

# Il caso Antonio Baglioni: l'ultimo tenore di Mozart

di Elisa Cerri

Se nella vita di Mozart molti furono gli incontri determinanti con personaggi del mondo musicale, con i cantanti in particolare nacquero vere e proprie collaborazioni. Il compositore dava forma a una particolare linea musicale o una certa difficoltà tecnica tenendo presente e valorizzando le caratteristiche dell'esecutore. Ricordiamo, ad esempio, il tenore Anton Raaff, interprete storico di *Idomeneo* (1781), Vincenzo Calvesi, primo Ferrando in *Così fan tutte* (1790)<sup>1</sup>.

Tra i tenori, Antonio Baglioni si rivela ancora più interessante considerando che la propria vita artistica inizia e si compie nell'arco dei suoi incontri con Mozart: nel 1787 è il primo Don Ottavio in *Don Giovanni* e nel 1791 è il primo Tito. Baglioni diventa anche un 'caso' da seguire e studiare se si pensa che sulla sua vita finora non si sapeva nulla e che la sua carriera, dopo appena dieci anni, rimase mozzata misteriosamente. Vediamo, allora, di ricostruire le tappe fondamentali di questo personaggio.

Le prime tracce ci portano a Bologna, precisamente nella primavera del 1786, quando debuttò al teatro Zagnoni in un ruolo secondario, quello di Vamiro nell'*Ariarate* di Angelo Tarchi. La sua presenza a Bologna era da tempo legata all'inserimento nella vita musicale della città di alcuni suoi familiari: lo zio Francesco Camaccia Baglioni con le figlie Vincenza, Costanza, Rosa e Clementina. Francesco, secondo quanto ci è dato di conoscere, fu uno dei più popolari cantanti d'opera comica del periodo, contribuendo sicuramente allo sviluppo e alla diffusione del genere. Originario di Roma, la sua carriera ebbe inizio intorno al 1720,

*Presentato dall'Istituto di Storia dell'Arte e di Estetica.*

<sup>1</sup> I due tenori sono fra i più rappresentativi del 1700. Il tedesco Anton Raaf era dotato di una voce sonora ed estesa, nonché di una straordinaria agilità. Conobbe Mozart nel 1772 a Manheim. Divennero amici e Mozart gli dedicò numerosi lavori; scrisse per lui la parte di *Idomeneo*. Calvesi debuttò nel 1785, specializzandosi poi in ruoli di mezzo carattere. La sua voce era piacevole e sonora, dal timbro piuttosto chiaro, cosa che favorì la scelta di questo cantante, da parte di Mozart, per il ruolo di Ferrando.

eseguendo intermezzi a Foligno e a Pesaro, ma il suo trampolino di lancio fu la collaborazione con Gaetano Latilla nel 1738, di cui cantò a Roma *La finta cameriera* e *Madama Cian*<sup>2</sup>. In diverse occasioni si esibì nella città di Bologna: una di queste fu nel 1761, quando cantò ne *Lo Speciale* goldoniano, ed è probabile che proprio in tale periodo abbia valutato l'idea di risiedere nella città emiliana, vista la vivacità dell'ambiente teatrale e la forte tradizione didattica. Così, ben presto, si trasferì in questa insieme alla moglie Margarita Mazzoni e alle quattro figlie.

Queste ultime avevano già da tempo intrapreso la carriera di cantanti esibendosi in tutta Italia, ma l'unica che raggiunse la fama di vera virtuosa fu Costanza, detta la *Spagnolina*. La sua voce era limpida e sicura, quanto potente ed estesa, ed esercitò un grande fascino nello storiografo e teorico inglese Charles Burney, che ebbe più volte occasione di vederla in scena e ne ammirò le doti straordinarie<sup>3</sup>.

La vita di Antonio Baglioni a Bologna, dunque, è inevitabilmente legata a questa famiglia di cantanti. Il primo documento che testimonia la sua presenza è il *Registro degli Stati delle Anime della Parrocchia di S. Michele al Mercato di Mezzo* del 1776. Già dal 1774 i Baglioni risiedevano nella «Casa Grande, o sia dei Ramponi, ora di diverse Religioni», ma Antonio apparve solamente due anni dopo<sup>4</sup>.

In un altro documento del 1777, il *Liber Confirmatorum Parrochialis Ecclesiae S. Michaelis in Foro Medio a die 31 Maj 1752 usque ad diem* (1800) si specificò: «Antonio Cipriano di Silvio Camacci Baglioni, di anni 11, e li fu padrino il Sig. Vincenzo Vitali di questa Parrocchia».

Questo documento ci permette di risalire all'anno di nascita, il 1766, e il fatto che il nome del fanciullo non fosse inserito nell'*Indice degli Estratti Battesimali* del Carrati, dove venivano registrati i bambini battezzati nella chiesa di S. Pietro, ci conferma che Antonio non era originario della città<sup>5</sup>. Rimane da precisare il motivo della sua venuta a Bologna: si

<sup>2</sup> Per ulteriori informazioni riguardanti la carriera di Francesco Carnaccia Baglioni, cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli Editori 1990.

