

Renato Raffaelli

Tra Plauto e Rossini: il gioco dell'oca

Abstract

In Rossini and Sterbini's *Il Barbiere di Siviglia* (Rome, 1816), Rosina, who is in love with Lindoro and believes to have been deceived by him, exposes the plan that Figaro and Lindoro himself had devised to free her to her tutor Don Bartolo, thus thwarting it. Plautus' *Bacchides* presents a structurally identical situation. In the comedy in fact, young Mnesilochus, who is in love with the courtesan Bacchis II and believes to have been deceived by her, exposes the plan that the servant Chrysalus had devised with him to free the girl to his father Nicobulus, thus thwarting it in the same manner. However, we can confirm that Sterbini did not draw upon Plautus, for the entire plot was already present in Beaumarchais' *Barbier de Séville* (Paris, 1775), so all possible comparisons and hypotheses regarding the work's dependence on the Plautine comedy must be referred to this previous work.

Nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini e Sterbini (Roma, 1816), Rosina, innamorata di Lindoro, credendosi ingannata da lui, rivela al tutore Don Bartolo il piano che era stato predisposto da Figaro, assieme allo stesso Lindoro, per liberarla, mandandolo a monte. Una commedia di Plauto, le *Bacchides*, presenta una situazione strutturalmente identica. In essa infatti il giovane Mnesiloco, innamorato della cortigiana Bacchide II, credendosi ingannato da lei, rivela al padre Nicobulo il piano che era stato predisposto dal servo Crisalo, assieme a lui, per liberare la ragazza, mandandolo ugualmente a monte. Possiamo tuttavia essere certi che Sterbini non ha attinto a Plauto: tutta la vicenda si trova già nel *Barbier de Séville* di Beaumarchais (Paris 1775) e quindi ogni confronto e l'ipotesi stessa di una dipendenza vanno riferiti a lui.

Una premessa: il commiato di Berenice *

È piacevole e confortante, per chi ami la grande letteratura, ritrovare in un testo famoso riprese o allusioni che rinviano ad un testo precedente. Queste *trouvailles* sono state definite «agnizioni di lettura»¹: una definizione quanto mai appropriata, che rende pienamente l'idea del piacere della scoperta di un accostamento prezioso o, in qualche

* Il tema di questo intervento è tratto da una sezione, riveduta ed ampliata, di una più articolata relazione, intitolata *Influssi antichi sul teatro moderno. Rossini, Molière, Shakespeare (Julius Caesar, Othello)*, in corso di stampa negli Atti del convegno CLASTEIA IV, *Clásicos en escena ayer y hoy*, Santiago de Compostela, 25-27 ottobre 2018.

¹ Questa espressione è il titolo di un contributo di NENCIONI (1967). Nel settore della così detta arte allusiva, un parte fondamentale ha avuto la filologia italiana, in particolare grazie al saggio omonimo di PASQUALI (1968, 275-82, pubblicato per la prima volta nel 1942) e poi a quello di CONTE (1974, 3-14, uscito nel 1971). Molto importanti, anche per ridimensionare la proliferazione sfrenata di questo orientamento di studi negli anni successivi, le puntualizzazioni di CONTE – BARCHIESI (1989, 81-114).

caso, di un ammiccamento inatteso. Ne faccio un esempio, piuttosto particolare, per introdurre il nostro argomento.

La *Clemenza di Tito* di Mozart (Praga, 1791) si fonda su un libretto di Pietro Metastasio, risalente al 1734. In quell'anno il dramma fu messo in musica per la prima volta da Antonio Caldara. Come molti altri di Metastasio, questo libretto ebbe in seguito una fortuna enorme: fu infatti intonato per oltre sessanta volte prima di arrivare a Mozart. Dopo circa sessant'anni, tuttavia, mostrava qualche ruga e fu affidato a un letterato e scrittore di teatro considerato tra i più capaci, Caterino Mazzolà, il compito di rivederlo e ringiovanirlo un poco per Mozart².

