

FEDERICO FRANCHIN

Il pastorello parla in dialetto: la *Lisa pontegliosa* di Aniello Piscopo

Il 26 dicembre 1707 viene rappresentata nel palazzo di Fabrizio Carafa principe di Chiusano *La Cilla*, «Commeddia pe' Museca» salutata dal plauso generale della platea di nobili presenti, nonché del Viceré di Napoli intervenuto per l'occasione.¹ *La Cilla* è la prima opera appartenente al genere della commedia per musica in lingua napoletana di cui ci sia giunta notizia, sebbene la rappresentazione nella dimora del principe Carafa non segni, con ogni probabilità, il suo debutto sulla scena, ma solo la sua ascesa agli onori della cronaca:² la notizia dello spettacolo viene riportata dagli *Avvisi* il giorno successivo.³ Dodici anni dopo, quando ormai l'opera buffa è un genere con caratteristiche definite, uscito dalle sale delle case nobiliari e approdato sulle scene dei teatri a pagamento, viene rappresentata nel Teatro dei Fiorentini la *Lisa pontegliosa*.⁴ L'autore della musica è Gianpaolo Di Domenico, compositore legato alla cerchia di intellettuali riuniti intorno alla principessa Aurora Sanseverino,⁵ quello dei versi è Aniello Piscopo, poeta e letterato qui alla sua terza esperienza come librettista. Fedele a quelle che nel 1719 si possono ormai definire le consuetudini del genere, la *Lisa* ci presenta una trama ricca di situazioni e personaggi piuttosto stereotipati: nella cornice del mondo delle classi sociali più umili della Napoli del tempo vediamo succedersi amori infelici, equivoci, astuzie e infedeltà in un intreccio che conduce all'immane lieto fine. Quello che invece rende particolare l'opera di Piscopo e Di Domenico è il modello cui si è ispirato il librettista per la composizione di questa «chelletta pastorale pe' mmuseca». Come infatti l'autore si premura subito d'informarci in una prefazione indirizzata «a chi me vo' fa piacere de leggere»:

1 PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707 – 1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. I, pp. 139-205:139.

2 Cfr. MAIONE, *La scena napoletana*, pp. 139-146 e FRANCESCO COTTICELLI, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo, Atti dei convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004)*, a c. di Gaetano Pitarresi, Iiriti, Reggio Calabria 2005, pp. 397-406.

3 MAIONE, *La scena napoletana*, p. 1.

4 ANIELLO PISCOPO, *Lisa pontegliosa. Chelletta pastorale pe Mmuseca. Da rappresentarse a lo Teatro de li Scioarentine sto Vierno dell'Anno 1719*, a c. di Paologiovanni Maione, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini, Napoli 2013, pubblicazione on-line in <www.operabuffa.turchini.it>.

5 Per Gianpaolo Di Domenico, JAMES L. JACKMAN - FRANCESCA SELLER, *Di Domenico, Gianpaolo*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. VII, Macmillan, London, 2001, p. 440.

[...] mente penzava de fà st' autajoi, me carolejava lo cerviello pe trovà na cosa nova, azzò ng'havisse chiù gusto; e me venne pe la capo l'Arcadia, che si be' sia no pajese addove nasceno l'asene chiù gruosse (si è lo vero chello, che diceno) have havuta la ciorte d'essere norata da tutti li Poviete Griecce, Latine, Toscuane, e d' aute Naziune, che llà nc'hanno nfinto tanta belle cose, e fra l' aute lo Sannazzaro nuosto, che facette l'Arcadia, lo Tasso, che nce fece l'Aminta, lo Guarino, che nce fece sguigliare lo Pastorfido; e ba' scorrenno. E accossi deceva io, si a lo pajese dell'asene, nc'hanno mmentate tante belle fegliole, e fegliule graziuse, e penzì li semmedeje, peché non pozzo io fegnere qua' Sserva de Napole, (addo' la letterummeca è lo quinto alemiento) na favola pastorale à llingua mia? chi mme lo ppò negà? e addov'è sta prammateca poveteca? E decenno accossi, pigliaje la penna, e faciette sta commesechiamma a le Ssirve de Marano; che so' le chiù becino a Napole, azzò chi la volesse vedere, non ghiesse troppo lontano co lo cellevriello, e non avesse da spennere trenta, o quaranta carrine de galessa, e cravaccatura pe fà sto viaggio.⁶

