

Aspettando *L'Ape musicale*

«Il Nestore dei letterati italiani, Lorenzo Da Ponte, vive ancora in America. Per le dotte fatiche di questo illustre Cenedese il nostro idioma gentile si parla ora da forse 2 o 3 mila persone all'opposto emisfero, e *Dante* e il *Petrarca* e i nostri migliori maestri si conoscono e si studiano sull'Hudson come sotto il nostro bel cielo. Da lunghi anni il Da Ponte si trapiantò a Nuova-York negli Stati Uniti, e quivi diffuse pel primo la luce dell'italiana letteratura, con istituirne una scuola ed una libreria, ch'ei va sempre più arricchendo con notevole dispendio e fatica. [...] Ma non contento di aver messo a parte gli Americani delle nostre letterarie ricchezze, ei volle altresì dischiuder loro la fonte delle soavi dolcezze delle nostre armonie».

Quest'anonima corrispondenza della *Gazzetta di Venezia*, ripresa nella primavera del 1830 dal settimanale milanese *I Teatri*, descrive perfettamente il clima culturale che si respirava a New York alla vigilia del debutto dell'*Ape musicale*. Grazie all'intensa seminazione del sommo librettista mozartiano, giunto negli Stati Uniti da Londra venticinque anni prima in seguito all'ennesimo dissesto finanziario, la buona società dell'East Coast aveva cominciato a prendere confidenza con il gusto e le tradizioni del Bel Paese arrivando a tributare a Da Ponte nel 1825 l'onore della prima cattedra di Lingua e Letteratura Italiana in un'università americana, l'allora Columbia College.

I tempi, insomma, erano ormai maturi per commutare quell'interesse verso «il nostro idioma gentile» nello stupore del *belcanto*. L'occasione fu offerta dall'approdo in città della compagnia del leggendario tenore spagnolo Manuel García, primo Almaviva rossiniano e figura di riferimento nella storia del melodramma dell'Ottocento. Attorno a lui e grazie al contributo del mercante di vini Dominick Lynch, lesto a fiutare gli indotti della crescente moda italoфона, il Park Theatre riuscì infatti a mettere in piedi la prima stagione di Opera Italiana in terra statunitense, incentrata proprio su Rossini. Per l'occasione il manager Stephen Price allargò i ranghi dell'orchestra a venticinque elementi, mandando in buca sette violinisti, due violisti, tre violoncellisti, due contrabbassisti, due flautisti, due clarinettonisti – che non sappiamo se avessero anche l'uso dell'oboe –, un fagottista, due cornisti, due trombettisti, un timpanista e un maestro al cembalo (già da tempo mutato in fortepiano).

Fra il novembre 1825 e il luglio 1826 García portò così al successo in lingua originale *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Semiramide*, *Cenerentola*, *Il Turco in Italia* e *Tancredi*, ma

ma che *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, due lavori propri, *L'amante astuto* e *La figlia dell'aria*, e una recita fuori programma di *Don Giovanni* come speciale omaggio a Da Ponte. I giornali salutarono con entusiasmo i singoli debutti, compiacendosi – scrisse ad esempio *The American* – del fatto che si trattasse degli «highest and most costly entertainments of the Old World». Il cast era d'altronde di prim'ordine: oltre a cotanto primattore, accompagnato dalla seconda moglie Joaquina Sitchez Briones e dai figli Manuel Patricio e Maria Felicia (poi sposata Malibran), vi spiccavano i nomi di due virtuosi di lungo corso, adusi da decenni a calcare le scene più prestigiose: quelli del buffo Paolo Rosich e del basso Felice Angrisani.

Fu a loro e al meno noto «Signor Ferri», che nella compagnia serviva anche come pittore scenografo, che Da Ponte si rivolse quando decise, sulla scia di quella felice esperienza, di cimentarsi per l'ultima volta come librettista. *L'Ape musicale* era in tal senso un suo cavallo di battaglia fin dal 1789, quando un primo lavoro con questo titolo aveva esordito al Burgtheater di Vienna in seguito a una sottoscrizione fra gli amanti del genere per il mantenimento in vita della compagnia d'Opera Italiana. La formula, semplice e d'effetto, era quella del *pastiche*: su un apposito canovaccio venivano cioè inanellati i cori e le arie più ammirate, coinvolgendo i cantanti stessi che le avevano in repertorio. Affidandosi a testi sempre diversi e a programmi costantemente aggiornati, Da Ponte aveva poi ripreso il lavoro ancora a Vienna nel 1791 e l'anno successivo a Trieste, per motivi principalmente commerciali.

L'idea dell'*Ape* americana anelava invece a mettere anzitutto in luce le qualità vocali di sua nipote Giulia, fatta venire appositamente da Venezia dove aveva studiato col tenore Antonio Baglioni, primo interprete del *Tito* mozartiano. Riguardo ai contenuti musicali si dovette dunque attingere da ciò che ella portò con sé, com'egli spiega attraverso il suo *alter ego* in scena, il poeta Mongibello, in questi deliziosi versi: «Ogni cantante / a me que' pezzi dia che cantar vuole. / Io con altre parole / introdurrelli poscia a mio capriccio / nel dramma che farò».

Si tratta, a ben vedere, di un meccanismo tipico nella circolazione del teatro musicale del passato: ciò che con rilassate orecchie – addomesticate al cosiddetto “testo critico” – noi moderni siamo abituati a considerare come cristallizzato e immutabile, era soggetto all'epoca a fisiologiche varianti e riscritture, spesso di altra mano, a seconda della contingenza e dei musicisti di cui si disponeva. Sicché il coinvolgimento, nella fattispecie, di tre protagonisti della stagione di García avrebbe garantito all'autore un investimento sicuro e l'utilizzo di arie già acclamate dal pubblico newyorkese. Quasi a cautelarsene, egli

ne menziona alcune nel libretto a stampa, pubblicato con traduzione a fronte e dedicato «Agli abitanti della Città di New York» in occasione della prima, fissata al Park Theatre il 20 aprile 1830.

La stessa ambientazione della vicenda «In una delle Isole Fortunate» sembra anzi guardare direttamente a Manhattan come all'*hic et nunc* delle aspettative di Da Ponte sul destino dell'Opera Italiana in terra d'America. Conscio peraltro che si trattava del suo congedo dalle scene, egli riversa nel testo molta bonaria autoironia, spingendo la narrazione ben al di là del canonico ambito metateatrale: ad esempio quando Mongibello, «per farti piacere», canta a Don Nibbio «l'aria del *Barbiere*» “Ecco ridente in Cielo”, e l'impresario commenta «Bravo davvero; se invece di poeta / ti facevi cantante, / avresti men disturbi e più contante».

Su questa falsariga non si può escludere che nella scelta stessa del coro di apertura “Nostra patria è il mondo intero”, ricalcato su quello del *Turco in Italia* affidato da Rossini agli Zingari, egli abbia voluto celare un segno autobiografico della propria esistenziale condizione di migrante, lui che fu – per dirla con Pier Maria Pasinetti – l'«archetipo dell'emigrazione intellettuale italiana in America».

Francesco Zimei