

ELENA CANDELA

LA “TAVERNA DEL CERRIGLIO”
E ALTRI TOPONIMI DI DELLA PORTA

I toponimi che ricorrono nei testi teatrali di Cinque/Seicento, se non hanno un valore centrale nell'economia contenutistica ed estetica delle opere, sono però di sicuro un elemento teatrale importante che mette in rapporto diretto la scena col pubblico; come dire che i nomi dei luoghi hanno valore teatrale in quanto veicolano l'immaginazione e l'attenzione degli spettatori o dei lettori verso quei luoghi designati dall'autore per lo sviluppo della finzione. Questo espediente fa parte dell'impianto delle opere, ma è anche una scelta produttiva. Esempi di tale operazione si possono trarre dalla svariata gamma dei generi teatrali praticati in quel tempo: commedie, tragedie, tragicommedie, pastorali ed altro (si pensi anche alle farse “cavaiole” di Antonio Caracciolo e di Vincenzo Braca, che prendevano addirittura il nome dalla cittadina d'origine, Cava dei Tirreni,¹ diventata toponimo sofferente di beffe e dileggi per la connotazione di “ciuoti” data ai suoi abitanti).

A Napoli non si ebbe una diffusa produzione di opere teatrali significative nel Cinquecento, anzi si può affermare che, a malgrado della straordinaria produzione teatrale di un personaggio d'alto rilievo come Gian Battista della Porta, non si formò affatto una tradizione teatrale a causa della presenza di un'attenta politica repressiva dei viceré spagnoli. Della Porta, scienziato e inventore napoletano, tra Cinque e Seicento, durante la dominazione spagnola, operò una vera e propria innovazione nel campo teatrale, in concomitanza con le evoluzioni sociali e di sistemazione topografica e demografica che avvenivano nella città di Napoli. In quel tempo si andava designando una toponomastica urbanistica che metteva in evidenza la presenza dei viceré (si pensi alla creazione di via Toledo e al depuramento della zona di Chiatamone), e la vita cittadina era ordinata in tale direzione. Pertanto si può dire che l'impianto urbano, proprio nei secoli XVI e XVII, in cui si protrasse la dominazione spagnola, consolidava la fisionomia della città partenopea.

L'unità teatrale della commedia del Della Porta, per es., tende ad es-

¹ Cfr. G. DORIA, *Le strade di Napoli*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi ed. 1971, p. 109.

sere perfetta anche fuori dal testo, nel rapporto con il pubblico.² Incanalando in un unico filone realismo, satira e denuncia sociale, Della Porta destina la *fabula* alla pura teatralità. Il realismo di luoghi nel teatro del Della Porta si risolve dunque in un fatto essenzialmente spettacolare, e la resa dell'opera è affidata in gran parte alla tecnica teatrale. Anche la realtà rappresentata è realtà fittizia e si connatura insieme con i riferimenti realistici che sono programmati e consumati per la scena. Nello stesso modo i personaggi che riproducono l'usata tipologia della commedia cinquecentesca sono affidati dall'autore alla pura invenzione, pur innestandosi su una trama ricalcata sulla vita quotidiana e improntata al costume e al gusto del tempo, mettendo in atto la ciceroniana definizione *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas*, già proposta nei prologhi programmatici e moralistici di molte commedie fin dall'inizio del secolo.

Della Porta, da commediografo, crea la materia teatrale tenendo presente la commistione di forme della tradizione letteraria ma approfittando di forme e di tecnica teatrale adottate come espedienti caratterizzanti della commedia improvvisa, innovando, in tal guisa, e dall'interno, la consueta letterarietà della commedia erudita e istituendo un teatro autentico. Il suo proclamato classicismo era questo. Ma la realtà contingente, che sulla scena dell'aportiana era rappresentazione deformata e fittizia, si presentava come elemento primario, che creava un rapporto immediato e vitale col pubblico di cui assecondava gusto e tendenza. Ciò si risolveva nell'acquisire al mondo dell'arte teatrale la realtà sociale, che alla fine del secolo a Napoli si andava disegnando sempre più incisivamente. Questo è uno degli elementi nuovi di un teatro che si presenta soprattutto sotto l'aspetto del delinarsi di un filone di fattura picaresca, in concomitanza con l'evolversi della letteratura tra Cinque e Seicento, verso forme più spregiudicate, e che in Della Porta si evidenziano con grande carica nelle battute dei servi. Dice Sirri:

