

Fra le commedie d'ispirazione spagnola di Placido Adriani: *Mano bianca non offende*

Paula Gregores Pereira | Universidade de Santiago de Compostela
paula.gregores.pereira@usc.es | ORCID: 0000-0001-5811-6979



© Paula Gregores

Ricevuto: 13-12-2024

Accettato: 19-02-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

La figura de Placido Adriani (1690-1766) és coneguda en l'àmbit teatral sobretot per la seva *Selva, overo Zibaldone di concetti comici* (1734), un text fonamental en l'àmbit de la commedia dell'arte. Tanmateix, entre els papers del dramaturg es troben algunes comèdies, en la seva major part d'inspiració espanyola, que van romandre inèdites i encara avui manquen d'atenció crítica. En la nostra comunicació procedirem, doncs, a l'anàlisi del drama inèdit titulat *Mano bianca non offende*, la relació del qual amb el text calderoníà *Las manos blancas no ofenden* (1657) és evident des del mateix títol. Analitzarem la peça italiana des d'un punt de vista comparatista amb l'objectiu de determinar-ne la relació amb el text espanyol, per tal de precisar més els víncles entre Adriani i la dramatúrgia del Segle d'Or, en particular amb Calderón.

Paraules clau: Segle d'Or; Placido Adriani; Calderón; teatre italià.

Abstract:

The figure of Placido Adriani (1690–1766) is primarily known in the theatrical realm for his *Selva, overo Zibaldone di concetti comici* (1734), a foundational text within the *commedia dell'arte* tradition. However, among the playwright's papers are several unpublished plays, most of which are inspired by Spanish sources, and these works have received little critical attention to date. In this study, we will analyze the unpublished play titled *Mano bianca non offende*, whose connection to Calderón's *Las manos blancas no ofenden* (1657) is evident even in the title. We will examine the Italian play from a comparative perspective to explore its relationship with the Spanish text and to more precisely define the links between Adriani and the dramaturgy of the Spanish Golden Age, particularly with Calderón.

Keywords: Placido Adriani; Siglo de Oro; Calderón; Italian drama.

Abstract.

La figura di Placido Adriani (1690-1766) è nota in ambito teatrale soprattutto per la sua *Selva, overo Zibaldone di concetti comici* (1734), un testo fondamentale nell'ambito della commedia dell'arte. Tuttavia, fra le carte del drammaturgo si trovano alcune commedie, nella maggior parte d'ispirazione spagnola, rimaste inedite e ancor oggi carenti di attenzione critica. Nella nostra relazione procederemo dunque all'analisi del dramma inedito intitolato *Mano bianca non offende*, il cui rapporto con il testo calderoniano *Las manos blancas no ofenden* (1657) appare evidente sin dal titolo. Analizzeremo la pièce italiana da un punto di vista comparatistico allo scopo di determinarne il rapporto con il testo spagnolo, per cercare di determinare in maniera più precisa i legami fra Adriani e la drammaturgia del Siglo de Oro, in particolare con Calderón.

Parole chiave: Siglo de Oro; Placido Adriani; Calderón; teatro italiano.

Fra¹ le carte manoscritte della sua commedia *Nella morte i trionfi overo l'offesa vendicata*, il monaco benedettino e letterato Placido Adriani (1690-1766) – noto in ambito teatrale soprattutto per la sua *Selva, overo Zibaldone di concetti comici* (1734), un testo fondamentale nell’ambito della commedia dell’arte – scrive, in ciò che sembra una breve nota ai lettori datata nel 1725:

Dopo aver trasportata dallo spagnuolo al modo nostro di recitare la commedia intitolata *Mano bianca non offende*, parto del virtuosissimo Lopez de Vega, con l’assistenza di un bravo comico, che bene intendeva la lingua spagnola, ora ho trasportata la presente, e se ti piacerà, forse ne farò l’altri sorelle non men vaghe, che dilettevoli.²

In effetti, qualche anno prima Adriani aveva riformulato la commedia *Las manos blancas no ofenden* (1657) dello spagnolo Calderón de la Barca (e non, come erroneamente attribuita dal drammaturgo, di Lope de Vega),³ che si conserva soltanto manoscritta, con il titolo di *Mano bianca non offende*.⁴ Qualche anno dopo, se attendiamo alle date che compaiono nei manoscritti, il monaco benedettino compie la sua promessa di fare “l’altri sorelle” mettendo per scritto, oltre l’opera succitata, almeno un’altra rielaborazione di cui abbiamo notizia: *La Cleomira overo tra’ perigli la sicurezza*. Tutti e tre i testi conformano quelle che la critica ha denominato le commedie d’ispirazione spagnola di Placido Adriani,⁵ identificate come tali più per la dicitura che il proprio autore introduce

