

FARE MUSICA TRA I GIGANTI: PERCORSI NELL'OPERA ITALIANA DELL'OTTOCENTO¹

STEFANO BAIÀ CURIONI, (*) LAURA FORTI (*)

RIASSUNTO. – Dal primo trentennio dell'Ottocento il sistema musicale e operistico italiano è scosso dall'urgenza di rispondere artisticamente al rinnovamento critico, stilistico e filosofico che investe la musica europea. Attorno a questa istanza si addensa un piccolo nucleo di artisti e mediatori, caratterizzato da una forte coesione ideologica e intellettuale, ma anche artistica ed economica, ossia portatrice di un'idea precisa delle economie dell'arte, capace di catturare la scena nazionale e di reggere la sfida di una nuova centralità dell'opera italiana nel mondo. Giuseppe Verdi e il suo editore Giulio Ricordi sono i capofila del gruppo, seguiti da pochi altri. Ma cosa vuol dire per un musicista non affermato tentare la carriera artistica in un sistema progressivamente e fermamente dominato da pochi? L'ipotesi da cui parte il presente lavoro è che il nervosismo e la suscettibilità denunciati dai compositori "minori" non siano semplici segnali di una mal dominata soggettività, bensì la conseguenza di un cambiamento nello statuto dell'arte e dell'artista che segna la modernizzazione del sistema istitutivo dell'arte operistica in Italia. La ricostruzione che proponiamo si appoggia su due fonti complementari: il libro dei contratti di acquisto delle opere teatrali da parte dell'editore Ricordi nel periodo 1838-1892 e circa 1.000 lettere inviate da una selezione di dieci compositori alla casa editrice negli stessi anni.

ABSTRACT. – From the 1830s, the Italian music and operatic system is moved by the pressure to artistically respond to the critical, stylistic and philosophical renewal of music in Europe. A small unit of artists and gatekeepers gathers around this impulse, with a strong ideological, intellectual, artistic and economic cohesion; they are able to impose themselves on the national scene and to face the challenge of a new cen-

(*) Centro di Ricerca ASK, Università Bocconi, Milano.

¹ Il presente contributo è stato elaborato nel quadro di un progetto di ricerca svolto dal Centro di Ricerca ASK – Art, Science & Knowledge dell'Università Bocconi (www.ask.unibocconi.it) con il supporto dell'Archivio Storico Ricordi di Milano.

trality of the Italian opera at a world level. Giuseppe Verdi and his publisher Giulio Ricordi are the leaders of this group, followed by few others. But what does it mean for a musician to try the artistic career in a system that is progressively and steadily dominated by few players? Our hypothesis is that the annoyance and susceptibility of the “minor” composers are not simple signals of an uncontrolled subjectivity, but the result of a change in the condition of the art and the artists that marks the modernization of the Italian operatic system. The reconstruction we propose is based on two complementary sources: the book registering the agreements for the theatrical operas bought by the publisher Ricordi from 1838 to 1892 and around 1,000 letters written to the publishing house in the same years.

PREMESSE

Negli anni Settanta dell'Ottocento, quando il debutto del *Lohengrin* a Bologna accende il confronto tra i due grandi Verdi e Wagner, il processo di trasformazione moderna dell'universo operistico italiano è in gran parte compiuto. Alcuni editori musicali – pochi – sono insediati nel cuore di un sistema globale che produce ogni anno poche opere nuove e fa fruttare, con il progressivo sviluppo delle leggi sul diritto d'autore, un repertorio su cui si concentra la domanda del pubblico. In questo quadro Casa Ricordi, anche grazie alla fiducia accordata da Verdi, ha un ruolo certamente dominante.²

Gli editori non si limitano più, come nella prima parte del secolo, alla stampa e alla diffusione delle partiture: essi commissionano le opere, partecipano alla gestione delle rappresentazioni e curano nel dettaglio la vita artistica dei compositori, costruendo le strategie per condurli al successo. L'azione degli editori si può infatti estendere dalla pubblicazione di giornali e riviste di critica musicale agli accordi con i teatri, dalla scritturazione dei migliori librettisti alla possibilità di orientare le scelte delle imprese teatrali su interpreti, direttori e scenografi, in virtù di un sempre più forte potere negoziale.

In Italia gli editori giocano quindi un ruolo significativo non solo nella costruzione della complessa relazione tra Verdi e Wagner, ma

² S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

anche nel successivo confronto con il rinnovamento dell'opera francese e Bizet. E' un gioco a tre che si svolge tra Milano e Genova: Giulio Ricordi ha una posizione di primo piano, grazie al rapporto con Verdi e poi Puccini, alla tenace promozione operata dalla sua *Gazzetta*; Giovannina Lucca, tenace continuatrice dell'impresa avviata dal consorte, acquisisce i diritti su Wagner ma nel 1881 confluisce nell'orbita di Ricordi; Edoardo Sonzogno, genovese, editore del *Secolo d'Italia*, negli anni Ottanta è un giovane sfidante e in seguito un rilevante innovatore, capace di reclutare Bizet e la sua *Carmen* prima di lanciare Mascagni e Leoncavallo.

Molto è stato scritto e detto sulla competizione tra questi imprenditori musicali, la cui azione porta a compimento la trasformazione dell'opera italiana ottocentesca. Il nostro contributo vuole adottare una prospettiva meno consueta, guardando ai compositori "minori", che completano l'offerta degli editori ai teatri in un panorama di stelle a volte troppo brillanti: cosa vuol dire per un musicista che non si chiama Verdi, Puccini, Wagner, Bizet, Meyerbeer, Offenbach, Mascagni o Leoncavallo tentare la carriera artistica? Cosa succede a chi non è un gigante e vuole affermarsi in un sistema progressivamente e fermamente dominato da pochi? Cosa ci raccontano i destini degli artisti meno centrali, meno noti del sistema operistico industrialmente edificato dai grandi editori?

"Noi poveri artisti siamo nervosi, e suscettibili, se abbiamo torto o ragione non è a me dirlo, ma confesso che non siamo i più felici in questo mondo... Ora sono diventato aspro, insocievole, e seccante, quindi il mio parlare esce più dai nervi che dal mio cuore." (Gaetano Braga a Eugenio Tornaghi, funzionario di Casa Ricordi, 1885).

L'ipotesi da cui parte il presente lavoro è che il nervosismo e la suscettibilità denunciati da Gaetano Braga non siano semplici segnali di una mal dominata soggettività, bensì la conseguenza di un cambiamento nella condizione e nello statuto dell'arte e dell'artista che segna la modernizzazione del sistema istitutivo dell'arte operistica in Italia. Il disagio esistenziale del giovane scapigliato può, in questa prospettiva, aiutare ad indagare i modi in cui l'arte si trasforma nel rapporto con la modernità e con l'iper-modernità contemporanea, permettendo di considerare criticamente l'ipotesi di «naturalizzare» tale trasformazione e le sue conseguenze.