Ma veniamo al punto. Nelle fasi iniziali del dramma, Vitellia, che ama non riamata Tito, ha saputo che la principessa Berenice – che l'imperatore, preso dalla sua bellezza, aveva portato con sé dalla Giudea – è stata allontanata da Roma. La donna esulta ma, incontrando Annio, viene a sapere che la straniera è stata sì rimandata in patria, ma non cacciata via. Berenice, infatti, non è partita delusa e sdegnata con Tito, come Vitellia sperava (I 2):

Anzi giammai
più tenera non fu. Partì, ma vide
che adorata partiva e che al suo caro
men che a lei non costava il colpo amaro.

È risaputo che tra le fonti della vicenda narrata da Metastasio c'è la *Vita Titi* di Suetonio. Ma è sorprendente vedere come qui Metastasio manifestamente traduca, nello spirito se non nella lettera, un'espressione suetoniana particolarmente ricercata (*Tit. 7, 2*):

Berenicem statim ab urbe dimisit invitus invitam.

Tito dunque, ci dice Suetonio, fece partire subitamente Berenice da Roma, «l'uno e l'altra a malincuore»³. A Metastasio, e al gusto del suo tempo, non poteva sfuggire l'acutezza della espressione suetoniana. L'ha quindi ripresa in due endecasillabi che, se ne diluiscono la forma, ce ne restituiscono pienamente l'ingegnosità e il senso. E a noi rimane il piacere di scoprire questa speciale traduzione, che gioca ad emulare il modello, e di coglierne anche la brillante 'variazione'. Il punto di vista, infatti, viene capovolto da Metastasio. Il soggetto della frase, in lui, non è più Tito, come in Suetonio,

² Cf. QUESTA (1998, 173-227, uscito per la prima volta nel 1991). Molti insegnamenti di carattere più generale ho ricavato ancora da QUESTA (1997, prima edizione 1979). Più avanti, cito il libretto di Metastasio riveduto da Mazzolà da BEGHELLI (1990, 665, preciso subito che i versi che saranno da me presi in esame non sono stati ritoccati da Mazzolà e dunque appartengono interamente a Metastasio).

³ L'uso di simili poliptoti è antico: cf. Plauto *Asin. 587* (*lacrumantem lacinia tenet lacrumans...*). Suetonio dispiega un'altra *agudeza* comparabile a questa un poco più avanti (*Tit. 10, 1*): ... *maior hominum damno quam suo*.

ma la principessa della Giudea e così, nonostante la reciprocità, a risaltare in primo piano è il sentimento della donna e non quello del principe⁴.

L'esempio che ho fatto, tuttavia, è abbastanza particolare e devo precisare, inoltre, che la mia osservazione è nata a tavolino e non assistendo a una rappresentazione della *Clemenza di Tito*. Il testo scenico, infatti, per la sua propria natura di testo in movimento – in cui, diversamente dalla lettura di un libro, non è possibile né rallentare, né fermarsi e tanto meno ritornare indietro – si presta molto poco a questo genere di riferimenti o allusioni, che si fondano sulle parole e su loro specifiche congiunzioni. Particolari che, nel rapido procedere dell'azione scenica, difficilmente si colgono e in ogni caso, un attimo dopo, inevitabilmente si perdono. Insomma, anche da questo punto di vista, tra un Catullo e un Plauto, per esempio, e soprattutto tra il genere di Catullo e quello di Plauto, corrono delle differenze abissali. Nei testi teatrali, infatti, non sono di norma percepibili fugaci riprese di parole o di frasi, ma semmai quelle di 'entità testuali' più consistenti e più vaste: situazioni, meccanismi narrativi, espedienti drammaturgici che riguardano non la 'forma dell'espressione', ma elementi più ampi e più appariscenti della trama e della sua presentazione scenica.

Il gioco dell'oca

Vediamone un possibile esempio. La scorsa estate ho assistito a Pesaro, al Rossini Opera Festival, ad una nuova messa in scena del *Barbiere di Siviglia*. L'avevo già visto infinite volte, eppure vi ho percepito, con viva sorpresa, una cosa che prima non avevo mai notato.

