

Famiglie di cantanti e compagnie di opera buffa negli anni di Goldoni

Franco Piperno

Un'immagine stereotipa dell'opera italiana del Sei- Settecento è quella del grande evirato ritratto o in posa elegantemente vestito, indizio del rango sociale inequivocabilmente raggiunto – ne sono esempi il dipinto di Andrea Sacchi che ritrae *Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo* (1641) ora al Metropolitan Museum di New York¹ o uno dei tanti dedicati a Carlo Broschi detto Farinello fra cui, notissimo, quello di Corrado Giaquinto (1755) conservato al Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna² – o nell'atto di esibirsi davanti a spettatori sia in teatro, sia nel privato di un salotto: ad esempio Nicola Grimaldi detto Nicolino dipinto da Marco Ricci in una prova d'opera a Londra attorno al 1710³. Se il cantante d'opera è raffigurato assieme ad altri, il dipinto o il disegno ne sottolineano in ogni caso, nella posa o negli abiti, il protagonismo individualistico: lo provano ad esempio una nota caricatura di anonimo che ritrae Gaetano Berenstadt, Francesca Cuzzoni e Francesco Bernardi detto Senesino in abiti di scena alle prese con un'opera di Haendel a Londra nel 1723⁴ o i disegni di soggetto operistico di Giuseppe Ghezzi o Anton Maria Zanetti⁵. Quanto osservato si riferisce al cosmo della cosiddetta “opera seria”, il dramma per musica identificato perlopiù nella produzione esemplare di Apostolo Zeno e Pietro Metastasio destinata *in primis* ai teatri di corte o ai principali teatri di città. Diverso il caso del parallelo mondo degli “intermezzi” e della “opera buffa”, della commedia per musica di

1. Vedilo all'indirizzo <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.317/>

2. Vedilo all'indirizzo https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Broschi.jpg

3. Londra, collezione privata; vedilo all'indirizzo <http://www.haendel.it/interpreti/old/nicolini.htm>

4. Vedila all'indirizzo http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=185361001&objectId=1660048&partId=1

5. Cfr. G. Rostirolla, *Il “Mondo novo” musicale di Pier Leone Ghezzi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Skira, Roma-Milano 2001 e G. Stefani, *Le “Convenienze teatrali”. I cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, in “Drammaturgia”, n.s. I, 11, 2014, pp. 139-166.

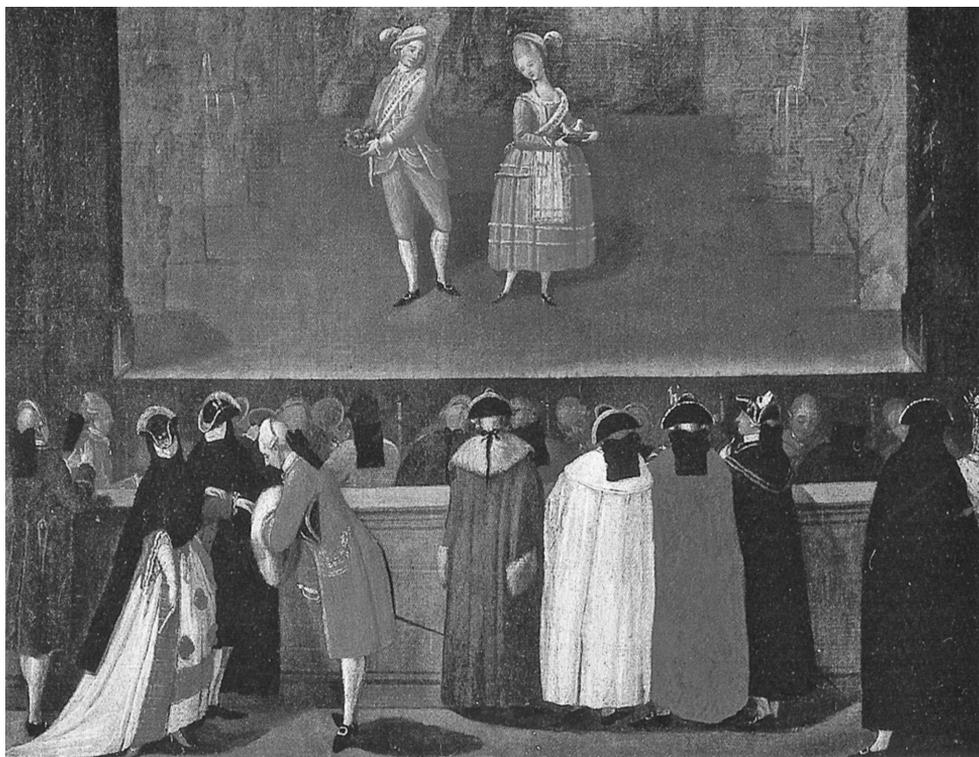


Figura 1. Tela di anonimo; Milano, Museo del Teatro alla Scala.