ALCUNE TEORIE SUL RAPPORTO TRA PRODUZIONE ARTISTICA E MODERNITÀ

I lavori di Howard Becker³ hanno suggerito di studiare la trasformazione dei sistemi di produzione artistica enfatizzando la loro dimensione collettiva e istituzionale, superando una visione tradizionale che considera l'opera d'arte come il frutto del lavoro solitario e apodittico del genio. Questa prospettiva ha rafforzato l'attenzione sulle condizioni contestuali che rendono l'arte non solo realizzabile (per i pittori la disponibilità di tele, colori, tecniche, modelli e supporti, per i musicisti gli strumenti, i luoghi per i concerti e così via), ma anche attendibile, ovvero attesa riconosciuta, pensata, rappresentata e oggetto di aspettative condivise. Tutte queste condizioni materiali e immateriali connettono reciprocamente i momenti della produzione, della mediazione e selezione, della fruizione artistica. E' una prospettiva di ricerca che si è poi proficuamente saldata con gli studi sui mercati dell'arte, come quelli di Raymonde Moulin, che hanno riconosciuto nel campo artistico la centralità di strutture specializzate di *gatekeeping*, ovvero di agenzie capaci di svolgere un lavoro di selezione, inclusione e consacrazione delle opere. L'operato di tali agenzie entra in un rapporto molto articolato e complesso con i momenti della vendita e della fruizione delle opere artistiche, tanto che nel tempo le imprese maturano e formano oligopoli.

Nonostante il riconoscimento della centralità del ruolo dei *gatekeeper*, la stessa letteratura scientifico-sociale ha interpretato la fruizione culturale come un fenomeno essenzialmente trainato dalla domanda, strutturalmente riconducibile a dinamiche di mercato come per le altre merci, pur con alcune importanti distinzioni.

La prima distinzione riguarda la presenza di additività nel consumo. Al tema fanno riferimento gli studi di Gary Becker e George Stigler,⁴ che ipotizzano la presenza di un'utilità marginale crescente dei consumi culturali e artistici, al contrario di quanto accade per gli altri beni: ogni successiva fruizione di arte aumenta il vantaggio percepito,

³ Si veda in particolare H. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982.

⁴ G.J. Stigler e G. S. Becker, *De gustibus non est disputandum*, *American Economic Review*, 67 (1977), 76-90.

generando un processo di apprendimento che tende non solo ad incrementare nel tempo il consumo, ma anche a concentrarlo su produzioni già conosciute o riconoscibili.

La seconda distinzione fa riferimento a fenomeni di carattere simbolico. Gli studi di Pierre Bourdieu,⁵ sulla scorta della tradizione di Veblen,⁶ mostrano come i consumi culturali partecipino in modo “elettivo” alla competizione in termini di capitale simbolico che caratterizza la formazione delle élite, in un complesso gioco di distinzione ed emulazione.

L'effetto combinato di queste eccezioni al funzionamento tipico dei mercati genera, secondo la letteratura manageriale, alcuni fenomeni caratteristici dei mercati culturali: lo *star system* e la *long tail*.

Il primo si riferisce al fatto che il sistema di fruizione culturale tende a indirizzare le preferenze collettive su un numero molto ristretto di individui e produzioni, con percorsi di inclusione ed elezione che sembrano più di natura casuale che influenzati da criteri qualitativi riconoscibili in modo stabile.⁷ La concentrazione su pochi, guidata anche da effetti di imitazione generati dalla dimensione simbolica della fruizione (effetto *bandwagon*)⁸ produce ulteriore concentrazione, in un sistema in cui pochi risplendono e prendono tutto (*winners-take-all*) mentre la maggioranza vive nell'ombra.

⁵ In particolare P. Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁶ La teoria della classe agiata di Veblen ha criticato l'approccio neoclassico, ipotizzando che le preferenze individuali siano determinate socialmente. T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York, McMillan, 1899.

⁷ M. Adler, *Stardom and talent*, Handbook of Cultural Economics, edited by V. Ginsburgh and D. Throsby, Dordrecht, Kluwer, 2006, 896-905; K. Chung e R. Cox, *A Stochastic model of superstardom: an application of the Yule distribution*, Review of Economics and Statistics, 76 (1994), 771-775; V. Ginsburgh e J. Van Ours, *Expert opinion and compensation: evidence from a musical competition*, American Economic Review, 93 (2003), 289-296; S. Baia Curioni e L. Forti, *Stars and Stripes: artists' consecration and gatekeeping effects in the global art markets*, Milano, Working paper ASK, 2012.

⁸ Adler, a differenza di Rosen, suggerisce che a produrre il fenomeno delle “superstar” sia il bisogno di imitare i consumi culturali degli altri, considerando la natura additiva del consumo di cultura. Si vedano S. Rosen, *The economics of superstar*, American Economic Review, 71 (1981), 845-848; M. Adler, *Stardom and talent*, American Economic Review, 75 (1985), 208-212; N. Alper e G. H. Wassal, *Artists' Careers and their labor markets*, Handbook of Cultural Economics, edited by V. Ginsburgh and D. Throsby, Dordrecht, Kluwer, 2006, 814-861.

Sul lato della produzione, la *long tail*: un fenomeno correlato allo *star system* che implica una decisa concentrazione della redditività su poche produzioni e, di conseguenza, la presenza di una “lunga coda” di produzioni poco rilevanti sul piano dei ritorni economici.⁹

Lo sviluppo dei consumi e dei mercati culturali nei paesi occidentali a partire dalla seconda metà del Novecento, e in particolare negli ambiti caratterizzati da una cultura industrializzata di massa, ha ampiamente confermato la validità di queste considerazioni. Molti di questi effetti sono oggi riverberati da settori non originariamente afferenti alla dimensione culturale, ma che sono stati investiti da una crescente dimensione simbolica e di condivisione informativa (ad esempio quelli collegati al design, includendo tutte le attuali industrie creative) e possono essere considerati come una sorta di paradigma dominante dell’analisi contemporanea.

Il nostro lavoro muove dall’ipotesi che tali dinamiche, la loro centralità e i loro effetti non debbano essere considerati come presenze naturali e scontate nel percorso di relazione alla cultura e alle arti, ma come i risultati di una trasformazione istitutiva, determinata e problematica, tipica della modernità e dei suoi sviluppi novecenteschi, i cui effetti si proiettano ancora nella contemporaneità.

Il caso dei musicisti “minori” della scuderia Ricordi, confrontati con quelli di punta – come Verdi e Puccini o Wagner – può illustrare alcuni elementi di questa trasformazione e sollevare alcune domande.