Nel *Barbiere* di Gioachino Rossini, con eccellente libretto di Cesare Sterbini (Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816)⁵, ad un certo momento la vicenda incontra un intoppo e sembra che tutto ritorni all'indietro, come nel gioco dell'oca. La situazione di partenza è che il Conte d'Almaviva, innamorato a prima vista della giovane Rosina, l'ha corteggiata, ma presentandosi a lei col nome di Lindoro e sotto le vesti fittizie di un semplice studente, per metterla alla prova: vuole infatti evitare che la ragazza possa essere attirata dalla sua nobiltà e dalle sue ricchezze⁶. Rosina, che è tenuta segregata in casa da un tutore, don Bartolo, che ha progetti poco commendevoli su di lei e sul suo patrimonio, corrisponde appieno al corteggiamento del giovane Lindoro, senza sospettare minimamente che si tratti del Conte. A un certo punto il factotum Figaro e Almaviva/Lindoro, con il favore di Rosina, organizzano un piano che permetterà di

⁴ Si tratta di una forma di traduzione poetica piuttosto complessa, per cui HOLMES (1995) può offrire utili schemi interpretativi.

⁵ Il titolo originale, com'è noto, è *Almaviva o sia l'inutile precauzione*.

⁶ Il motivo di voler essere amati per quello che si è, in particolare nel lungo e travagliato passaggio dalla società di antico regime a quella borghese, è piuttosto comune: si pensi, per fare solo un altro esempio rossiniano, al tema centrale della *Pietra del paragone* (Milano, 1812).

sottrarre la ragazza alla custodia del vecchio tutore, il quale, per parte sua, sta progettando addirittura di sposarla. Il piano prevede che Almaviva/Lindoro, aiutato da Figaro, che è riuscito a procurarsi la chiave per entrare, salga con una scala in piena notte nel balcone della stanza di Rosina, per poi portarla via con sé, rifacendo lo stesso percorso. Nel frattempo però Don Bartolo, nella scena II 8, approfittando di un biglietto di Rosina che il Conte (travestito da Don Alonso) si è visto costretto a consegnargli per cavarsi d'impaccio⁷, convince Rosina stessa d'esser stata ingannata: il giovane Lindoro, che la corteggia facendole credere di essere innamorato di lei, sarebbe in realtà solo una creatura del Conte Almaviva, a vantaggio del quale avrebbe agito come intermediario amoroso. Rosina cade nella rete e crede ciecamente a Don Bartolo. Convinta di essere stata tradita nella sua fiducia e nei suoi sentimenti, la delusione e la rabbia la inducono a 'farsi del male', spingendola a rivelare a don Bartolo il piano per la sua fuga, preparato dal Conte e da Figaro, e a dichiararsi addirittura disposta a sposare il vecchio tutore, fino a quel momento considerato del tutto insopportabile⁸. Quando il Conte e Figaro, a mezzanotte, salgono nell'appartamento di Rosina, trovano che l'atteggiamento della donna è completamente mutato. E quando alla fine riescono a convincerla della buona fede del Conte, il terzetto si trova ormai incastrato, perché don Bartolo, informato della tresca, ha nel frattempo fatto togliere la scala dal balcone. È la famosa 'inutile precauzione', sottolineata da Figaro nella *scena ultima* («Ecco che fa un'inutile precauzione») e già presente nel sottotitolo di Rossini-Sterbini, come lo era stata in quello del loro modello Beaumarchais⁹.

Possiamo tralasciare gli sviluppi della vicenda – peraltro ben noti – che mostreranno l'inutilità della precauzione di don Bartolo e che porteranno all'atteso scioglimento. Il punto che ci interessa, infatti, è quello dell'improvviso cambiamento di rotta di uno dei protagonisti, e precisamente di Rosina, che, per un malinteso, passa di colpo nel campo dell'antagonista, rivelandogli la trama che si stava tessendo contro di lui e bloccando, in questo modo, il corso positivo degli eventi. Interrotto così il percorso predisposto dai protagonisti, l'azione in un certo senso torna indietro, al momento anteriore all'allestimento del piano. Come, appunto, nel gioco dell'oca.

