

## L'opera in breve

di Claudio Toscani

*Le convenienze ed inconvenienze teatrali* sono uno degli ultimi esempi di una tradizione che affonda le sue radici ai primi del Settecento, quando l'opera in musica incomincia a prendere in giro se stessa mettendo in scena una comica galleria di personaggi – i virtuosi del canto, il poeta, il compositore, l'impresario – appartenenti a un ambiente chiuso e autoreferenziale, personaggi che vengono ridicolizzati prendendone di mira i più caratteristici e stravaganti aspetti comportamentali. È così che nascono e hanno fortuna una serie di libretti metateatrali, ispirati in gran parte al celebre *pamphlet* di Benedetto Marcello *Il teatro alla moda*, che nel 1720 aveva ferocemente messo quel mondo alla berlina prendendone di mira consuetudini, vizi e manie. Donizetti non fa eccezione; il suo lavoro ricalca il motivo, sempre uguale, di ogni libretto del genere: nell'imminenza di una rappresentazione si assiste alla galleria delle vanità, ai capricci, ai rituali degli artisti implicati a vario titolo nello spettacolo d'opera.

La farsa in un atto con la quale Donizetti si inserisce in questo fortunato filone, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, viene rappresentata al Teatro Nuovo di Napoli il 21 novembre 1827. Il libretto, preparato da Domenico Gilardoni, è ottenuto comprimendo in un atto unico due fortunate commedie di Antonio Simone Sografi, *Le convenienze teatrali* (Venezia, 1794) e *Le inconvenienze teatrali* (Padova, 1800), che sono una sorta di riscrittura della solita fonte capostipite, *Il teatro alla*

*moda* di Marcello. Vi entrano in gioco le 'convenienze', cioè i diritti reali o presunti rivendicati dai personaggi che prendono parte alla rappresentazione operistica: privilegi, concessioni, regole scritte e non scritte dalle quali si deducono l'importanza, la gerarchia professionale, il potere contrattuale dei singoli artisti. Come sappiamo – lo attesta una ricchissima letteratura – le 'convenienze', oltre a incidere profondamente sulle strutture produttive dei teatri, sulla messinscena, sulla composizione del libretto e della partitura, sono causa da sempre di gelosie e liti furibonde.

Il lavoro originale di Donizetti, perduto e oggi ricostruibile solo in parte, rispondeva ai requisiti richiesti dal genere comico praticato nei teatri minori napoletani: i numeri musicali erano separati da dialoghi in prosa, recitati, e alcuni dei personaggi si esprimevano nel dialetto locale. La farsa donizettiana, rappresentata e ripresa più volte con successo a Napoli, ebbe qualche circolazione nel resto d'Italia (fu data ad esempio alla Canobbiana di Milano nel 1831); in seguito Donizetti ne curò una nuova versione per una ripresa al Teatro napoletano del Fondo. Questa volta definì il lavoro «dramma giocoso» e non più «farsa», mise in musica e trasformò in recitativi i dialoghi in prosa, tradusse in italiano le parti dialettali. Così facendo assicurò alla nuova versione – quella oggi comunemente rappresentata – maggiori possibilità di circolazione.

Il lavoro donizettiano colpisce il mondo

del teatro in musica con una satira che agisce a diversi livelli. Innanzitutto c'è la parodia dell'aulico dramma serio, di quell'opera settecentesca che a quell'epoca era ormai percepita come un'anacronistica anticaglia. Da sempre, nelle opere buffe la 'distorsione' dello stile serio è una fondamentale sorgente di comicità; essa scaturisce soprattutto dalla deformazione grottesca di certi tratti stilistici, sia verbali sia musicali, ma è ottenuta anche applicando stilemi tipicamente buffi a un contesto che si finge serio, con un effetto decontestualizzante. Ecco allora la magniloquente entrata di Procolo che, alla prova in palcoscenico, attacca una grande aria con coro; oppure la parodia della celebrativa e languorosa canzone di Desdemona in *Otello* di Rossini, "Assisa a piè d'un salice", che nella sgraziata esibizione di

Mamm'Agata diventa "Assisa a piè d'un sacco".

Vi sono poi certe 'convenienze' che vengono enfatizzate ed esibite in tutta la loro incongruenza. La prassi teatrale del *travesti*, il contralto che interpreta ruoli maschili (in sostituzione degli antichi castrati, ormai in via d'estinzione), è messa alla berlina da Mamm'Agata: la quale è un basso buffo in abiti femminili, che a un certo punto (parodia al quadrato!) sostituisce un personaggio maschile (il Musico) che avrebbe dovuto interpretare, con una voce di contralto, un ruolo *en travesti*. Aspetti farseschi senza dubbio, questi, che mantengono però lo scherzo sul piano di un gioco brillante e raffinato: sommo divertimento di un compositore alle prese con un mondo che si riflette ironicamente in se stesso.