1. Il presente articolo si inquadra tra le attività realizzate dal Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN (GI-1377) dell’Universidade de Santiago de Compostela finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06 e dal progetto di ricerca ArpreGo (Archivio del teatro pregolandiano; PID2023-148944NB-I00, 2024-2028) finanziato dal Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades e il FEDER. Il contributo si inquadra anche fra le attività del progetto di tesi di dottorato La questione dei generi nella drammaturgia italiana del XVII e XVIII secolo, diretto dal professore Javier Gutiérrez Carou e finanziato tramite l’Ayuda para la formación de Profesorado Universitario (FPU22/0595) del Ministerio de Universidades spagnolo.
2. Nella Morte i Trionfi | Ouero | L’Offesa Vendicata | Opera Tragica | Trasportata dallo spagnuolo da D. | Plicado Daniria di Vclac | 1725, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 91.
3. È probabile che l’errore del drammaturgo evidenzi una conoscenza indiretta del testo spagnolo (per la cui traduzione è lui stesso ad affermare di aver necessitato dell’aiuto di “un comico che bene intendeva la lingua spagnola”) o della circolazione di esso in Italia falsamente attribuito (circostanza abituale nei drammi spagnoli aurei).
4. Mano Bianca non Offende | Opera | di Don Plicado Daniria d’Vclac | Dall’istesso trasportata dallo | spagnolo | 1720, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 90. Ringrazio il prof. Javier Gutiérrez Carou per avermi permesso di consultare le fotografie dei manoscritti perugini, da lui fotografati nel mese di marzo 2023 grazie alla gentilezza e alla disponibilità di D. Giustino Farnedi, abate e bibliotecario del monastero di San Pietro a Perugia, a cui desidero di lasciare anche testimonianza della mia gratitudine.
5. Il primo a portare alla luce questi testi è stato Claudio Lepore (1984), che rileva anche un quarto dramma, I due Costantini (C. M. 89), che sembra essere l’unico a non riscontrare

nel frontespizio di tutti e tre i testi (“trasportata dallo spagnuolo”) che per l’identificazione di una fonte concreta in seno alla produzione del *Siglo de Oro*.⁶

Mano bianca non offende, l’unico fra questi tre drammi a riscontrare un antecedente diretto e indiscutibile nella produzione spagnola, è forse il primo esperimento di Adriani nell’ambito della rielaborazione di testi di ambito ispanico (se riteniamo le date attendibili). L’opera, rimasta finora inedita, è traddita da un unico testimonio, il ms. C. M. 90 dell’Archivio Storico dell’Abbazia di San Pietro di Perugia, insieme alle altre commedie sopra indicate (*Nella morte i trionfi* corrisponde al ms. C. M. 91 e *La Cleomira*, al ms. C. M. 92). Per quanto ne riguarda la stesura, sono scarse le notizie al riguardo. Se rivolgiamo l’attenzione verso i dati paratestuali presenti nel manoscritto, tuttavia, sembra che la rielaborazione sia stata portata a termine attorno al 1720, data che compare nel frontespizio. Più avanti compare, alla fine dell’atto primo (f. 24r), un riferimento all’anno 1717, anch’esso attendibile. La differenza di tre anni può doversi a un agire per approssimazione di Adriani (o del responsabile della trasmissione dei testi) nel momento di ridirigere o di copiare le proprie commedie, poiché va sottolineato che il primo fascicolo del codice, contenente il frontespizio, l’elenco dei personaggi e le indicazioni sceniche (“mutazioni di scena”), è frutto d’un aggiunta posteriore, sicuramente databile non prima del 1726, momento in cui, secondo quanto indicato appunto in queste carte (f. 1v), la commedia fu rappresentata a Napoli (“Quest’opera fu recitata l’anno 1726 in S. Severino di Napoli”). La presenza di un finalino (una sorta di semplice scarabocchio simile in tutte le occorrenze) sotto tale dicitura conferma, infatti, che non si tratta di un’aggiunta posteriore,⁷ e obbliga a indicare il 1726 come termine *post quem* della compilazione delle commedie e, dunque, il 1717

una vincolazione diretta con la drammaturgia spagnola (cfr. al riguardo Gutiérrez Carou, 2024). Sull’“esordio drammatico” di Placido Adriani in ambienti napoletani (concretamente nel monastero di Montecassino nel 1711) e sulla sua vita come “teatrante completo” si vedano, rispettivamente, Gallo (1998, pp. 15-36) e Lepore (1984, pp. 154-163).

6. Oltre a queste tre commedie integralmente conservate, si ha notizia di uno scenario di ispirazione spagnola – L’innamorata scaltra –, che la critica riconduce a *La discreta enamorada* di Lope de Vega (Gallo, 1998, p. 17). Inoltre, in una nota riportata da Croce (1898, p. 458), Adriani menziona la rappresentazione di una “Comedia in comedia da me trasportata dallo spagnuolo”, che Gallo (1998, p. 21), invece, associa all’omonimo testo di Cosimo Antonio Pelli, pubblicato a Roma da Zenobi nel 1727, che Adriani avrebbe trascritto.
7. Il responsabile della stesura del manoscritto, infatti, chiude le diverse sezioni servendosi del finalino, come si vede ad esempio in 2r, dove viene indicato l’elenco dei personaggi o in 14r, dove il finalino segna la conclusione di una scena. Infatti, sotto i suddetti finalini il resto della carta resta bianca, il che verrebbe a dimostrare che la dicitura con notizie della recita non è un’aggiunta posteriore (in tale caso la frase si riscontrerebbe sotto il finalino).

e il 1720 come probabili date fra cui si deve collocare la stesura completa di *Mano bianca*.⁸