LA GRANDE TRASFORMAZIONE DELL’ARTE OPERISTICA ITALIANA

Il disegno della ricerca deve quindi essere compreso nel contesto di trasformazione dell’opera italiana nell’avvento della modernità ottocentesca. Dal primo trentennio dell’Ottocento il sistema musicale e operistico della penisola è scosso dall’urgenza di rispondere artisticamente al rinnovamento critico, stilistico e filosofico che investe la musica europea a partire da Vienna e dalla Germania. Attorno a questa istanza si addensa un piccolo nucleo di artisti e mediatori, caratterizza-

⁹ Il termine “long tail” è stato coniato nel 2004 da C. Anderson per descrivere le strategie di operatori come Amazon, che vendono grandi quantità di un numero limitato di prodotti e relativamente pochi pezzi della maggior parte degli articoli in catalogo.

to da una forte coesione ideologica e intellettuale (tutta partecipe del canone risorgimentale), ma anche artistica ed economica, ossia portatrice di un'idea precisa delle economie dell'arte, capace di catturare la scena nazionale e di reggere la sfida di una nuova centralità dell'opera italiana nel mondo. Giuseppe Verdi e Giulio Ricordi sono i capofila del gruppo, seguiti da pochi altri.

Nel tempo si cementa una forte e trasversale alleanza tra il pubblico allargato del teatro (con caratteristiche sociali e domande in evoluzione rispetto agli inizi del secolo) e tale ristretto nucleo, portatore di un repertorio che assume progressivamente un ruolo identitario, di "patrimonio culturale" del paese, diventando rilevante nella costruzione del canone risorgimentale e dell'ideologia della Nazione.

Milano, con la sua industria editoriale, la sue istituzioni teatrali, la sua vita intellettuale di provenienza cisalpina, il suo pubblico inter-cetuale, è sicuramente al centro di questo processo, con precisi riflessi anche in ambito letterario. In città l'importanza della cultura musicale, la diffusione della musica nei domicili privati, con pianoforti e cembali portatili, la crescita del tessuto di maestri di musica e musicisti professionisti, la capacità di attrazione internazionale di artisti da parte della scena teatrale, che comprende ma non si esaurisce nella Scala, completano il quadro.

Un ulteriore, non marginale, elemento è offerto dalla strutturazione del diritto d'autore che proprio da Milano viene rilanciato anche in conseguenza delle norme già presenti nel codice napoleonico. Si tratta di una significativa dorsale istituzionale del cambiamento del sistema operistico, anche se fino agli anni Ottanta la sua presenza è più simbolica e culturale che effettiva. Diritto d'autore significa durata del repertorio e della sua sfruttabilità commerciale, cambiamento dei registri economici di tutta la filiera, allungamento dei cicli di redditi generati dalle opere e trasformazione delle istanze di dignificazione del lavoro artistico e musicale, che assume, nel rapporto con gli editori, un chiaro coté imprenditoriale.

In questo quadro avvincente e turbolento il "modello Ricordi" assume un ruolo centrale per i suoi modi di impostare i rapporti con i compositori, con l'ambiente dei cantanti, musicisti, librettisti, direttori d'orchestra, giornalisti, impresari teatrali e anche editori concorrenti. Si tratta di un modello che si afferma con Verdi, si riverbera nel caso Puccini, per poi entrare in crisi (già alla fine degli anni Novanta), scontrandosi con i problemi generali di sostenibilità del sistema teatrale italiano, enormemente espanso dalle costruzioni e inaugurazioni susseguitesi tra gli anni Quaranta e l'Unità.

Attorno a tale modello e alla sua traiettoria, lo *star system* operistico si sviluppa e assume lo stato, in questi anni, di componente centrale della memoria e del canone nazionalista.

Davanti a questo trionfale incedere dei grandi nomi di Casa Ricordi, diventa importante ascoltare le “voci minori” che risuonano nella *long tail* dei portafogli editoriali. Cosa vuol dire per un giovane musicista che si affaccia sul mondo musicale italiano al tempo della rivalità tra Verdi e Wagner ambire ad essere un grande compositore?

LE FONTI

La ricostruzione che proponiamo è molto iniziale e si appoggia su due fonti complementari, che consentono di gettare qualche luce su questo complesso percorso: da una parte il libro dei contratti di acquisto delle opere teatrali da parte della casa editrice Ricordi, che registra 135 autori nel periodo 1838-1892;¹⁰ dall'altra le lettere inviate da una selezione di compositori alla casa editrice (*Tab. 1*).

Tab. 1. Ripartizione dei contratti d'acquisto di opere teatrali di Casa Ricordi.

| Periodo | Compositori presenti | Giuseppe Verdi |
|----------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1838-1866 | 30 autori, 76 contratti | 31 contratti – 70% del valore totale |
| 1867-1879 | 56 autori, 297 contratti | 4 contratti – 23% del valore totale |
| 1880-1892 | 66 autori, 114 contratti | 3 contratti – 54% del valore totale |

La preminenza di Verdi è evidente sia per la numerosità dei contratti che per il trattamento economico a lui riservato. Le somme ricevute alla firma del contratto sono superiori a quelle di tutti gli altri compositori e diventano particolarmente sostanziose dal 1857, quando il *Simon Boccanegra* gli frutta ben 36.000 lire; nel 1872, l'*Aida* ne ottiene addirittura 60.000. Sono inoltre per Verdi molto favorevoli anche le altre condizioni contrattuali: le percentuali sui noleggi delle opere ai teatri e sulle vendite delle partiture; la corresponsione del compenso in un'unica soluzione, senza rate vincolate alle rappresen-

¹⁰ *Riassunto dei contratti d'acquisto di opere teatrali*, 2 volumi, Archivio Ricordi, Milano.

tazioni nei teatri; limitazioni geografiche all'estensione della proprietà di Ricordi; oltre naturalmente alla possibilità, attraverso un fitto e appassionato carteggio con l'editore (e soprattutto con Giulio Ricordi), di definire nei minimi dettagli le modalità e i requisiti qualitativi delle rappresentazioni.

Sul totale di 95 cedenti (compositori, librettisti e in piccola parte impresari e altri editori), la distribuzione dei compensi appare fortemente concentrata a favore di pochi autori (*Tab. 2*).

Tab. 2. Sintesi dei contratti d'acquisto di opere teatrali di Casa Ricordi, 1838-1892.

| Compositore | Totale compensi fissi e variabili | Numero contratti |
|-------------------------------|--|-----------------------------|
| Verdi Giuseppe | 717.932 | 30 |
| Ponchielli Amilcare | 130.370 | 9 |
| Gomes Carlos | 55.000 | 3 |
| Flotow Friedrich | 50.000 | 2 |
| Marchetti Filippo | 40.000 | 1 |
| Massenet Jules-Émile-Frédéric | 38.932 | 2 |
| Pinsuti Ciro | 34.000 | 1 |
| Messenger André | 30.000 | 2 |
| Franchetti Alberto | 25.500 | 3 |
| Peri Achille | 25.500 | 3 |
| Petrella Errico | 25.000 | 1 |
| Puccini Giacomo | 21.400 | 3 |
| Pedrotti Carlo | 20.000 | 2 |
| Apolloni Giuseppe | 18.300 | 3 |
| Van Westerhout Nicolò | 15.000 | 1 |
| Catalani Alfredo | 15.000 | 1 |
| Bottesini Giovanni | 14.000 | 2 |
| Cagnoni Antonio | 12.000 | 4 |
| Gounod Charles | 12.674 | 2 |
| Mattei Tito | 12.000 | 1 |
| Gastaldon Stanislao | 11.600 | 2 |
| Braga Gaetano | 11.000 | 3 |

Segue nella pagina successiva.