In chiave teatrale e tenendosi di massima entro le delimitazioni di un genere e di tipi cristallizzati, egli anticipa forme e motivi che risuoneranno nel *Vagabondo ovvero sferza de' bianti e vagabondi* di Raffaele Frionoro e in genere in tutta la letteratura di sapore picaresco che si svolse in Italia tra la fine del Cinquecento e il Seicento: una letteratura caratterizzata da un'acuta e a volte morbosa attrazione per il mondo cencioso ed eversore dei pezzenti, dei ladri, dei predestinati alla forca [...]; che nell'accennare ad una rappresentazione oggettiva di quella realtà volgare e irregolare interpreta e asseconda l'inclinazione del gusto della società contempo-

² Cfr. R. SIRRI, *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano 1989, pp. 95 e sgg.

ranea, ma che non attinge l'autonomia artistica così da offrire alla civiltà letteraria del Seicento il corrispettivo italiano del romanzo picaresco.³

È accertato che la struttura della commedia del Cinquecento è essenzialmente plautina, e nel grafico della produzione teatrale del Della Porta si può assistere a una programmazione in questa direzione, ma direttamente attingendo al prototipo e ripristinandolo. In funzione di questa innovazione-restaurazione lo stesso autore dice di aver scritto un trattatello (non pervenutoci), *De arte componendi comoedias*, proprio sull'arte di comporre commedie, tanto che dopo le felici irruzioni anche nel romanzesco, nel drammatico e nell'eroico (*Duoi fratelli rivali*, *Moro*, *Turca* e per certi aspetti anche *Sorella*), egli è tornato al plautismo più schietto e succoso nella sua ultima commedia *La Tabernaria*. Ed era lo stesso plautismo col quale aveva esordito (*Olimpia*, *Trappolaria*, *Fantesca*, *Cinzia*, *Carbonaria*), ma che ora, in questa commedia, si rapporta con maggiore attenzione al vissuto, ai luoghi più significativi della città, punti di riferimento del quotidiano cittadino, in funzione di una rappresentazione più vitalistica anche se complicata.

Della Porta in quest'ultimo periodo ci sembra guardi con più sagace interesse all'ambientazione, agli usi, alla vita realmente vissuta nella città, che però trasporta sublimandoli nell'opera d'arte, da commediografo che punta prettamente al divertimento immediato e malizioso. Anche negli altri lavori teatrali aveva fatto dei riferimenti a fatti e luoghi della vita del tempo, anche se, a dire il vero, questi apparivano molto più blandi e periferici al contesto della sua creazione, aperto piuttosto alla verbosità dei personaggi e al puro divertimento linguistico. Ne è un esempio una battuta recitata nella commedia *Gli duoi fratelli rivali*, ambientata a Salerno, nel tempo in cui «venne il gran capitano Ferrante di Corduba nel conquisto del regno di Napoli». ⁴ L'autore, in questo componimento teatrale, fa dire al gentiluomo Don Ignazio, che quando don Rodorigo di Mendoza, suo zio, ebbe assegnato da sua Maestà l'incarico di viceré della città di Salerno, per i festeggiamenti «venner e canne e tori in piazza e le gentil donne in sala». ⁵

Nella commedia i due luoghi, Napoli e Salerno, sono assunti più che come indicazione realistica e geografica, come toponimi della dominazione quasi mecenatesca degli Aragonesi. Tempo anch'esso romanizzato

³ Ivi, p. 228.

⁴ G.B. DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli rivali*, in *Teatro*, III, a c. di R. Sirri, Napoli, ESI 2002 (I,i), p. 18.

⁵ *Ibid.*

che godeva di gran fama nella memoria popolare e passato poi nella letteratura aulica e dialettale (ricordiamo che Velardiniello o Belardiniello, poeta amato dal popolo, cantava inneggiando al buon tempo antico: «Saje quanno fuste, Napole corona?/ Quanno regnava casa d'Aragona»⁶ e la fama di questo aureo periodo perdurò in tutto il secolo seguente, tanto che Cortese riprendendo quel detto popolare continuava la 'cantafavola' dicendo con opportuna ironia e in parte rompendo il gusto servile di quel tempo e di quella gente, «cient'anne arreto ch'era viva vava»),⁷ che suonava come irrisione proprio di quell'epoca.