autori quali Gennaro Antonio Federico, Antonio Palomba, Carlo Goldoni, Giovanni Bertati o Lorenzo Da Ponte: assai meno sono stati i cantanti buffi pervenuti agli onori del ritratto pittorico e della raffigurazione in abiti eleganti; un raro caso di immagine di uno spettacolo di opera comica, precisamente di un intermezzo a due voci eseguito in un modesto teatro veneziano nella prima metà del Settecento, ritrae due interpreti assieme e in abiti di scena di aspetto quotidiano (cfr. Fig. 1).

Il mondo del teatro comico per musica è dunque raffigurato in una dimensione collaborativa e non solistica, umile e promiscua; un mondo rappresentato da una coppia potenzialmente fertile – i soggetti degli intermezzi comici e delle opere buffe hanno sempre al centro il matrimonio – quanto invece inevitabilmente sterile è il sodalizio fra i cantanti evirati e le interpreti femminili. Questa distinzione (umile quotidianità, fertilità, famiglia *vs* ricchezza, sterilità, individualismo) è un risvolto significativo, sul piano sociale non meno che professionale, delle differenze produttive ed estetiche fra opera buffa e opera seria e delle carriere dei rispettivi interpreti, che determinerà il diverso destino dei due generi nel corso del Settecento, come si preciserà più avanti.

Nel corso del Seicento, come è noto, comico e serio convivono e interagiscono nello spettacolo operistico di cultura barocca fino all'intervento razionalizzatore di Zeno e Metastasio i quali, nel clima classicistico dell'Arcadia, propugnano e im-

pongono un'idea di "dramma per musica" integralmente tragico eliminando soggetti e scene comiche. Gli interpreti specializzati in questo repertorio, negli ultimi anni del Seicento già sedimentatosi nelle cosiddette "scene buffe" collocate in fine di atto, cacciati dalla porta del dramma per musica rientrano dalla finestra degli intermezzi, interpretando un breve intreccio comico collocato fra gli atti del dramma serio e del tutto distinto da questo; le carriere degli interpreti dei due distinti repertori si sviluppano da questo momento in modo del tutto indipendente. Il repertorio degli intermezzi eredita la struttura a due personaggi delle precedenti "scene buffe" assieme ai topoi del bisticcio, del travestimento, della parlata maccheronica, della burla e, soprattutto, dell'ambientazione borghese, domestica e contemporanea e del finale matrimoniale⁶.

La dimensione di coppia consustanziale agli interpreti di questo repertorio favorisce la costituzione di sodalizi duraturi fra una cantante di registro soprano e un cantante di registro tenorile o basso. Sono esemplari in tal senso le carriere dei primi interpreti di intermezzi comici a Venezia e Napoli nei primi anni del 1700: il basso mantovano Giovanni Battista Cavana, dopo un inizio di carriera di tipo solistico, si specializza in ruoli comici a Napoli fra 1696 e 1702 cantando in scene buffe inserite in opere di Alessandro Scarlatti assieme a diverse colleghe fra cui, stabilmente dal 1699, Livia Nannini; dopo un periodo itinerante, incontra a Venezia la soprano Santa Marchesini con la quale torna a Napoli nel 1706 per restarvi fino al 1710 e cantare con lei in diversi intermezzi di Francesco Gasparini e Tommaso Albinoni importati da Venezia. Dal 1711 Cavana riprende una carriera itinerante incontrandosi con diverse cantanti in diverse piazze teatrali italiane mentre la Marchesini resta a Napoli dove stabilisce un prolungato sodalizio (fino al 1724) col basso Gioacchino Corrado⁷. Assieme a lui la Marchesini dà vita a Napoli alla prima stagione di intermezzi comici di produzione autoctona (con Cavana aveva introdotto il genere a Napoli importandolo da Venezia) interpretando lavori di Leonardo Leo, Domenico Sarri, Leonardo Vinci, Niccolò Porpora. In un paio di occasioni in cui la Marchesini si allontana da Napoli per ricongiungersi momentaneamente con Cavana (1713-1714 e 1717-1718), Corrado si esibisce assieme a Rosa Petriani in una decina di intermezzi; partita definitivamente nel 1725 la Marchesini per altri lidi (esporterà il genere in terra iberica) Corrado si accompagna prolungatamente dapprima con Celeste Resse (1725-1732), poi con Laura Monti (1732-1735)⁸. È questa la seconda stagione dell'intermezzo comico napoletano che vede

6. Per un'ampia disamina dello sviluppo del teatro musicale comico nel Settecento cfr. il mio *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di A. Basso, Utet, Torino 1996, vol. II, pp. 135-166.