Tab. 2. Continua dalla pagina precedente.

| Compositore | Totale compensi fissi e variabili | Numero contratti |
|---|--|-----------------------------|
| Benvenuti Tommaso | 10.500 | 2 |
| Ricci Luigi | 10.000 | 1 |
| Secchi Benedetto | 10.000 | 1 |
| Leoncavallo Ruggero, Faccio Franco, Schira Francesco, Gabussi Vincenzo, Mercuri Agostino, Zuelli Guglielmo, Orefice Giacomo, Marengo Romualdo, Sanelli Gualtiero, Bandini Primo, Dominiceti Cesare, Gevaert François-Auguste, Verga Giovanni, Muzio Emanuele, Graffigna Achille, Giacosa Giuseppe, Campana Fabio, Hérold Ferdinand Luis Joseph, Marchiò, Radeglia Vittorio, Ricci Federico, Rota Giuseppe, Loporini Gaetano, De Lorenzi-Fabris Ausonio, Coronaro Gaetano, Scarano Oronzo Mario, Praga Marco e Oliva Domenico, D'ormeville Carlo, Villanis Angelo, Pacini Giovanni, Boito Arrigo, Valente Vincenzo, Biagi, Saint-Saens Camille, Falchi Stanislao, Spetrino Francesco, Perelli Edoardo, Ida, Contessa Correr, Malipiero Francesco, Sardou, Perosio Ettore, Soffredini Alfredo, Cortesi Francesco, Thomas Arthur Goring, Pincherle Guglielmo, Miceli Giorgio, De Giosa Nicola, Giovannini Alberto, Mancinelli Luigi, Fontana Ferdinando, Marcarini, Glinka Mikhail Ivanovich, Mela Vincenzo, Bretón Tomás, Sinico Giuseppe, Gobatti Stefano, Sparapani, Arditi Luigi, Tasca Pierantonio, Massa Nicolò, Valensin, Riotte, Philipp Jakob, Meyerbeer Giacomo, Rossi Giovanni Gaetano, Moroni, Rossi, M° Cesare, Zaytz Ivan, Rossini Gioachino, Gomes De Araujo Joao, Cipollini Gaetano | >10.000 | 1-3 contratti |

Tra i compositori con almeno un contratto registrati nel libro di Ricordi, ne sono stati scelti dieci che avessero un numero sufficiente di lettere nell'archivio della casa editrice a cavallo degli anni '60 e '70, in corrispondenza con il periodo di ascesa di Verdi. Sono state quindi consultate e digitalizzate oltre 1.000 lettere indirizzate ai gerenti e ai funzionari della Casa (Tab. 3).

Tab. 3. Lettere digitalizzate dei compositori di Casa Ricordi selezionati.

| Compositore | Numero di lettere | Periodo del carteggio |
|--------------------|-------------------|-----------------------|
| Boito Arrigo | 163 | 1868-1918 |
| Bottesini Giovanni | 76 | 1850-1888 |
| Braga Gaetano | 186 | 1857-1885 |
| Cagnoni Antonio | 228 | 1847-1885 |
| Marchetti Filippo | 71 | 1855-1900 |
| Mattei Tito | 20 | 1868-1876 |
| Petrella Errico | 19 | 1861-1877 |
| Pinsuti Ciro | 83 | 1855-1885 |
| Ricci Federico | 140 | 1838-1876 |
| Schira Francesco | 35 | 1845-1883 |
| Totale | 1021 | |

Accanto a questa analisi, per avere un'idea più dettagliata del contesto competitivo in cui si muovono gli editori milanesi del tempo, abbiamo prodotto una rappresentazione delle reti di rapporti contrattuali¹¹ che legano i due principali editori ai rispettivi compositori.

Le reti di relazione strutturate tra Ricordi e i suoi musicisti e Sonzogno e i suoi musicisti¹² negli anni del confronto tra Verdi e Wagner rendono conto dell'ampiezza e della complessità del panorama.

¹¹ L'analisi è stata condotta tramite il programma di network analysis UCInet, con matrici rettangolari. I nodi quadrati sono gli editori o gli impresari, mentre i nodi rotondi sono i musicisti; le linee che li collegano sono i contratti (un maggior spessore è indice di un numero maggiore di contratti)

¹² Abbiamo considerato i contratti registrati nella monografia *Casa Sonzogno*. Si veda N. Morini, N. Ostali, P. Ostali (a cura di), *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, 2 vol., Milano, Sonzogno, 1995.

Esse mettono anche in luce come Sonzogno, nel primo periodo, si differenzi per un intenso utilizzo dei lavori di Offenbach, e in generale per una maggior integrazione con altri editori rispetto a Ricordi, che invece mantiene una struttura piuttosto centralizzata di rapporti.

Un secondo elemento degno di nota è la sistematica mancanza di sovrapposizioni tra le due “scuderie”, segno, se ve ne fosse bisogno, della competitività che divide le due case (Figg. 1 e 2).

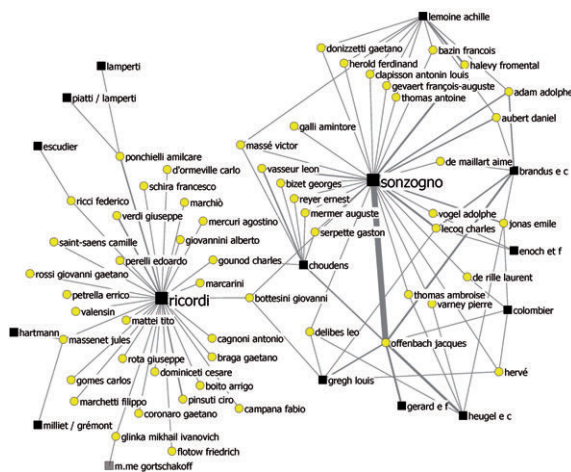


Fig. 1. Le reti di contratti di Ricordi e Sonzogno fino al 1880.