Quando la rappresentazione pesarese 2018 dell'opera di Rossini è arrivata alla scena II 8, quella fra Don Bartolo e Rosina, in cui la ragazza si convince d'essere stata

⁷ II 2 (749s.): cito il libretto di Sterbini (Roma, Puccinelli 1816) da DI PROFIO (2016, 705-71); nel volume è riprodotta (339-466) anche la prima edizione del *Barbier de Séville* di Beaumarchais (Paris, Ruault 1775), che avrò modo di citare più avanti. Circa il travestimento del Conte, che si fa passare per un maestro di musica (Don Alonso, «degnò e vero scolar di Don Basilio») per potersi accostare a Rosina e scambiare con lei confidenze alla presenza del tutore, va detto che una situazione molto simile si trova nel *Miles gloriosus* di Plauto, dove il giovane innamorato Pleusicle, camuffandosi da marinaio, può avvicinare la sua bella, Acroteleuzio, nella casa stessa del *Miles*: possono scambiarsi, così, anche delle scoperte effusioni, che allarmano Pìrgopolinice e, molto di più, il servo complice Palestrione, che teme possano far scoprire tutto l'imbroglio. Su queste analogie conto di tornare in un'altra occasione.

⁸ II 8 (761-63).

⁹ *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile*, Parigi, Comédie Française, 23 février 1775.

ingannata e cambia partito di colpo, ho avuto all'istante la sensazione che una situazione del genere io l'avevo già trovata¹⁰ altrove e, più precisamente, in Plauto. Andiamo a vedere che cosa succede in una commedia che non è tra le sue più celebri e frequentate, le *Bacchides*.

La commedia appartiene a quelle che mettono in scena dei *simillimi*, in questo caso non fittizi, ma reali. Vi compaiono infatti due sorelle che non solo sono omonime, ma fanno anche lo stesso mestiere di prostitute. L'unica differenza è che una sta in Atene e l'altra a Samo, ma anche questa distinzione nella commedia è annullata: infatti la seconda sorella è venuta a visitare la prima ed ora sono in Atene tutt'e due e, per di più, abitano nella stessa casa. Un giovane ateniese, di nome Mnesiloco, è da tempo l'innamorato, corrisposto, della seconda delle due Bacchidi, quella arrivata da Samo. Dovendo compiere un lungo viaggio, ha incaricato un amico, che si chiama Pistoclero, di informarsi su dove si trovi la sua bella. Quando comincia l'azione¹¹, Pistoclero ha già ritrovato la ragazza dell'amico Mnesiloco (Bacchide II) nella casa della sorella (Bacchide I). Peraltro, vi si è ambientato così bene che ha cominciato ad amoreggiare con la padrona di casa, Bacchide I. Anche Mnesiloco, nel frattempo, è ritornato dal viaggio, assieme al servo Crisalo. A Crisalo, nel quale si imbatte, Pistoclero annuncia di aver felicemente ritrovato la ragazza del suo padroncino, ma c'è un problema: su Bacchide II vanta diritti un soldato, che, se non verrà rimborsato del denaro che ha già anticipato per lei, la porterà via con sé. L'astuzia di Crisalo, come ci si aspetta da un servo plautino, risolve subito la difficoltà. Mnesiloco ha riportato in patria, come provento dei suoi commerci, la somma ingente di mille e duecento filippi¹², da consegnare, naturalmente, al padre Nicobulo. Crisalo allora racconta una frottola al vecchio Nicobulo, facendogli credere che, dei mille e duecento filippi guadagnati, Mnesiloco ne abbia portati a casa soltanto una parte, lasciando gli altri in deposito a un

¹⁰ Più che 'trovata', mi verrebbe quasi da dire 'provata', tanto è stata netta la mia sensazione, dovuta anche alla lunga confidenza con la specifica commedia plautina di cui subito diremo, che faceva parte del programma di Letteratura latina che portai all'esame di Questa, in Urbino, nel lontano 1967. Quanto a ciò che accennavo sopra (p. 180), devo dire che in questo caso la mia 'agnizione' non è stata tutta teatrale. L'accostamento a Plauto è nato infatti da una esperienza che è teatrale solo circa il testo di partenza, lo spettacolo rossiniano, ma che è libresca quanto al testo d'arrivo, trattandosi di un autore antico che siamo abituati a leggere e non, di solito, a veder rappresentato (e vd., oltre, n. 11).