7. Per ulteriori dettagli sulle carriere di questi cantanti cfr. il mio *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe e intermezzi*, in "Rivista italiana di musicologia", 18, 1982, pp. 240-284.

8. Cfr. il mio *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in "Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies", 3, Atti del Convegno Internazionale *Musica, teatro, cultura e società nella Napoli di G.B. Pergolesi* (Milano, 11-12 gennaio 1990), a cura di F. Degrada, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 157-171.

Corrado e le sue collaboratrici interpretare partiture di Johann Adolf Hasse, Francesco Mancini, Domenico Sellitti e soprattutto Giovanni Battista Pergolesi (*Nerina e Nibbio*, 1731; *La serva padrona*, 1733; *Livietta e Tracollo*, 1735)⁹.

Le informazioni qui sintetizzate ci dicono che cantanti comici come Cavana, Marchesini, Corrado, Resse e Monti – per menzionare solo coloro di cui s'è detto – nei primi tre decenni del 1700 costituiscono delle piccole compagnie stabili specializzate in un preciso repertorio spesso replicato più volte e condotto in giro per l'Italia (nel 1724 Corrado e Resse si recarono a Venezia per eseguirvi *L'impresario delle Canarie*, testo forse di Metastasio per la musica di Domenico Sarro, da loro per la prima volta interpretato mesi prima a Napoli); una condizione professionale e produttiva estranea al cosmo dell'opera seria che pratica piuttosto l'ingaggio di singole stelle del firmamento canoro, riunite su un palcoscenico per una stagione dopo la quale ciascuna prende la propria strada verso la sede del successivo contratto. Ma le informazioni esposte esplicitano anche una forma di trasmissione dello specifico sapere professionale che appare da subito peculiare del repertorio comico: testi, musiche, modalità esecutive, tecniche attoriali nei casi indicati passano da Cavana a Marchesini, da Marchesini a Corrado, da Corrado a Resse e a Monti e da costoro, in virtù di altri più o meno prolungati sodalizi, ad altri cantanti ancora. Ciò determina la trasmissione e disseminazione dei predetti elementi di repertorio e professionalità da interprete a interprete ed il loro stabilizzarsi in modi e formule replicabili e duplicabili; quest'ultimo aspetto, su cui tornerò, avrà un importante effetto sulla natura e sullo stile del repertorio musicale comico nel corso dei vari decenni del Settecento.

Dai dati fin qui esposti emerge un elemento cruciale per il discorso che si intende fare, vale a dire la sussistenza, accanto al partenariato professionale, di un legame familiare che possa implicare la trasmissione anche per via ereditaria delle competenze e delle esperienze degli interpreti buffi menzionati. Di un Luigi e un Michele Cavana, attivi negli anni Ottanta e Novanta del Settecento, non si sa se discendano o meno dal Giovanni Battista di cui s'è scritto sopra; altrettanto dicasi, anche se appare non improbabile, di un Antonio e di una Maria Vincenza Corrado, cantanti a Napoli (Antonio è anche un buffo) dalla metà agli anni Sessanta, rispetto a Gioacchino. Ma le biografie di altri cantanti forniscono dati sicuri in questo senso. La bolognese Rosa Ungarelli e il fiorentino Antonio Ristorini stabilirono un sodalizio professionale come interpreti di intermezzi comici iniziato nel 1715 e terminato diciassette anni più tardi dopo aver circolato incessantemente nel centro-nord dello stivale con puntate fino a Parigi e Bruxelles (1728-1729). La Ungarelli aveva cantato ruoli comici fin dal 1711 e si era esibita anche accanto al più volte citato Giovanni Battista Cavana (1711, scene buffe de *La fede tradita e vendicata* di Francesco Gasparini, Ferrara, Teatro Bonacossi) dal quale avrà mutuato esperienze e reperto-

