

ANDREA ZEDLER

## GLI IMPRESARI IN PRECARIATO: MINGOTTI E CROSA E LA PRIMA DIFFUSIONE DELL'OPERA BUFFA FUORI DALL'ITALIA\*

Dopo la prima rappresentazione documentata di un'opera buffa al di fuori dell'Italia, più precisamente *Madama Ciana* al teatro di Corte di Lisbona nel 1740, sempre più compagnie d'opera si dedicarono al repertorio dell'opera buffa.<sup>1</sup> A loro si devono i primi successi teatrali delle opere comiche non solo nella penisola iberica, ma anche a nord delle Alpi. Nel giro di un venticinquennio, l'opera buffa risulta presente sui palcoscenici di tutta Europa, da Lisbona a San Pietroburgo (fig. 1). L'attività degli operisti *mobili*<sup>2</sup> si intensificò soprattutto nei due decenni successivi al 1745, quando, accanto ai fratelli Mingotti, impresari come Giovanni Francesco Crosa, Eustachio Bambini e Giuseppe Giordani rivolsero la loro attenzione alla rappresentazione di opere comiche al di fuori

\* Desidero ringraziare affettuosamente Gianluca Stefani e Francesca Camagni per il loro grande aiuto per quanto riguarda la correzione del testo italiano.

1. L'articolo si basa sui risultati ottenuti nel corso del progetto DFG *Die Opera buffa als europäisches Phänomen. Migration, Mapping und Transformation einer neuen Gattung* presso l'università di Bayreuth. I risultati del progetto sono pubblicati nel volume A. ZEDLER-L. VAN DER HOVEN-K. KNAUS, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, Bielefeld, transcript, 2023.

2. Troupes come quella di Mingotti vengono classificate come 'compagnie itineranti' o 'compagnie pendolari'. Entrambi i termini alludono direttamente al fenomeno centrale della mobilità, che era proprio delle imprese itineranti dedicate alle rappresentazioni operistiche. Come spiega plausibilmente Michael Walter, il termine più comune dei due, quello di 'compagnie itineranti', è fuorviante, poiché si riferisce troppo fortemente al movimento continuo. Gli ensemble, infatti, non erano affatto in viaggio in modo permanente, spostandosi rapidamente da un luogo all'altro. Walter preferisce quindi il termine 'compagnia mobile' e individua nella mobilità, e non nel continuo viaggiare, il criterio del modello di business delle compagnie operistiche pertinenti. Cfr. M. WALTER, *Wandernde Operntruppen – Reisende, oder Migranten*, Conferenza tenuta nell'ambito del Convegno internazionale di musicologia *Music Migrations* (Lubiana, 16-19 aprile 2016); A. ZEDLER, *Crosas Operntruppe unterwegs mit Restas Liebhabern. Anmerkungen zu strukturellen Merkmalen mobiler Operntruppen*, in *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, hrsg. von K. KNAUS und S. KOGLER, Berlin, Metzler, 2023, pp. 73-94: 74.

dell'Italia.<sup>3</sup> I viaggi delle compagnie attraverso l'Europa potevano avere diversi punti di riferimento geografici, erano interrotti da lunghi soggiorni nella Penisola (almeno nel caso di alcune compagnie) e la durata della permanenza all'estero poteva variare. Pochissime troupes si concentrarono interamente sul repertorio buffo nella prima fase della loro diffusione: mentre Crosa, ad esempio, aveva iniziato a rappresentare esclusivamente opere buffe con una troupe a Londra nel novembre 1748,<sup>4</sup> diverso era il caso di Pietro Mingotti, attivo a Copenaghen nello stesso periodo. Sebbene la sua compagnia si concentrasse su opere serie presso la corte danese, qui andò in scena anche la prima rappresentazione di un'opera buffa, la prima in assoluto in Danimarca. Orazio, che Mingotti aveva già presentato ad Amburgo nel 1745, fu messo in scena a Copenaghen nel 1749 come unica opera comica accanto a sei opere serie.<sup>5</sup>

Queste due compagnie operistiche dimostrano che gli impresari sceglievano strategie di diverso tipo per organizzare gli spettacoli. Di seguito, quindi, ci si interrogherà su quali furono le scelte operate per ottenere un successo a lungo termine e quali problemi insorsero nei rispettivi percorsi. In questo modo potranno essere messe in evidenza le caratteristiche strutturali delle troupes mobili dell'opera buffa.<sup>6</sup> In particolare, ci si concentrerà sulle compa-

3. Cfr. il capitolo *Die europäische Verbreitung der Opera buffa im Überblick*, in ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp. 23-41.

4. Cfr. R.G. KING-S. WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa and the first Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748-1750*, «Journal of the Royal Musical Association», 118, 1993, 2, pp. 246-275: 250-255; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 76-81.