<sup>3</sup> Charles Burney, *An Eighteenth-Century musical Tour in France and Italy...*, a cura di Perry A. Scholes, London-New York-Toronto 1959, I, pp. 70, 173, 176. Burney fu anche compositore di discreto talento, ma la sua fama è legata agli scritti critici.

<sup>4</sup> I documenti relativi alla presenza dei Baglioni a Bologna in questi anni sono in Archivio Arcivescovile di Bologna (AAB), *Stati delle Anime, Descrizione di tutte le Anime della Parrocchia di S. Michele fatta da me infrascritto D. Gio. Battista Palmieri, Parroco in occasione della Comunione Papale del suddetto Anno 1771*. La Casa Ramponi viene qui catalogata con il numero 31. Lo stesso tipo di registro, relativo alla Parrocchia di S. Nicolò degli Albari, documenta il trasferimento dei Baglioni in tale parrocchia a partire dal 1785.

<sup>5</sup> AAB, Baldassarre Carrati, *Indice degli Estratti Battesimali*. Si tratta di una compilazione fatta ad opera dello studioso, che comprende il periodo tra il 1459 e i

può ipotizzare, per ora, la volontà da parte del padre, Silvio Camacci, di affidarlo alle nipoti, figlie di suo fratello Francesco, 'ormai' ottantenne<sup>6</sup>.

Nel 1786, dunque, ci fu il debutto di Antonio, all'età di vent'anni. Ciò che seguì a questo episodio risulta piuttosto interessante se si pensa che nell'Autunno dell'anno dopo lo ritroviamo tra gli interpreti della prima praghese del *Don Giovanni* mozartiano. Che cosa accadde e, in particolare, quali furono le circostanze per cui Mozart volle questo tenore per la parte di Don Ottavio?

È necessario tenere presente che Bologna, da tempo crocevia di cantanti e didatti famosi, era luogo ideale di incontro tra impresari e nuovi talenti. Infatti, già nell'Autunno del 1786 e nel Carnevale del 1787, a qualche mese dal suo debutto, Antonio fu chiamato a Venezia, dove si esibì al Teatro Giustinian di S. Moisè. L'opera che fu rappresentata per il Carnevale merita una particolare attenzione. Si trattava del *Don Giovanni* del veronese Giuseppe Gazzaniga, su libretto di Giovanni Bertati, inserito nella stagione veneziana come secondo Atto della farsa il *Capriccio drammatico*<sup>7</sup>. In questo contesto, Antonio ebbe la parte di Don Ottavio, che in alcuni libretti dell'epoca è detta 'secondo buffo di mezzo carattere'. Stefan Kunze giustifica la limitatezza di alcuni ruoli del *Convitato* con le scarse capacità dei cantanti, ma non è possibile affermare definitivamente che Baglioni, benché molto giovane, non disponesse di mezzi adeguati per sostenere parti musicalmente più impegnative<sup>8</sup>. Nell'organico vocale maschile che Gazzaniga aveva in mente vi erano tre tenori: Don Giovanni, Lanterna (dopo Pasquariello, il secondo servo del protagonista) e quindi il Duca Ottavio. Meno importante di Don Giovanni, ma più importante di Lanterna, sicuramente Ottavio subì le conseguenze del taglio drammatico dell'opera. Nel libretto di Bertati è infatti la ristrettezza del ruolo di Donna Anna la causa della concisione della parte di Don Ottavio, vista la stretta dipendenza di quest'ultimo dal margine di azione dell'amata. Tuttavia Gazzaniga, pur scrivendo per Baglioni/Ottavio una sola Aria, «Vicin sperai l'istante», seppe valorizzare alcune ca-

primi dell'Ottocento, epoca in cui tutti i battesimi a Bologna venivano ancora amministrati nella chiesa di S. Pietro.

<sup>6</sup> Francesco Camaccia Baglioni morirà il 19 Giugno 1780. Cfr. AAB, *Liber Mortuorum Parrocchialis S. Michaelis Fori Medii a Die 3 Novembris 1726 usque ad Diem 28 Octobris 1781*, anno 1780.

<sup>7</sup> Cfr. Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia 1897, ristampa anastatica, Bologna, Forni Editore 1978, p. 405. Il librettista Giovanni Bertati pensò di modificare il dramma *La Novità*, già adottata come prologo nel 1775 per *L'italiano a Parigi* di Felice Alessandri. In entrambi i libretti il soggetto tratta di una compagnia d'opera itinerante che si ingegna a recuperare un canovaccio da utilizzare per un immediato successo. Nello specifico del *Capriccio Drammatico* fu il soggetto dongiovannesco ad essere adattato come II Atto.

