

Lope nel primo Settecento: Echi ‘aurei’ nella produzione drammatica di Placido Adriani¹

Paula Gregores Pereira

Fra i fondi manoscritti della Biblioteca di San Pietro di Perugia si trovano una serie di commedie attribuite al monaco benedettino Placido Adriani (1690-1766), meglio conosciuto per la sua *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici* (Adriani 1734-1739). Questo gruppo di commedie contiene una curiosa indicazione:

Dopo aver trasportata dallo spagnuolo al modo nostro di recitare la comedia intitolata *Mano bianca non offende*, parto del virtuosissimo Lopez (*sic*) 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’altre sorelle non men vaghe, che dilettevoli (Adriani 1725)².

- ¹ Il presente articolo si inquadra tra le attività realizzate dal progetto ArpreGo (*Archivio del Teatro Pregoldoniano*; PID2023-148944NB-I00, 2024-2028), finanziato dal *Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades* e il FEDER, e dal *Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN* (GI-1377) dell’*Universidad de Santiago de Compostela* finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06. Si inquadra altresì fra le attività del progetto di tesi dottorale intitolato *La questione dei generi nella drammaturgia italiana del XVII e XVIII secoli*, diretto dal prof. Javier Gutiérrez Carou e finanziato da un’*Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario* (FPU22/00595) del *Ministerio de Universidades*.
- ² 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). 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, 15-36) e Lepore (1984, 154-63).

Paula Gregores Pereira, University of Santiago de Compostela, Spain, paula.gregores.pereira@usc.es, 0000-0001-5811-6979

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paula Gregores Pereira, *Lope nel primo Settecento: Echi ‘aurei’ nella produzione drammatica di Placido Adriani*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.12, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 123-135, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

Adriani chiama qui in causa tre testi teatrali manoscritti custoditi nella suddetta biblioteca. Il primo di essi, intitolato *Mano bianca non offende* (Adriani 1720) e composto molto probabilmente fra il 1717 e il 1720, suppone un rifacimento, come lo stesso titolo avverte, della commedia *Las manos blancas no ofenden* di Calderón, e non di Lope de Vega, come invece indica l'autore in questa breve nota³. L'indicazione succitata precede quello che, a priori, sembrerebbe il secondo rifacimento «spagnolesco» presente fra queste carte, vale a dire la prima di quelle «altre sorelle» promesse dall'autore: *Nella morte i trionfi ovvero L'offesa vendicata*, che porta in frontispizio la data 1725 e una esplicita indicazione sull'ascendenza spagnola. L'indicazione «trasportata dallo spagnuolo» compare anche nella terza commedia di questo gruppo, che reca il titolo *La Cleomira ovvero Tra i perigli la sicurezza* (Adriani 1726), testo che ci proponiamo di analizzare in rapporto con qualche potenziale ipotesto spagnolo.

La Cleomira, rimasta finora inedita, è tramandata da un unico testimone, il manoscritto C. M. 92. Le informazioni riguardanti la sua stesura sono estremamente scarse. Sappiamo che nel frontispizio compare una menzione all'anno 1726 e che, al f. 3r, è presente un'indicazione che fa riferimento a una recita tenutasi all'Albaneta nel 1736. Sembra, dunque, che la rielaborazione sia stata portata a termine attorno al 1726. Tuttavia, non si può escludere che tale indicazione sia meramente orientativa e rappresenti una stima approssimativa di Adriani (o di chi si occupò di unificare il manoscritto) al momento della sua sistemazione, non prima della rappresentazione all'Albaneta. A supporto di quest'ipotesi si osservi che, come avviene anche in *Mano bianca*, il primo fascicolo del codice – contenente il frontespizio, l'elenco dei personaggi e le indicazioni sceniche relative alle «mutazioni di scena» – è frutto di un'aggiunta posteriore alla stesura del dramma. Tale fascicolo non presenta discrepanze con la grafia che si vede nella data della rappresentazione, che compare manoscritta nello stesso foglio in cui sono riportati i cambiamenti di scena.

Inoltre, anche se sappiamo che l'autore è Adriani, è notevole vedere le differenti attenzioni che si danno al nome proprio nel manoscritto, che compare spesso esplicitamente citato all'interno dei quaderni (soprattutto in quelli che raccolgono il primo atto)⁴, ma poi cancellato alla fine dell'atto secondo. Si noti anche che, nel frontispizio, compare lo pseudonimo. Come nota però Valentina Gallo (1998, 18), Adriani non adopera il proprio pseudonimo («Plicado Daniria d'Vclac»), che compare in tutte e tre le commedie d'ispirazione spagnola fino al 1725, il che rafforzerebbe l'ipotesi di una stesura dell'opera (o, almeno, del primo atto) anteriore a quanto indicato in frontispizio.