5. Cfr. R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Wien, Hollitzer, 2015, pp. 36-39, 57-58.

6. La ricerca sulle strategie degli impresari della prima diffusione dell'opera buffa fuori d'Italia (1740-1750) come Eustachio Bambini, Giovanni Francesco Crosa, Giuseppe Giordani, Angelo e Pietro Mingotti, Filippo Nicolini e Rocco Lo Presti è ancora tutta da fare. Finora gli studi si sono concentrati maggiormente sulle singole compagnie. Cfr. almeno: A. FABIANO, *I «buffoni» alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra «Ancien Régime» e Restaurazione (1752-1815). Un itinerario goldoniano*, Torino, Paravia, 1998; R. RASCH, *The Italian Presence in the Musical Life of the Dutch Republic*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, ed. by R. STROHM, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 177-210; A. DI PROFIO, *Projet pour une recherche. Le répertoire de la troupe de Bambini*, in *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, édité par A. FABIANO, Paris, CNRS, 2005, pp. 91-102; A. TROLESE, *Orazio de Naples à Paris*, ivi, pp. 103-115; THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit.; G. POLIN, *Mingotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2010, vol. 74, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: 2 febbraio 2025); KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit.; G. POLIN, *Le strategie dell'impresario: Angelo Mingotti e 'Il filosofo di campagna' tra Vienna e Bruxelles (passando per Bonn e Münster)*, «Rivista di letteratura teatrale», v, 2012, pp. 151-158; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit.; S. WILLAERT, *Crosa [Croza]*, *Giovanni Francesco*, in *Grove Music Online*, 2001, agg. 2014, <https://>

gnie del citato Giovanni Francesco Crosa e di Angelo Mingotti, il fratello del già menzionato Pietro. In primo luogo, la scelta di indagare queste due troupes si spiega con il fatto che i loro impresari, l'uno di origine piemontese, l'altro veneziana, affrontarono problemi molto simili adottando soluzioni differenti, come dimostrano le fonti superstiti. Tuttavia, va tenuto conto che essi portarono l'opera buffa in contesti geografici diversi. Nel 1748 Crosa approdò per la prima volta a Londra, e per molto tempo rimase nell'ambito dell'Europa occidentale, fino a quando fu attratto dalle regioni del sud-est, con Graz come ultima tappa della sua troupe all'estero. Alcuni anni prima, precisamente nel 1745, Angelo Mingotti aveva iniziato a produrre opere buffe nella capitale della Stiria. Rimase complessivamente attivo nell'Europa centrale, soprattutto nei paesi di lingua tedesca (fig. 2). In secondo luogo, la ragione che ci permette di interrogare le strategie dei due impresari è riconducibile alla disponibilità di fonti più sistematiche, come corrispondenze, libretti e contratti. Infine, un ruolo non secondario lo ebbero i precedenti penali relativi agli impresari in esame, essendo questi coinvolti spesso e volentieri in problemi finanziari che li portarono talvolta alla prigione.

Per esaminare le strategie degli impresari, sono stati individuati tre ambiti di analisi: 1) formazione della compagnia; 2) informazioni e informatori; 3) finanziamenti e concorrenza.

### *La formazione della compagnia*

Per proporsi a una corte o a un'istituzione cittadina, un impresario aveva innanzitutto bisogno di una troupe.<sup>7</sup> Nel 1745 Mingotti iniziò la sua prima stagione di opera buffa fuori dall'Italia a Graz, con un cast di cantanti italiani e un repertorio composto da *Orazio*, *La finta cameriera* e *La Fiammetta*, già sperimentato a Venezia.<sup>8</sup> A differenza di Crosa, che dopo la prima stagione londinese (1748) fu continuativamente impegnato all'estero con l'opera buffa,

doi-10.100008qu0035.han.kug.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.51571 (ultimo accesso: 2 febbraio 2025); J. RIEPE, *L'impresario in angustie. Angelo Mingotti und die Logistik einer italienischen Wandertruppe im Deutschland der 1750er- und 1760er-Jahre*, in *Von Karrieren und symbolischem Kapital. Das Gesangspersonal der italienischen Oper an deutschsprachigen Höfen um 1750*, hrsg. von M. BEIER, R. ERKENS und A. ZEDLER, in preparazione. Si veda anche il capitolo *Impresari* in ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp. 67-69.

7. La formazione delle compagnie è stata ricostruita sulla base dei libretti superstiti. Per la compagnia di Mingotti cfr. anche THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit., passim, che nomina i cantanti per ogni tappa.

8. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 27.

Mingotti fece ritorno a Venezia e solo in un secondo momento, più precisamente nel 1757, riprese le rappresentazioni del genere comico a nord delle Alpi. Per questa nuova fase, riunì una troupe distinta da quella di Graz del 1745. Solo a partire dal 1757 dalle rappresentazioni al di fuori dell'Italia si evince una continuità all'interno della compagnia. Quattro cantanti, Anastasio Massa, Pasquale Bondini, Mariana Paduli e Giuseppe Buffelli, si legarono stabilmente a Mingotti e furono un elemento costante nelle *performances* da lui prodotte dal 1757 in poi.