9. Cfr. per questo il mio *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 276-291.

rio. Ristorini passò da ruoli seri a ruoli comici proprio coll'avvio del sodalizio con la Ungarelli: avevano cantato nelle stesse opere, lui serio lei buffa, in più occasioni prima del 1715 e questi incontri sul medesimo palcoscenico devono aver favorito l'avvio anche di una relazione non solo professionale¹⁰. Dalla quale sono scaturiti un Giuseppe Ristorini (fl. 1723-1757) e un Luigi Ristorini (fl. 1739-1755) entrambi detti di Bologna nelle fonti; successivamente troviamo Caterina Ristorini (fl. 1757-1785), Giovanni Battista Ristorini (fl. 1757-1789) e Antonio Ristorini (fl. 1760-1782) tutti di Bologna e infine Andrea Ristorini (fl. 1776-1778). Si tratta di una vera e propria genealogia di cantanti che sfiora il secolo di vita: Antonio senior cantava dal 1690, Giovanni Battista è attestato fino al 1789. E si tratta di una genealogia di interpreti se non esclusivamente, prevalentemente buffi: il che comporta che il sapere e la professionalità della prima generazione hanno potuto essere trasmessi fino all'ultima sulla base di un apprendimento in una bottega a conduzione familiare. Con conseguenze non trascurabili: Giuseppe e Luigi cantano assieme in compagnie comiche fra il 1743 e il 1746 incontrandosi con Francesco Baglioni e Pietro Pertici (vedi sotto) con i quali scambiano il reciproco bagaglio professionale, Giovanni Battista e Caterina collaborano nel 1759-1760 e poi continuativamente dal 1763 al 1771 portando l'opera buffa fino a Londra. Caterina Ristorini, infine, sposò il compositore Giuseppe Gazzaniga e cantò in alcune opere del marito che è l'autore d'un *Don Giovanni* (1786) precedente quello di Da Ponte e Mozart e a loro non ignoto.

Genealogie come quella dei Ristorini in altri cantanti assumono l'assetto di una vera impresa familiare. È il caso dei Baglioni, discendenti da Francesco protagonista della prima fase di affermazione della "commedia per musica" (anni Quaranta del 1700) che influenzò la produzione dello stesso Carlo Goldoni librettista. Francesco Baglioni è un tenore-baritono romano di cui Pier Leone Ghezzi ci ha lasciato un significativo ritratto (cfr. p. sg., Fig. 2)¹¹.

La didascalia recita: «Caricatura del S.r Francesco Baglioni detto Carnacci che recitò nel Teatro di Valle nella Finta Cameriera a meraviglia la parte di d. Calascione giovane sciocco romano ed ebbe per il modo di gestire e di cantare un concorso da tutta Roma. Nell'anno M.D.CC.XXXVIII». La *Finta cameriera* è una commedia per musica di origine napoletana (*Il Gismondo* di Gennaro Antonio Federico e Gaetano Latilla, Napoli, Teatro dei Fiorentini, carnevale 1737) importata a Roma con le parti originariamente in «lengua napoletana» tradotte in toscano. Da Roma, grazie all'interpretazione di Baglioni e di altri cantanti di cui diremo, *La finta cameriera* viaggiò per tutta Italia mietendo ovunque successi e determinando l'inizio dell'affermazione planetaria del nuovo genere "commedia per musica" o "dramma giocoso" (non sarà ozioso rammentare ciò che Goldoni scrisse a proposito dell'origine di questo repertorio: «L'Opéra Comique a eu son principe à Naples et à Rome, mais il n'étoit pas connu en Lombardie, ni dans l'État de Veni-

10. Cfr. F. Piperno, *Buffe e buffi*, cit., pp. 274-276.

11. La caricatura è pubblicata e descritta in Giancarlo Rostirolla, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Skira, Roma-Milano 2001, n. 185, p. 168, scheda a p. 368.



Figura 2. Caricatura di Francesco Baglioni; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottoboniano latino 3116, c. 163v.

se»; *Mémoires*, Première partie, Ch. XXXV)¹². Portando in giro la *Finta cameriera* (si veda la tabella in appendice) Baglioni si incontra con diversi altri importanti protagonisti della scena buffa con i quali scambia esperienze professionali ed ai quali trasmette o dai quali mutua un patrimonio di risorse attoriali e canore che tramite questi contatti si diffonde a macchia d'olio. In particolare nel 1743 a Bologna, Livorno e Venezia canta assieme a due figli di Antonio Ristorini, Luigi e Giuseppe, ma anche assieme ad Anna Querzoli, moglie di Filippo Laschi, altra ammirata coppia di cantanti buffi passata dal repertorio degli intermezzi a quello della nuova opera buffa (e la figlia di costoro, Luisa, sarà la prima Contessa nelle *Nozze di Figaro* di Mozart nel 1786). Tra il 1745 e il 1749 più volte si incontra con Pietro Pertici e con la di lui moglie Caterina Brogi, anch'essi recentemente approdati all'opera buffa; e Pertici è attore/cantante che ha notoriamente un ruolo non trascurabile nella carriera artistica di Goldoni¹³.