Sin dal titolo, si costruisce un saldo legame fra la commedia italiana e il suo ipotesto spagnolo (rapporto che si confermerà tramite l'analisi più minuta del testo che ci accingiamo ad avviare). L'espressione *las manos blancas no ofenden* è adoperata da Calderón nella sua valenza proverbiale. Infatti, sta a indicare, concretamente, che l'aggressione (lo schiaffo) da parte di una donna offesa a un galantuomo non deve comportare rappresaglie dalla sua parte, dato che la donna non ha in sé stessa la capacità di attentare contro l'onore del cavaliere.⁹ Va notato, tuttavia, che non si riscontrano testimonianze dell'espressione – che compare soltanto elencata nel *Diccionario de la Real Academia Española* dal 1864 (Calderón, 2020, p. 9) – in ambito ispanico previe alla stesura del dramma calderoniano. In ambito italiano, invece, il proverbio compare testimoniato in area napoletana dagli anni Trenta del Settecento in poi con un significato analogo a quello dato da Calderón nel momento di stesura della propria commedia.¹⁰ In questo modo, Adriani dimostra una conoscenza popolare della dicitura che gli permette di servirsene senza ulteriori chiarimenti o modifiche. Infatti, prima Calderón e poi Adriani mostrano una volontà di incidere sul proverbio, come dimostra in più occasioni la sua ricorrenza lungo il terzo atto

8. Inoltre, come indica Valentina Gallo (1998, p. 18), va notato che Adriani non adopera il proprio pseudonimo ("Plicado Daniria d'Vclac", che compare in tutte e tre commedie d'ispirazione spagnola) fino al 1725, data coerente con quanto affermato precedentemente sulla temporalità della stesura o copia del testo.
9. Sul titolo e le sue valenze in Calderón, si veda Fernández Mosquera (2015, pp. 326-332) e l'introduzione di Casais Vila a Calderón, 2020.
10. L'espressione è registrata in vari melodrammi del drammaturgo napoletano Pietro Trinchera (1702-1755) nella sua forma napoletana: "manu sblanca non offienne" ne L'abbate Collarone (III.12.57) e "manus blanca non orfienne" ne La rosa (I.4.9). È anche attestata, già nella seconda metà del Settecento, nelle commedie di Francesco Cerlone (1722-1778[?]): "manus blanca non orfienne" ne I scherzi d'amore e di fortuna (II.6.11). "manus blanca non offenne" in Arsace (II.10.11, 13), "manus blanca non offendit" in La gara fra l'amicizia e l'amore (III.8.51) e la variante "le belle mani non offendono" in La filosofante fortunata (III.6.16). In ambito toscano, invece, la prima testimonianza del proverbio compare in una farsa "tradotta dal francese" pubblicata per la prima volta nel 1789 a Firenze: "non dice il proverbio che mano bianca non offende?" (La fiera delle fate, Firenze, Stamperia Albizziniana, 1789, I.5.32), sebbene l'espressione diventerà abituale nel secolo successivo, come dimostra il gran numero di occorrenze che si riscontrano in testi del periodo. Anche nell'Ottocento viene pubblicato l'unico dizionario di proverbi che include l'espressione: La sapienza del mondo, ovvero Dizionario universale dei proverbi di tutti i popoli di Gustavo Strafforello (Torino, Augusto Federico Negro, 1883, vol. 2, p. 531), in cui ne viene esplicitamente indicata l'origine spagnola. Questa situazione fa pensare a un'introduzione dell'espressione nella Penisola tramite l'area partenopea dovuta agli stretti contatti culturali stabiliti fra Napoli e la Spagna, dove il proverbio sarebbe già d'uso comune.

(o *jornada*, nel caso spagnolo): se nell’ipotesto compare, con varianti, sei volte,¹¹ nell’ipertesto lo si ripete tre in un atto molto più breve di quanto è quello calderoniano, ma in contesti simili.

Le vicende inscenate ne *Las manos blancas no ofenden* sono costruite su un espediente molto particolare: il travestimento incrociato, che vede un uomo fingersi donna e una donna in veste da uomo. Infatti, l’azione si sviluppa attorno due personaggi: Lisarda, che entra nella corte di Serafina travestita dal cugino César per vendicare il proprio onore, toltogli da Federico, e il proprio César, che, costretto dalle circostanze, si vede nell’obbligo di entrare al servizio di Serafina (la donna oggetto del proprio amore) in vesti femminili, rispondendo al nome di Celia. In ambito spagnolo, l’espeditivo era piuttosto insolito. Infatti, benché la comparsa di donne in vesti di uomo costituisse una risorsa scenotecnica alquanto ricorrente (si ricordi, per limitarci a uno dei più celebri drammi di Calderón, la Rosaura di *La vida es sueño*), la situazione era ben diversa nella figura dell’uomo in veste di donna, attestata, nella tradizione drammatica spagnola, in un numero molto ridotto di opere.¹² Il travestimento incrociato, infatti, sembra non avere antecedenti nella scena iberica prima di Calderón: nel periodo aureo, si ha soltanto notizia di un’altra commedia in cui venga adoperato: *El muerto disimulado*, della drammaturga portoghese Ángela de Acevedo, il cui potenziale rapporto intertestuale con il dramma calderoniano rimane ancor oggi tutto da indagare.¹³ In Italia, contrariamente a quanto capitava in Spagna, la figura del maschio in veste di donna, benché meno ricorrente, godeva di una certa diffusione. Di conseguenza, è più abituale il fenomeno del doppio travestimento simultaneo (uomo-donna; donna-uomo),

¹¹. Il proverbio compare, immutato, nel v. 4164. La variante “las manos blancas no agravian”, nei vv. 3519, 3541, 3597, 4347-4348 (con la variante “blancas manos”) e 4320 (“las manos blancas ofenden”).