³ Su questo argomento, cfr. Gregores Pereira (2025).

⁴ Mentre nel frontispizio de *La Cleomira* Adriani firma con pseudonimo, nell'atto primo si ripete in numerose occasioni il riferimento all'autore, di solito in calce ai fogli e forse come segno per identificare i quaderni: «P. D. Placido Adriani di Lucca» nei ff. 4r, e 15r, ma anche varianti come «D. Placido Adriani» nel f. 22r o «D. Placido di Lucca» nel f. 18r o nel f. 20v, «D. Placido». Paradossalmente però, dal secondo atto in avanti si insiste invece nell'eliminazione degli elementi che identificano l'autore, situazione che vediamo alla fine dell'atto secondo, in cui compare cancellata un'indicazione di fine atto che conteneva il nome dell'autore in cui si leggeva «Atto secondo de *La Cleomira* di D. Placido Adriani».

L'argomento della commedia *La Cleomira, ovvero L'offesa vendicata*⁵ è ambientato a Siviglia («la scena si finge in Siviglia») e ruota attorno alla figura di Cleomira, erede al trono dell'omonima città. Per sfuggire all'attuale sovrano, il re Rodrigo di Castiglia – che alla fine si scoprirà essere suo fratellastro –, Cleomira assume l'identità di Laura. Rodrigo, ignaro della sua vera identità, si innamora di lei e, sfruttando il potere conferitogli dalla sua posizione, tenta con ogni mezzo di conquistarla. Nel frattempo, Cleomira è segretamente innamorata di Alfonso, «almirante» del re, il quale si trova diviso tra il sentimento amoroso e il dovere, dato che, in quanto uomo di fiducia del sovrano, riceve l'ordine di rintracciare e di catturare Cleomira. Parallelamente, Enrico, conte di Barcellona, si traveste da contadino per entrare a Siviglia senza destare sospetti e poter incontrare Cleomira. Ad accompagnarlo vi è Ernando, principe di Corsica, che assume l'identità di un suo ambasciatore per osservare di persona la sua promessa sposa, l'Infanta Leonora, e verificare se ella corrisponde alla descrizione ricevuta. A partire da questa complessa rete di travestimenti e scambi d'identità, la trama si sviluppa in una serie di equivoci e situazioni movimentate che culminano in un lieto fine: Cleomira e Alfonso convolano a nozze con il consenso del re, il quale, grazie a un'agnizione, scopre che Alfonso è di lignaggio nobile in quanto fratello di Ernando. Anche quest'ultimo, infine, si unirà in matrimonio con Leonora.

Quel che resta da determinare è, appunto, qual è la fonte – se c'è – de *La Cleomira*. Ci accingiamo a indicare fin da ora che non siamo riusciti a identificare una fonte indiscussa quanto quella di *Mano bianca*, ma riteniamo tuttavia di poter rilevare diversi elementi che possono servire da punto di partenza per ulteriori analisi al riguardo.

Nella fase iniziale dello studio, proprio guardando ai meccanismi compositivi di *Mano bianca*, abbiamo portato avanti una ricerca fra le commedie che potevano avere titoli simili nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*. A tal fine abbiamo preso come punto di partenza il *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Urzáiz Tortajada 2002), individuando alcuni titoli potenzialmente meritevoli di ulteriori approfondimenti. A priori, nonostante ciò, non sembra che gli argomenti abbiano a che vedere con quelli dello scrittore italiano, sebbene sia anche doveroso indicare che, in alcuni casi, non possiamo confermarlo, dato che non siamo riusciti a portare avanti un'analisi di tutti i testi, non avendone a disposizione riproduzioni online.

Di fronte all'esito infruttuoso di questo approccio, abbiamo deciso di cambiare prospettiva. Sappiamo, da un lato, che Adriani conosceva – direttamente o indirettamente – il teatro di Lope de Vega⁶. Sappiamo anche che (ne avesse o meno coscienza) conosceva i testi di Calderón, come dimostra la sua riscrittura

⁵ Valentina Gallo, che dedica qualche parola alle commedie di origine spagnola di Adriani, parla così de *La Cleomira*: «L'intreccio, movimentato da rapimenti e duelli, si avvale di una scenografia complessa e ingegnosa. Vale la pena di sottolineare alcuni tratti originali: innanzitutto la centralità del personaggio femminile, su cui viene focalizzato il patetismo della trama; la figura comica della vecchia che si finge giovane e che spera di ottenere le grazie di Narzurro (*sic.*) servo napoletano; e la comicità grossolana dei servi e dei loro amori» (Gallo 1998, 20).