¹¹ La commedia, per un guasto della tradizione che ha comportato anche la perdita della parte finale dell'*Aulularia*, che la precedeva, è mutila dell'inizio e comincia per noi, ad azione già avviata, con un dialogo tra Bacchide II e Pistoclero (vv. 35ss.). Per questa commedia utilizzo l'edizione curata da C. Questa per l'*Editio Plautina Sarsinatis* (QUESTA 2008); per un riassunto vd. RAFFAELLI (2014, 65-70); per le caratteristiche strutturali BETTINI (1991, 58-60). Preciso qui che, tra le commedie di Plauto che continuano ad essere messe in scena, le *Bacchidi* sono tra le meno rappresentate.

¹² Per eredità della Commedia Nuova, i filippi, che derivano la loro denominazione da Filippo II di Macedonia, rappresentano nella Palliata la moneta aurea per eccellenza, come effettivamente erano nell'età ellenistica, dalla fine del IV sec. a.C. in poi.

sacerdote del tempio di Diana ad Efeso¹³. Furbo com'è, il servo si guarda bene dallo specificare quale parte della somma sarebbe stata lasciata ad Efeso, per permettere così al padroncino la massima libertà d'azione. Il vecchio cade nel tranello e il problema sembra risolto nella maniera migliore. Infatti, come precisa lo stesso Crisalo¹⁴:

*Ita feci ut auri quantum vellet sumeret,
quantum autem lubeat reddere ut reddat patri.*

Così ho fatto in modo che prenda, di quell'oro, la parte che vuole,
e che renda al padre la parte che gli fa comodo rendergli.

Tutto sembra avviato per il meglio, quando Mnesiloco, che è arrivato da poco e che nulla ancora sa delle due Bacchidi, si ritrova nel bel mezzo di una conversazione tra Filosseno e Lido, rispettivamente il padre e il pedagogo del suo amico Pistoclero. È una scena ampia (vv. 405-98) ed importante. Il pedagogo è infuriato con il suo pupillo, perché frequenta senza ritegno la prostituta Bacchide. Mnesiloco a questo punto, credendo che si tratti della sua Bacchide (II) perché ingannato anche dall'omonimia (vv. 473s.), interviene prontamente in difesa del sodale. A lui risulta, infatti, che Pistoclero frequenti Bacchide non per un interesse personale, ma per favorire un amico, che gli ha chiesto di occuparsene. Lido, fuori di sé, gli risponde per le rime (vv. 477-88): ma come? È per fare un favore ad un amico che Pistoclero si teneva Bacchide sulle ginocchia, coprendola di baci? È per l'amico che le palpava i seni senza staccarsi dalle sue labbra? È sempre per fare un favore a un amico che le metteva le mani sotto le vesti, senza nemmeno badare alla presenza del suo pedagogo? E gli sarebbe toccato di vedere anche di peggio se, a quel punto, non fosse uscito per non essere più testimone di quello scandalo.

Mnesiloco, che, come dicevo, non immagina neppure che le Bacchidi siano due, si convince che l'amico lo abbia tradito con la *sua* Bacchide (Bacchide II, invece di Bacchide I) e si vede crollare il mondo addosso. Deluso e infuriato, decide anch'egli (esattamente come Rosina) di farsi del male e di mandare all'aria tutta la trama abilmente predisposta da Crisalo. Va infatti dal padre e, avventatamente, gli racconta la verità e gli consegna tutti interi i mille e duecento filippi, pregandolo solo di non infierire su Crisalo per la menzogna che gli ha propinato¹⁵.

¹³ Il deposito – è la giustificazione accampata da Crisalo – sarebbe stato fatto per evitare i rischi di viaggiare portandosi dietro i soldi tutti assieme. Nell'antichità, come è noto, i santuari avevano svariate funzioni, alcune delle quali non dissimili da quelle delle nostre banche.

¹⁴ *Bacch.* 352s.