¹². Jean Canavaggio tratta il tema in un suo saggio, che raccoglie anche un catalogo dei drammi ispanici in cui compare il fenomeno, che si riscontra di solito in personaggi non protagonisti (Canavaggio, 1979, p. 135). Infatti, l’espeditivo scenico aveva due valenze: quella di risorsa incidentale, funzionale alla risoluzione di un conflitto occasionale allo scopo di suscitare il riso del pubblico (in questo caso, di solito il travestito è un personaggio di bassa estrazione sociale); e quella dell’elemento attorno cui gira l’argomento, sulla scia del mito di Achille o dell’episodio classico di Ercole e Iole (Canavaggio, 1979, pp. 137-140). Tuttavia, va indicato che nel teatro spagnolo aureo l’espeditivo era considerato pericoloso da un punto di vista morale, motivo per cui, fra quelli registrati, “en verdad [son] muy pocos los que no pasan de ser meros comparsas” (Canavaggio 1979, p. 135; Si veda inoltre Fernández Mosquera [2015, pp. 297-332], che include anche un’analisi del caso concreto di *Manos blancas no ofenden*).

¹³. Sulla scrittrice, si veda la recente introduzione di Serena Provenzano a Azevedo, 2022 (1-86), in cui tratta anche della questione dei travestimenti e il loro rapporto con Calderón

che forse ha la sua testimonianza più nota nella *Cintia* (1601)¹⁴ di Giambattista della Porta.¹⁵ Inoltre, fra il Seicento e la prima metà del Settecento questa risorsa drammatica conosce varie testimonianze. Infatti, siamo riusciti a individuare almeno altri 12 titoli in cui viene adoperato questo espediente, soprattutto nella prima metà del XVII secolo.¹⁶

Il doppio travestimento, insomma, ha un ruolo fondamentale nella *pièce* spagnola, ma anche in quella italiana, stabilendosi come asse attorno cui gira tutta la costruzione degli equivoci che arricchiscono l'intreccio. Tuttavia, se Calderón deve cercare delle motivazioni che permettano e giustifichino l'uso di questa risorsa, la commedia italiana poggia su una salda tradizione precedente, quella della commedia cinquecentesca (protratta nella commedia letteraria del Seicento),¹⁷ che offre espedienti che permettono uno sviluppo dell'intreccio più vincolato alla tradizione. In questo modo, mentre il drammaturgo spagnolo s'impegnava a giustificare i due travestimenti facendo attenzione all'educazione di Lisarda e di César in ambienti ostili alle consuetudini del proprio genere (il che favoriva lo sviluppo di attività più concordi al genere opposto, in modo da rendere il travestimento più naturale), Adriani fa invece poggiare la delineazione di entrambi i protagonisti nelle usanze fissate dalla tradizione teatrale italiana a lui precedente per delinearne i caratteri.

(Azevedo, 2022, pp. 69-76).

¹⁴. Infatti, come dimostrato in un'altra sede, la commedia presenta notevoli punti in comune con il dramma calderoniano che fanno pensare all'esistenza di un diretto rapporto intertestuale.

¹⁵. Sembra rilevante indicare che, come nota Valentina Gallo, Della Porta è stato sicuramente uno dei drammaturghi maneggiati da Adriani (Gallo, 1998, p. 13).

¹⁶. Parliamo, in particolare, di *Gli'inganni* di Niccolò Secchi (Venezia, Lucio Spineda, 1600), *Il pazzo finto* di Cristoforo Sicinio (Roma, Stefano Paolini, 1603), *La Ninetta* di Cesare Caporali e Francesco Buonafede (Venezia, Gio. Battista Collosini, 1604); *I servi nobili* di Ubaldino Malavolti (Siena, Silvestro Marchetti, 1604), *La Cingana* di Giorgio Artemio Giancarli Rodigno (Venezia, Giorgio Bizzardo, 1610); *La farinella*, inganno piacevole di Giulio Cesare Croce (Ferrara, Vittorio Baldini, 1612), *La Cintia* ovvero Gli amanti cagati di Lodovico Mori (Venezia, Giovanne Boazzi, 1612), *La padovana* di Giammaria Casini (Firenze, Cosimo Giunti, 1617), I parti coperti di Pietro Bisensi (Orvieto, Michelangelo Fei - Rinaldo Ruuli, 1623), I fuggitivi amanti di Prospero Bonarelli (Macerata, Agostino Grisei, 1642), *Comici schiavi* di Anton Giulio Brignole Sale (Cuneo, Strabella, 1666) e *La Giustina* di Niccolò Amenta (Napoli, Michele Luigi Muzio, 1717). Siamo riusciti a individuare i titoli riferiti sopra grazie ai lavori del progetto di tesi in corso della sottoscritta (intitolato La questione dei generi nella drammaturgia italiana del Seicento e del Settecento e sviluppato sotto la direzione del prof. Javier Gutiérrez Carou presso l'Università di Santiago de Compostela), che ha come oggetto la creazione di un catalogo delle opere drammatiche non musicali pubblicate nel Seicento e nella prima metà del Settecento in Italia.

¹⁷. Per una sintesi delle caratteristiche del genere dalle origini rinascimentali fino al Seicento, cfr. Padoan (1996), Pieri (2018) e Vazzoler (2018).

Gli episodi che segnano la vicenda di Fidalma – che ricorda la Lisarda spagnola e, come la sua controparte, prende il nome del proprio cugino per portare a compimento i suoi piani – avanzano quasi parallelamente nei due testi. Tale situazione, in questo modo, si configura come uno degli elementi che permettono di parlare dell’esistenza di un saldo rapporto intertestuale fra entrambe le commedie. I pochi mutamenti sono destinati, come vedremo, a rendere più consono il dramma alla tradizione italiana (e, di conseguenza, ai precetti classici che ne regolarizzavano la produzione).

