trattative e alleanze politiche necessarie a far approvare la legge sul diritto d'autore, o delle lettere di Tito II, che attraversano tutta la Prima guerra mondiale e danno costantemente conto di battaglie, arruolamenti, problemi politici ed economici. Se dunque i giochi di parole di Giulio Ricordi, fresco della battaglia di Adua, su Menelik e il generale Barattieri, erano certamente chiarissimi per qualunque suo corrispondente, non è detto che per il lettore di oggi sia chiaro che si sta riferendo all'imperatore d'Etiopia che aveva fatto un doppio gioco diplomatico alle spalle degli italiani, e al generale che della cocente sconfitta era stato responsabile. Ecco perché le annotazioni, oltre a fornire sintetiche notizie di base circa l'entità citata, aggiungono a volte anche un breve testo che chiarisca il contesto, come nel caso appena citato.

Per favorire l'integrazione con notizie fornite da archivi e biblioteche già presenti su Internet, ogni entità è stata collegata, quando esistenti, alle relative voci di 'Controllo di autorità.' In campo biblioteconomico e archivistico, si definisce 'Controllo di autorità' l'attività che serve a certificare l'univocità di ogni voce. Per persone e opere musicali è stato utilizzato il *Virtual International Authority File* (VIAF), cioè la base dati di voci di autorità gestita da un consorzio di numerose biblioteche nazionali e mantenuta dall'*Online Computer Library Center* (OCLC). Per i luoghi è stato utilizzato il database geografico *Geonames*, che ha lo scopo di referenziare ogni luogo con le relative coordinate geografiche, rendendolo non solo univoco e svincolato dalla sua formulazione linguistica, ma anche proiettabile su una mappa.

Infine, le entità citate sono state connesse, dove esistente, alla relativa voce di *Wikipedia*. Questo ha il duplice scopo di fornire delle notizie di base anche a chi non legge l'italiano, dato l'elevato numero di lingue in cui *Wikipedia* è tradotta, ed anche di consentire un automatico aggiornamento della voce stessa, favorito di nuovo dall'elevato numero di collaboratori di cui *Wikipedia* gode.

Note - Notes

Translator's note to the private corporate copybooks of Giulio Ricordi

by Anna Herklotz

Translator's Note to the private corporate copybooks of Giulio Ricordi

Perhaps the greatest challenge confronting the reader of a collection of private correspondence is that of trying to untangle, like the strings of a finely articulated marionette, the seemingly inextricable interplay between natural temptation and genuine necessity to read between the lines. Obviously the author had no reason to provide the kind of once-evident but now ephemeral clarity we can only hope to recuperate with the support of painstaking research and reasonably informed deduction. With the conversion then into another language, the multiple layers of nuanced expression that can be reflexively absorbed when read in the original tongue must inevitably rely upon the voice of the translator for their interpretation.

The very question of why many of these letters even qualified as "private" to begin with is something of a mystery, especially since their concerns are nearly always related in some manner to company policy and practice. Broadly contextualized, their contours are roughly framed and veined with references both direct and indirect to Ricordi's two major competitors: Casa Lucca, which was finally purchased and absorbed in May 1888 after years of dogged pursuit; and Casa Editrice Sonzogno, a persistent thorn in Ricordi's side from its founding in 1874 until its path to financial insolvency became fully manifest in 1909 (of which there is possibly oblique mention in the penultimate and antepenultimate letters of the second volume). Written record of sensitive inhouse disciplinary matters-of which there are quite a few-may have called for some discretion, as perhaps did the many references to legal matters and copyright legislation involving consultation with more than one attorney. Certainly Giulio's frustration with the underperformance of the company's various branch affiliates and Tessaro's tachygraph, for instance, and isolated episodes requiring the forceful assertion of personal and corporate authority were more suited to private than public record; but the scattershot interspersion of other seemingly pedestrian, almost perfunctory entries is sometimes perplexing. Considering the fact that he was an inveterate micro-manager (already in 1888 the Nuovo Opificio Ricordi employed well more than 200 laborers in the workshops alone), the general director and a frequent contributor to the sequence of house periodicals (from the Gazzetta musicale di Milano to Musica e musicisti and Ars et labor), an active pianist and prolific composer, a dilettante painter whose sensibility guided Casa Ricordi's glorious expansion into the graphic arts, an impresario/arts manager ex facto with a steadfast commitment to his vision of Italy's musical legacy... one is left to wonder not only why, but more critically how he found the time to prepare some of these clearly meditated missives.