In questa breve dichiarazione d'intenti Piscopo non smentisce la fama d'innovatore che già gli aveva attirato gli strali polemici e satirici dei letterati suoi contemporanei.⁷ Nelle sue due opere precedenti, *Lo mbruoglio d'Ammore* (1717) e *Lo cecato fauzo* (1719), il poeta aveva cercato di plasmare una forma di commedia per musica "nobilitata", lontana dalle bassezze e dalle trivialità del teatro comico che aveva come unico fine un riso sguaiato e volgare.⁸ Il principio di Piscopo secondo il quale «si be' la commedia sia fatta pe'spassatiempo, nce ha da 'mparà carcosa de buono costume,

6 «[...] mentre pensavo di fare quest'altro divertimento, mi scervellavo per trovare qualcosa di nuovo, affinché tu potessi trovarci più gusto; e mi venne in mente l'Arcadia, che sebbene sia un paese dove gli asini nascono più grossi del solito (se è vero quel che si dice) ha avuto la fortuna di essere onorata da tutti i poeti greci, latini, toscani e di altri paesi, che vi hanno ambientate tante belle cose, e tra gli altri il nostro Sannazaro, che scrisse *L'Arcadia*, il Tasso, che vi ambientò *l'Aminta*, il Guarini, che vi fece sbocciare *Il Pastor Fido*, e così via. E così mi dissi: "Se nel paese degli asini hanno inventato tante belle fanciulle e fanciulli graziosi, e persino i semidei, perché non posso fingere qui a Napoli (dove la letteratura è il quinto elemento) una favola pastorale nella mia lingua? Chi me lo può impedire? E dove sarebbe questa prammatica poetica?" E così dicendo presi la penna e m'inventai questa come-sichiamma ambientandola tra i boschi di Marano, che sono i più vicini a Napoli, affinché chi volesse vederli non dovesse viaggiare troppo col cervello e non avesse a spendere trenta o quaranta [carrine?] tra calesse e cavalcatura per fare questo viaggio», dall'introduzione *A chi me vo' fà piacere de leggere* in PISCOPO, *Lisa pontegliosa*.

7 Le accese critiche riservate da altri esponenti dell'ambiente letterario napoletano ai primi due libretti di Piscopo culminarono con la composizione d'una velenosa raccolta di sonetti, *La Violeieda*, iniziata a circolare in manoscritto probabilmente nel 1719, per certo prima della rappresentazione della *Lisa*, e pubblicata a stampa per la prima volta solo nel 1788. I sonetti sono anonimi, ma il titolo sembra ricondurre a Ciccio Viola (pseudonimo del librettista Francesco Oliva), probabile autore di almeno parte della raccolta. Su di essa si sofferma brevemente il Galiani nel suo trattatello *Del dialetto napoletano*, scambiando però il Viola (di cui peraltro ignora l'identità) per il destinatario dei sonetti (FERDINANDO GALIANI, *Del dialetto napoletano*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1779, pp. 174-175). Sulla *Violeieda* si veda anche STEFANO CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Liguri, Napoli 2007, pp. 154 e sgg.; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Tanti diversi umori a contentar si suda: la commeddeja dibattuta nel primo Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, pp. 407-439: 421 e sgg.; MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, pp. 135-137 e pp. 191-192.

8 CAPONE, *L'opera comica napoletana*, pp. 118-119.

ca si no è na cocozza pazza, che pare grossa da fora e ddinto non c'è niente»⁹ era però incompatibile con il punto di vista della maggior parte dei librettisti suoi contemporanei: per questi la commedia napoletana per musica era nata per il puro intrattenimento fine a se stesso, e come tale avrebbe dovuto proseguire la propria esistenza. Con la *Lisa* Piscopo ha un'intuizione del tutto nuova: mai, fino ad allora, un librettista di *commedeie pe'mmuseca* aveva scomodato autori di letteratura pastorale per ricavare materiale per una sua opera, o, se pur ne aveva tratto una qualche ispirazione, mai si era preso la briga di dichiarare apertamente i suoi piccoli prestiti agli spettatori.¹⁰ Dei suoi modelli invece Piscopo ci dà piena informazione, citandoli tutti nella prefazione quasi a volerne fare un programma: la *Lisa pontegliosa* come burlesca Arcadia napoletana.