<sup>8</sup> Cfr. Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart*, p. 30, in Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit. p. 129.

ratteristiche e potenzialità del giovane cantante, che successivamente Mozart portò a compimento. Pur interessando mediamente la zona centrale della tessitura tenorile – generalmente non si oltrepassa mai il sol<sup>3</sup> –, il brano in questione è ricco di lunghi vocalizzi e salti di registro, implicanti un notevole controllo del fiato e una perfetta intonazione. Le stesse misure tecniche sono riscontrabili nel futuro Ottavio di Mozart, di cui quello di Gazzaniga, grazie a Baglioni, fu un riuscito abbozzo.

Dunque, possiamo affermare che Baglioni, Ottavio in Gazzaniga nel Febbraio e Ottavio in Mozart nel Settembre del 1787, fu il vero anello di congiunzione tra i due compositori. Rimane oscuro il modo in cui il cantante raggiunse Praga. Certamente era entrato in contatto con Domenico Guardasoni (l'allora collaboratore dell'impresario del Teatro Nazionale, Pasquale Bondini), il quale abbiamo constatato girare spesso per l'Italia alla ricerca di interpreti che potessero stupire i reali di Boemia: anche in questa occasione si occupò direttamente della scelta dei cantanti e dell'allestimento delle scene. Mozart rimase certamente colpito da Baglioni, tant'è che lo trattò in modo diverso rispetto a Gazzaniga, destinandogli un'attenzione particolare, consapevole del tipo di voce che aveva a disposizione. Il cantante non era più inserito in una gerarchia tenorile, ma era l'unica voce di tenore che si identificava con un preciso ruolo: quello di 'primo innamorato' o 'amoroso' che per tanti versi anticipa quella dell'eroe dell'Ottocento. Il brano musicale che maggiormente esplica questa identificazione è l'Aria «Il mio tesoro intanto», in cui, come accadeva nell'Aria di Gazzaniga sopra citata, il cantante deve essere in possesso di ottime agilità, pieno controllo del fiato e intonazione nei salti, dando libero spazio ad un tipo di canto 'di forza', che forse era la caratteristica più peculiare di Baglioni. In più, secondo alcune testimonianze dell'epoca, il suo timbro possedeva qualcosa di troppo *sombre* (di impuro, secondo alcuni), che, se forse apparve eccessivo per le parti di 'amoroso', ben si addiceva alla parte di 'eroe amoroso'<sup>9</sup>.

Al contrario, il basso Luigi Bassi, primo Don Giovanni, aveva un timbro piuttosto chiaro. Baglioni 'baritoneggiava', Bassi 'tenoreggiava': quale migliore occasione per Mozart di approfondire le potenzialità espressive dell'antagonismo tra Don Giovanni e Don Ottavio, portandoli a convergere sulla 'corda di mezzo'?

A confondere questa iniziale direzione di Mozart fu la scelta che il compositore dovette operare un anno dopo, nel 1788 a Vienna, dove a cantare la parte di Don Ottavio fu chiamato Francesco Morella<sup>10</sup>. La sua

<sup>9</sup> Cfr. H. C. Robbins Landon, 1791 *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti 1989, pp. 111-112.

<sup>10</sup> Non si conoscono le origini di questo cantante. La sua carriera si svolse tra il 1777, quando apparve per la prima volta come corista a Mantova, e i primi dell'Ottocento prevalentemente nel nord Italia, interpretando ruoli quali Astolfo ne *La pastorella nobile* e Calloandro ne *La molinara* di Paisiello.

voce non aveva nulla a che vedere con quella di Baglioni, tant'è che Mozart scrisse un'Aria in alternativa a «Il mio tesoro intanto», e totalmente diversa per carattere, qual era «Dalla sua pace». Questo brano così vago, sublime e melodioso conferì a Don Ottavio un aspetto debole che si è stabilizzato e protratto sino ad oggi, non corrispondente al vero carattere del primo personaggio, che Baglioni interpretava pienamente.

Dopo l'episodio praghese, l'appartenenza alla Compagnia Guardasoni per il tenore rimase pressoché una costante. La permanenza a Praga si protrasse fino al 1789; tra le opere rappresentate in questo periodo ricordiamo *Una cosa rara* e *L'albero di Diana* di Martin y Soler, *Lo sposo senza moglie* di Cimarosa, *Il talismano* e *Axur re d'Ormus* di Salieri. Per tutte queste opere nell'*Indice degli Spettacoli Teatrali* curato da Roberto Verti<sup>11</sup>, nelle singole produzioni viene citato il nome di Baglioni, senza riferimento all'interpretazione di un personaggio preciso.

Tuttavia in base all'analisi di alcune partiture è possibile ipotizzare quali ruoli avesse potuto cantare Baglioni. Ad esempio ne *Il talismano*, scritta *ex novo* per il Teatro Nazionale di Praga nel 1779, le Arie di Lindoro rivelano clichés tecnici ed espressivi che riscontriamo nell'Ottavio di Mozart.