Of the three different levels of pronominal address to a single individual, which are technically "lost in translation", Giulio's overwhelmingly preponderant choice was for what was then considered the most formal of them, "Lei" (third-person singular), which ensured a margin of professional distance that was essential for any of a variety of reasons, colloquial quips and candid critiques notwithstanding. Somewhat less reserved in this period, the alternative "voi" (second-person

plural) tended to reflect a more cordial but still relatively formal rapport; while he used the most personal form, "tu" (second-person singular), almost exclusively for family and friends or colleagues with whom he had a well-established, reliably confidential relationship.

That said, the boundaries between these distinctions were sometimes quite fluid, even in the finer gradations of distance in "Lei" ranging from peremptory to reverential according to the stature of Giulio's correspondent. Only a handful of persons, less than ten total, were addressed with "voi", and in more than one case other letters to the same individual might shift over to the more formal option. Equally sparing in number are those to whom Giulio wrote most directly and transparently, almost always with regard to delicate matters of theatrical programming, confidential personnel assessment, or critical company negotiations involving other family members. Among the approximately forty-five letters to various musicians and librettists, only Arrigo Boito and Francesco Paolo Tosti repeatedly enjoyed this degree of familiarity, at least as represented in this admittedly sparing epistolary sample, and even so the discussion usually revolved around business rather than artistic concerns. Nowhere, however, is the complexity of Giulio's position and character more evident than in the more than twenty letters to his son Tito II, which run the gamut of all these aforementioned degrees of personal address in tones ranging from acerbic castigation to heartfelt affection, the literal reflection of a padrepadrone relationship born both of necessity and by design.

With regard to Giulio's remarkably careful application of underlining, I have condensed it into three typographical categories as follows:

- ${f l}_{ullet}$ titles (largely operas and periodicals), rendered in italics and with modern capitalization;
- 2. non-Italian terms and phrases, rendered in italics and followed by their translation (where appropriate) in square brackets;
- ${f 3.}$ particular points of emphasis, underlined as in the original text.

Those few occasional oversights or variants in the first two categories have been silently adjusted in the translation.

My approach to the majority of opening and closing salutations attempts to reflect their decorative rather than deliberated nature. Exceptions were made case by case for more personal addressees, whether family or friends, and including those colleagues requiring more thoughtfully worded, sometimes diplomatically formulated expressions. The near-ubiquitous appearance of abbreviated versions of "devoto" or "devotissimo" appended to Giulio's signature are rendered as "Sincerely" or "Most sincerely" (note the standard English punctuation and capitalization usage for correspondence) with the decided exception of those letters to Verdi, where I preferred the literal translation of the term in support of Giulio's genuinely (and quite justifiably) "devotional" tone of address. Professional titles and other assorted terms of respect, nearly always abbreviated and sometimes polished with an additional superlative flourish, have been left intact for the most part. The reader will find a glossary elsewhere of these abbreviations rendered in full and with an approximate English equivalent.

57

None of these translations pretends to a level of uncontestable clairvoyant accuracy. Given this eclectic, if somewhat mysteriously selective gathering of "private" letters generated by a man of many hats – even when writing to his own son – I came to understand that, while the dedicated scholar will always be expected to grapple directly with the original documents, the usefulness of these translations lies principally in their potential to draw a more general interdisciplinary readership further into the complicated world of this fascinating nineteenth-century polymath too often cast as a peripheral player on the vibrant cultural stage of his day.

Le Lettere di Casa Ricordi online

Breve raccolta di contributi critici

Pubblicato da/*Published by* Ricordi & C., Milano

Coordinamento Editoriale / Editorial Management Chiara Gasparini

Progetto Grafico / Layout Alessandro Marchesi

Archivio Storico Ricordi via Brera 28, 20121 Milano archivio@archivioricordi.com www.archivioricordi.com

Progetto/Project - Le Lettere di Casa Ricordi online

A cura di / Editor Patrizia Rebulla

Coordinamento generale / General Management Valeria Luti

Copyright © 2020 Ricordi & C. S.r.l.

Immagine copertina / Cover image Vincenzo Bellini, litografia, Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.I. Milano



ISBN 978-88-32215-00-7