La testimonianza di Ghezzi sopra riportata informa circa le doti attoriali oltre-

12. Sulla *Finta cameriera* cfr. B. Dobbs McKenzie, *Neapolitan comic opera in Naples and in Rome: Pergolesi's "Lo frate 'nnamorato" and Latilla's "La finta cameriera"*, in "Studi pergolesiani / Pergolesi Studies", 3, cit., pp. 183-199.

13. G. Cicali, *Il buffo internazionale. Sulle tracce di Pietro Pertici*, in "Problemi di critica goldoniana", 12, 2005, pp. 5-50. Di Pertici Goldoni, nella prefazione alla commedia *Il Cavaliere e la Dama* (1749) parla in questi termini: «è il più bravo attore del mondo. Io ne sono contento, e deggio rendergli pubblicamente giustizia»; e in nota precisa: «Pietro Pertici, assai noto al mondo per l'eccellente sua abilità nelle parti buffe per musica, e presentemente bravissimo attore nelle commedie in prosa in Firenze».

ché canore del Baglioni, individuando una peculiarità del cantante comico, rispetto all'interprete del repertorio tragico, ereditata dagli esecutori dei precedenti intermezzi buffi: il cantante comico canta ma anche recita, agisce sulla scena con mimica caricata ed espressiva, rispetto alla statuaria affettazione di castrati e prime donne serie. Quando Baglioni giunse a Venezia con la *Finta cameriera* uno spettatore non qualsiasi, il numismatico Gerolamo Francesco Zanetti, registrò nelle proprie memorie quanto segue:

23 maggio [1743]: [...] In quello di S. Angelo si rappresenta un'operetta bernesca, che ha per titolo: La Finta Cameriera. La composizione è fatta a Roma ed è bella mediocrementemente. Gli attori sono quasi tutti bolognesi, giovanotti che niuno passa li 23 anni. La musica la fece il maestro Latilla.

24 detto: [...] L'opera ridicola nel teatro di S. Angelo incomincia a piacere all'eccesso, e fanno grande strepito certi duetti posti in musica molto politamente.

31 detto: [...] L'opera bernesca in Sant'Angelo piace all'eccesso. Si fa conto che l'impresario Angelo Mingotto guadagnerà 300 e piu zecchini. Il musico che rappresenta il personaggio di don Calascione [Francesco Baglioni] fa crepare la gente dalle risa¹⁴.

Anche a Venezia, dunque, si coglie e si apprezza la vis comica del Baglioni. Il quale, oltre a generare ilarità, generò anche numerosa prole:

Giovanna Baglioni (fl. 1752-1771)
Clementina Baglioni (fl. 1753-1782)
Vincenza Baglioni (fl. 1757-1771)
Giovanni Baglioni (fl. 1759-1771)
Anna Maria Baglioni (fl. 1760-1766)
Costanza Baglioni (fl. 1760-1782)
Rosina Baglioni (fl. 1764-1781).

E da Giovanni, con ogni probabilità, discendono Camilla (fl. 1790-1795) e Antonio Baglioni (fl. 1786-dopo il 1794); quest'ultimo, dopo aver cantato nel *Don Giovanni* di Gazzaniga (1786), fu il primo interprete di Don Ottavio nel *Don Giovanni* mozartiano a Praga nel 1787. Mozart, peraltro, conobbe ben due figlie di Francesco a Vienna già nel 1765-1768 (Giovanna e Costanza) e concepì il ruolo di Rosina ne *La finta semplice* K. 51 (1768) per Clementina.

La numerosità della prole di Francesco non è qui rammentata ad attestare la generosa fertilità di quel cantante, bensì al fine di cogliere la natura di impresa familiare delle compagnie che Francesco diresse negli anni Cinquanta e Sessanta ampiamente contribuendo all'affermazione panitaliana della commedia per musi-

14. G. Zanetti, *Memorie*, in "Archivio veneto", 15, n.s., tomo 29, parte I, pp. 130-139, cit. in D. Heartz, *Vis comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta (Venice, 1749)*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, II, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze 1981, pp. 33-73: 70.

ca di stampo goldoniano; si vedano i seguenti specchietti (i Baglioni sono di seguito identificati dal solo nome **in grassetto**)¹⁵:

| <i>Arcifanfano re de' matti</i> (Goldoni-Galuppi) | <i>Arcifanfano</i> | <i>Mad. Gloriosa</i> | <i>Mad. Garbata</i> | <i>Mad. Semplicina</i> | <i>Malgoverno</i> | <i>Sordidone</i> |
|--|--------------------|----------------------|---------------------|------------------------|-------------------|------------------|
| Parma, 1752 | Francesco | Segalini | Buini | Giovanna | Fascitelli | Carattoli |
| Bologna, 1754 | Francesco | Giovanna | Zanini | Clementina | Masi | Carattoli |
| Venezia, 1755 | Francesco | Giovanna | Zanini | Clementina | Conti | Carattoli |
| Firenze, 1759 | Francesco | Vincenza | Giovanna | Clementina | Savoj | Carattoli |