Nel campo delimitato della storia della commedia erudita, e nella *fattispecie* della commedia dell'arte, Benedetto Croce riporta nei suoi *Teatri di Napoli* la situazione delle rappresentazioni del periodo. Tra l'altro scrive di un certo Giovan Donato Lombardo, detto il Bitondino, che artigianalmente scrisse e pubblicò un libro di prologhi, quasi come un centone utile per confezionare commedie. Nel *Prologo X*, il Lombardo, in lode di Napoli, scriveva che in quella città i nobili giovani si esercitavano di continuo in maneggiar cavalli, in giostre, in recitar egloghe, in commedie e in vari virtuosi esercizi di musica e balli.⁸

La propensione per le belle arti in una Napoli esaltata dalla retorica dei suoi luoghi ameni, e dalla sua vita artistica e nobile, presenta una città vista e assunta dagli autori come termine letterario e di pronto impiego teatrale. Questa prassi fa pensare che i commediografi avrebbero potuto operare assumendo Napoli come toponimo nelle loro opere, anche senza necessariamente conoscerla direttamente e nei suoi particolari, sia di luoghi che di costumi, ma riprendendo manualmente dai molti elementi della macchina messa in moto, in gran parte, dagli autori della commedia dell'arte, e da compagnie di comici vaganti per l'Italia e in paesi stranieri. Quindi Napoli, capitale del regno, era diventata, per l'usato esercizio di tale pratica, un vero toponimo letterario e teatrale. I nomi di rioni, di piazze, di ospedali, di vie, menzionati dagli attori o commedianti professionisti, erano reali ma diventati anch'essi riferimenti letterari e portavoce di costumi, di gusto, di abitudini degli abitanti di una o di un'altra parte della città: Vicaria, Piazza della Carità, Incurabili, Mandracchio, Chiatamone, Lazzaretto a San Gennaro,

⁶ Cfr. B. CROCE, *Introduzione* a G. BASILE, *Lo Cunto de li Cunti*, introd., trad. e c. di B. Croce, Napoli, Biblioteca napoletana MDCCCXCI, pp. LXXV-VII.

⁷ Cfr. G.C. CORTESE, *Micco Passaro*, in *Opere Poetiche*, a c. di E. Malato, Roma, Ed. D'Ateneo 1967, canto secunno, str. 13, p. 121.

⁸ Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVII*, Bari, La Terza 1947.

la Taverna del Cerriglio, e così via.

La città di Napoli era vissuta dai nobili, come dal popolo e da una società media prevalentemente avvocatesca. Da un certo momento in poi però, con l'aumento demografico, la città si accrebbe di turbe di miserabili a cui lo sfruttamento fiscale e i soprusi di ogni sorta, da parte dei rappresentanti del governo viceregnale, avevano reso impossibile la vita nei luoghi di origine. Nello stesso tempo si riempì di funzionari regnicoli al fine di attuare la ben nota restaurazione della giustizia (lotta contro il banditismo, la unificazione dei tribunali e dei riti nel Castel Capuana, la fondazione del monte di pietà, ecc.) e di spagnoli urbanizzati, di famiglie di feudatari attratti a Napoli dall'accorta politica del viceré. Intanto per le provvide disposizioni in particolare date da Don Pietro de Toledo, la città fu ampiamente allargata (l'operazione di ampliamento incominciò nel 1533 e fu completata nel 1547); tutta l'area compresa fra le antiche mura aragonesi e le pendici di Sant' Elmo venne popolata di palazzi; sorse via Toledo (1536),⁹ che tenne il primato delle vie cittadine divenendo un toponimo, simbolo duraturo dei dominatori spagnoli e orgoglio dei napoletani stessi. Il divieto di fabbricare fuori le mura, la continua occupazione del suolo da parte di chiese e monasteri, l'ulteriore accrescimento della popolazione nonostante alcune tremende pestilenze (1527 e poi 1656), favorirono quel progressivo addensamento di abitazioni che rese Napoli tristemente famosa anche per le cattive condizioni d'ambiente e di vita. La Napoli in cui Della Porta impianta *La Tabernaria* è pressappoco questa. Ma nella sua commedia non si avverte nessuna eco di denuncia sociale.

I toponimi napoletani, adoperati dal Della Porta nel suo ultimo lavoro, sono scelti dunque in una Napoli di fine Cinquecento reale ma elevata a entità simbolica e letteraria, con fini di piacevolezza espressiva o solo per riferimenti occasionali. D'altronde anche nelle altre sue opere teatrali accade questo, ma, a guardar bene, nella *Tabernaria* si respira più risentita la sua adesione a un mondo rappresentato nelle sue implicazioni cittadine.