⁶ Oltre l'esplicito riferimento nel passo con cui abbiamo aperto questa comunicazione, Adriani rifà in forma di canovaccio la commedia *La discreta enamorada*, che compare nella sua *Selva* come *L'innamorata scaltra* (Gallo 1998, 17-18).

di *Las manos blancas no ofenden*. Risulta dunque coerente ricercare le possibili fonti della sua opera proprio nella produzione di questi due drammaturghi. A questo scopo, abbiamo condotto un'indagine trasversale all'interno delle banche dati *Artelope* e *Calderón Digital*, ottenendo risultati più soddisfacenti.

Per quanto riguarda Calderón, si riscontrano diversi motivi ricorrenti nella sua opera che potrebbero aver influenzato *La Cleomira*. In particolare, è possibile rilevare una certa somiglianza con la commedia *Amor, honor y poder*, in cui si ripropone il tema del re innamorato di una donna che vive nascosta in campagna e che è protetta dal fratello Enrico. Si potrebbe inoltre individuare un parallelismo con *El secreto a voces*, in relazione alla vicenda amorosa tra Ernando e l'Infanta, soprattutto nella scena iniziale, in cui Ernando dichiara di volersi introdurre a corte fingendosi ambasciatore di sé stesso per verificare, con le sue stesse parole, «se l'originale corrisponda al ritratto; se la volontà di questa [l'Infanta] si uniformi con ciò che scrisse Rodrigo; se le stelle secondaranno il mio desiderio» (I.3.7). Tuttavia, la ricerca produrrà risultati più convincenti se andiamo a vedere gli argomenti raccolti nella banca dati *Artelope*. In particolare, emerge la possibilità di un rapporto intertestuale tra il nostro testo e *La carbonera* di Lope de Vega.

La commedia narra la storia di Leonor, figlia illegittima del re di Castiglia, minacciata di morte dal fratellastro, il re Pedro, timoroso che il suo matrimonio con un uomo sleale possa destabilizzare il regno. Leonor fugge grazie all'aiuto di don Juan, cavaliere del re, che si innamora di lei e la protegge. Travestita da contadina, trova rifugio nella casa di Laurencio, che la fa passare per sua nipote. Nel frattempo, Pedro, ignaro della sua vera identità, si invaghisce di lei e cerca di sedurla. Tra inganni, lettere cifrate e travestimenti, don Juan e Leonor cercano di sfuggire alle mire del re, che infine scopre l'identità della ragazza. Legato dalla promessa di non farle del male, Pedro acconsente al matrimonio tra Leonor e don Juan, concludendosi la commedia con un lieto fine in cui anche altre coppie trovano la felicità.

La carbonera prende spunto da figure storiche come Pedro I di Castiglia, detto *el Cruel*, e Leonor de Guzmán, due nomi certamente noti all'epoca. Tuttavia, è importante notare che Lope de Vega utilizza questi personaggi in maniera circostanziale, senza alcuna pretesa di verosimiglianza storica. Ciò è evidente già dal fatto che, nella realtà storica, Leonor non fu l'amante di Pedro, bensì del padre di quest'ultimo.

È opportuno a questo punto esaminare le somiglianze fra i due testi. Innanzitutto, *La carbonera* si apre con l'arrivo a Siviglia del re di Castiglia, intenzionato a catturare Doña Leonor, sua sorellastra, che egli considera una minaccia per il regno in quanto figlia del precedente sovrano:

REY	Una enemiga que en tus muros tengo, propia en la sangre, y en el odio ajena; una hermana, que dicen que lo es mía, que yo no conocía, hija del Rey, mi padre, oculta por los celos de mi madre [...]. (vv. 13-18) ⁷
-----	---

⁷ Citiamo dall'edizione digitale reperibile nel sito web *Artelope* e indicata in bibliografia.

Nel caso di *La Cleomira*, tale rapporto di parentela non viene esplicitato fino alle scene finali, ma la situazione è analoga. Alla sua morte, lo zio del re aveva infatti dichiarato Cleomira erede del regno di Siviglia, un dominio che, per diritto, sarebbe spettato al re di Castiglia:

RE Quando il Re Rudesindo fratello del Re di Castiglia mio Padre, passò da questa all'altra vita dando il comun tributo alla natura, affascinato dalle lusinghe di quella maliarda di Rosmira, che seppe in tanti modi ligarlo, dichiara Cleomira sua figlia erede di questo Regno di Siviglia, spogliandomi del dominio che per ogni ragione mi era dovuto. (I.2.22)

Questa analogia strutturale tra le due opere suggerisce la possibilità di un influsso diretto o, quantomeno, di una comune matrice narrativa, ipotesi che sembra rafforzata da diversi spunti che presenteremo di seguito.