Prima di riassumere brevemente la trama dell'opera, credo opportuno sottolineare il fatto che essa comprenda due differenti intrecci che coinvolgono due diversi gruppi di personaggi; questi due intrecci corrono paralleli e indipendenti l'uno dall'altro per tutta la durata dell'opera. Solo nell'Atto III vi sono tre scene (Scene 1, 2 e 7) in cui personaggi della prima sottotrama vengono a contatto con alcuni della seconda, per poi riunirsi tutti nel finale dell'opera per la celebrazione delle nozze fra tutti i personaggi (Scene 17 e sgg.) che chiudono la commedia.

La prima sottotrama ha come protagonisti quattro giovani pastori impegnati nelle consuete, intricate, relazioni amorose. Lisa (la *Lisa pontegliosa* del titolo) è fidanzata con il pastore Tonnillo, anche se già l'inizio dell'opera vede la coppia in piena crisi: la cugina di Lisa, Rita, ha sedotto Tonnillo e Lisa medita vendetta. Nell'intreccio si inserisce un altro pastore amico di Tonnillo, Cianniello, innamorato di Rita, che cerca in tutti i modi di conquistarla. Le due coppie continuano un gioco di scambi e incertezze fino al termine dell'opera: i rimorsi, le minacce, i propositi di vendetta spingono i personaggi a tornare sui propri passi di scena in scena, e ad accettare, rifiutare o ricambiare le profferte dei propri (o delle proprie) spasimanti a seconda della situazione. Una reale soluzione a queste costanti incertezze comincia a prospettarsi solo nel terzo atto, quando Lisa, piuttosto che sforzarsi di perdonare Tonnillo per la sua infedeltà, si getta in un dirupo sotto gli sguardi attoniti degli altri tre pastori. Fortunatamente, però, il tentativo di suicidio di Lisa non ha buon fine: i tre la recuperano, e il gesto estremo della ragazza fa convincere una volta per tutte Tonnillo a sposarla, mentre Rita, in preda al rimorso e stupita dal gesto della cugina, decide di rinunciare a Tonnillo sposando Cianniello. Parallelamente a questa si svolge la seconda sottotrama, che coinvolge altri quattro, distinti, personaggi: il vecchio pecoraro Pascale, padre di Lisa e zio di Rita, il

9 «Sebbene la commedia sia fatta per passare il tempo, deve esserci al suo interno qualcosa di buono da imparare, altrimenti è una testa matta, una cosa che pare grossa fuori, ma all'interno è vuota», così come scritto da Piscopo nell'*Antecedente della commedia* de *Lo cecato fauzo*, cit. in CAPONE, *L'opera comica napoletana*, p. 118.

10 SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, pp. 137-138; CAPONE, *L'opera comica napoletana*, p. 119; MAIONE, *La scena napoletana*, p. 24.

servo Sosca, la vecchia Colonna e sua figlia Nannella. Pascale è innamorato di Nannella, che però gli preferisce il giovane Sosca. La passione di Pascale per Nannella suscita le gelosie della madre di lei, Colonna, che dell'anziano pecoraro è innamorata. Sosca, con una serie di divertenti ed ingegnosi sotterfugi, riesce per tutta la durata dell'opera a fare doppio gioco, fingendo di aiutare Pascale a conquistare Nannella, ma contemporaneamente tramando per far sposare Colonna con Pascale in modo da ottenere la mano dell'adorata pastorella. In un finale a sorpresa, però, il piano architettato dal servo fallisce portando il vecchio Pascale a sposare Nannella, mentre a Sosca toccherà dover impalmare Colonna. L'opera si chiude con la festa per le quattro nozze.