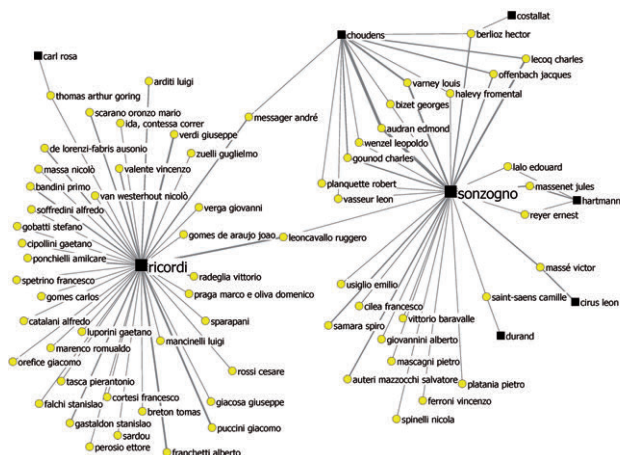


Fig. 2. Le reti di contratti di Ricordi e Sonzogno tra 1880 e 1890.

Tenendo conto di questo panorama abbiamo quindi scelto tre musicisti per un approfondimento qualitativo: Gaetano Braga, Arrigo Boito e Ciro Pinsuti. Abbiamo tenuto conto, come si vedrà, dei loro tre diversi profili soprattutto del contenuto delle loro corrispondenze, che meglio di altre hanno consentito di tratteggiare un profilo articolato e personale del rapporto tra questi artisti “all’ombra dei giganti” e il grande editore milanese.

CIRO PINSUTI (1828-1888)

Nato in provincia di Siena, a Sinalunga, nel 1828, Ciro Pinsuti dimostra un precoce talento musicale, tanto che un nobile inglese gli paga gli studi e lo porta con sé a Londra, permettendogli poi di perfezionarsi a Bologna con Rossini.

Risulta contrattualizzato con Casa Ricordi dal 21 novembre 1873, pochi giorni dopo la prima rappresentazione del *Mercante di Venezia* al Comunale di Bologna, la sua seconda opera teatrale. Si stabiliscono pagamenti variabili e dilazionati in funzione delle rappresentazioni: 3.000 lire alla firma e poi 3.000 ogni dieci rappresentazioni, per un totale massimo di tre rate.

Le prime lettere di Pinsuti a Ricordi sono cordiali e speranzose: “*La più grande soddisfazione sarebbe l’aver l’ordine di una nuova opera*”.¹³ E infatti, contestualmente all’accordo per il *Mercante*, Ricordi gli commissiona anche il *Mattia Corvino*, impegnandosi ad acquistare il libretto di D’Ormeville e garantendogli 6.000 lire alla consegna dello spartito, più ulteriori tre rate da 3.000 lire ogni dieci rappresentazioni. Tuttavia il contratto viene rivisto al ribasso due volte, nel 1875 e nel 1877, e Pinsuti si lamenta con l’editore: “*L’anno scorso per facilitare le cose, ridussi le seimila lire che dovevo ricevere all’atto di consegna del Mattia Corvino a sole lire duemila. Quest’anno ho anche rinunciato a queste due mila lire! Cosa devo fare di più???*”. L’opera viene rappresentata alla Scala il 24 marzo 1877, ma il compositore non è soddisfatto per via dei troppi compromessi economici ed artistici che deve accettare: “*Il Mattia Corvino è stato dato alla Scala per opera mia. Se ho accet-*

¹³ Lettera a Giulio Ricordi, Bologna, 12 novembre 1873. Archivio Storico Ricordi (ASR), PV4_20-005.

tato le gravi condizioni impostemi dall'Impresa della Scala l'ho fatto anche dietro i consigli e le calde raccomandazioni del cav. Giulio e per dimostrare alla casa Editrice il mio disinteresse e la mia buona volontà".¹⁴

Anche le condizioni del Mercante vengono riviste, e Pinsuti rinuncia alle ultime due rate per un importo di 6.000 lire. Il compositore, deluso e sconfortato dal "vedere questo mio lavoro così negletto e abbandonato", al punto di dichiarare che avrebbe preferito ottenere un "solenne fiasco" per non pensarci più,¹⁵ si dice disposto ad accettare ulteriori limitazioni pur di essere preso in considerazione: "Se alla casa Ricordi scomoderà pagarmi la rata delle duemila lire all'epoca stabilita, non sarò alieno di accordare una qualche dilazione, e ciò farò con piacere se vedrò che la casa si occupa seriamente e sinceramente di riprodurre e fare comunicare i miei lavori." Riconosce però con amarezza che "E' un fatto e ben naturale che gli Editori spingano sempre avanti quei lavori che gli costano molti denari, mentre quelli che gli costano poco o nulla rimangono a prendere la polvere negli scaffali".¹⁶

L'editore, forse anche influenzato da un amaro giudizio di Gaetano Braga ("L'opera di Pinsuti è una pochissima cosa, ed è una continua reminiscenza di tutti gli autori italiani, ma se io fossi Ricordi la prenderei. A Londra Il soggetto [sic], e Pinsuti, potrebbero farne vendere molte copie dell'opera, e specialmente di qualche pezzo staccato."),¹⁷ evidentemente non risponde alle sollecitazioni e ai desideri di Pinsuti, che chiede protezione e promozione. Alla speranza si sostituisce un progressivo e dolente sconforto per i silenzi e lo scarso interesse di Giulio: "La mia modestia mi ha sempre fatto credere di valere poco, ma ora m'accorgo che agli occhi suoi non valgo niente, giacché una riga per annunziarmi il ricevimento della Romanza mi sembra che me la sarei meritata".¹⁸ Ancora: "Io non mi posso levare dalla testa, caro Cavalier Giulio, che se lei le volesse prendere seriamente sotto la sua protezione questo mio giusto desiderio, in gran parte sarebbe appagato, ammesso che lei non

¹⁴ Lettera a Eugenio Tornaghi, Villa di Salteano (Siena), 10 aprile 1877. ASR, PV4_20-027.

¹⁵ Lettera a Giulio Ricordi, Sinalunga, 9 settembre 1874. ASR, PV4_20-014.

¹⁶ Lettera a Eugenio Tornaghi, Villa di Salteano (Siena), 10 aprile 1877. ASR, PV4_20-027.

¹⁷ Lettera di Gaetano Braga a Giulio Ricordi, Bologna, 14 novembre 1873. ASR, PI5_01-109.