In entrambe le opere, la contesa per il trono scatena una ribellione finalizzata a spodestare l'attuale re di Castiglia. Il sovrano, convinto che l'erede 'legittima' sia la principale istigatrice dell'insurrezione, la perseguita con determinazione. Nell'ambito di questi intrighi politici, il re stabilisce un parallelo tra la serpe di Ercole e i ribelli, un'immagine che, in entrambi i testi, coinvolge il personaggio di Enrico:

Lope, *La carbonera*, vv. 34-54

REY Don Juan, la sierpe de Hércules parece esta doña Leonor que tengo presa; donde una corto, otra cabeza crece; comienza Enrique, y el Maestre cesa. ¿No le bastaba a esta mujer tirana darne estos dos hermanos? Otra hermana, que nunca conocí, sale en Sevilla, y la vengo a buscar desde Castilla, porque si esta se casa ocultamente con algún desleal a mi persona, ¿cómo estará segura mi corona? Esto me da cuidado, esto deseo; quiero acabar con todos mis contrarios, pues que ya Enrique con las armas veo, y buscando los modos necesarios para quitarme el reino con la vida.

Adriani, *La Cleomira*, I.2.24-28; ff. 6v-7r

RE Or m'avvedo, che la pietà in simili casi è degna di biasmo, e non di lode; se subito avessi uccisa la serpe non sarebbe cresciuta a segno di farmi temere del suo veleno.

[...]

RE

Bandite da' miei regni ebbero ricovo in Barcellona, e con quell'arte con la quale Rosmira seppe affascinare il Re Rudesindo, Cleomira, di lei figlia, ammaliò Enrico, conte di Barcellona mio nipote, a segno che impatiente del di lei amore la chiede, la priega, la supplica, e per sua sposa la brama.

DON ALFONSO

Ecco come subito un disordine apre le porte a mille.

RE

Le bellezze di Cleomira, la speranza d'ottenere il dominio di Siviglia fan porre in non cale ad Enrico le convenienze del sangue e contro la mia vita aspirano dichiarandomi Tiranno di Siviglia.

Lope de Vega, con l'espressione «la sierpe de Hércules», fa riferimento esplicito all'Idra di Lerna. Adriani, invece, sembra utilizzare il termine 'serpe' con un'accezione spregiativa riferita a Cleomira, senza un chiaro rimando al mito classico. Sebbene a prima vista non sembri esserci una relazione diretta tra i due

usi del termine, risulta significativo il fatto che l'immagine della serpe compaia esattamente nello stesso punto del dramma in entrambe le opere.

D'altra parte, è interessante notare che in entrambi i testi viene menzionato il personaggio di Enrique/Enrico, fratellastro del re. Mentre in *La carbonera* tale legame è esplicito sin dall'inizio, ne *La Cleomira* questa parentela, così come il rapporto con la protagonista, verrà rivelata solo nelle scene finali. In ogni caso, sia Lope che Adriani lo presentano come il vero istigatore delle rivolte nobiliari contro il monarca castigliano.

Proseguendo nell'analisi dello sviluppo parallelo della vicenda, si osserva che in entrambe le opere la madre della protagonista (un personaggio che non compare mai in scena, ma a cui si fa frequentemente riferimento) viene arrestata e incarcerata. Leonor/Cleomira apprende questa notizia da un servo di fiducia, il quale la esorta a mettersi in salvo. Le somiglianze tra i due passaggi risultano particolarmente significative:

Lope, *La carbonera*, vv. 81-94

LEONOR

¿Presa mi madre?

TELLO

Esto pasa.

LEONOR

¿Qué me queda que esperar?

TELLO

Es forzoso imaginar
el peligro de tu casa,
porque estando el fundamento
amenazando ruina,
por todas partes se inclina.

LEONOR

Ya, Tello, en mis fuerzas siento
que desmaya el edificio.

¿Cruel Pedro! ¿Qué haré,

pues de mi muerte se ve
por la de mi madre indicio?

¿Oh! Nunca Pedro supiera
que era yo su hermana.

Adriani, *La Cleomira*, I.S.14-18.; ff. 9v-10r

SERVO[...]

Mia Signora, la Marchesa di Miraflores, con Rosmina vostra madre, nel punto istesso, che pensavano venire da voi sono state carcerate, con tutta la corte; io solo, uscito per una finestra, venni à portarvi la nuova.

CLEOMIRA

Misera me! Ed è sì pigra la morte a tormi la vita?

TRANQUILLA

Ci siamo incappate come sorci alla trappola.

SERVO

Signore vaatevi del tempo, già che il cielo ve lo concede, salvisi la vostra vita.

CLEOMIRA

Che mi vale la vita, se a momenti provo la morte?