Come abbiamo visto, nella prefazione al libretto Piscopo fa un esplicito riferimento agli autori di alcune tra le opere più significative ambientate nel mondo dell'*Arcadia*: Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso e Giovanni Battista Guarini. Proprio al Tasso e al suo *Aminta*, favola boscareccia rappresentata per la prima volta a Ferrara nel 1573, il poeta napoletano riserva un posto d'onore, affermando di aver voluto «ghì appriesso» all'opera del Tasso nella composizione della propria.¹¹ Delle tre opere citate, l'*Aminta* è infatti quella la cui trama semplice e lineare si adatta meglio alle esigenze di un genere come la favola pastorale, presentando inoltre il pregio di non essere complicata, nel finale, dall'abusato espediente drammatico dell'agnizione.¹² Più modesto appare invece, a noi lettori moderni, il contributo del *Pastor fido* del Guarini, opera che nel Settecento, come noto, continuò a godere di una grande fortuna sia vantando diversi ed importanti estimatori del peso del Rolli (che ne curò una ristampa londinese nel 1718), sia riscuotendo le critiche di letterati celebri quali Gravina, che le rimproveravano un'eccessiva ampollosità affatto inadatta al gusto moderno.¹³ Simili valutazioni si possono muovere anche nel caso de *L'Arcadia* del Sannazaro, il cui contributo all'opera di Piscopo sembra limitato alla sola citazione nella prefazione: pur ammirando in lui il primo importante autore che in epoca moderna avesse rinverdito in letteratura i fasti del mondo arcade, la sua opera era ormai troppo complessa ed erudita per un mondo in cui la stessa Accademia dell'*Arcadia* proponeva programmaticamente uno stile poetico formalmente semplice e diretto. Se è vero però che Piscopo dichiara di aver seguito l'esempio del Tasso per quanto riguarda la semplicità dell'opera, è altrettanto vero che la trama della *Lisa* appare del tutto inventata *ex novo*: l'intreccio è originale, e i personaggi non sembrano plasmati a somiglianza o quali parodie di altri. Pur avendo davanti agli occhi vari esempi di opere "alte" ambientate nell'*Arcadia* del mito, Piscopo non sacrifica nessuno degli aspetti cari all'opera buffa: il mondo in cui

11 PISCOPO, *Lisa ponteghiosa*, introduzione *A chi me vo' fà piacere de leggere*.

12 *Ibid.*

13 Scrive infatti Rolli nella *Vita dell'autore e ragionamento sull'opera* che precede il testo della tragicommedia del Guarini da lui edito: «Vincenzo Gravina celebre giuriconsulto dell'età nostra; nel suo trattato della Tragedia, rabbiosamente critica questa Tragicomedia: e trasportato dall'Atrabile che dominava le di lui passioni (...) ingiustamente la condanna», in GIOVANNI BATTISTA GUARINI, *Il pastor fido*, a c. di Paolo Rolli, Pickard, London 1718, p. 2.

si svolge l'azione resta quello delle classi sociali umili della Napoli settecentesca rielaborato in modo comico, e non mancano i personaggi stereotipati tipici del genere e, più in generale, della commedia (musicale e non: Pascale e Colonna sono i vecchi innamorati, Sosca il servo astuto, ecc.). Quella che il poeta porta in scena non è quindi parodia di un'opera precisa.

Resta il dubbio che essa possa essere valutata come una critica, per quanto compiaciuta, delle attività o dell'ideologia dell'Accademia dell'Arcadia: così a mio parere non è. Per Piscopo l'opera buffa non è intesa come strumento polemico, come sottolineato chiaramente da Stefano Capone.¹⁴

Ciò che sembra stare alla base della *Lisa* è invece un puro stravolgimento dell'immagine dell'Arcadia come ci viene presentata dalle opere citate nella prefazione, un mero gioco, basato sullo stridente contrasto tra l'ideale mondo bucolico del Sannazaro e la ben più prosaica cornice delle selve di Marano, località ben poco accogliente e assai vicina alla città partenopea, in cui l'autore decide di ambientare la propria «chelletta». Ben lungi dal voler mettere in atto un proposito di stampo realista o di voler offrire uno squarcio sulle reali condizioni di vita del popolo di Napoli, l'autore ci informa subito che anche il mondo delle sue selve di Marano è fittizio e, quasi per prevenire le critiche degli spettatori, gioca in difensiva:

Fremma lloco me sento dicere da n'Ammico; a Marano non ce so' pecore, né pecorare, né recotte, né latte e pecchesso non nce può fegnere chello, che nce figne. Obbreccato a l'ossoria, che m'haje fatto sentire pe terza via st'avvertemiento: e mparate da me chello, che m'hà nzeegnato Arestotele co tutte chille, che parlano de Povesia, ca lo Poveta non hà da i cercanno chello ch'è, ca sarria storeco, ma chello che pò essere vere simelemente. E si dint'a le Ssirve de Marano nce ponno stà le ppecore, ca nce trovano da pascere, io nce le pozzo mettere, e fegnerece porzi vacche, crape, puorce, pecore, vaccare, crapare, e metterence a te puro co chisse, e farence fare tutto chello, che se fà co le ppecore.¹⁵