Il primo elemento degno d’analisi è il motivo della tempesta, che segna l’arrivo in città della donna. Nell’ipotesto calderoniano, Lisarda vi giunge come vittima di una sfortunata caduta da un cavallo, incidente che l’introduceva in scena allo stesso tempo che César, vittima di un naufragio.¹⁸ L’entrata parallela fungeva da pretesto per sviluppare tutta una serie di motivi simbolici attorno a tutti e due i protagonisti che, però, spariscono nell’ipertesto, dato che si perde la simultaneità dell’arrivo di Fidalma e d’Enrico (il giovane era in città già da anni mentre Fidalma vi giunge all’inizio del dramma). Inoltre, la donna arriva, presumibilmente, come vittima di una tempesta che l’ha costretta a fermarsi nel porto. Possiamo vedere in questo motivo, da una parte, un’allusione al naufragio presente nelle prime scene calderoniane, e, dall’altra, un rimando alla tradizione italiana della commedia letteraria, che vedeva in questo accidente meteorologico uno dei *topoi* più adatti ad avviare o a complicare gli intrecci.¹⁹ In Adriani, però, questa tempesta è in realtà un alibi, una situazione di cui Fidalma approfitta, ma che serve soltanto a nascondere le proprie intenzioni davanti il suo custode, il Conte Albione, che aveva intrapreso il viaggio ingannato e, dunque, non era al corrente della volontà della donna di andare alla reggia (I.4). S’introduce in questa presentazione del personaggio uno dei cambiamenti fondamentali nella condizione della protagonista: mentre nel dramma spagnolo Lisarda dimostrava una spiccata intraprendenza che le permetteva di arrivare in corte incustodita (accompagnata soltanto da Nise, la sua cameriera e confidente), nella *pièce* italiana Adriani introduce una Fidalma scortata da un suo congiunto, una figura maschile che serve a evitare la presenza della donna non accompagnata e che, dunque, ne garantisce il decoro. La figura del Conte è, però, accessoria, e quasi non toglie autorità decisorie alla protagonista, che riesce comunque a dimostrare la propria capacità di intraprendere da sola la lotta per recuperare l’onore toltole da Clodoveo. Il personaggio, tuttavia,

18. Sulle valenze degli accidentati arrivi dei protagonisti in corte, si veda Fernández Mosquera (2015, pp. 311-312).

19. In Della Porta, ad esempio, è ricorrente l’espeditore del naufragio frutto di una tempesta, come si può vedere in, almeno, *La Cintia*, *Lo astrologo*, *I duo fratelli simili* e *La furiosa*.

diventa quello di una donna macchinatrice che inganna quanti le sono attorno per raggiungere, tramite tutti quanti stratagemmi siano necessari, il suo scopo, vale a dire, sposare Clodoveo. Infatti, va detto che in nessun momento del rifacimento italiano si chiarisce se Clodoveo, come succedeva nel caso del Federico calderoniano, aveva veramente agito contro l'onore di Fidalma,²⁰ il che fa emergere l'immagine di una donna dal carattere piuttosto negativo in un trattamento del personaggio che prende delle sfumature misogine.

Episodio fondamentale è quello corrispondente alla scena I.9 (che rielabora i vv. 108-635 di *Manos blancas*), nel quale Fidalma, che sente di nascosto le intenzioni di Clodoveo di sposare la Contessa,²¹ decide di intervenire, oltraggiata, e di togliergli il gioiello di cui il giovane pretendeva servirsi per dimostrare di essere stato lui a salvarla dell'incendio, garantendone così la mano (“FIDALMA: [...] se pensi di sposarti la contessa per mezzo di questa gioia, non ti riuscirà questa gioia”; I.9.31). In risposta, il giovane rompe definitivamente qualsiasi rapporto che lo vincolasse alla donna,²² dando avvio alla *quest* di Lisarda per recuperare l'onore. La scena, come anticipato, riprende con pochissimi cambiamenti il contenuto dei versi di Calderón, mutando soltanto il luogo in cui essa si svolge con una chiara intenzione di osservare le unità classiche.²³ Infatti, questa volontà di aggiustare il dramma ai parametri pseudoaristotelici regola anche l'ordine in cui vengono presentati gli avvenimenti che mettono in moto l'arco argomentale della donna oltraggiata: se in Calderón il personaggio prima conosceva l'infedeltà di Federico e poi lo inseguiva per vendicare l'onore, in Adriani l'arrivo a corte precede la scoperta dell'infedeltà del giovane.