In entrambe le opere, la scena, che coincide con la prima apparizione della protagonista, segue lo stesso schema: un servo giunge da Leonor/Cleomira, le riferisce che la madre è stata catturata (e, nel caso del testo italiano, anche la Marchesa di Miraflores, dama protettrice di Cleomira e di sua madre), la mette in guardia sul pericolo imminente e la scena si conclude con il lamento della protagonista sulla sua sorte avversa.

Un ulteriore elemento di interesse, comune a entrambe le commedie, è il motivo della protagonista che, per nascondersi, assume il nome di *Laura*. Un'analisi condotta sulla banca dati *Artelope* evidenzia un numero relativamente ampio di opere in cui compare un personaggio con questo nome. Tra i ventuno titoli individuati, in quattro casi l'antropónimo fa riferimento a una donna identificata

come *villana*, *labradora* o con termini affini. Di particolare interesse è il fatto che in sette commedie il nome è associato a un personaggio che cambia identità. In almeno cinque di esse, la protagonista, per sfuggire a un uomo potente, si rifugia in campagna sotto l'identità di Laura. Tra queste, si annovera *La carbonera*.

Sembra dunque improbabile che la scelta di Adriani per *La Cleomira* sia casuale; al contrario, essa potrebbe essere un'eredità della fonte ipertestuale o, quantomeno, il risultato di una conoscenza più approfondita delle opere di Lope de Vega di quanto finora ipotizzato. La prima ipotesi sembra la più plausibile, considerando un passaggio del testo che attribuisce al nome 'Laura' un valore particolare.

Ne *La Cleomira*, come dicevamo, la protagonista prende il nome di Laura per celare la propria identità, scelta che poi motiverà un elogio alla sua bellezza con un'allusione all'alloro da parte del Re la prima volta che la vede. Questa situazione trova un correlativo quasi identico ne *La carbonera*:

Lope, *La carbonera*, vv. 789-802

REY

¿Cómo os llamáis?

LEONOR

¿Yo, señor?

Por patrón Sevilla tiene
a Laurencio; en su día
nací.

REY

Según eso, eres

Laura.

LEONOR

A tu servicio.

REY

El cielo

te dio, Laura, mil laureles
de hermosura celestial.
¡Que esta aspereza pudiese
criar belleza tan rara!
Créeme, Laura, que excedes
cuantas damas en Sevilla,
aunque de serlo se precien,
tienen fama en rostro y talle.

Adriani, *La Cleomira*, III.16.11-13; ff. 30r-30v

LEONORA

Come hai nome?

CLEOMIRA

Laura mi chiamo

RE

Perché tieni l'alloro della bellezza.

Non è strano che nei testi di Lope si faccia riferimento all'alloro per sfruttare il potenziale che può avere con nomi come Laura, ma di solito non si adopera per far riferimento alla bellezza della donna in maniera così diretta. Il fatto che questa interazione avvenga nello stesso punto del dramma (il primo incontro tra il re e la donna di cui si innamorerà, per poi scoprire che è sua sorella) rafforza ulteriormente l'ipotesi di un rapporto intertestuale fra i due drammi⁸.

⁸ L'unico altro riferimento che abbiamo riscontrato riferito in cui il *lauro* è adoperato nell'elogio della bellezza della dama chiamata Laura si trova in *El hijo de los leones*, in cui il villano

In stretta relazione con questa scena, occorre soffermarsi anche su quanto accade immediatamente prima. Ne *La Cleomira*, la sequenza ha inizio con il re, impegnato in una battuta di caccia, che si imbatte in un nobile che vive in campagna dopo essere stato esiliato dalla corte:

MARCHESE Da Barcellona trago i natali, ebbi fortuna di servire più anni il Re Rudesindo, alla morte del quale fu tutta la sua corte discacciata dal Re Rodrigo; io fui il più favorito per non dire il meno disgraziato, mentre mi fu concesso il dimorare in questa villa con divieto capitale di non portarmi alla Corte: Erimberto è il mio nome.

Anche in *La carbonera* si presenta una situazione simile, ma in questo caso il re si imbatte nel *carbonero* Bras, servitore di Laurencio che era stato il protettore della protagonista quando era piccola. Tuttavia, la scena che segue è la stessa in entrambi i drammi: non riconoscendo il re, Erimberto/Bras (e Laurencio, «rico labrador») gli offre un posto a sedere e discute con lui i pregi e i difetti del sovrano in carica. Degno di nota è il cambio di prospettiva da cui questa scena si sviluppa, qualora si accetti l'ipotesi di un rapporto tra ipotesto e ipertesto tra le due commedie. Esaminiamo, a titolo esemplificativo, il momento in cui il re giunge alla villa e il suo primo contatto con i suoi abitanti, senza rivelare la propria identità:

Lope, *La carbonera*, vv. 659-682

REY
¿Cómo se llama?
BRAS
Laurencio.
REY
Seáis, Laurencio, bien hallado.
LAURENCIO
Y vos seáis bien venido.
REY
En la caza divertido,
a vuestra casa he llegado,
¿no me dais en qué me sienta?
LAURENCIO
Saca, Brasillo, una silla.
¿De dó bueno?
REY
De Sevilla.
Aparteme de mi gente,
y el sol me ha tratado mal.