Tutto è dunque costruito ad arte per il divertimento degli spettatori, e questo è il vero espediente comico di Piscopo: rifarsi esplicitamente all'Arcadia della tradizione poetica nella prefazione alla propria opera per poi presentare nella medesima un'Arcadia napoletana completamente spoetizzata, dove i giovani pastorelli innamorati vengono sostituiti da vecchi pecorari, contadini e venditrici di ricotta che parlano in lingua napoletana.

¹⁴ CAPONE, *L'opera comica napoletana*, pp. 118-119

¹⁵ «Aspetta un attimo» mi sento dire da un amico «a Marano non ci sono pecore né pecorari, né ricotte, né latte, e perciò non vi si può ambientare una storia come quella che ti sei inventato tu». Resto molto obbligato a vossignoria, per avermi fatto giungere quest'osservazione per interposta persona: ma impara da me quel che mi ha insegnato Aristotele, e con lui tutti quelli che parlano di poesia, e cioè che il poeta non deve andarsene in giro a cercare quel che esiste veramente, il che sarebbe a dire storico, ma ciò che può essere verosimile. E se tra i boschi di Marano le pecore non ci sono, perché non vi trovano nulla da pascolare, io posso mettercele, e fingere che vi siano anche vacche, capre, maiali, pecore, vaccari, caprari, e posso metterci dentro anche te, e farti fare tutto quel che si fa con le pecore», dall'introduzione *A chi me vo' fà piacere de leggere* in PISCOPO, *Lisa pontegliosa*.

Come detto, la trama della *Lisa pontegliesa*, nella propria complessità, è frutto della sola fantasia di Piscopo. Tuttavia, scendendo nei dettagli ed esaminando i singoli episodi di cui si compone, è possibile notare come il contributo dato dall'*Aminta* e dal *Pastor fido*, al contratio di quella de *L'Arcadia* di Sannazaro, vada oltre la mera citazione proposta in prefazione.

Nel terzo atto, le intricate situazioni che si sono venute a creare nel corso della commedia cominciano ad avviarsi verso una soluzione grazie a due particolari eventi che presentano evidenti analogie con nodi drammaturgici rinvenibili nell'opera del Tasso e in quella del Guarini. Questi episodi rivestono sia nella *Lisa* che nei due modelli letterari un simile ruolo nello svolgimento del dramma. Il primo è il tentativo di suicidio messo in atto da Lisa (Atto III, Scena 12) allorché, ormai oppressa dall'ira e dalla disperazione per il tradimento di Tonnillo, la protagonista decide di risolvere l'intricata rete della vicenda con la propria morte. *L'Aminta* del Tasso offre un episodio parallelo, laddove Aminta, il protagonista, credendo morta la sua amata Silvia, decide di uccidersi gettandosi da un dirupo, esattamente come Piscopo decide che Lisa debba fare.¹⁶ Vero è che simili espedienti drammatici (il tentativo di suicidio di un personaggio, la sua morte creduta reale, ma in realtà solo apparente, *et similia*) sono piuttosto comuni nella letteratura dell'epoca (e non solo), vero anche che mentre nella *Lisa* il suicidio avviene in scena, nell'*Aminta* esso è riferito dal nunzio Ergasto (Atto IV, Scena 2), ma il fatto che Piscopo offra al pubblico un gesto che si ritrova con caratteristiche molto simili anche in un'opera da lui esplicitamente citata come fonte fa pensare che il parallelo non sia del tutto casuale. Ciò che nell'*Aminta* assumeva una connotazione propriamente tragica, poiché la morte del protagonista veniva creduta vera e come vera pianta da tutti (salvo poi scoprire che Aminta era precipitato su un mucchio di frasche, salvandosi la vita), nella *Lisa pontegliesa* viene trattato in maniera tragica solo superficialmente, per poi spostare immediatamente l'accento sulle conseguenze comiche dello sproporzionato atto compiuto dalla pastorella: la sua morte viene creduta certa solo per pochi secondi, il tempo necessario a Tonnillo di accorgersi che la fanciulla, nel gettarsi nel dirupo, è in realtà rimasta impigliata per la gonnella ad un ramo, da cui resta penzolante. Ai 204 versi che nell'*Aminta* comprendono il drammatico racconto della creduta morte del pastore e i lamenti del coro e della sua amata, si contrappone questo rapido scambio di battute:

LISA

*Arrassateve tutte; siente Cianno,
T'haggio dato parola d'esse toia,
Mo' te l'attenno, comme meglio pozzo;
Perzò te prego pe compassione
Vieneme piglia morta a sto vallone.
(ccà piglia na corza comme se jesse a dderopà dinto na Scena.)*

CIANNIELLO

Ah Lisa fremma; ahimmè ca s'è ghiettata.

16 Edizione consultata: TORQUATO TASSO, *Aminta e rime*, a c. di Francesco Flora, Einaudi, Torino 1976.

RITA

Oh Rita negrecata.

TONNILLO

*Ah Lisa core mio aspetta, aspetta,
Ca de la morte toia faccio mennetta.
(và pe se jettà, ed esce Cianniello, che lo tene.)*

CIANNIELLO

*Ah cano si' mpazzuto priesto jammo
Ca n'è cadut'abbascio;
Ma la gonnella la mantene appesa
A certe frasche; priesto sù volammo,
Pe ssa strettola ccane, e ll'ajutammo.¹⁷ (vv. 1669 - 1682)*

L'episodio che si rivela decisivo per giungere alla conclusione della seconda sottotrama, e che può essere visto come un richiamo ad un'altra delle tre opere menzionate da Piscopo, *Il Pastor fido* di Guarini, è il complicato piano architettato dal servo Sosca per tentare di risolvere l'intrico amoroso che si è creato tra lui, Pascale, Colonna e Nannella (Atto III, Scene 13 e sgg.). Cercando in apparenza di combinare le nozze tra il suo padrone e Nannella, Sosca briga in realtà per far sposare gli anziani Pascale e Colonna, onde poi avere via libera con la bella Nannella, di cui è innamorato corrisposto. Cerchiamo di riassumere in breve le varie fasi di questo piano: inizialmente, Sosca si accorda con Colonna, la vecchia madre di Nannella, al fine di trarre in inganno il proprio padrone Pascale, il vecchio pecoraro di cui l'anziana Colonna è innamorato. Sosca invita la donna a nascondersi in una piccola grotta mentre egli si reca poi da Pascale (innamorato di Nannella). Il pecoraro è tratto in inganno dall'astuto servo che gli fa credere di aver fatto entrare la bella Nannella nella grotta, così che conducendo con sé due testimoni, egli possa entrare nella grotta e, al buio, strappare a Nannella (convinta di parlare ad altra persona) una dichiarazione di fidanzamento. Essendo presenti i due testimoni, la promessa assumerebbe un valore ufficiale. Il servo propone quindi a Pascale uno scambio di abiti, affinché nell'oscurità della grotta la giovane Nannella possa scambiare il vecchio pecoraro per lui.

Colonna, intanto, attende nascosta nella grotta l'arrivo di Pascale, a cui dovrà far credere di essere in realtà Nannella per ottenere la sua mano. Colonna è presa però da un improvviso scrupolo: teme che Pascale possa riconoscere anche al buio la sua voce, mandando all'aria il piano. Chiama dunque con sé la figlia Nannella, chiedendole di parlare al suo posto con il vecchio per non destare in lui alcun sospetto. Nannella

17 «LISA - Fermatevi tutti; senti, Cianno: ti ho promesso d'essere tua, ed ora mantengo la parola come meglio posso. Perciò ti prego, per pietà, vieni a prendermi, morta, in fondo a questa valle. (*si mette a correre, come se dovesse buttarsi fuori scena.*) // CIANNIELLO - Ah, Lisa, ferma! Ahimè, si è gettata. // RITA - Ah, misera Rita! // TONNILLO - Ah Lisa, cuor mio, aspetta, aspetta: faccio vendetta della tua morte. (*corre a gettarsi a sua volta, ma si fa avanti Cianniello che lo trattiene.*) // CIANNIELLO - Ah, disgraziato, sei impazzito? Presto, andiamo! Non è precipitata sino in fondo, ma la gonnella la mantiene appesa a certe frasche; presto, corriamo giù per questo sentiero e aiutiamola!».

accetta, e quando vede avvicinarsi Sosca (da lei creduto Pascale a causa degli abiti indossati dal servo) entra nella grotta insieme alla madre.