¹⁵ La rivelazione di Mnesiloco al padre non è rappresentata direttamente in scena, ma viene riferita dal giovane in numerose occasioni. Dapprima Mnesiloco, in un sofferto soliloquio, annuncia di aver deciso di spiattellare tutto al padre (*Bacch.* 515-25). Poco dopo, prima di incontrare Pistoclero, ne parla ancora fra sé come di cosa appena compiuta (*Bacch.* 530-33). Poi se ne lagna in presenza di Pistoclero, quando si rende pienamente conto del danno che si è fatto rivelando la faccenda al padre (*Bacch.* 612-24). Infine racconta quello che ha combinato allo stesso Crisalo (*Bacch.* 671-97). In definitiva, se pure non viene portata in scena, Mnesiloco parla della sua improvvida 'confessione' al padre una quantità di volte, e

Subito dopo, ma troppo tardi, incontrando finalmente Pistoclero, Mnesiloco scopre che le Bacchidi sono due e che l'amico fa l'amore non con la sua, ma con l'altra. Quando poi, introdotto nella casa delle due prostitute, le vede tutt'e due insieme, si rende pienamente conto del danno che ha combinato, riportando indietro, per così dire, le lancette dell'orologio della trama. Un emissario del soldato è nel frattempo arrivato, annunciando che per riscattare la ragazza bisogna sborsare duecento filippi. Smontatagli la prima astuzia proprio da Mnesiloco – che invece avrebbe dovuto coglierne i frutti –, il servo Crisalo è riportato allo stadio iniziale e deve ricominciare tutto da capo: è necessario infatti che inventi una seconda trappoleria, per procurare un'altra volta al padroncino il denaro per il riscatto di Bacchide II. Cosa che, peraltro, gli riuscirà perfettamente, perché, quanto ad astuzia, non è inferiore nemmeno ad Ulisse¹⁶.

Come si vede, la situazione è la stessa del *Barbiere*. Un personaggio A (Mnesiloco / Rosina), a favore del quale è stato predisposto un piano (+ X), per una delusione amorosa con l'innamorato B (Bacchide II / Lindoro), derivante da un malinteso (scaturito peraltro, come mi ha fatto notare Caterina Pentericci, da una confusione di identità), decide di colpo di passare dalla parte dell'antagonista C (Nicobulo / Don Bartolo); e lo fa rivelandogli proprio il piano (X) che è stato concepito e ben avviato contro di lui, rendendolo così nullo e riportando le cose all'indietro (– X), allo stadio di partenza.

A questo punto, per noi, cominciano i problemi. Diciamo subito che di una cosa almeno possiamo essere assolutamente certi: Sterbini, qui, non ha preso diretta ispirazione da Plauto. Il dialogo tra Don Bartolo e Rosina in cui la giovane, indignata, spiattella al tutore tutto il piano di Figaro e Almaviva, infatti, è già largamente presente nel *Barbier de Séville* di Beaumarchais (sc. IV 3), che Sterbini ha seguito molto da vicino¹⁷. La questione se ci sia o no un rapporto di dipendenza tra le due situazioni che abbiamo analizzato non riguarda dunque Sterbini (e Rossini), ma semmai Beaumarchais o le sue fonti¹⁸. Si tratta però di una questione su cui non si possono azzardare che ipotesi, anche perché, per avere qualche certezza, bisognerebbe poter esplorare una congerie sterminata di testi teatrali di tutti i generi, anteriori a Beaumarchais, per vedere se in qualcuno di essi si presenti uno schema comparabile al nostro. Per parte mia, mi

sempre con enfasi. Specialmente, come è ovvio, quando si trova a riferirla a Crisalo, che aveva mentito al vecchio per favorire proprio lui: è al servo infatti, come al più diretto interessato, che il giovane racconta per filo e per segno, in uno scambio di battute molto serrato, come e perché abbia rivelato tutto al padre. Questa speciale insistenza, evidentemente, è volta a far sì che l'episodio, importante com'è, sia ben chiaro e presente all'attenzione degli spettatori, pur senza essere messo in scena.

¹⁶ Il brano più brillante della commedia è appunto l'ampio monologo di Crisalo (vv. 925-78: una vera e propria aria di bravura), in cui il servo identifica se stesso e il suo stratagemma con Ulisse e con l'inganno del cavallo di legno.