Sebbene le compagnie di Mingotti e di Crosa differiscano per diversi aspetti, vi sono analogie nella loro composizione. Se si considerano i nove anni tra il 1748 e il 1756 in cui Crosa viaggiò con la sua troupe, si può notare che quest'ultima era formata da un nucleo di tre cantanti,<sup>9</sup> Francesco Bianchi e Giustina Moretti Crosa, che ne facevano parte sin dalle prime rappresentazioni londinesi, e Maria Consoni, che vi si unì nel 1750. Intorno a questo nucleo l'impresario organizzava il cast reclutato di stagione in stagione in base al repertorio rappresentato. Crosa iniziò a Londra con una compagnia di nove cantanti e un carnet di opere comprendente *La commedia in commedia*, *Orazio* e *La maestra*, da lui sperimentato durante la sua precedente impresa a Milano.<sup>10</sup> Almeno all'inizio del suo impegno operistico fuori dall'Italia, si affidò a un cast di cantanti italiani, più precisamente di buffi ben noti come le coppie di coniugi Laschi e Pertici. Tuttavia, non riuscì a mantenerli a lungo nella sua compagnia per motivi finanziari. Dopo la turbolenta stagione londinese, segnata da problemi economici<sup>11</sup> e da rinvii di programma,<sup>12</sup> Crosa lasciò Londra con breve preavviso alla fine del giugno 1749 e si recò a Bruxelles dove chiese una licenza per esibirsi al Théâtre de la Monnaie.<sup>13</sup> Ottenuta l'autorizzazione, fu raggiunto dal resto della compagnia. Una controversia insorta tra l'impresario e Pietro Pertici, motivata da pagamenti arretrati al cantante e alla moglie Brogi Pertici, portò la coppia all'uscita dalla compagnia, determinando i primi avvicendamenti nel cast.<sup>14</sup> Anna Maria Quercioli Laschi e Filippo Laschi assunsero i ruoli dei Pertici a Bruxelles, mentre si rese necessario assumere due

9. Per l'organico della compagnia di Crosa cfr. *ivi*, pp. 86-93; ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 76-81.

10. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 88.

11. Per quanto riguarda il finanziamento si veda il capitolo qui sotto.

12. Tra l'altro, la prima di *Li tre cicisbei* prevista per l'11 marzo 1749 dovette essere posticipata di quattro giorni. Cfr. KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit., p. 253.

13. Cfr. M. CORNAZ, *The Dukes of Arenberg and Music in the Eighteenth Century. The Story of a Music Collection*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 105-109.

14. Cfr. Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 22 luglio 1749, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, hrsg. von D. BRANDENBURG und M. BEIER, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021, vol. I, n. 197.

nuove forze: Francesco Lini e Maria Consoni. Fin dall'inizio dell'impresa, la compagnia di Crosa si rivelò tutt'altro che stabile in termini di professionisti. Ciò valeva anche per la compagnia di Mingotti. Eppure, i due impresari misero in atto strategie diverse per rimodellare costantemente il rispettivo cast.

La prima strategia era di ingaggiare cantanti italiani *in loco*; Margherita Giacomazzi, che si trovava a Londra nel 1750 per concerti e spettacoli d'opera, si unì a Crosa per la seconda stagione londinese, ma non divenne membro permanente della troupe. Al contrario Maria Consoni ne fece parte in modo permanente a Bruxelles (1750).<sup>15</sup> Si potrebbe pensare che Mingotti avesse ricominciato la sua attività all'estero nel 1757 con una troupe messa insieme a Venezia, come da lui stesso pianificato. In realtà non riuscì a realizzare questo piano: il cast per la stagione operistica concordata con l'elettore di Colonia risulta in gran parte composto da cantanti scritturati a nord delle Alpi.<sup>16</sup> Tra essi vi erano Anastasio Massa, che nel 1755 aveva cantato a Lipsia, Domenica Lambertini e Anna Malucelli, esibitesi in quello stesso anno a Schwerin, e Faustina Tedeschi, apparsa a Praga. Quindi, come Crosa, Mingotti aveva scelto, come strategia, quella di reclutare personale nel cuore dell'Europa.

Una seconda strategia, molto più costosa, era di far venire cantanti dall'Italia, come Giovanni Dalpini, proveniente da Cremona e attivo con Crosa a Liegi nel 1754, o Ferdinando Compassi, che nel novembre 1756 cantò al teatro Grimani di San Samuele e che probabilmente da Venezia si recò direttamente a Bonn per unirsi alla troupe di Mingotti. Le spese di viaggio costituivano un problema non trascurabile, poiché inizialmente dovevano essere sostenute dall'impresario.