Sosca è ignaro dell'accordo tra Nannella e Colonna, e quando vede la fanciulla entrare, temendo che il suo piano possa essere scombinato, decide di entrare anche lui nella grotta, per evitare il peggio. A complicare le cose e il gioco di fraintendimenti la scena è ambientata di notte. Infatti Nannella si imbatte in Pascale nell'oscurità del bosco, e lo scambia per Sosca, di cui il vecchio indossa gli abiti. Si verifica così tutto il contrario di quanto pianificato dall'astuto servo: in sostanza nella grotta, Colonna scambia Sosca per Pascale e si fida con lui, mentre Nannella, scambiando Pascale per Sosca, gli fa una proposta di matrimonio ufficiale in presenza di due caprare invitate come testimoni.

Ne *Il Pastor Fido* (Atto III, Scena 5 e segg.) la grotta che nella commedia di Piscopo è il teatro di un ben architettato piano burlesco viene utilizzata per un ben più malvagio proposito dall'intrigante ninfa Corisca. Essendovi infatti in Arcadia una legge che condanna a morte una fanciulla promessa sposa qualora ella venga sorpresa in adulterio con un altro uomo, Corisca attira con un pretesto l'amica (in realtà sua rivale in amore) Amarilli all'interno di una picciola caverna, dove viene sorpresa insieme al pastore Mirtillo, suo innamorato. Corisca spera in questo modo che, morta Amarilli, l'amore di Mirtillo si rivolga verso di lei.¹⁸ Sebbene le due scene abbiano in comune la sola presenza di una grotta come luogo di ambientazione di un piano, non credo si possa parlare di casualità: la scena della grotta è infatti uno dei punti cruciali della vicenda de *Il Pastor Fido*, e personalmente opterei per identificare nella scena della *Lisa pontegliesa* un richiamo parodistico di immediata intuizione per gli spettatori. Un elemento drammaturgico che poteva comunque funzionare, nella propria comicità, anche qualora qualcuno non avesse colto il riferimento a Guarini.

Viene spontaneo chiedersi, infine, cosa Piscopo lasci trasparire nella *Lisa* dell'idea dell'Arcadia come paradiso idilliaco. Trasportando l'ambientazione della propria favola pastorale nelle selve di Marano, di fatto l'autore stravolge completamente (divertendo sé e il pubblico) quello che è il bucolico mondo dei suoi modelli di riferimento. Proprio lo scarto tra gli elementi comportamentali e iconologici arcadici e quelli che sono parte integrante dell'ambientazione napoletana da lui scelta sono la causa primaria di buona parte dell'ilarità suscitata dalla commedia, che viene arricchita di riferimenti espliciti e parodici a testi "sacri" del mondo poetico di ispirazione pastorale (*Il pastor fido* di Guarini e *l'Aminta* di Tasso). Semplicistico appare dunque il giudizio di Michele Scherillo, pur considerando le attenuanti derivate dagli aspetti pionieristici del suo lavoro, laddove chiosava la *Lisa pontegliesa* in questi termini: «La favola, al solito, s'aggira in un mondo immaginario, tutto latte e miele, popolato di belle ragazze e di bei giovanotti che non pensano che a fare all'amore, e che all'occorrenza si buttano giù da un dirupo, o tirano sassi su' rivali».¹⁹ Posto che la commedia gioca molto sulla presenza di personaggi anziani, e posto che il mondo pastorale della *Lisa* è caratteriz-

18 Edizione consultata: GIOVANNI BATTISTA GUARINI, *Il Pastor Fido*, a c. di Elisabetta Selmi, Marsilio, Venezia 1999.

19 SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, p. 138.

zato da venditrici di ricotta e pecorari assai più che da latte e miele, ciò che Scherillo non considerava, in fondo, è che, a volte, il buttarsi da un dirupo o il «fare all'amore» in una grotta possono essere dei divertiti inchini alla preparazione culturale dei propri spettatori o dei galanti omaggi ad alcuni dei maggiori padri delle belle lettere italiane.