¹⁸ Lettera a Giulio Ricordi, Sinalunga, 9 settembre 1874. ASR, PV4_20-014.

le abbia classificate tra le tante operaccine venute fuori in questi ultimi anni, e destinate a stare al bujo".¹⁹

Pinsuti si sente messo da parte ed esprime chiaramente la sua amarezza per il poco risalto dato alle sue opere, dato che: *"In tutti i Giornali Musicali le nuove composizioni editate dalla Casa Ricordi sono annunziate in lettere Majuscole; le mie nuove composizioni o non compariscono affatto negli annunzii, oppure qualche volta (raramente) in lettere microscopiche. Nelle Vetrine delle Succursali Roma, Napoli non son mai state ammesse, e se hanno fatto capolino in quelle di Firenze lo è stato perché mi feci risentire"*²⁰ e per il migliore trattamento riservato ad altri compositori, per i quali *"la casa Ricordi fa delle Edizioni splendide, con illustrazioni magnifiche, Poesia staccata, Edizioni pari in ogni tono della Scala, dal Basso profondo al Soprano altissimo, ma si vede che io e la mia musica siamo sempre sotto l'incubo della scomunica della Casa Ricordi, perché siamo trattati come Carne di Vacca d'infima qualità"*.²¹

In Italia Pinsuti ottiene diversi riconoscimenti – è nominato commendatore per meriti artistici, membro onorario dell'Accademia romana di Santa Cecilia e gli viene intitolato il teatro di Sinalunga – tuttavia si afferma molto più in terra inglese, dove nel 1856 viene nominato insegnante all'Accademia di Musica di Londra. Prima di morire, a Firenze nel 1888, compone canzoni e ballate che gli danno popolarità anche negli Stati Uniti, mette in scena opere in diverse città italiane, ma non scrive altre opere teatrali.

GAETANO BRAGA (1829-1907)

Precoce nel dimostrare inclinazione alla musica, anche il giovane teramano Gaetano Braga inizia gli studi grazie all'incoraggiamento di una nobildonna, la duchessa D'Atri. Nel 1841, a dodici anni, ottiene un posto gratuito al collegio musicale di S. Pietro a Maiella di Napoli, dove viene notato dal direttore Saverio Mercadante, perfezionandosi nella tecnica del violoncello. Tiene concerti in Italia, a partire da Firenze, poi in Europa, a Vienna e in Germania, ma si accorge che l'Italia non gli

¹⁹ Lettera a Giulio Ricordi, Sinalunga, 9 ottobre 1879. ASR, PV4_20-044.

²⁰ Lettera a Eugenio Tornaghi, Sinalunga, 26 marzo 1883. ASR, PV4_20-062.

²¹ Lettera a Eugenio Tornaghi, Roma, 1 febbraio 1884. ASR, PV4_20-069.

offre la possibilità di affermarsi come vorrebbe. Dal 1855 si trasferisce per alcuni anni a Parigi, dove viene molto apprezzato e ricercato sia come maestro di canto che come esecutore per accademie musicali e salotti privati e dove ha la possibilità di frequentare e suonare con i migliori musicisti del tempo.

Il primo contratto registrato con Ricordi, del 1857, è per la sua terza opera, *Il ritratto*, commissionata dal principe Leopoldo di Borbone per l'inaugurazione, nel 1858, del teatro del suo palazzo di Napoli e che ottiene “*un vero trionfo*” – scrive a Ricordi. Per il compositore si prevede, per 12 anni, un compenso interamente variabile pari al 50% dei noli ai teatri e delle vendite degli spartiti; Ricordi non può sfruttare l'opera nel Regno delle Due Sicilie, dove Braga conserva la libertà di trattare. Nel catalogo dell'editore giace però anche un'opera precedente, l'*Estella di San Germano*, che “*per lo spazio di un anno e senza appoggio alcuno [...] se ne sta dormendo tranquillamente nei vostri archivi*”²² e non sarà più riprodotta.

Gli altri due contratti per opere teatrali – ma nel frattempo Ricordi acquista numerosi composizioni, capricci, melodie – si susseguono tra il settembre 1871 e il luglio del 1873: uno per *Reginella*, acquistata dopo la prima esecuzione al Teatro Sociale di Lecco per un fisso di 3.000 lire più due rate annuali da 1.000 e la cointeressenza del 30% sui noli; l'altro per *Caligola*, da remunerare con quattro rate vincolate alle rappresentazioni per un totale massimo di 6.000 lire e sempre il 30% sui noli.

In mezzo, diversi episodi spiacevoli segnano la vita artistica di Braga: *Mormile*, opera sulla rivolta dei napoletani al governo spagnolo, rappresentata alla Scala nel 1862, riscuote un pesante insuccesso e il musicista è molto addolorato per il trattamento di Casa Ricordi. Da Parigi scrive a Tornaghi: “*Mi aspettavo che quelli ai quali io fondavo un'amicizia non avessero gettato le colpe su me solo, con trattarmi come un fiascheggiatore e nulla più! Io credevo che sotto l'uomo d'affari di Ricordi ci fosse un cuore amico che rincuorasse un uomo che sotto spoglia d'artista ha un cuore per godere, e soffrire. [...] Anche Tito è stato molto freddo con me, e me ne sono altrettanto addolorato. Io non so se scriverò più, non perché non lo voglio, ma perché non lo posso. Ma in avvenire*

²² Lettera a Tito I Ricordi, Parigi, 11 novembre 1858. Archivio Storico Ricordi, PI5_01-030.

*non mi farò illusioni di sorta, e tratterrò [sic] tutti come uomini d'affari. [...] sento che non godo per nulla né la vostra amicizia, né la vostra fiducia pel mio poco talento. Ora ho cambiato casa, e vita. Dò [sic] lezioni di canto a più non posso, ho ripreso a suonare il violoncello, se potrò scrivere in Italia lo farò con piacere però senza discapitarmi in interesse come ho fatto finora lasciando tutti gli affari qui, per quella puttana che chiamano l'arte. Se no, scriverò in francese e se non posso neppure in francese, scriverò per me".*²³

Inoltre il suo *Ruy Blas*, terminato nel 1865 su libretto di Ghislanzoni non viene mai eseguito perché gli viene preferita la versione di Filippo Marchetti, eseguita quattro anni dopo. “*Ho ricominciato la vita mia pesantissima di lezioni, e di serate violoncellistiche. Povero Braga! Credevo proprio dare il mio Ruy Blas! Ma la tua patria mi uccise!*”²⁴

Se l'avvio del carteggio è pieno di speranze per il sostegno di Ricordi – “*Vi ringrazio molto per le belle promesse che mi fate a volermi aiutare nella così difficil carriera di compositore*”²⁵ – subentrano via via richieste sempre più disincantate e incalzanti: “*La grande e bella costituzione di quella casa [Ricordi], porta seco naturalmente, e senza volerlo, una indifferenza per i piccoli maestri come me. [...] Che cosa domando nell'indennizzo? Io domando protezione!*”²⁶ O ancora, nella consapevolezza di non poter entrare nella programmazione dei teatri senza l'appoggio dell'editore: “*devi darmi una speranza certa, o dirmi chiaramente che non posso arrivare in nessun sito con la tua protezione. Cosa che mi metterebbe in un mare di dolori, ma almeno saprei di che morte debbo morire*”²⁷ In tante occasioni si lamenta del disinteresse a lui riservato: propone a Giulio musica per violoncello e “*questi mi umiliò nel non rispondermi nemmeno*”²⁸; spera di ricevere stampate delle sue composizioni “*ma veggio che l'avete gettate nei panni sporchi*”²⁹; il suo lavoro non viene pubblicizzato sul giornale di Ricordi: “*La casa Ricordi dimenticò*

²³ Lettera a Eugenio Tornaghi, Parigi, 13 aprile 1862. ASR, PI5_01-043.