La terza strategia fu la scrittura di giovani cantanti non italiani, come Francesco Krafft (1754) e Anton Spitzeder (1756), da parte della compagnia di Crosa. Poiché la sua troupe era cronicamente sottofinanziata e si dovevano evitare i costi di viaggio, l'impresario in seguito si affidò – più ancora di Angelo Mingotti – all'ingaggio di cantanti locali, anche se ciò significava non avere a disposizione cantanti di pari livello o di origine italiana.<sup>17</sup> Tra i cantanti ingaggiati da Crosa spiccano due nomi: Giustina Moretti Crosa, probabilmente sua moglie, che nel 1756 assunse il ruolo di impresaria per una rappresentazione della compagnia a Salisburgo, e Ludovica Crosa, sua parente. A differenza di Crosa, la moglie di Mingotti non faceva parte della troupe *mobile*: era lei che organizzava – e questo era fondamentale per la compagnia di Mingotti – le attività commerciali a Venezia. Era molto impegnata a trovare nuovi cantanti

15. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 77-78.

16. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.; THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit., p. 71.

17. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., p. 80.

per il marito e a organizzare gli aspetti finanziari. Ma Mingotti aveva anche un parente nella sua compagnia: sua figlia. Questa fu da lui ritenuta talmente esperta da poter assumere la direzione della compagnia quando lui era malato: «Grazie à Iddio io sono ancor vivo, e sano, e spero di non morire sì presto; la mia figlia ora stà in viaggio, ed' in questa settimana spero in Dio arriverà sana, ancor essa saprà far la Diretrice tanto più V: E: potrà essere sicuro del dinaro anticipato, che rimando per la grazia con il maggior rispetto».<sup>18</sup>

I legami familiari giocavano quindi un ruolo eccezionalmente importante nella rete delle troupes del repertorio buffo. Spesso erano l'asse stabile attorno al quale ruotava la giostra del cast. A partire dal 1740, l'impresario scritturava un certo numero di cantanti italiani che si trovava fuori dall'Italia e che soggiornava nelle grandi città d'Europa. Si tratta di una strategia importante, di cui si servirono Crosa e Mingotti. L'organizzazione di opere buffe era un modello di business a breve termine. Alcuni cantanti venivano ingaggiati solo pochi giorni prima della stagione; il che, ovviamente, aveva un impatto rilevante sulle rappresentazioni. Non c'è da stupirsi, ad esempio, che le opere messe in scena dalla compagnia fossero soggette a grandi adattamenti.<sup>19</sup>

### *Informazioni e informatori*

Per un impresario era un vantaggio fondamentale avere informazioni aggiornate su quali fossero le opportunità di *performances* (a lungo termine), i mecenati finanziariamente forti e i cantanti disponibili. Ma da dove provenivano tali informazioni? Come faceva un impresario a ottenere queste importanti notizie? Dalla corrispondenza superstita di Mingotti si evince che gli impresari erano in regolare corrispondenza con aristocratici, cantanti, musicisti, personale amministrativo delle città e anche con impiegati di corte.<sup>20</sup> Sfortunatamente è rimasta poca corrispondenza relativa agli impresari che hanno contribuito alla prima diffusione dell'opera buffa fuori d'Italia. Inoltre, i nomi degli informatori sono raramente menzionati nelle fonti. Perciò non possiamo far altro che procedere per indizi. Per quanto riguarda Mingotti, l'impresario aveva nella moglie uno *sparring partner* ideale che forniva informazioni su questioni relative al reclutamento dei cantanti, almeno di quelli provenienti dall'Italia, e a

18. Lettera di Angelo Mingotti a Caspar Anton von Belderbusch, Bonn, 24 luglio 1764, in RIEPE, *L'impresario*, cit., doc. 35.

19. Si veda, ad esempio, l'adattamento dell'opera *L'Orazio*. Cfr. ZEDLER-VAN DER HOVEN-KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., pp.159-195.

20. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.

eventuali problemi di finanziamento. Ma gli impresari dovevano avere anche informatori al di fuori del territorio italiano.

L'esempio di Corsa mostra che, oltre al contatto per corrispondenza, la presenza personale a corte favorì una cooperazione a lungo termine. Il soggiorno dell'impresario e del suo cantante Laschi a Bruxelles presso il nuovo governatore Carlo di Lorena alla fine di giugno del 1749 servì esplicitamente a questo scopo: non solo la loro compagnia riuscì a ottenere una licenza per il Théâtre de la Monnaie, ma ricevette nel 1749 o nel 1753 (in occasione di una seconda stagione a Bruxelles) il titolo di «musicisti Italiani di S.A.R. il Principe Carlo, Duca di Lorena di Bar &c.», che mantenne fino al 1756.<sup>21</sup> Per inciso, le *performances* di Bruxelles del 1749 valsero ai coniugi Laschi il titolo di «Virtuosa» e «Virtuoso di S. A. R. il Principe Carlo Duca di Lorena, e di Bar».<sup>22</sup>