Adriani, *La Cleomira*, II.X.6-10; f. 27r

MARCHESE
Che comandate Cavaliere?
RE
(Migliora il fingere) Sono gentiluomo del Re.
Venuti tutti alla caccia, manco dalla fatica, ne
venni a prendere picciolo riposo.
MARCHESE
L'ascrivo a mia fortuna; olà, portate da sedere.
RE
Non s' incomodi di vantaggio, sedrò su quel poggio.
(Venerabile aspetto)
MARCHESE
(Manieroso cavaliere) Ecco qui da sedere (*sedia di paglia*), compatisca la povertà del luogo.

Faquin esclama, ma con un uso totalmente diverso del termine: «Ya que vuestro padre es ido, / Laura hermosa, más que el prado / de campanillas bordado / y de laureles ceñido, / por muchos años seáis / la reina de muesa aldea, / aunque no ha de haber quien crea / que en estos montes estáis» (vv. 1147-1154; adoperiamo per le citazioni l'edizione riprodotta in *Artelope*: Vega 1930, 269-298).

LAURENCIO
No guardan los tiempos ley,
porque así tratan al Rey,
como al que viene a jornal.

REY
Buena casa es esta.

LAURENCIO
Buena.
Traedme otra silla a mí.

[...]
BRAS
Ea, sentaos.

REY
Bien podéis.

LAURENCIO
Aunque no me lo mandéis,
me parece que es razón.
Sois allá los cortesanos
muy amigos de negar
las sillas [...]

In questo momento, nella commedia di Lope il re Pedro chiede una sedia, quasi recriminando gli abitanti della casa per non avergliela offerta spontaneamente. Nel dramma di Adriani, invece, il re si mostra più umile, inizialmente rifiutando la sedia offertagli dal Marchese per non arrecargli disturbo. Il carattere del sovrano, dunque, si presenta in modo molto più positivo nel testo di Adriani, dove assume i tratti di un sovrano esemplare, evitando l'immagine di re tirannico che Lope invece costruisce.

Proprio sul carattere del sovrano e della sua corte si discute anche in questa scena. In entrambe le commedie gli abitanti del villaggio e il re discutono sulla fama tirannica del monarca, con particolare riferimento alle numerose esecuzioni compiute in nome della sua 'giustizia', senza sapere che il loro interlocutore è proprio il sovrano:

Lope, *La carbonera*, vv. 607-638

REY
[...] siendo un rey justiciero,
luego dicen que es cruel.
BRAS
Mirad, señor, bien sabemos,
y el cura nos lo predica,
que tiene el divino acuerdo
la josticia y la piedad
en igual balanza y peso.
Pero vemos que se inclina
más a la piedad, y vemos
que no pierde su josticia.
Este don Pedro es tan bueno,
que no puede ser mejor;
mas es hombre tan soberbio,

Adriani, *La Cleomira*, I.14.19-24.; ff. 28r-28v

MARCHESE
[...] troppo diverso dal mio è il genio di Rodrigo (perdonate alla libertà del favellare poiché lontano dalla corte non conosco finzioni). Rodrigo tiene ministri che adulano il genio, non consigliano il buono, e quando un principe giunge a questo, diviene tiranno, né ha forza che l'arresti.
RE
Per dar luogo alla verità, Rodrigo è molto giusto.
MARCHESE
Il sommo della giustizia è rigore ingiusto.
RE
Deve farsi temere.

que por cualquier niñería
contra su amor y respeto,
suele dar un pescozón.

¡Mal año, que por el suelo
ruedan setenta cabezas!

REY

Si lo merecen sus yerros,
¿no es bien hecho?

BRAS

Sí, señor,
pero no todo es bien hecho.
Para matar a un lechón,
¿qué es un lechón?, un conejo,
le tiembla a un hombre la mano,
y este, señor, es tan fiero,
que, cual segador, derriba
altos y bajos al suelo.

[...]

BRAS

Es valiente caballero,
¡vive Dios!, pero es cruel.

MARCHESE

Deve farsi amare ancora; che credete, che il
sangue di tanti innocenti, che corre per le
strade, le grida di tanti sventurati non pian-
gano al cielo?

RE

Siviglia col timore si governava.

MARCHESE

Ma con quel timore che è figlio dell'affetto; il
vassallaggio è un destriero molto gentile; con
le sforzate s'inaspisce, alle continue percose
se si stagna, ricalcitra, corre alla morte per non
soffrire l'insolenze di chi poco sa maneggiarlo.