Dopo l'esperienza praghese, la carriera di Baglioni raggiunse l'apice del suo splendore alla corte di Varsavia, dove rimase fino alla Primavera del 1791. Una solida testimonianza a riguardo è una documentazione scritta ad opera di Sebastiano Ciampi, all'epoca professore di Filologia presso l'Università di Varsavia, il quale si occupava delle relazioni e delle corrispondenze politiche tra Italia e Polonia. In un volume intitolato *Notizie di Medici, Maestri di Musica e cantori, Pittori e Architetti e altri Artisti Italiani in Polonia e Polacchi in Italia, ec. con appendice sopra lo stato delle Arti e della Civiltà in Russia prima di Pietro il Grande sino al Regno dell'Imperatore e Re Alessandro*, appare una corposa lista di personaggi, redatta dal Ciampi in base a notizie scritte o a voce<sup>12</sup>. La parte più interessante è la citazione di un sonetto dedicato a Baglioni, di cui riportiamo gli ultimi significativi versi, composto da un poeta arcade, Carrippo Megalense, originariamente Antonio Carpacio, nativo di Capo d'Istria e anch'esso presente a Varsavia:

[...]

Sol di tua voce Antonio, ai grati accenti  
Anche nel tempestoso orrido verno  
La ridente stagione a noi rammenti<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Roberto Verti, *Un almanacco drammatico, L'indice de' li teatrali spettacoli*, (1764-1823), Pesaro, Fondazione Rossini 1996.

<sup>12</sup> S. Ciampi, *Bibliografia delle reciproche corrispondenze politich...*, cit., Firenze, 1834, pp. 357 ss.

<sup>13</sup> Il sonetto è estratto dalle poesie di Antonio Carpacio, Varsavia, presso Dufour, 1790, n. 12, in Ciampi, *Bibliografia...*, cit. p. 358.

È curioso come il Carpaccio descriva la voce di questo cantante, il cui timbro scuro, la potenza, il suo cantar 'di forza' e allo stesso tempo la naturale espressività e dolcezza sono ben colte nell'accostamento di due opposti quali 'orrido verno' e la 'ridente stagione'.

Nel corso del 1789 nel Teatro di Varsavia tali qualità portarono Baglioni ad affrontare un repertorio piuttosto vasto che comprendeva *La grotta di Trofonio* di Salieri e tre lavori di Paisiello: *Il re Teodoro in Venezia*, *La serva padrona* e *La contadina di spirito*. Infine ricordiamo *L'isola d'amore* di Sacchini, il *Trionfo d'amore* di Schuster e *L'impresario innamorato e raggiratore* con musica nuova di Guardasino di Lituania.

Ne *La grotta di Trofonio* (1785), su libretto di Giovanni Battista Casti, l'antro magico di Trofonio, che cambiava personalità a chi vi fosse entrato, fa da sfondo e opera come burattinaio alle vicende di due coppie di innamorati, che dopo una serie di reciproche trasformazioni e malintesi, vedranno compiersi il lieto fine. Il Baglioni questa volta non ebbe una parte musicalmente impegnativa. Le due parti per tenore, Artemidoro e Plistene, raggiungono livelli di difficoltà vocale moderati, specie nelle Arie. Un altro lavoro di Casti ripreso a Varsavia fu *Il re Teodoro a Venezia* commissionatogli nel 1787 da Giuseppe II a Vienna e musicato da Paisiello. Teodoro (basso) è il Re dei Corsi ormai caduto in rovina e giunge a Venezia per chiedere la mano di Lisetta, mentre Sandrino (tenore) è innamorato della giovane che ricambia i suoi sentimenti. La prima Aria che si incontra per il Baglioni è nella scena V del I atto, «Se stride irato il vento», ricca anch'essa di quel tipico canto di sbalzo che induce a cantare 'di forza', caratteristica, questa, che ritroveremo ancora in altre occasioni.

Baglioni proseguì ininterrottamente la sua carriera a Varsavia interpretando nell'Autunno del 1790 e nel Carnevale del 1791 l'opera seria di Cimarosa *La vergine del sole*, la *Zenobia in Palmira* di Anfossi e altre due composizioni in cui si era già cimentato: *Il re Teodoro* e *I finti eredi*. Anche in questa occasione ebbe al suo fianco un altro 'mezzo carattere', Giuseppe Tassini, con il quale condivise alcuni ruoli.