¹⁷ Per Beaumarchais, oltre l'edizione originale cit. *supra*, n. 7, ho tenuto presente anche URBAN (2017); la traduzione italiana che utilizzo è quella di CALZOLARI (1981).

¹⁸ Un'altra questione ancora, infatti, è quella delle fonti dello stesso Beaumarchais, su cui vd. l'*Introduzione* di DI PROFIO (2016, *passim*).

limite per ora a constatare che tra la situazione presente nelle *Bacchides* di Plauto e quella che si ritrova nel *Barbiere* di Rossini/Sterbini e, prima, nel *Barbier* di Beaumarchais c'è una strettissima convergenza strutturale¹⁹. Il meccanismo che blocca e rimanda indietro l'azione, infatti, è indubbiamente il medesimo²⁰.

Concludendo, il titolo *Tra Plauto e Rossini*, alla fine, può apparire quasi ingannevole²¹: a rigore, avrei dovuto intitolare, semmai, *Da Plauto a Beaumarchais*. Ma per questa piccola forzatura mi sia concesso di avanzare due giustificazioni. La prima è

¹⁹ Quanto a Beaumarchais, è da rilevare che nella sua scena IV 3 il dialogo tra Rosina e Don Bartolo è più dettagliato e che le motivazioni del cambiamento di Rosina vi trovano maggiore giustificazione che non nella corrispondente scena II 8 di Rossini-Sterbini. Inoltre tra Plauto e Beaumarchais c'è un'altra forte analogia, che non ha riscontro in Rossini-Sterbini. Sia in Plauto, sia in Beaumarchais, infatti, alla fine della scena in cui l'innamorato/a si convince erroneamente di essere stato/a ingannato/a, segue immediatamente un monologo in cui l'amante tradito/a sfoga la sua amarezza e soprattutto espone le sue nuove intenzioni. Così fa Mnesiloco, in una articolata scena di soliloquio, in *Bacch.* 500-25 e nello stesso modo si comporta Rosine nella scena IV 4 del *Barbier* di Beaumarchais. Circa *Beaumarchais* e il teatro plautino, utili osservazioni, circoscritte alla figura del servo e al personaggio di *Pseudolus*, in DETHURENS (1998).

²⁰ Da un punto di vista, per così dire, collaterale, si può osservare che i tratti dell'avaro, mostrati qua e là dal personaggio di Don Bartolo in Rossini-Sterbini, sono già presenti nel Bartholo di Beaumarchais, ove, in qualche punto, ci possono ricordare la figura dell'avaro per antonomasia, l'Euclione di Plauto, ricreato da Molière, come tutti sappiamo, nell'*Harpagon* dell'*Avare*. Ecco un passo interessante, da questo punto di vista, del *Barbier* di Beaumarchais (I 4, 14s. = 384s. Di Pr.: il testo è quello dell'edizione 1775, cui faccio seguire la traduzione di Calzolari, 54): «LE COMTE. *Quel homme est-ce?* FIGARO, vivement. *C'est un beau gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, blasé, qui guette et furette et gronde et geint tout à la fois.* LE COMTE, impatient. *Eh! Je l'ai vu. Son caractere?* FIGARO. *Brutal, avare, amoureux et jaloux à l'excès de sa pupille, qui le hait à la mort*» («IL CONTE. Che uomo è? FIGARO. Un bel giovane vecchio, grosso, corto, grigio pomellato, astuto, rasato, disincantato, che spia e fruga e geme tutto in una volta. CON. *Spazientito.* Eh, l'ho visto! Il suo carattere? FIG. Brutale, avaro, innamorato e geloso all'eccesso della pupilla, che lo odia a morte»). Oltre l'accenno all'avarizia, qui mi sembrano notevoli l'*enumeratio* delle caratteristiche fisiche di Bartholo, che a me ricordano, per lo stile, la descrizione plautina del servo in *Pseud.* 1218-20 e, per il particolare del 'caccianaso', l'indimenticabile schizzo che, in pochi tratti, proprio l'avaro Euclione offre della sua vecchia serva Stafila, che egli considera appunto una formidabile ficcanaso, capace di infilare gli occhi dappertutto, per spiare e frugare (*Aul.* 40, 54). Altri accenni all'avarizia di Bartholo in Beaumarchais sono in II 8, 35 = 405 Di Pr., dove Don Bazile gli rinfaccia di aver «lesinato sulle spese» («*Mais vous avez lésiné sur les frais*»), ed anche, implicitamente, in II 11, 39 = 409 Di Pr., ove il tutore precisa di tenere il conto esatto della carta presente in casa: «[...] *six feuilles, car je les compte tous les matines, aujourd'hui encore*» («[...] sei fogli: li ho contati anche oggi, come tutte le mattine»: 69 Calz.). Un altro riferimento, molto rilevante, alla avarizia di Bartholo è nella composizione finale della vicenda (IV 8), dove questi recede da qualunque pretesa su Rosine quando il Conte si dichiara disposto a chiudere un occhio su come siano stati amministrati dal tutore i beni della pupilla. Così Figaro commenta la pantomima tra i due compari, ben degni l'uno dell'altro (95 = 465 Di Pr.): «*Ah! ah! ah! monseigneur, ils sont de la même famille*» («Ah, ah, ah, monsignore, sono della stessa famiglia»: 105 Calz.), sottolineando che Bartholo non è meno attaccato al denaro dell'avidò Don Bazile. Devo dire, tuttavia, che il punto in cui il Bartholo di Beaumarchais sembra più ricordare l'Euclione di Plauto è dove il tutore, avaro e sospettoso, esce di casa a malincuore, rimuginando fra sé e così rivolgendosi alla servitù (I 5, 48 = 388 Di Pr.): «*Je reviens à l'instant; qu'on ne laisse entrer personne*» («Torno subito: non lasciate entrare nessuno»: 56 Calz.). È lo stesso atteggiamento di Euclione mentre sta per uscire (cf. *Aul.* 98-100, 102-105), anche se, nel vecchio avaro di Plauto, esso fa parte di una vera e propria ossessione.