Il parallelismo fra le vicende e lo sviluppo delle due opere continua in tutte le scene che vedono Fidalma e Clodoveo come protagonisti. È particolarmente notevole il caso di II.9, che rielabora i vv. 1973-2029, in cui la donna, già travestita e fingendosi il proprio cugino, interrompe il resoconto di Clodoveo, che spiega alla Contessa come l'ha salvata dell'incendio, per offrirle l'anello,

20. Lo stesso Ridolfo riconosceva, in *Manos blancas*, di attentare contro la promessa data a Lisarda: “Diga del primer amor / lo que quisiere el más cuerdo / que, en llegando a haber el segundo / siempre al segundo me atengo” (vv. 571-574).
21. Il personaggio di Doralba, la contessa – che compare erroneamente nell'elenco dei personaggi come “Doralba, principessa” – è riformulazione della contessa Serafina che compare in *Manos blancas*.
22. Adopera qui Adriani una forte immagine simbolica – già presente in Calderón – ossia, lo stracciare Clodoveo una lettera di Fidalma (I.9.43).
23. Calderón collocava questa scena a Milano, patria di Lisarda, da cui la donna partiva poi per arrivare nel palazzo di Serafina (in una fittizia città d’Ursino localizzata nelle rive del Po) alla fine della primera jornada. Con una chiara volontà di osservare l’unità di luogo (ma anche quella di tempo), Adriani la colloca il mattino dell’arrivo di Fidalma nella reggia di Fiandra.

provando, in questo modo, che, in realtà, è stata lei a salvarla e, quindi, corrisponde a lei l'onore della sua mano (si ricordi che a questo punto la donna è già in veste maschile).

Per quanto riguarda il motivo dell’anello, diventa interessante fermarsi un attimo sull’atteggiamento di Clodoveo per sedurre la Contessa, soprattutto nel rapporto del personaggio con la sua controparte spagnola. In Calderón, Serafina dona volontariamente il gioiello all’uomo responsabile di salvarle la vita e, dato che non sa niente di lui e che il giovane parte senza essere riconosciuto, pensa che sia una persona di bassa condizione:

SERAFINA

El día que se abrasó
mi palacio [...]
[...]

Bueno es que, estando servida
de tantos príncipes, fuese
un hombre vil quien me diese
a vista de todos vida,
y ser vil es conocida
cosa, pues se contentó
con la joya que llevó. (vv. 1230-1241)

In Adriani, invece, è Clodoveo a togliere l’anello dal dito di Doralba per garantirsi una prova che gli permetta di sposare la donna: “CLODOVEO: [...] scusami, o bella, se questa gioia t’involo (*li leva dal doto un anello*) sarà contrassegno della mia servitù; temo che altri abbia la gloria, e mi rubbi dalle mani la sorte” (I.1.28). Viene così delineato un personaggio dalla personalità più egoistica di quanto fosse quella da cui prende spunto, in una tendenza da parte del drammaturgo italiano alla semplificazione dei caratteri che si percepisce lungo tutta la *pièce*.

L’altro asse fondamentale attorno cui gira tutta la commedia è la presentazione di Enrico in veste di donna. In Calderón, la sua controparte, César, si vedeva costretto a travestirsi per fuggire la madre senza essere scoperto, anche se, una volta arrivato alla corte di Serafina, l’entrata di Lisarda in veste di uomo fingendosi, appunto, César, gli aveva impedito di sbarazzarsi dalle vesti femminili, costringendolo inoltre a creare il personaggio di Celia. In *Mano bianca*, invece, il travestimento non è frutto del gioco della fortuna, ma di una scelta consapevole e intenzionata da parte dell’innamorato, che decide attivamente di ingannare la Contessa e di stargli vicino in veste di dama di compagnia:

ELISENA [=ENRICO]

Capitatomi a caso il ritratto di Doralba nelle
mani, subito delle sue bellezze divenni idolatra;
e tanto crebbe in me l’amoroso desio, che
impaziente di vivere senza mirare il bello che
adorava, risolsi abbandonare la Borgogna sotto
pretesto di volere acquistare fortuna vagando

per il mondo, et introdurmi in questa corte sotto abiti mentiti, come segui, acciò qual amorosa farfalla potessi vagheggiare il bramato lume, benché sicuro dell'incendio e della morte. (ff. 11r-11v).

In questo modo, le vicende che circondano Enrico hanno una costruzione che le avvicina di più alla tradizione italiana di quanto possano essere prossime alla commedia spagnola da cui prendono spunto. Infatti, le motivazioni del personaggio riprendono quelle abituali nella drammaturgia cinque-secentesca e nella tradizione letteraria del giovane²⁴ che s'invaghisce di una donna e decide che l'unico modo per starle accanto sia entrare al suo servizio in veste femminile. Le azioni di Enrico, insomma, ricordano più, ad esempio, quelle dell'Esandro de *La fantesca* del Della Porta (che entra al servizio della donna oggetto del proprio amore travestito da fantesca) di quanto possano richiamare alla mente quelle di un personaggio calderoniano. Enrico poi, al contrario di César, è padrone della propria vita, situazione che non si verifica nel personaggio spagnolo, prima subordinato ai voleri della madre e poi costretto a nascondersi sotto mentite spoglie per causa delle macchinazioni di Lisarda.

Come succedeva nel caso di Fidalma, anche nella presentazione di Enrico si producono cambiamenti legati alla necessità di rispettare i parametri classici, senza tralasciare la verosimiglianza. In *Manos blancas* si vede, nella prima *jornada*, César che fugge dalla propria casa e arriva a corte (probabilmente qualche giorno dopo) e, nella seconda, che sono già passati i giorni necessari per presentare una Celia che è diventata confidente preferita di Serafina (cfr. vv. 1679-1698). Nel caso della commedia italiana, la necessità di osservare le unità di tempo e di luogo costringe a una riorganizzazione dell'arrivo. In questo modo, Enrico, che è nella reggia sin dall'inizio, è anche coinvolto nell'episodio dell'incendio (I.2). Infatti, si scoprirà poi che è al servizio di Doralba da tre anni. Tuttavia, gli episodi che lo vedono come protagonista, anche se in minor misura che nel caso di Fidalma, continuano ad avere un certo parallelismo con quelli dell'ipotesto. Questa situazione si manifesta, principalmente, nei momenti in cui il giovane cerca di sbarazzarsi dal travestimento senza riuscirci, sia perché Fidalma ha preso il suo posto, sia perché la Contessa è convinta che tutto sia una geniale interpretazione da parte di Elisena (nome sotto il quale si nasconde Enrico).