Naturalmente, il contatto personale presso una corte o una città non era sempre possibile per un impresario. Pertanto, una fonte centrale di informazioni per il capo di una compagnia era allora l'interscambio con i cantanti e musicisti *mobili*. Riflettevano i problemi degli impresari in modo ideale, perché dovevano lottare con circostanze altrettanto simili e spesso precarie: durante la prima stagione londinese di Crosa nel 1748, Marianne Pirker, che in quello stesso anno faceva parte della compagnia di Pietro Mingotti (prima ad Amburgo e poi a Copenaghen), intratteneva una fitta corrispondenza con il marito Franz, bloccato a Londra a causa dei debiti. La corrispondenza superstita dei coniugi Pirker, curata da Daniel Brandenburg e Mirijam Beier, fornisce un quadro indicativo di quanto una rete trasversale di cantanti e musicisti fosse ben informata sulle stagioni operistiche e dei successi e degli insuccessi degli impresari *mobili*.<sup>23</sup>

È più che probabile che tali informazioni passassero da un impresario all'altro; nel caso dei Pirker da Crosa ai fratelli Mingotti e viceversa, tanto più che Crosa aveva per certo contatto con Franz a Londra. Franz Pirker informò sua moglie dettagliatamente sull'arrivo della troupe di Crosa nella capitale britannica. Naturalmente seguiva con attenzione le prime rappresentazioni delle opere buffe e come queste erano accolte dal pubblico londinese: «Finalmente l'opera è andato in scena. L'uomini piacciono, ma le Donne non tanto. Peratici, Laschi, nel suo genere, ed il Musico [Gaetano Guadagni] piace molto. Contro li Balli [h]anno terribilmente. Tutto insieme è più gradito che sprez-

21. *Il finto principe. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nell'augusta città di Gratz. Nel autunno dell'anno 1756* [...], Graz, nella stamperia degli eredi Widmanstadi, 1756, dedicazione.

22. Cfr. Orazio. *Drama giocoso per musica. Per il Gran teatro di Brussella*, La Haye, Pierre Gosse, [1749]. I titoli sono poi mantenuti dai Laschi anche in Italia. Cfr. ad es. *Gl'impostori. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di San Moisè l'autunno 1751*, Venezia, s.e., 1751.

23. Cfr. *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., passim.



zato, benché non manchino, chi dicono male assai. Furono fischi e applausi e repliche d'arie. Il resto deciderà il tempo».<sup>24</sup> L'accoglienza delle opere da parte del pubblico londinese fu per certo un'informazione importante anche per l'impresario di Marianne, Pietro Mingotti. Egli aveva pianificato di rappresentare a Copenaghen nel 1749 l'opera buffa *Orazio*, tra quelle che aveva già eseguito con la sua compagnia ad Amburgo nel 1745 e che Crosa aveva allestito con successo a Londra.<sup>25</sup>

La corrispondenza tra i Pirker è una preziosa testimonianza del fatto che i due protagonisti conoscevano molto bene non solo la rete operistica ma erano anche ben informati circa il possibile guadagno atteso. Non sorprende quindi che tenessero d'occhio gli eventi politici: un aspetto che vale anche per gli impresari. Si pensi, per esempio, al trattato di pace ad Aquisgrana firmato il 18 ottobre 1748.<sup>26</sup> Gli impresari tenevano conto di queste circostanze e cercavano di programmare le messe in scena delle loro compagnie in funzione delle occasioni celebrative.<sup>27</sup> Anche se Crosa non andò ad Aquisgrana, essendo ancora impegnato con la sua seconda stagione londinese, non rimase inattivo. In riferimento al trattato di pace fece eseguire tra gli allestimenti delle opere buffe la serenata *Pace in Europa* (libretto: Giovanni Gualberto Bottarelli, compositore sconosciuto) il 29 aprile 1749, ossia due giorni dopo i famosi fuochi d'artificio reali messi in atto a Londra con la musica di Georg Friedrich Händel su commissione di George II.<sup>28</sup> Gli stessi accadimenti politici potevano limitare le occasioni spettacolari. Eventi come la Guerra dei sette anni provocarono l'interruzione dell'attività operistica in una parte dell'Europa, così come i lutti delle famiglie regnanti. Ne è un esempio la morte dell'imperatrice vedova Maria Amalia (1756), che sconvolse i piani e i preparativi di Angelo Mingotti per la stagione d'opera alla corte di Bonn.<sup>29</sup>

Per far lavorare la compagnia, gli impresari erano costretti a tenere d'occhio tanto la situazione politica quanto la concorrenza. In questo senso ebbe un ruolo decisivo lo scambio di informazioni con i cantanti e i musicisti *mobili*, che, come gli impresari, dovevano sondare le future possibilità di rappresentazioni.

24. Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 1° ottobre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 36.

25. Cfr. *Orazio. Opera berbesca in musica da rappresentarsi*, Copenaghen, Godisch, 1749.

26. Le feste vengono anche menzionate dei Pirker: Marianne a Franz Pirker, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., lettera 16 (11 settembre 1748).