L'esempio mostra come i Baglioni si appropriino di una fortunata commedia per musica di Goldoni musicata da Baldassarre Galuppi per condurla in giro per l'Italia tramite una compagnia di canto che comprende dapprima due, poi tre e addirittura quattro membri della medesima famiglia. Analogamente dicasi di un altro fortunato titolo goldoniano, *La buona figliuola*, di cui i Baglioni accompagnano la circolazione nell'intonazione di Egidio Romualdo Duni (1758) per poi interpretare la ben più significativa partitura di Niccolò Piccinni creata a Roma nel carnevale 1760 proprio sotto gli occhi di Goldoni, allora attivo come librettista e commediografo nei teatri romani:

| <i>La buona figliuola</i> (Goldoni-Duni) | <i>March. della Conchiglia</i> | <i>Marchesa Lucinda</i> | <i>Cavalier Armidoro</i> | <i>Cecchina</i> | <i>Paoluccia</i> | <i>Sandrina</i> | <i>Tagliaferro</i> |
|---|--------------------------------|-------------------------|--------------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|
| Torino, 1758 | Carattoli | Picinelli | Santi | Giovanna | Vincenza | Clementina | Francesco |
| Modena, 1759 | Ciaranfi | Giorni | Jori | Giovanna | Vincenza | Clementina | Francesco |
| Firenze, 1759 | Carattoli | Clementina | Savoj | Giovanna | Vincenza | Blondi | Francesco |
| Bologna, 1760 (musica di Piccinni) | Lovatini | Clementina | Savoj | Giovanna | Giorgi | Vincenza | Carattoli |

Da un'altra prospettiva, la "compagnia Baglioni" può essere percepita nella sua coesione, nella sua circolazione e nella varietà del repertorio proposto osservando la circolazione in più luoghi nel breve periodo. Ad esempio nel carnevale 1758 a Venezia, teatro San Samuele, Francesco, Clementina e Vincenza, assieme a Francesco Carattoli, danno vita a due nuovi drammi giocosi di Goldoni, *Il mercato di Malmantile*, musica di Domenico Fischietti, e *La conversazione*, musica di Giuseppe Scolari; in primavera, aggiuntasi Giovanna, portano le due opere a Firenze, teatro del Cocomero, poi in autunno a Torino, teatro Carignano, aggiungendo *La*

15. Qui e più avanti dati desunti dalla consultazione delle schede di libretti d'opera raccolte in C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, catalogo analitico con 16 indici, Bertola & Locatelli, Cuneo 1994.

buona figliuola con musica di Duni. Qui vengono ascoltati e lodati da null'altri che Vittorio Alfieri: «Nelle vacanze di quell'anno di filosofia mi toccò di andare per la prima volta al Teatro di Carignano, dove si davano le opere buffe. [...] Quell'opera buffa ch'io ebbi dunque in sorte di sentire [...] era intitolata 'il Mercato di Malmantile', cantata dai migliori buffi d'Italia, il Carratoli, il Baglioni e le di lui figlie, composta da uno dei più celebri maestri»¹⁶. Nel carnevale 1759 Francesco, Clementina, Vincenza e Giovanna sono a Modena, teatro Rangoni, con *La buona figliuola* e *La conversazione*, poi, assieme a Carattoli e Gasparo Savoj, nella primavera 1759, come si è visto sopra, passano a Firenze, teatro del Cocomero, per rappresentare ancora tre titoli goldoniani: *Arcifanfano re dei matti* (Galuppi), *Lo speciale* (Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischiotti) e di nuovo *La buona figliuola* (Duni); l'autunno successivo ritornano al Carignano di Torino con tre altri drammi giocosi dell'Avvocato: *Il filosofo di Campagna* (Baldassarre Galuppi), *Buovo d'Antona* (Tommaso Traetta) e *Il signor dottore* (Domenico Fischiotti).