24. Di solito uno studente che parte per una città diversa da quella che gli è propria, motivo che in questo caso però Adriani, che mantiene le ambientazioni della pièce calderoniana, evita.

Proprio parlando d’interpretazione, bisogna fermarsi un attimo sul motivo del teatro nel teatro, indispensabile in Calderón, ma quasi inesistente in Adriani. Va ricordato che l’elemento metateatrale – ma anche il *theatrum mundi* (presente anche nell’ipotesto spagnolo, come vedremo) – erano forse i due elementi più distintivi del Barocco, corrente in cui si inserisce la produzione del drammaturgo spagnolo. Adriani, invece, rielabora il testo in un contesto sociale molto diverso, vale a dire, nei primi decenni del Settecento, in un momento di superamento del Barocco in cui la società si avvia verso tendenze preilluministiche. In tale periodo, perde vigore e interesse la rivisitazione di *topoi* da tempo superati e, dunque, diventa necessario per Adriani cercare nuove prospettive, più razionali, da cui fare i conti con il capolavoro spagnolo. In *Manos blancas*, l’introduzione di diversi testi che i personaggi cantano permette al drammaturgo di giustificare il travestimento di César tramite l’allusione esplicita agli antecedenti classici (Calderón, 2020, pp. 29-32; Fernández Mosquera, 2015, pp. 302-326). In questo modo, il canto che due dame eseguono per César nel primo atto rimanda al mito di Achille, travestito da donna per avvicinarsi a Deidamia (vv. 723-774), mentre la commedia in musica “a usanza / de Italia” (vv. 1776-1777), che le damigelle di Serafina vogliono inscenare, è incentrata attorno all’episodio di Ercole (cfr. vv. 2784-2865).²⁵ L’allusione a queste vicende serve a Calderón, inoltre, a rafforzare gli inganni e ad accentuare i giochi finzionali, poiché nella terza *jornada*, César, creduto Celia, comparirà svolgendo, in commedia, il ruolo di *galán*, di Ercole, insomma, e dunque in veste maschile, sebbene tutti lo credano donna. Proprio per ciò, quando cerca di presentarsi come uomo, Serafina lo riprende per il suo atteggiamento, dato che per lei si tratta di Celia facendo gala di un comportamento che le è improprio. Per Adriani, invece, il travestimento funge da curiosa risorsa drammatica per introdurre delle difficoltà nell’intreccio, e, dunque, perde – in consonanza con il periodo sociale in cui si inserisce – molta di quella centralità che era fondamentale in Calderón. Infatti, dal momento in cui il travestimento maschile in donna non è più trattato come un espediente che bisogna giustificare, la commedia rappresentata per il compleanno della contessa (così come i versi cantati da César nella prima *jornada*, che fanno vedere le abilità ‘femminili’ del personaggio) perde la sua ragione di essere nel testo italiano. Sparisce, inoltre, quel rapporto di finzione nella finzione che tanto piaceva a Calderón e che permetteva l’identificazione

25. Si fa riferimento, nel primo caso, all’episodio che vede Achille nascosto da damigella nella corte di Licomede. Lì, entra al servizio della figlia del re, Deidamia, di chi s’innamora. Il secondo rimando classico fa riferimento all’episodio di Ercole al servizio di Onfale, da Calderón confusa con Iole (sui motivi che portano a questa falsa attribuzione, si vedano le considerazioni di Casais Vila in Calderón, 2020, p. 30-31).

di *Manos blancas* con una ‘fiaba’, anche dai propri personaggi (seguendo il *topos* della vita come teatro),²⁶ che vedevano nell’inganno una bizzarria dell’ingegno, situazione che non permea nella *pièce* italiana, che sceglie di presentare, invece, uno spettacolo dalle valenze alquanto diverse: una giostra cavalleresca.

In *Manos blancas* veniva presentato un César che, per colpa dell’istruzione che la madre aveva scelto per lui, era più versato in arti tradizionalmente femminili, come il canto, che in quelle più proprie dei cavalieri, come il maneggio delle armi:

CÉSAR [...]	<p>¿Dónde he de ir, si criado entre meninas y damas, sé de tocados y flores más que de caballos y armas? (vv. 1077-1080; Calderón, 2020, p. 146)</p>
-------------	--

Cosciente della propria situazione, il giovane decideva di affidarsi a stratagemmi diversi per ottenere la mano della donna amata, motivo che lo porta a mantenere le vesti muliebri. Nel caso di Enrico, invece, il travestimento risponde a una tattica ideata dal proprio giovane e non implica necessariamente un’incapacità di muoversi nel mondo più consono con il proprio genere, motivo per cui Adriani sceglie una prova di valore più propria, culturalmente, per un maschio, come è la giostra. Questo motivo poi implica un’accentuazione della mascolinità del travestito da donna, poiché sarà quello che abbia le abilità necessarie per vincere la giostra chi avrà il diritto di sposare Doralba, sfida che Enrico – a differenza di quanto occorreva con César – è in grado di affrontare.