Per quanto riguarda la *Zenobia in Palmira* occorre un commento a parte. Scritta da Anfossi per il Carnevale 1790 ed eseguita a Venezia nel teatro San Benedetto, fu la prima opera seria in cui a Baglioni probabilmente fu affidato il ruolo dell'imperatore romano Aureliano. Per una strana coincidenza un anno e qualche mese più tardi Mozart lo richiese per la parte dell'imperatore Tito, ruolo di cartello nella sua ultima opera: entrambi i personaggi rappresentavano la magnanimità e la generosità fatta carne su questa terra. La *Zenobia*, infatti, ha come sfondo la guerra dei Romani contro la città di Palmira governata da una potente regina, Zenobia. Essa, poiché ama il generale Arsace fatto prigioniero, offre un ricco tesoro in cambio della libertà dell'amato, ma Aureliano vuole solo lei. I due innamorati riescono a fuggire ma, catturati dall'imperatore,

vengono condannati a morte. Alla fine trionfa la clemenza poiché Aureliano decide di perdonarli. La parte cantata da Baglioni non era affatto semplice: ad esempio, la prima Aria di Aureliano (Atto I scena III) presenta un sol<sup>1</sup> tenuto per diverse battute e sono frequenti i passaggi in ritmi puntati su tessiture alte, cosa che conferma ancora il suo tipico canto di forza, ma allo stesso tempo carico di agilità per il quale Baglioni doveva essere particolarmente dotato.

Dopo la Primavera del 1791, in cui si esibì ancora nel Real Teatro con *Andromeda* e *Le nozze di Figaro* su musiche nuove di Persichini, Antonio ebbe la possibilità di partecipare alle celebrazioni per la Quaresima alla presenza dell'Augusto sovrano. Questa è l'unica occasione in cui affrontò un repertorio sacro di cui siamo a conoscenza. Per la precisione furono eseguiti due oratori: *La passione di Cristo* di Paisiello e *Deborah e Sisara* di Guglielmi<sup>14</sup>.

Nell'Estate del 1791, per la compagnia Guardasoni si prospettò un ritorno a Praga in occasione delle celebrazioni dell'Incoronazione di Leopoldo II a Re di Boemia. L'opera richiesta per i festeggiamenti fu *La clemenza di Tito*, su libretto di Metastasio ridotta a 'vera opera' da Caterino Mazzola<sup>15</sup>.

Mozart fu costretto a scrivere l'opera in pochissimo tempo e va considerato il fatto che non conosceva le caratteristiche di molti dei suoi interpreti. L'unica voce che aveva avuto modo di apprezzare in precedenza era stata proprio quella di Baglioni: furono le sue doti espressive che indussero Guardasoni a ricercarlo nuovamente. Questo è chiarito anche dal fatto che, mentre in Italia vi era una netta distinzione tra tenore di opera seria e tenore di opera comica – e i cantanti non oltrepassavano questo limite – nel resto del territorio europeo questa separazione non era più così netta.

La scrittura più significativa, di come Mozart abbia portato al meglio le possibilità vocali del cantante, si ha nell'Aria «Se all'impero» (Atto II scena XII).

È come se nel corso di tutta l'opera Mozart aspettasse questo momento per elaborare un brano di pura sintesi musicale per dare all'imperatore una caratterizzazione più precisa dal punto di vista vocale, aggiungendo passi veramente straordinari per bellezza e difficoltà. È doveroso riallacciarsi per un momento alle caratteristiche dell'Aria di Don Ottavio che fu costruita appunto per la stessa persona. Sicuramente la prima evi-

<sup>14</sup> Il primo fu composto su testo di Metastasio dopo il 1775. Alla voce di tenore è affidato il ruolo di san Giovanni, per cui sono scritte due Arie di modesta difficoltà.

<sup>15</sup> Di questo apprezzamento che Mozart rivolse al poeta Mazzola resta una traccia sul catalogo autografo del compositore.

denza è che l'impianto tonale è lo stesso, cioè Si bemolle, che permette di sfruttare per la voce una zona più o meno centrale.

Il tipo di scrittura, anche qui, si adatta bene al testo, piuttosto eroico e degno di un imperatore:

Se all'impero amici Dei,  
Necessario è un cor severo;  
O togliete a me l'impero,  
O a me date un altro cor.  
Se la fè de' regni miei  
Coll'amor non assicuro,  
D'una fede non mi curo  
Che sia frutto del timor<sup>16</sup>.

È il momento in cui si conferma la consapevolezza di un autorità al servizio del benessere altrui, basata sulla fiducia e non sul timore dei sudditi nei confronti dell'imperatore, cosa che lo porterà al grande gesto finale, ovvero al perdono di quanti hanno tramato alle sue spalle. Ciò che in Don Ottavio era l'eroicità di colui che perdona accettando il destino, viene ripreso in Tito.

La grandiosità e la forza d'animo di tale personaggio sono ben espresse in quest'Aria sin dall'inizio con un notevole apporto di salti melodici e gruppi di ricchi vocalizzi. Nella parte centrale si ha una riflessione che dà una motivazione razionale ai versi della prima quartina. Tito desidera governare non seminando timore, ma conquistando la fede dei sudditi attraverso l'amore.