²¹ Anche se, tra Plauto e Rossini, c'è in mezzo proprio Beaumarchais.

che l'accostamento con Plauto²² è nato proprio dall'ascolto del *Barbiere* di Rossini, e non da Beaumarchais. La seconda, e per me molto più importante, è che, così, vengono subito evocati temi di ricerca cari a Cesare Questa e da lui coltivati come nessuno prima aveva saputo fare. Un altro piccolo omaggio, dunque, alla grande figura di studioso plautino a cui si è deciso di dedicare questo nostro colloquio veronese: con una scelta unanime e con una nostalgia che, invece di acquietarsi, sentiamo sempre più pungente.

²² Su cui cf. *supra*, pp. 180, 181s. e la precisazione di n. 10.

riferimenti bibliografici

BEGHELLI 1990

M. Beghelli (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, Milano.

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino.

CALZOLARI 1981

A. Calzolari (a cura di), *Beaumarchais, La trilogia di Figaro*, Milano.

CONTE 1974

G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino.

CONTE – BARCHIESI 1989

G.B. Conte – A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma, 81-114.

DETHURENS 1998

P. Dethurens, *Le valet maître du jeu: une démiurgie scénique*, «Littératures» XXXIX 129-51.

DI PROFIO 2016

A. Di Profio (a cura di), *G. Rossini, Il Barbiere di Siviglia*, Pesaro.

HOLMES 1995

J.S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, trad. it., in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, 239-56.

NENCIONI 1967

G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici» II 191-98.

PASQUALI 1968

G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, vol. II, Firenze.

QUESTA 1997

C. Questa, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, nuova edizione, in appendice C.Q. e R. Raffaelli, *Mutazioni di Ifigenia*, Urbino.

QUESTA 1998

C. Questa, *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei Romani*, Urbino.

QUESTA 2008

C. Questa (a cura di), *T. Maccius Plautus, Bacchides, Sarsinae et Urbini*.

RAFFAELLI 2014

R. Raffaelli (a cura di), *Tuttoplauto. Un profilo dell'autore e delle commedie*, scritti di C. Questa e R.R., Urbino.

URBAN 2017

D. Urban (éd.), *Beaumarchais, Le Barbier de Séville*, Paris.