Nel caso di Lope, il carbonaio Bras, pur riconoscendo i meriti del re, condanna fermamente la sua crudeltà. Nel dramma di Adriani, invece, emerge l'idea di un sovrano positivo, il quale sarebbe circondato da «ministri che adulano il genio» e che «non consigliano il buono». Questo aspetto segna una differenza cruciale tra le due opere, con Adriani che dipinge il suo re in una luce più benevola rispetto alla rappresentazione critica di Lope.

Un ulteriore elemento comune ai due testi è il riferimento a Granada. Sia l' innamorato della protagonista, D. Alfonso ne *La Cleomira*, sia Juan ne *La carbonera*, menzionano il regno di Granada nel terzo atto, sebbene in circostanze diverse⁹:

Lope, *La carbonera*, vv. 2545-2555

JUAN

Señor, si os he de decir
el que con mayor firmeza
de lealtad os ha servido,
como lo dicen las flechas
de los muros de Granada
y murallas de Antequera,
el que no dará favor
a quien obediencia os niega,
y tratará a vuestra hermana
con más amor y grandeza,
¿direlo con libertad?

Adriani, *La Cleomira*, III.7.26; ff. 83v-84r

DON ALFONSO

Vedete, amici, catastrofe di fortuna. Dove sono
giti ora l'applausi, coi quali Siviglia celebrava il
mio arrivo? queste cattene sono l'allori meritati
all'aquisto di tante vittorie? Il rimbombo del giu-
bilo resta sepolto nel silenzio d'una morte igno-
miniosa; l'amore d'un monarca con invitarmi
al soglio, mi condanna al patibolo; l'espressioni
d'un amico mi buttano nelle mani d'un manigol-
do; perché vinsi più volte perdo ora la vita; per-
ché fui fedele moro ora da traditore. Ditelo voi,
che ben mille, e mille volte vedeste a caratteri di

⁹ Alfonso si sta lamentando, in carcere e mentre aspetta la sua condanna per aver aiutato Cleomira, mentre che nel caso di Juan, il ricordo delle vittorie è funzionale a chiedere Leonor in matrimonio.

sangue autenticare l'immortalità della mia fede: ecco appunto il ritratto del Re, che con quest'anello mi donò quando il Regno di Granata al suo dominio portai, ritornatecelo da mia parte con dirli che ad altro più fortunato lo doni, poiché io non seppi inchiodare il cerchio della sorte, e già conosco che il ritratto del Re è un'ombra di favori, che presto svanisce.

Nel caso di *La carbonera*, il riferimento ha un antecedente chiaro, sia nella commedia che nella storia da cui essa prende spunto. Nella commedia, fa riferimento all'immediato antefatto a cui si allude nella prima *jornada*, in cui si parla del «moro granadino» (v. 10). Più importante è però il riferimento storico, dato che «muros de Granada» e «murallas de Antequera» rimandano alle guerre contro il Regno di Granada che ebbero luogo durante il regno di Pedro I di Castiglia, concretamente fra il 1361 e il 1362. Nel caso del testo di Adriani, invece, il riferimento potrebbe essere considerato privo di fondamento e, anzi, contraddice altri elementi della commedia. All'inizio de *La Cleomira*, Alfonso torna vittorioso da una guerra, il che gli vale il titolo di Almirante di Castiglia, ma non viene mai specificato il teatro del conflitto. Prima di sapere che Alfonso è tornato in città, Cleomira si lamenta perché «fu costretto il mio caro Alfonso a partire per Aragona contro li sollevati di quel Regno» (I.4.28; f. 9r). Dunque, si aprirebbe la possibilità di considerare il riferimento a Granada ne *La Cleomira* un errore di Adriani.

Se accettiamo l'ipotesi che la commedia *La Cleomira* possa derivare da *La carbonera*, alla luce dei dati finora esposti, dobbiamo considerare che i cambiamenti nel contenuto siano probabilmente il risultato della volontà di Adriani di adattare l'argomento alla tradizione e alle convenzioni italiane. È utile ricordare che, in *La carbonera*, veniva introdotto il personaggio del carbonaio Bras, di condizione sociale inferiore rispetto alla protagonista, ma che, a un certo punto, si avvicina alla possibilità di sposarla. Un tale scenario sarebbe stato, tuttavia, decisamente anomalo nel contesto della tradizione italiana, che tende ad evitare qualsiasi disuguaglianza sociale nei legami amorosi tra innamorati, promuovendo, al contrario, l'omogeneità sociale. È plausibile, dunque, che Adriani abbia scelto di omettere l'intera vicenda legata a Bras, concentrandosi invece su altri personaggi maschili di rango nobile e introducendo un secondo personaggio femminile.