Tutto ciò è delineato nella musica, attraverso un tempo più lento e un canto più melodico. La Ripresa, dopo aver affermato questo sentimento, è data in toni ancora più decisi, tant'è che il vocalizzo finale cresce in ampiezza, arrivando a un totale di 40 note. La forza del canto di Tito cresce ancor di più dopo questo episodio, quando in prossimità della coda ripete «...o a me date un altro cor...» si avvale di due salti di ottava consecutivi: un degno finale per una voce potente e sfruttata al massimo fino alla fine.

Dopo questo secondo episodio praghese, le notizie in merito al tenore iniziano a scarseggiare. Dalla fine dell'anno 1791, riappare come unico 'mezzo carattere' di una compagnia comica diretta dal maestro Francesco Seconda nel 1792 a Lipsia, dove vennero rappresentate alcune tragedie, commedie e operette in musica per la Fiera di Pasqua e di S. Michele, nel periodo compreso tra Aprile e l'Estate. Il fatto che fu l'unico 'mezzo carattere' ci permette di essere sicuri che cantò in ruoli di una certa importanza, in opere che allora andavano per la maggiore e di precisare in base

<sup>16</sup> Mozart. *Tutti i libretti*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti 1990, poi Torino, UTET 1995, cit., p. 695.

ad alcune testimonianze dell'epoca quali furono esattamente le parti in cui riusciva meglio a controllare le sue potenzialità. In particolare, l'affronto di *Così fan tutte* e de *Il matrimonio segreto* per un tenore che era dotato di un timbro scuro, ci dà qualche indizio di come sia potuto accadere che la sua carriera si sia sviluppata e conclusa nell'arco di dieci anni. In *Così fan tutte* interpretò il ruolo di Ferrando, unico tenore all'interno dell'opera, che originariamente fu costruito sulla vocalità di Vincenzo Calvesi.

Dato il timbro piuttosto chiaro di Calvesi, si spiega che Mozart abbia scritto per lui le due famose Arie «Come aura amorosa» e «Ah lo veggio, quell'anima bella» la cui tessitura media, è decisamente acuta. Di come Baglioni faticasse in queste Arie ci è raccontato dal Niemetschek in una testimonianza risalente al 1794, dove viene riportata un'aspra critica nei confronti del cantante, in cui si sottolinea che nell'esecuzione di tali brani mostrava notevoli difetti della sua voce, più da 'mezzo basso' che da tenore:

Quest'artista lasciò la compagnia [Guardasoni] un anno fa e trascorse un certo periodo in Italia; qui apprese diligentemente tutte le cattive abitudini di artisti italiani e ciò favorì il suo ritorno dal Signor Guardasoni. Non canta una sola nota come l'ha scritta e l'intese il compositore, soffoca i più bei passaggi con quei salti e trilli da latino e maschera da azione quel suo modo uniforme di muovere le mani, talché si dura fatica a riconoscere l'aria che egli sta cantando. Naturalmente egli abbisogna di tali fronzoli per nascondere i difetti della voce che è più da mezzo basso; ma poiché il Signor Baglioni non riesce a tenere testa alle sue arie nel *Così fan tutte* di Mozart, non per questo gli è concesso di dire che sono state scritte male: il grande Mozart, il cui spirito è assolutamente incomprensibile per questi fanfaroni latini, nel comporre non prendeva come misura il Signor Baglioni<sup>17</sup>.

Appare quindi un prezioso elemento: la difficoltà di Baglioni ad affrontare una tessitura alta, data dalla natura stessa della sua voce e dalla sua tecnica. I tenori dell'epoca di Mozart potevano essere anche dotati di voci scure e corpose, ma normalmente si usava cantare in falsetto, ovvero 'di testa', quando si affrontavano brani che vocalmente raggiungevano una tessitura più alta. È possibile che il Calvesi nel ruolo di Ferrando adottasse questa tecnica particolare, mentre che Baglioni non vi riuscisse, cioè non cantasse in falsetto, ma sempre con la voce piena, benché cercando di mascherare i passaggi più aspri con trilli e altri espedienti che erano nella prassi dell'epoca. Le stesse difficoltà doveva affrontarle ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, rappresentato a Vienna nel Febbraio del 1792 e da lui interpretato pochi mesi dopo. In questa opera sono presenti due Arie per il tenore Paolino, sposato segretamente con Carolina,

<sup>17</sup> H. C. Robbins Landon, 1791 *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti 1989, pp. 111-112.

il cui padre Geronimo la vuole promessa a un nobile. Nell'Atto I, quando Paolino intuisce di avere un alleato nel Conte Robinson a cui pensa di maritare la sorella di Carolina, il tenore canta «Brillar mi sento il core». Tutta l'Aria è piuttosto sillabica, e si alternano diversi gradi di difficoltà, passando dal canto per gradi congiunti a quello per ritmi puntati e incalzanti, che costringono a continui colpi di glottide, arrivando al la<sup>3</sup>. Molto più ricca di effetti è la seconda Aria, «Pria che spunti in ciel l'aurora», che commenta la situazione creatasi contro Paolino, accusato da Carolina di amare due donne. Anche se all'inizio presenta una tessitura centrale che in qualche modo si accordava con la vocalità di Baglioni, appaiono punti impegnativi, come alla fine dell'Aria, dove un lungo vocalizzo in scalette ascendenti e discendenti porta fino al si<sup>3</sup> bemolle.