27. Si vedano le *performances* durante le celebrazioni del matrimonio di Maria Luisa con Leopoldo 1765 a Innsbruck. ZEDLER, VAN DER HOVEN e KNAUS, *Die Opera buffa*, cit., p. 231.

28. Cfr. P. Howard, *The modern castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 30.

29. Cfr. RIEPE, *L'impresario*, cit.



*Finanziamenti e concorrenza*

Il problema più rilevante nella pianificazione strategica da parte degli impresari era il finanziamento della loro attività e, collegato a esso, la concorrenza. Mingotti e Crosa erano personalmente responsabili del finanziamento delle loro imprese, anche se cercavano di ripartire parte dei fondi su altre spalle tramite contratti, come si può ricostruire dai contratti superstiti. Per Crosa, il primo impegno all'estero con le opere buffe fu direttamente a Londra. Grazie alle ricerche di Cheryl Duncan<sup>30</sup> sono ben documentati gli accordi contrattuali per la prima stagione londinese dell'opera buffa tra Crosa e Charles Sackville, conte di Middlesex, che aveva ingaggiato la compagnia. Essi prevedevano un compenso forfettario di 2.887 sterline e 10 centesimi. Con questa somma Crosa non solo doveva pagare i cantanti e Natale Resta, il direttore musicale della sua compagnia, ma doveva provvedere a coprire gli elevati costi di viaggio<sup>31</sup> e di soggiorno,<sup>32</sup> nonché l'acquisto di partiture e la stampa dei libretti. Oltre alla menzionata somma, l'impresario poteva trarre guadagno da una delle rappresentazioni dell'opera organizzata a suo beneficio se più di metà della stagione era già passata. Il partner contrattuale di Crosa, il conte di Middlesex, era disposto a coprire i costi dei costumi e delle attrezzature del teatro.<sup>33</sup>

Già alla fine di novembre 1748, poco dopo l'inizio della prima stagione, Pirker riferisce che l'impresario aveva accumulato debiti per 2.000 sterline, ossia più di due terzi dell'importo concordato con il Middlesex.<sup>34</sup> Non sorprende che giornali come «The General Advertiser» riferissero della situazione finanziaria dell'impresario già nel marzo 1749, evidentemente per mettere in guardia i suoi futuri creditori. La situazione finanziaria ebbe naturalmente un'influenza diretta sull'organizzazione delle successive attività operistiche

30. Cfr. Ch. DUNCAN, *Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748-50. New evidence from the Court of Exchequer*, conferenza tenutasi presso la Royal Musical Association (Manchester 11-13 settembre 2019).

31. Per i costi di un viaggio da Londra all'Italia intorno al 1720, si veda M. WALTER, *Oper. Geschichte einer Institution*, Kassel et al., Metzler, 2016, pp. 41-44. Walter ha calcolato che ciò equivaleva all'incirca all'affitto di un anno di una casa in una delle migliori aree residenziali di Londra.

32. Crosa ha cercato di avere un occhio sui costi e per questo è stato fortemente criticato a Londra: «Oggi dicono, ch'arriveranno le nuove virtuose, e il mio P[adro]ne di casa ha avuto già relazione, che siano raccaglie, perché cercano casa 3 per 4 schillinge per settimana». Lettera di Franz Pirker a Giuseppe Jozzi, 28 settembre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 32.

33. Cfr. DUNCAN, *Giovanni Francesco Crosa*, cit.

34. Lettera di Franz Pirker a Marianne Pirker, 28 novembre 1748, in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 78.

a Londra, le cui spese furono probabilmente appannaggio di Crosa, dato che il contratto con Middlesex era stato stipulato per una sola stagione. Inizialmente, l'impossibilità di pagare la compagnia fece perdere i Pertici<sup>35</sup> dopo la prima stagione a Londra; il che portò a critiche pungenti da parte del «London Evening Post», che etichettò l'impresario «John Francisco Charlatano» e descrisse la costituzione della compagnia come «crazy» a causa del «miserable state of his finances».<sup>36</sup>

Per la seconda stagione la situazione costrinse a un passaggio temporaneo dal più rappresentativo King's Theatre al Little Theatre e a un cambiamento del repertorio operistico. Nei mesi di marzo e aprile 1750, accanto a opere buffe Crosa fece rappresentare opere serie come *Adriano in Siria*. Nonostante questi tentativi di migliorare la situazione, alla fine della seconda stagione londinese si trovò in bancarotta e fu imprigionato. Dopo essere fuggito nei Paesi Bassi ed essere stato nuovamente incarcerato, periodo in cui la compagnia diede vari concerti,<sup>37</sup> Crosa riuscì a raggiungere un accordo con i suoi creditori che gli permise di organizzare spettacoli con la sua compagnia a suo completo rischio. Le sue nuove destinazioni furono selezionate in base a criteri molto specifici. Ad esempio, nel 1755 Crosa si astenne dalle rappresentazioni a Norimberga – nonostante ne avesse l'autorizzazione – e si diresse invece ad Augusta, dove sperava di avere più fortuna. A Brno, poi, sembra aver avuto un successo straordinario, dato che fu evidentemente in grado di corrispondere all'affittuario del teatro Felix Kurtz una somma più che ragionevole per l'uso del teatro. Non altrettanta fortuna arrise alla troupe nella sua ultima tappa a Graz: gli spettacoli d'opera in autunno 1757 non riuscirono a coprire le spese, come si evince da una supplica dell'impresario al governo della Stiria in cui chiedeva di poter tenere dei balli al posto dell'opera buffa (cosa che fu approvata ma non realizzata).<sup>38</sup>