Della Porta a imitazione di Plauto ambienta le sue *fabulae* nella città, ma mentre l'autore latino si doveva spostare per l'impianto ad Atene o a Tebe (spesso immaginando la scena in un punto dove confluivano le due strade più frequentate: quella che veniva dal porto e quella che portava al foro o al centro della città), il commediografo na-

⁹ Cfr. G. DORIA, *Via Toledo*, Cava dei Tirreni-Napoli, Di Mauro Ed. 1967, pp. 9-14.

poletano rappresenta le sue commedie nella sua Napoli, ciò propriamente nelle prime cinque commedie, ma successivamente, con la svolta che imprime alla sua poetica, dai *Duoi Fratelli rivali* in poi, anche la scelta dei luoghi si amplia, e saranno presenti Salerno, Capua, Lesina, Nola e ancora Napoli: toponimi letterari, anche questi utilizzati dall'autore perché famosi, punti di riferimento della vita culturale e nello stesso tempo toponimi ufficializzati del vicereame.

I nomi di luoghi talvolta non sono reali, e in senso teatrale sono tuttuno con la *pièce* del capitano spaccamontagne, del servo, del Napoletano Panduorfo Fummaviento, gentelommo napoletano de Seggio¹⁰ che abita a Chiatamone e cita Capoa, come allude a un'ipotetica Sterlicche, o riprende filastrocche con toponimi come Gaieta, (pappagallo di) India o (di) Catalogna. In questi casi i toponimi non appartengono all'impianto strutturale dell'intreccio della commedia ma all'edonismo linguistico. Con lo stesso fine di rendere le battute esilaranti ne troviamo altri nell'invenzione fantasiosa dei capitani: Transilvania o Tartaria ma anche Titiritana, Dragonaria, (*Chiappinaria*), e Fiandre (*Tabernaria*) come luogo di immaginose battaglie e campi di vittoria citati dal capitano spagnolo. Toponimi che affollano il ricco bagaglio terminologico destinato al divertimento, pensato apposta per il personaggio-tipo e finalizzato a tessere la trama del comico, si potrebbero considerare toponimi nati dalla fantasia o comunque senza contenuti realistici, inventati e resi disinvoltamente per l'edonismo linguistico.

Anche *La Tabernaria* è ambientata a Napoli, toponimo programmatico (nell'ant. Neapolis, sec. V a.C.) per quanto concerne lo sviluppo della *pièce* teatrale, e che per bocca del Pedante, uno dei personaggi della commedia, rientra nei toponimi geografici ormai assunti da tempo nella letteratura. Il pedante, che appartiene a una tipologia ormai acquisita nelle commedie rinascimentali, e che per lungo tempo ha incarnato la figura dell'umanista che si nutre di citazioni classicistiche e che vive fuori dalla realtà circostante, in questa ultima opera del Della Porta ormai secentesca (fu stampata l'anno dopo della morte dell'autore avvenuta nel 1615), perdendo buona parte delle sue caratteristiche, si fa portavoce di lodi per la bella e magnanima città:

Deo gratias. Già siamo pervenuti all'antica Palepoli e moderna Napoli, uberriamo seminario degli ocii e delle delizie. Salve o terque quaterque bella Napoli!¹¹

¹⁰ Cfr. DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli rivali*, cit., p. 441.

¹¹ ID., *Teatro*, cit., IV, (II, 4), p. 294.

E la figlia adottiva Altilia che si recava con lui in quella città ne continua le lodi:

Oh che gentil Napoli! Veramente più bella e più magnifica assai di quel che il mondo ne ragiona. Questo è il perpetuo nido di gentilezza, la regia d'amore che ha lasciato il Cipro per abitare in Napoli; questo è il palaggio delle grazie, riposo de' miei pensieri, ricetto delle mie speranze. Oh come par che qui il sol più chiaro risplenda che altrove! Oh quanto goderebbe il cor mio se non a partirmi di qui mai.¹²

I due personaggi lodano Napoli con modi e intenzioni diverse: il Pedante, per sciorinare le proprie conoscenze letterarie (Palepoli di cui parla, era infatti l'antica città situata probabilmente sul monte Echia, oggi Pizzofalcone, degradando verso il mare, dal lato di Santa Lucia, e con innanzi l'isoletta di Megaride, oggi Castel dell'Ovo, ma estendendosi verso Palazzo Reale); la figlia adottiva, invece, attingendo all'"accademia d'amore" le espressioni più sofisticate, ne magnifica invece il luogo di sospiri amorosi e, nell'enfasi, ne recita le piacevolezze della leggiadra natura. L'autore napoletano ha con questo adoperato due forme letterarie per indicare lo stesso godibile toponimo. D'altronde, le uscite che Della Porta fa recitare ad alcuni personaggi non nascono dal nulla ma attingono alla letteratura e ancor più s'improntano del piacere di usarla.