Il tenore non è risparmiato nemmeno nei duetti, dove la tessitura sembra rimanere in una zona centrale, ma prevalgono spesso salti di ottava, anche consequenziali. Anche ne *La pastorella nobile* di Pietro Guglielmi, rappresentata a Lipsia, tutte le scritture per tenore sono abbastanza acute, ma raggiungono dei picchi notevoli nella parte del Marchese Astolfo, spinta verso la zona acuta, come si verifica nella parte di Paolino ne *Il Matrimonio segreto*. Vi è un'Aria in particolare nel II Atto, «Il mio bene io già perdei», in cui oltre ai frequenti passaggi di virtuosismo, la voce si spinge fino al re<sup>4</sup>, anche se di passaggio. È evidente, dunque, che questo tipo di repertorio, la cui caratteristica principale era la convergenza verso il registro acuto della voce di tenore, fu frequente negli ultimi anni della carriera di Baglioni. Nel suo breve ritorno in una importante piazza italiana quale poteva essere Venezia, nel 1793, si esibì al teatro di S. Benedetto. Le opere rappresentate per l'Autunno di quell'anno e per il Carnevale del 1794 furono *I fratelli rivali* di Winter, *Gli innamorati* di Nasolini-Trento, *La locandiera* di Nasolini e *I bagni d'Abano* di Capuzzi, tutte composte *ex novo* per l'occasione e tutte con una tessitura alta per il tenore. Analogamente due anni dopo, nel 1796, quando Baglioni venne inserito tra i protagonisti delle recite nel Cesareo Teatro Nazionale di corte di Vienna, le linee melodiche del tenore Odoardo ne *I solitari* di Weigl, sono proiettate verso l'acuto.

È significativo che dopo il 1796, secondo l'*Indice de' li teatrali spettacoli*, Baglioni non compaia più in nessun teatro europeo e italiano. Rimane l'ipotesi di una stupenda carriera troncata precocemente dall'affronto di un repertorio non adatto alle caratteristiche del tenore, che potrebbe aver compromesso quelle stesse qualità timbriche per cui era stato così apprezzato.

Dopo quella data, gli unici indizi in nostro possesso sono la sua citazione nell'elenco dei *Compositori e Maestri di Cappella autori delle musiche* dell'anno 1807 all'interno dell'*Indice*<sup>18</sup>, due composizioni sciolte, l'A-

<sup>18</sup> Roberto Verti, (a cura di), *L'indice de' li teatrali spettacoli*, Vol. II, anni 1807-1809, p. 1450.

ria «Come ab ovo fu deciso» e la Cantata sacra a tre voci «Ave regina coelorum»<sup>19</sup>, nonché una preziosa raccolta di *Venti nuovi esercizi di canto* da lui composti, editi dalla Casa Ricordi nel 1826<sup>20</sup>. La preziosa attività didattica del tenore ci è testimoniata oltre che da questi esercizi, dallo stesso Lorenzo Da Ponte che cita Baglioni nelle sue *Memorie* in qualità di insegnante della nipote Giulietta, descrivendolo come

[...]... personaggio di sommo gusto e saper musicale, che aveva fatti i più celebri cantanti in Italia, e ch'io avea già conosciuto per uomo di sommo valore in Praga, quando rappresentai il mio Don Giovanni. [...]»<sup>21</sup>

Piuttosto interessante risulta l'avviso che Baglioni ha cura di premettere agli esercizi, dove chiarisce l'intenzione di offrire a discepoli già avviati nello studio del canto un nuova opera

colla speranza di render loro più agevole e più pronta la via onde giugnere al possesso della divina arte, ch'essi coltivano. Ella infatti presenta una raccolta di esercizi nei varj generi musicali sì nel genere studioso che nell'ideale, la più dilettevole non solo ma pur anco la più utile per chi brama di perfezionarsi nella Musica. Ebbi inoltre la cura d'inserirvi quei così detti passi di moda oggidì tanto in uso ed applauditi, e ne composi eziandio alcuni nei tempi più difficili ed anche ora li meno usati. A ciò m'indusse il considerare che quantunque il valente Cantore non debba avere in mira la sola difficoltà gli si rende però necessario che la sappia all'uopo incontrare e vincere onde giunger possa ad ottenere l'oggetto precipuo di sue studiose fatiche: *l'espressione musicale*.