²⁴ Lettera a Eugenio Tornaghi, Parigi, 12 dicembre 1868. ASR, PI5_01-062.

²⁵ Lettera a Tito I Ricordi, Parigi, 20 gennaio 1858. ASR, PI5_01-019.

²⁶ Lettera a Eugenio Tornaghi, Parigi, 6 giugno 1868. ASR, PI5_01-059.

²⁷ Lettera a Giulio Ricordi, Milano, marzo 1872. ASR, PI5_01-088.

²⁸ Lettera a Eugenio Tornaghi, Bologna, 28 settembre 1872. ASR, PI5_01-097.

²⁹ Lettera a Eugenio Tornaghi, Parigi, 25 luglio 1881. ASR, PI5_01-143.

stamparmi Solo! Solo! Solo! E sono rimasto tutto umiliato nel non vederne, come la solito, sulla Gazzetta l'acquisto".³⁰

Cerca di ottenere garanzie contrattuali affinché il *Caligola* sia eseguito, ma dovrà accontentarsi della "parola d'onore": "*Caro Giulio, garantiscimi che il mio spartito sarà annualmente riprodotto in diversi buoni teatri, e in due parole l'affare sarà fatto con te a preferenza. [...] Che se poi il successo della Reginella ti potrà facilitare l'esecuzione della fattami promessa di valerti cioè dell'onnipotenza dello spartito "Aida" per determinare l'Impresa della Scala a produrre nella prossima stagione il mio Caligola, avrai la mia eterna riconoscenza*".³¹ Nonostante l'enorme successo a Lisbona, nel 1873, Braga deve fare pressione: "*Il non rappresentare Caligola questo anno, sarebbe lo stesso di far dire a quelli che il successo di Lisbona è stato un fiasco. Così si uccide la mia opera, ed il mio ingegno per sempre. I Ricordi hanno il coltello pel manico e se voi non ci arrivate, sono perduto. Ed il male che mi fareste sarebbe irreparabile*".³² Purtroppo a Milano, al Teatro alla Scala "*per combattere l'ultima battaglia nel sito dove so d'aver più nemici*",³³ nel 1874 il *Caligola* viene accolto sfavorevolmente e Braga abbandona definitivamente le opere teatrali per dedicarsi alla più fortunata carriera concertistica e alla composizione di opere da camera strumentali e vocali. Muore a Milano, nel 1907.

ARRIGO BOITO (1842-1918)

Figlio di padre italiano e madre polacca, il giovane Arrigo frequenta il conservatorio di Milano e respira cultura europea: grazie a un sussidio governativo va a Parigi con il compagno di studi Franco Faccio e frequenta la casa di Rossini, dove conosce Verdi e molti importanti compositori francesi, poi viaggia tra Germania, Belgio, Gran Bretagna e Polonia. Quando si stabilisce a Milano, nel 1862, la sua poetica è ricca di immagini romantiche, dannate, di contrapposizione antitetica tra bene e male; diventa uno dei maggiori esponenti della Scapigliatura. La

³⁰ Lettera a Eugenio Tornaghi, Parigi, 18 maggio 1884. ASR, PI5_01-163.

³¹ Lettera a Giulio Ricordi, Valmadrera, 20 settembre 1871. ASR, PI5_01-071.

³² Lettera a Giulio Ricordi, 14 novembre 1873. ASR, PI5_01-109.

³³ Lettera a Eugenio Tornaghi, Bologna, 28 settembre 1872. ASR, PI5_01-097.

sua attività di scrittore, caratterizzata da un grande amore per la parola e da un rigore formale che sconfinava nel perfezionismo (la stesura del *Nerone* richiederà cinquant'anni) si divide tra versi, teatro di prosa, articoli e critiche per numerosi giornali, traduzioni e libretti. Come librettista – è ricordato soprattutto per l'*Otello* e il *Falstaff* musicati da Verdi ma scrive anche per Ponchielli, Coronaro, Dominicetti e altri – si impegna per restituire dignità letteraria ai testi, cercando nel contempo un dialogo profondo con la musica. Nella doppia veste di musicista e scrittore compone opere teatrali complete: *Mefistofele*, *Ero e Leandro* (ne distrugge però la musica e la cede ad altri) e *Nerone*, la cui partitura viene completata postuma seguendo i suoi appunti.

Per il *Mefistofele* si trova un contratto con Ricordi del 4 settembre 1875, circa un mese prima della rappresentazione al Teatro Comunale di Bologna: “*Passiamo alla questione economica: [...] I legami di scambievole interesse che avvincolano già a casa Ricordi e questo contrattino di più, nel caso che lo troverai attuabile, mi obbligherebbero moralmente ad affidare le sorti del Mefistofele (quando ottenesse a Bologna un esito pratico) alle vostre mani qualora beninteso le vostre mani ne volessero far qualche cosa*”.³⁴ Si tratta del rifacimento della precedente versione, che nel 1868 era stata stroncata alla Scala con accuse di wagnerismo e interrotta dalla polizia dopo due repliche. Come compenso si fissano due rate da 500 lire, di cui la seconda all'eventuale terza rappresentazione a Bologna, ma soprattutto la partecipazione del 50% ai ricavi sui noli e del 50% sulle vendite, cosa che si ritrova praticamente solo negli accordi con Verdi (che riceve però anche consistenti somme fisse alla firma). Boito ottiene anche una clausola che gli consente di rientrare in possesso dei diritti qualora l'opera non venga rappresentata “dal '75 al '78 in almeno due teatri di prim'ordine oltre quello di Bologna”. Un'eventualità che non si verifica: a Bologna l'opera è un successo e viene portata nei maggiori teatri italiani (nel 1881 anche la Scala risponde bene), europei e anche americani.

E difatti la corrispondenza con Ricordi si intensifica dalla metà degli anni '70 per un decennio: Boito commenta le esecuzioni, chiede l'invio di materiali, dà indicazioni per le rappresentazioni ma molto spesso chiede l'invio dei pagamenti di sua spettanza. Nel 1885 doman-

³⁴ Lettera a Eugenio Tornaghi, Bologna, 29 settembre 1874. ASR, PI4_1-026.

da a Tornaghi la lista del suo avere “*che anche in questo semestre dev’essere stato abbondante*”.³⁵

La posizione di Boito rispetto all’editore è relativamente forte: Boito ha iniziativa nella definizione delle condizioni contrattuali e, specialmente con Giulio, il tono è confidenziale e non c’è traccia di insistenti richieste di pubblicazione. È anzi Ricordi ad appassionarsi alle composizioni di Boito fino all’insonnia: “*Caro Giulio, Se ti ho impedito di dormire dovresti, non essendo io una bella ragazza, invece di ringraziarmi mandarmi al diavolo. Io ad ogni modo sono contento di avere impressionato il tuo pensiero e d’averti accontentato*”³⁶ e ad incalzare la fissazione degli accordi per un’opera su cui Boito sta faticosamente lavorando, presumibilmente *Nerone*.