Francesco Baglioni scompare dalle scene all'inizio degli anni Sessanta ma le figlie continuano la tradizione familiare circolando in gruppo e incrociandosi nel medesimo repertorio con diversi altri cantanti¹⁷. Nel carnevale 1761 *Li tre amanti ridicoli*, testo di Antonio Galuppi e musica di Baldassarre Galuppi, conosce la prima rappresentazione a Venezia con Clementina Baglioni nel ruolo protagonista di Stella (tra gli altri cantanti vi è Filippo Laschi che aveva cantato assieme a Francesco già negli anni Quaranta); l'anno dopo Laschi porta quest'opera a Firenze e la canta assieme ad altre tre sorelle Baglioni: Giovanna (Stella), Vincenza (Giulietta) e Costanza (Rosina). Giovanna e Costanza, assieme a Laschi, ripropongono quest'opera a Vienna nel 1765 assieme a *Gli Stravaganti* di Piccinni e nella compagnia canta anche Francesco Carattoli. Questi è a Vienna l'anno seguente con Clementina e Rosa Baglioni per rappresentare *Il viaggiatore ridicolo* di Goldoni-Gassmann e *Il cavaliere per amore* di Petrosellini-Piccinni e ancora nel 1767 e 1768 con una nutrita serie di commedie per musica goldoniane (*Amore artigiano*, *La buona figliuola*, *La cascina*, *Lo sposo di tre e il matrimonio di nessuna*, *Il filosofo di campagna*, *Gli uccellatori*). L'importanza di questa attività imprenditoriale e artistica e dei contatti con svariate generazioni di cantanti di varia provenienza è eloquentemente attestata da un altro osservatore d'eccezione, Leopold Mozart, che in una lettera del 30 gennaio 1768 considerando i cantanti presenti a Vienna in quel momento osserva: «zu Seriosen opern sind keine Sängern hier [...] den für eine opera buffa sind eccellente leute da: Sgr. Caribaldi. Sgr. Caratoli. Sgr. Poggi. Sgr. Laschi. Sgr. Polini. Die Sgra. Bernasconi. Sgra. Eberhardi. Sgra. Baglioni»¹⁸.

16. *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da lui stesso*, in V. Alfieri, *Opere*, a cura di V. Branca, Muris, Milano 1968, p. 34. Alfieri colloca erroneamente il ricordo all'anno 1762: il *Mercato di Malmantile* con i Baglioni e Carattoli venne rappresentato a Torino nell'autunno del 1758.

17. Su alcune delle figlie di Baglioni e, in particolare, sulla loro attività a Vienna, qualcosa si legge in J.A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, Chicago 1998, pp. 56-60.

18. W.A. Mozart, *Briefe un Aufzeichnungen*, vol. I, Bärenreiter, Kassel 1962, p. 258: lettera di Leopold Mozart a Lorenz Hagenauer, 30 luglio 1768.

Conseguenza dei dati esposti e dell'attività di compagnie di cantanti comici a conduzione familiare è la capillare disseminazione del repertorio comico per musica e in particolare di singole partiture composte per un determinato libretto; ciò a differenza del repertorio tragico la cui circolazione (la circolazione della singola partitura), almeno fino a tutti gli anni Settanta del 1700, è limitata a poche riprese dopo la prima rappresentazione in conseguenza dello sciogliersi e ricomporsi delle compagnie di canto dopo ogni allestimento. Il repertorio tragico grazie a Metastasio fu caratterizzato dalla vastissima circolazione dei suoi drammi a fronte delle numerosissime diverse intonazioni del medesimo dramma, ciascuna di breve vita fino agli anni di Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa; l'opera buffa, grazie al sistema produttivo basato su compagnie stabili spesso, come si è visto, a conduzione familiare, circola con una pressoché indissolubile unione di testo e musica (pochissimi drammi giocosi conobbero più di una intonazione). Altra conseguenza è la trasmissione per contatto o per via ereditaria di repertorio, di prassi esecutive e di tecniche sia canore, sia attoriali. Queste ultime, grazie al fiume carsico della trasmissione da cantante a cantante e da genitori a figli, preven- gono pressoché immodificate dall'epoca di Pergolesi all'epoca di Mozart e rag- giungono anche quella di Rossini. Si spiega così perché la distanza stilistica fra, ad esempio, l'Uberto della *Serva padrona* (Pergolesi, 1733), il Leporello del *Don Gio- vanni* (Mozart 1787), il Don Bartolo de *Il barbiere di Siviglia* o il Don Magnifico della *Cenerentola* (Rossini 1816 e 1817) appaia allo spettatore e all'ascoltatore assai inferiore a quella suggerita dalla cronologia; non può dirsi lo stesso se confrontiamo stile musicale e contesto drammatico ad esempio dell'*Adriano in Siria* di Per- golesi (1734), della *Clemenza di Tito* di Mozart (1790) o della *Elisabetta regina d'In- ghilterra* di Rossini (1815).