Mingotti optò per una strategia leggermente diversa: quando iniziò a produrre opere buffe al di fuori di Venezia, sfruttò inizialmente i teatri in cui aveva lavorato – in parte insieme al fratello – negli anni Trenta del XVIII secolo. Dopo una prima fase sperimentale nel 1745, l'anno successivo tornò all'opera seria. Il suo tentativo di produrre l'opera buffa fuori dall'Italia non sembra aver

35. Franz Pirker riporta quanto segue «Perticci non fu pagato dal Crosa, e devi qu[i] d'imprestito di denaro per poter ritornare in Italia». Lettera a Marianne Pirker, 29 luglio 1749, in *Die Operisten als kulturelles Netzwerk*, cit., n. 199.

36. Citato da KING-WILLAERT, *Giovanni Francesco Crosa*, cit., p. 257.

37. I concerti dei membri della compagnia ebbero luogo a Leida e all'Aia. Furono organizzati da Filippo Laschi e il loro programma comprendeva duetti d'opera e numeri con un cast più ampio. Cfr. *ivi*, p. 265.

38. Cfr. ZEDLER, *Crosas Operntruppe*, cit., pp. 84-85.

avuto successo all'inizio. Prima ancora che Crosa cominciasse con le opere buffe a Londra, Mingotti tornò a Venezia e al San Moisè mise in scena svariate opere comiche, soprattutto di Baldassare Galuppi e Carlo Goldoni.<sup>39</sup> Solo dieci anni più tardi riprese ad allestire opere buffe fuori dall'Italia, questa volta non in un contesto urbano ma di corte.<sup>40</sup> L'impresario era riuscito a piazzare la sua compagnia alla corte di Bonn. L'ingaggio presso una corte normalmente portava con sé il vantaggio di dover sopportare meno rischi finanziari, in quanto la compagnia non dipendeva dai successi delle singole rappresentazioni. Inizialmente il contratto fu stipulato per tre mesi, ma a causa del lutto che funestò la corte nel 1757 la stagione fu notevolmente ridotta. Non fu però solo questo evento luttuoso a condizionare l'impresa di Mingotti: la corte si dimostrò tutt'altro che affidabile; come Crosa, anche Mingotti dovette accollarsi gran parte dei costi di produzione. Ciò comportò che, dopo la scadenza del contratto, Mingotti non fu imprigionato, ma rimase bloccato a Monaco di Baviera per oltre sei mesi nel 1758 senza un lavoro, non potendo lasciare la città e tornare in Italia a causa dei suoi debiti. Offrì nuovamente i suoi servizi alla corte di Bonn, che all'epoca era praticamente assediata dagli impresari.<sup>41</sup>

E questo porta all'ultimo punto: la concorrenza tra gli impresari. Attraverso l'esempio di Pertici è già stato accennato a questo problema per quanto riguarda Crosa. Alla fine, Pertici non realizzò la sua controfferta impresariale a Londra. In riferimento a Mingotti i documenti di Belderbusch testimoniano l'accesa concorrenza tra gli impresari:<sup>42</sup> verso la fine del contratto di Mingotti, un membro della sua stessa compagnia, Giuseppe Ferrini, si rivolse all'elettore proponendogli una nuova compagnia. Nello stesso tempo, Antonio Francia (Perellino) e Giovanni Francesco Brusa si presentarono a corte. L'offerta di Ferrini fu accettata e Mingotti fu lasciato a piedi, almeno fino a quando un altro elettore si insediò a Bonn. Sotto l'elettore Königsegg-Rothenfels, Mingotti riuscì a realizzare undici opere buffe nel 1764-1765: una media di quasi un nuovo titolo al mese. Questo sarebbe stato il suo ultimo impegno importante a corte, al quale fa riferimento con orgoglio nella sua richiesta alla corte di Stoccarda:

Sopra tale fondamento osa il Remonstrante [Angelo Mingotti] (in mancanza di detti soggetti) humilmente offrire il suo servitio all'A: V: S: [Carl Eugen von Württemberg], e sperare la sua approvazione; Aducendo, che è stato Impressario, e Dirrettore d'Opere

39. Cfr. POLIN, *Mingotti; I teatri del Veneto. Venezia*, I. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, a cura di F. MANCINI, E. POVOLEDO e M.T. MURARO, Venezia, Corbo e Fiore, 1995, p. 178.