La collaborazione tra l’editore e il musicista si sostanzia anche nell’impegno per l’affermazione del diritto d’autore: a Milano, nel 1882, Boito è nel variegato gruppo di letterati, artisti, giuristi e politici che sotto la presidenza onoraria di Cesare Cantù approva lo statuto per la costituzione della Società Italiana degli Autori.

Il suo prestigio è ormai riconosciuto: nel 1890 è direttore onorario del Conservatorio di Parma e nel 1912 viene nominato senatore del Regno.

ALCUNE CONCLUSIONI

I casi che abbiamo considerato, pur essendo differenti, mossi da motivi eterogenei e caratterizzati da esiti difficilmente omologabili, consentono di tratteggiare un quadro non privo di coerenze.

La prima riguarda l’evidente sovrapposizione tra rapporti personali e professionali nella relazione tra musicisti ed editore. Si tratta di un atteggiamento che rientra nella tradizione di cura e bonarietà dei Ricordi nei confronti dei musicisti loro adepti. Sono leggendari i viaggi di Giulio a Busseto con i panettoni affidatigli dal padre Tito per rabbonire i delicati rapporti con Verdi; così come l’affetto dichiarato di Giulio per il giovane Puccini, affetto che si estende alla cura dei rapporti affettivi e che talvolta lo costringe, non senza amarezza, a con-

³⁵ Lettera a Eugenio Tornaghi, 30 giugno 1885. ASR, PI4_1-089.

³⁶ Lettera a Giulio Ricordi, senza data. ASR, PI4_1-161.

frontarsi anche con le peripezie erotiche dell'esuberante e corteggiatissimo compositore toscano. Ma forse è possibile intravedere qualcosa in più nel tentativo reiterato dei compositori meno famosi di entrare in una dimensione confidenziale e personale nella relazione con Giulio Ricordi. Tutti loro salutano la loro relazione professionale come una grande opportunità per raggiungere la fama, sognano grandi successi e si affidano all'editore come ad un amico, ad un grande protettore. In un certo senso si potrebbe quasi suggerire che lo avvicinano in una prospettiva tipica del rapporto con un mecenate, con un uomo potente, capace di assicurare protezione e promozione al di là di ogni considerazione commerciale. Segno questo che questi rapporti si avviano in una prospettiva per certi aspetti non dissimile da quella che ci si aspetterebbe dal contatto tra un musicista e un mecenate nell'antico regime, in cui il "mercato" delle performance svolge un ruolo minore rispetto alle affiliazioni personali.

La seconda coerenza è data dal fatto che, in particolare nei casi di Braga e Pinsuti, il rapporto si trasforma dopo pochi anni in una relazione più formale e professionale, disincantata e commerciale. Non senza un certo sbigottito rammarico i compositori si devono accorgere che, pur essendo partiti dall'idea di trovare in Ricordi un mecenate e un garante, questi è soprattutto, e forse esclusivamente, un partner commerciale che non li protegge, ma anzi trasmette loro in modo piuttosto immediato la risposta del pubblico, senza operare più di tanto per combattere contro di essa. Giulio Ricordi pensa che la qualità di un lavoro sia inesorabilmente determinata dal pubblico, e probabilmente non gioca con i compositori "minori" tutte le carte offerte dalla posizione politica garantitagli dall'esclusiva sulle opere di Verdi. A volte è in grado di imporre un suo artista alla programmazione dei teatri italiani in cambio della possibilità di rappresentare Verdi, ma – nonostante le accuse dei critici – questo avviene in modo non evidentemente sistematico e solo a favore di coloro in cui Giulio crede fermamente.

La terza caratteristica comune di questi epistolari è che tutti gli artisti sono esposti sul piano sia professionale che identitario come persone. Non avere successo in sala, o avere successo in sala, non è vissuto come un inciampo nella carriera di un qualificato artigiano dell'arte, è vissuta come una sanzione che tocca il prestigio, lo status, e l'autostima individuale. Data l'attitudine di Ricordi, è anche una sanzione che ha effetti sulla loro economia.

Per gli artisti il passaggio da un sistema di mecenati ad un sistema

di editori industriali è quindi potenzialmente remunerativo, ma anche rischioso e talvolta costoso, soprattutto per i marginali: la dimensione ferocemente e inesorabilmente selettiva dello *star system* agisce su di loro con pochissime mediazioni. Questa immediatezza ha un effetto sulla loro percezione di sé:

“Noi poveri artisti siamo nervosi, e suscettibili, se abbiamo torto o ragione non è a me dirlo, ma confesso che non siamo i più felici in questo mondo! Ora sono diventato aspro, insocievole, e seccante, quindi il mio parlare esce più dai nervi che dal mio cuore”.³⁷

Forse la frase di Gaetano Braga non è il frutto di impazienza o di incontinenza, ma la testimonianza di una fragilità nuova, a cui gli artisti non sono preparati, e che viene ad essi donata in cambio della formazione di un sistema “moderno” della produzione lirica in Italia.

³⁷ Lettera di Gaetano Braga a Eugenio Tornaghi, senza data. ASR, PI5_01-185.

FONTI MANOSCRITTE

- Riassunto dei contratti d'acquisto di opere teatrali*, 2 volumi, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Boito Arrigo, *163 lettere autografe*, PI4_1-001/PI4_1-169, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Bottesini Giovanni, *76 lettere autografe*, PI4_12-001/PI4_12-076, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Braga Gaetano, *186 lettere autografe*, PI5_01-001/Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Cagnoni Antonio, *228 lettere autografe*, PI6_01-001/ PI6_01-228, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Marchetti Filippo, *71 lettere autografe*, PIV1_15a-001/ PIV1_15c-071, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Mattei Tito, *20 lettere autografe*, PIV4_03-001/ PIV4_03-020, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Petrella Errico, *19 lettere autografe*, PV4_13-001/ PV4_13-019, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Pinsuti Ciro, *83 lettere autografe*, PV4_20-001/ PV4_20-088, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Ricci Federico, *140 lettere autografe*, PVI1_01-001/ PVI1_01-140, Archivio Storico Ricordi, Milano.
- Schira Francesco, *35 lettere autografe*, PVI3_06a-001/ PVI3_06b-036, Archivio Storico Ricordi, Milano.