Ma di un'ulteriore conseguenza della situazione descritta occorre parlare: lo stile musicale e la drammaturgia dell'opera seria, anche mutuando soluzioni for- mali dal repertorio comico, (il finale di massa, la pluripartizione delle arie), tra gli anni di Mozart e quelli di Rossini ha conosciuto un formidabile rinnovamento e adattamento a nuove esigenze di gusto, spettacolari e produttive; il genere comico, come si è detto, è rimasto sostanzialmente se stesso fino a Rossini e oltre. Rossini smette di scrivere opere buffe per i teatri venali nel 1817 (*La gazza ladra*), a non tener conto dell'eccezionale episodio del *Viaggio a Reims* del 1825, ben prima di cessare di comporre del tutto (1829); titoli comici di successo dopo quelli di Rossi- ni non si registrano, ad eccezione del *Don Pasquale* di Donizetti (1843), e lo stesso arcinoto fiasco di *Un giorno di regno* di Verdi (1840) più che il fallimento del mu- sicista decreta l'acquisita inattualità del genere. Dunque il sistema produttivo dell'opera buffa settecentesca, fondato su compagnie a conduzione familiare e sulla trasmissione di professionalità e repertorio anche per via ereditaria, sconta il successo universale e longevo arrisogli nella seconda metà del Settecento portando in sé i germi – un conservatorismo stilistico e produttivo funzionale quanto refrat- tario a istanze di rinnovamento – che paradossalmente ne hanno causato l'usura e l'estinzione.

Appendice

La finta cameriera: circolazione 1738-1749

| Stagione/teatro | Pancrazio | Erosmina | Giocondo | Betta | Calascione | Filindo | Dorina |
|--|--------------|------------|-------------|-------------|-------------|--------------|-----------|
| 1738, carnevale Roma, Valle | Fratesanti | Jozzi | Ricciarelli | Barcaroli | Baglioni | Maiolini | Magioni |
| 1741, primavera Modena, Rangone | Negri | Fabiani G. | Bassi | Fabiani F. | Baglioni | Querzoli | Bosellini |
| 1741, autunno Faenza, Remoti | Cattani | Bovini | Mellini | Castelli | Baglioni | Ronchetti | Bosellini |
| 1742, carnevale Siena, Grande | Fratesanti | Landi A. | Donadei | Faini | Landi F. | Rigacci | |
| 1743, carnevale Bologna, Formagliari | Ristorini G. | Rosignoli | Mellini | Paganini M. | Baglioni | Ristorini L. | Bosellini |
| 1743, primavera Livorno, S. Sebastiano | Ristorini G. | Rosignoli | Ronchetti | Magagnoli | Baglioni | Ristorini L. | Bosellini |
| 1743, ascensione Venezia, S. Angelo | Ristorini G. | Rosignoli | Ronchetti | Magagnoli | Baglioni | Ristorini L. | Bosellini |
| 1743, ? Vicenza, Grazie | Ristorini G. | Rosignoli | Mellini | Cavalli | Baglioni | Ristorini L. | Saiz |
| 1744, carnevale Venezia, S. Moisè | Gaggiotti | Querzoli | Paganini M. | Mellini | Laschi | Castelli | Peruzzi |
| 1745, carnevale Venezia, S. Cassiano | Pertici | Querzoli | Mellini | Isola | Baglioni | Catterini | Bosellini |
| 1745, carnevale Graz, Tummel Platz | Gaggiotti | Narici | Pendesichi | Becheroni | Cherubini | | Dundini |
| 1745, primavera Milano, Ducale | Pertici | Tonelli | Castelli | Brogi | Baglioni | Ristorini L. | Rosignoli |
| 1745, ? Hamburg, ? | Gaggiotti | Dundini | Pendesichi | Becheroni | Cherubini | Pereni | Becheroni |
| 1746, carnevale Alessandria, Solerio | Ristorini G. | D'Ucedo | Mellini | Tonelli | Baglioni | Ristorini L. | Rosignoli |
| 1746, estate Milano, Ducale | Pertici | Tagliabò | Mellini | Brogi | Baglioni | Tonelli | Rosignoli |
| 1746, autunno Prato, | Cattani | Landi M. | Paganini M. | Serafini | Paganini C. | Landi A. | |
| 1747, carnevale Torino, Carignano | Pertici | Tonelli | Mellini | Brogi | Baglioni | Cornaggia | Rosignoli |
| 1747, primavera Mantova, Ducale | Pertici | Cavalli | Mellini | Brogi | Baglioni | N.N. | Rosignoli |
| 1747, autunno Verona, Filarmonico | Giardini | Mondini | Bassi | Tonelli | Baglioni | Guerrieri | Rosignoli |
| 1749, ? Parma, Ducale | Pertici | Fascitelli | Castelli | | Setaro | Belvedere | Brogi |