Né mi si opponga che nuovo non è questo mio divisamento, trovandosi già similissimi alla mia altre Opere composte da valenti Scrittori antichi e moderni, perciocché quando si tratta d'insegnare un'Arte, ovvero di vieppiù addestrarvi li meno esperti, non devesi già alle novità riguardare, ma sibbene alla maggior utilità, e questa è appunto quella che ogni studioso potrà ricavare grandemente dalla mia fatica. Poiché io non dubito che li valenti Maestri di Canto non sieno per secondare lo scopo di quest'opera, e ben essi che sono i figli prediletti dell'Armonia conoscono quanto si renda necessario, che li discepoli osservino esattamente, ed a perfezione eseguiscano tutto ciò che all'Accento appartiene, alla Flessibilità ed al Colorito conveniente ai diversi caratteri della Musica.

Saranno questi Esercizj divisi in tre Cantate di venti Esercizi per cadauna, cosicché la pubblicazione dopo questa delle altre avrà luogo successivamente, essendo

<sup>19</sup> Il manoscritto dell'Aria si trova in I-Fc, B 1664, mentre quello della Cantata è in I-Bc, LL 70.

<sup>20</sup> A. Baglioni, *Venti nuovi Esercizi per il canto, composti e dedicati al nobile Sig. Marchese Costantino Maruzzi, Ciambellano attuale di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie, Re di Polonia e Commendatore dell'Ordine di S. Giovanni*, Milano, Casa Editrice Ricordi 1826. L'unico esemplare a stampa è conservato in I-Fc, D VI 619.

<sup>21</sup> L. Da Ponte, *Memorie, I Libretti mozartiani* (introduzione di Giuseppe Armani), Milano, Garzanti 1991, cit., pp. 362-363.

già la seconda presso che ultimata, ne andrà guari che abbia esaurimento anche la terza<sup>22</sup>.

Questa introduzione permette di porre il lavoro di Baglioni non in antitesi con la tradizione, tant'è che egli stesso ammette di inserirsi nel lungo filo conduttore dei trattatisti antichi e moderni. Tuttavia, nel momento in cui afferma la maggiore utilità della sua fatica, ci invita evidentemente a valutare questi esercizi in relazione alla loro novità. È lecito, innanzitutto, sottolineare che non sono studi per dilettanti, ma per quanti intendano perfezionarsi nella musica, attraverso un percorso originariamente strutturato in tre cicli, di cui ci rimangono solo i primi due. Non hanno il carattere di semplici solfeggi preparatori, ma raggiungono livelli di difficoltà piuttosto elevati, a partire dall'estensione media, idealmente riconducibile a un tipo di voce adatta ad una esecuzione perfetta: robusta, sonora, agile, e ricca di profondi gravi ed acuti. Inoltre, dal punto di vista formale, non sono possibili troppi distinguo a priori: in alcuni, specie quelli della prima serie, è più evidente un intento didattico volto allo studio del vocalizzo e delle agilità, ma non è mai un tecnicismo fine a se stesso, a sezioni, come si riscontra nei principali trattati dell'epoca. In altri invece, come l'esercizio nono della prima serie, *Pregbiera*, viene posta particolare attenzione sul perfezionamento del 'legato' e dell'espressione. All'interno dell'opera, quindi, dal punto di vista musicale Baglioni opera una sintesi tra forma, invenzione melodica e studio tecnico.

Nell'introduzione egli fa cenno anche all'inclusione nell'opera di 'passi di moda', ed è questo l'aspetto a mio avviso più interessante. I passi di moda non erano altro che «Maniere onde adornare o rifiorire le nude o semplici Melodie o Cantilene»<sup>23</sup> e nella seconda serie di esercizi Baglioni ne inserisce un discreto numero: 'passi', già in uso e di nuovi composti «eziandio alcuni nei tempi più difficili ed anche in ora li meno usati». Non è certo impossibile che molti luoghi degli esercizi siano da considerarsi *exempla* del suo stile, come passi d'abilità di cui faceva abbondante impiego. Non si tratta solamente di cadenze, inserite in genere sulle note di fermata (corone), ma anche di esempi di trattamento delle melodie che contengono fioriture scritte per intero, un po' come lo stesso Mozart si era preoccupato di scrivere per questo cantante.

Se consideriamo, quindi, con meno faziosità la critica di Niemettschek, che lo biasimava per le innumerevoli licenze che apportava alle melodie ('trilli da latino', probabilmente intendendo per trilli anche altri tipi di fioriture), l'ipotesi che gli esercizi rappresentino lo stile di Baglioni è tanto più sostenibile.

<sup>22</sup> A. Baglioni., *Venti nuovi esercizi, Avviso dell'Autore*.

<sup>23</sup> *Modi generali del Canto premissi alle Maniere parziali onde adornare o rifiorire le nude o semplici Melodie o Cantilene giusta il metodo di Gasparo Pacchiarotti*, opera di Antonio Calegari, Milano, Ricordi, 1837, cit., p. 3.