Infatti, nella commedia di Lope, c'era soltanto una donna nobile innamorata, mentre ne *La Cleomira* di Adriani ne riscontriamo due, un cambiamento che potrebbe riflettere l'intento di seguire le convenzioni della commedia italiana, la quale solitamente prevede l'intrecciarsi delle storie d'amore di due coppie di innamorati. In tal senso, Adriani crea il personaggio di Leonora, che, se consideriamo un collegamento diretto con la commedia di Lope, potrebbe essere vista come una rielaborazione del personaggio principale di *La carbonera*. Così, Cleomira potrebbe ricoprire il ruolo della figura antagonista del re e acquisire l'identità di Laura, mentre Leonora, il cui nome richiama quello di Leonor, appare sin dall'inizio nella posizione di sorella del sovrano.

Va sottolineato che, in ambito italiano, esiste almeno una traduzione o riadattamento della commedia *La carbonera* – testo che peraltro ebbe un considerevole successo all’epoca –, rappresentato da *Negli sdegni gli amori* di Carlo Celano, un testo che si colloca temporalmente e spazialmente molto vicino alla nostra *Cleomira*¹⁰. Potrebbe dunque sorgere l’ipotesi che Adriani abbia conosciuto *La carbonera* attraverso quest’opera. Tuttavia, un’analisi comparativa dei tre testi sembra smentire tale ipotesi, poiché Celano cambia il nome di tutti i suoi personaggi. Se si volesse sostenere questa teoria, bisognerebbe attribuire alla casualità la scelta di Adriani, ad esempio, di mantenere i nomi di Leonora o Enrico.

In definitiva, con i dati fin qui esposti, ci sembra plausibile affermare che Adriani, molto probabilmente, conosceva il testo di Lope, che avrebbe preso come punto di partenza per l’elaborazione di questa sua commedia. L’analisi del confronto tra *La Cleomira* e *La carbonera* di Lope de Vega, insieme ad altri riferimenti, consente di affermare che la commedia di Adriani mostra chiaramente una forte ispirazione dalla tradizione teatrale spagnola, in particolare dal dramma di Lope. Sebbene *La Cleomira* non rappresenti una traduzione fedele, possiamo riscontrare numerosi parallelismi nelle strutture narrative e nei temi trattati. *La Cleomira* rappresenta un esempio di come un autore italiano abbia saputo reinterpretare e adattare i temi e le strutture della commedia spagnola, creando un’opera che, pur mantenendo tracce evidenti dell’influenza di Lope de Vega, si distingue per l’adozione di convenzioni e modelli tipici della tradizione teatrale italiana; insomma, che Adriani abbia aderito, come indicavamo all’inizio, «al modo nostro di recitare».

Riferimenti bibliografici

- Adriani, Placido. 1720. *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.
- Adriani, Placido. 1725. *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.
- Adriani, Placido. 1726. *La Cleomira* | *Overo* | *Trà Perigli la Sicurezza* | *Opera* | *Trasportata dallo spagnuolo da D.* | *Plicado Daniria d’Vclac* | 1726, Biblioteca di San Pietro di Perugia, coll. C. M. 92.
- Adriani, Placido. 1734-1739. *Selva, ovvero zibaldone di concetti comici, raccolti da don Placido Adriani*, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, A. 19.
- Gallo, Valentina. 1998. *La Selva di Placido Adriani: la commedia dell’arte nel Settecento*. Roma: Bulzoni.
- Gregores Pereira, Paula. 2025. “Fra le commedie d’ispirazione spagnola di Placido Adriani: *Mano bianca non offende*”. *Quaderns d’Italià* 30, in corso di stampa.
- Lepore, Claudio. 1984. “Comunicazioni su nuovi ritrovamenti relativi a Placido Adriani”. *Quaderni di Teatro*, IV, 24: 153-63.

¹⁰ Sul rapporto fra il dramma di Celano e il suo ipotesto, cfr. Magnaghi (2015).

- Magnaghi, Serena. 2015. "La comicidad rústica de *La carbonera* de Lope de Vega en la adaptación napolitana de *Negli sdegni gli amori, ovvero La carboniera* de Carlo Celano". In *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, a cura di Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz e Pedro Conde, 209-55. Valladolid / Olmedo: Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. 2002. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 voll. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega Carpio, Lope de. 1968. *La carbonera*. In *Obras de Lope de Vega, XXI*, a cura di Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Atlas (BAE, CCXII), 209-55. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0544_LaCarbonera.php
- Vega Carpio, Lope de. 1930. *El hijo de los leones*. In *Obras de Lope de Vega, XII*, a cura di Emilio Cotarelo, 269-98. Madrid: RAE.