40. Cfr. THEOBALD, *Die Opern-Stationen*, cit.; RIEPE, *L'impresario*, cit.

41. Cfr. *ibid.*

42. *Ibid.*

serie, e buffe Italiane in Venezia sua Patria pel [sic] il corso di venti anni ed' il primo introduttore delle Opere Buffe in Italia; Che in appresso è stato chiamato con la sua compagnia al servizio di diverse Corti, come di Vienna, di Dresda, di Copenhagen, e di Bonna sotto Clemente Augusto elettore di Colonia di felice memoria, e p[er] ultimo di Massimiliano Federico elettore di Colonia regnante. Che tutti sono stati soddisfatti della sua capacità, e della buona condotta.<sup>43</sup>

In sintesi, si può affermare che, sebbene le imprese di Crosa e di Mingotti fossero diverse in termini geografici e temporali, entrambi gli impresari affrontarono problematiche simili, che influenzarono in modo decisivo l'organizzazione delle rispettive compagnie di opera buffa. Da un punto di vista strategico, la preoccupazione principale dei due impresari era quella di formare e gestire le loro troupes in modo tale da poter girare l'Europa con l'opera buffa per molti anni, anche se questo significava camminare costantemente sull'orlo del baratro finanziario.

Nonostante i gravi problemi economici, sia Crosa che Mingotti furono in grado di realizzare spettacoli di opera buffa fuori dall'Italia per lunghi periodi. Per nove anni Crosa trovò il modo di rappresentare opere almeno in quindici luoghi diversi; Mingotti, tra il 1757 e il 1765, in sei luoghi. Diverse strategie stanno alla base delle rispettive *performances*. Crosa ampliò il repertorio della compagnia con l'opera seria per tentare di coprire le spese. Assumendo cantanti che non avevano la stessa esperienza sul palcoscenico delle coppie Pertici o Laschi, i costi del cast potevano essere ridotti. Inoltre, la compagnia era composta da persone imparentate con Crosa o la cui sorte era strettamente intrecciata alla sua: il loro guadagno, come quello dell'impresario, dipendeva dal successo degli spettacoli. Mingotti, invece, inizialmente cercò di realizzare le opere buffe nei luoghi già testati con l'opera seria. Non riscuotendo un particolare successo, ritornò a Venezia. Solo nel 1757 espatriò nuovamente con una troupe di opera buffa. Per otto anni si occupò principalmente di spettacoli comici a corte con un notevole successo che crebbe verso la fine della sua impresa fino a contare numerose *performances*. Come Crosa si affidò a un nucleo di cantanti con cui lavorava da tempo. Quanto alle «scritture» entrambi gli impresari si affidarono a cantanti *mobili* a nord delle Alpi, che non solo divennero parte delle loro troupes, ma assunsero anche il ruolo di importanti informatori.

43. Lettera di Angelo Mingotti a Carl Eugen von Württemberg, (1769), in RIEPE, *L'impresario*, cit., doc. 37.



Fig. 1. La distribuzione dei luoghi fuori dall'Italia in cui è possibile rintracciare spettacoli di opera buffa dal 1740 al 1765 e i luoghi delle loro prime in Italia.



Fig. 2. Luoghi di spettacoli della compagnia di Crosa dal 1748 al 1756 (sinistra) e di Angelo Mingotti nel 1745 e nel 1757-1765 (destra).

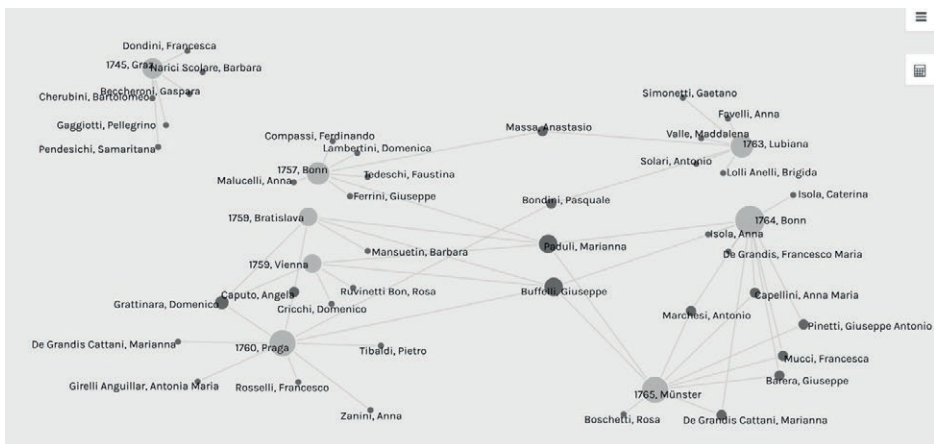


Fig. 3. I professionisti della compagnia di Angelo Mingotti nel 1745 e nel 1757-1765.