In definitiva, nella prima delle commedie ‘tratte dallo spagnuolo’ di Placido Adriani, il drammaturgo sceglie di rielaborare l’argomento da cui prende spunto – quello di *Las manos blancas no ofenden* – facendo attenzione, da una parte, ai precetti classici che regolano la tradizione italiana. In questo modo, modifica quasi la totalità dell’atto primo (che nella commedia calderoniana vede l’azione spostarsi attraverso tre tempi e tre luoghi diversi) per cercare di aggiustarsi il più possibile alle cosiddette unità aristoteliche. Riesce a farlo tramite la riorganizzazione della storia di Fidalma e di Clodoveo, ma anche di quella di Enrico, così come dei loro antefatti, che permettono di inserirli sin dall’inizio nella corte della Contessa – centro nevralgico dell’azione – e di concentrare la vicenda in una giornata. Inoltre, la riformulazione dell’atto primo, ma anche la semplificazione dei caratteri di molti dei personaggi (come si vede nell’ego-

26. “LISARDA [...] a nueva fábula sea / mi vida asunto que, puesto / que de celosas locuras / están tantos libros llenos, / no hará escándalo una más” (vv. 677-681; Calderón, 2020, p. 131.132).

smo di Clodoveo o nella scelta di Enrico di travestirsi da donna e di introdursi nella corte senza pensare alle conseguenze) contribuisce alla costruzione di un argomento più organico e correlato e, di conseguenza, all’unità di azione.

D’altra parte, Adriani prende come punto di partenza il modello della commedia letteraria (quella le cui caratteristiche derivano dalle forme della commedia cinquecentesca), per cui si manifesta ovvio l’influsso della tradizione comica che vedeva in Giambattista della Porta uno dei suoi massimi esponenti (si ricordi che è attestata la conoscenza di Adriani dei testi dell’aportiani). In questo modo, i travestimenti passano da costituire l’asse centrale del dramma ad essere adoperati piuttosto come risorsa drammatica subordinata all’azione e consolidata come tale dalla tradizione, motivo per cui diventa superfluo giustificiarla (soprattutto nel caso di Enrico). Questa circostanza rende innecessaria l’inclusione dei motivi vincolati al teatro nel teatro, che permettevano a Calderón di giustificare – tramite la citazione dei riferimenti classici – l’uso del travestimento incrociato. Inoltre, la scelta di Adriani lascia intravedere un cambio di mentalità rispetto a quella in cui s’inscriveva Calderón: se il drammaturgo spagnolo, da un’estetica barocca, si serviva di elementi come la metateatralità o idee come la vita come teatro, si può vedere nelle scelte di Adriani forse un superamento di detta estetica barocca e, in *Mano bianca*, la manifestazione di un cambio di paradigma che sembra lasciar intravedere già delle sfumature preilluministiche.

Adriani, insomma, si serve della trama creata da Calderón ma la rielabora tenendo molto presente la tradizione in cui s’inquadrà la propria produzione e, soprattutto, il pubblico destinatario dei propri testi, consumatore di drammi dalle caratteristiche più vincolate alla tradizione della commedia italiana. Inoltre, nel suo trattamento del travestimento, si avvicina piuttosto alla tradizione della commedia cinquecentesca e letteraria ritornando a quelle che sono, forse, le origini del doppio travestimento calderoniano, ma riflettendo anche, tramite la razionalizzazione dell’intreccio e la soppressione dei motivi tipicamente barocchi, la progressione sociale verso un nuovo paradigma culturale: quello che si avvia, gradualmente, verso l’Illuminismo.

Bibliografia

- Calderón de la Barca, P. (2020). *Las manos blancas no ofenden* (V. Casais Vila, Ed.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet.
- Canavaggio, J. (1979). Los disfrazados de mujer en la comedia. In *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII* (Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español -G.E.S.T.E-) (pp. 135-152). Toulouse: Institut d’Études Hispaniques

- et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Croce, B. (1898). Un repertorio della commedia dell'arte. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 31, 458-460.
- Escalonilla López, R. A. (2000). Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca. *Signa*, 9, 477-508.
- Fernández Mosquera, S. (2015). *Calderón: Texto, reescritura, significado y representación*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet.
- Gallo, V. (1998). *La Selva di Placido Adriani: La commedia dell'arte nel Settecento*. Roma: Bulzoni.
- Gutiérrez Carou, J. (2024). *I due Costantini: un'“opera regia” dimenticata fra le carte di Placido Adriani*. In M. López (Ed.), *Italia plural. Migraciones literarias, perspectivas temporales y culturas subyacentes* (pp.45-57). Madrid: UNED.
- Lepore, C. (1984). Comunicazioni su nuovi ritrovamenti relativi a Placido Adriani. *Quaderni di Teatro*, IV(24), 153-163.
- Padoan, G. (1996). *L'avventura della commedia rinascimentale*. Padova: Piccin.
- Pieri, M. (2018). Identikit della commedia cinquecentesca. In M. C. Figorilli & D. Vianello (Eds.), *La commedia italiana: Tradizione e storia* (pp. 48-59). Bari: Edizioni di Pagina.
- Thérault, S. (1975). *La commedia dell'arte vue à travers le zibaldone de Pérouse*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Vazzoler, F. (2018). La commedia letteraria del Seicento. In M. C. Figorilli & D. Vianello (Eds.), *La commedia italiana: Tradizione e storia* (pp. 155-167). Bari: Edizioni di Pagina.