Poeti e letterati del tempo sono stati affascinati dalla capitale del regno e l'hanno acquisita come toponimo di grandezza e di magnanimità, assumendola nei loro scritti, nelle loro epistole, nei loro versi come corrispettivo di gentile e festosa città, città di arte e di bellezze naturali, anche se a lato della produzione laudativa si accumulava altra letteratura di denuncia che la indicava come luogo di turbolenze e d'imbrogli (si ricordi *Il candelai*o di Giordano Bruno). Ma la denuncia sarebbe stata polemica e non avrebbe avuto un posto nel teatro del Della Porta, che badava direttamente alla teatralità.

Ancora parlando di Napoli, ad es., è rimasto emblematico l'amore che Tasso ha nutrito per il luogo della sua fanciullezza, e come Napoli sia diventata per lui il toponimo di un sogno perduto, romanticamente appartenente alla sfera di desideri mai esauditi. In una lettera inviata al cardinale Antonio Carafa, Tasso cercando di ritornare nella agognata città scriveva:

[...]quasi Napoli non possa produr cosa che non sia piena di gentilezza; e questo cielo dispensa tutti i suoi doni e comporta tutte le sue grazie a questi monti, a

¹² Ivi, pp. 294-5.

questi colli, a queste campagne, a questo mare, a questi fiumi, e- quel che più importa - a questi corpi, a questi animi da la natura disposti a ricevere ogni perfezione: e la natura e l'arte contendono in guisa che non fu mai contesa maggiore concordia per far bella e riguardevole e meravigliosa una città: e la fortuna similmente per abbellirla, ama l'arte; ed è amata parimenti.¹³

Nell'ultima commedia di Della Porta, certamente la più significativa sotto l'aspetto dell'impianto topografico, troviamo una consistente rete di toponimi attinti tra quelli che si rapportavano alla capitale del vice-regno per cultura, scambi commerciali e costume, realmente esistenti e luoghi di andirivieni dei personaggi della commedia, anche se solo citati nei raccordi narrativi: Salerno, Sorrento, Pozzuoli, e anche Roma. La prima scena della commedia si apre con l'apparizione del napoletano Giacoco, il solito padre in commedia, avaro ma bonario, che dice di doversi recare al suo podere di Posillipo per controllare la raccolta dell'uva per la vendemmia. È la prima occasione che il commediografo crea per far entrare in scena un toponimo di sicuro impiego teatrale. Al tempo di Della Porta Posillipo era conosciuta come una splendida collina dall'antico nome (Pausilypum), già luogo famoso in letteratura, salubre e verdeggiante. In effetti il solo nome bastava a creare subito l'idea del luogo tipico dei dintorni collinari napoletani.¹⁴ Lo ritroviamo in altre opere di altri autori. Il Cortese lo dà come ambientazione di un suo componimento pastorale o "piscatoria" del 1629 (ma certo la composizione è molto anteriore),¹⁵ si tratta di una *Chelleta posellechesca*, dell'autore dialettale, dal titolo *La Rosa – che no toscanes decerria boscareccia o pastorale e se fegne ncoppa Posillipo*. La collina appare in quest'opera, nella inquieta e dura realtà della vita del tempo, come in un quadro a colori densi e forti, dilatati su una realtà sociale complicata e fortemente moralizzata. Questo componimento del Cortese, non è più legato all'antica forma classicistica e tradizionale, ma è sostanzialmente manieristico e si inserisce nella linea della commedia d'ambiente, cosa che forse lo avvicina alla *Tabernaria* dell'aportiana, dove si delinea già molto forte il bozzetto.

La rappresentazione teatrale della *Tabernaria* si svolge tutta davanti o dentro la Taverna del Cerriglio. E anche quest'ultimo è un luogo già famoso quando Della Porta lo eleva a centro della sua commedia e di

¹³ T. TASSO, *Prose*, a c. di Flora, Milano, Rizzoli 1935, p. 892

¹⁴ Cfr. DORIA, *Le strade di Napoli*, cit., p. 364.

¹⁵ Cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a c. di E. Malato, Roma, Bulzoni MMCMLLXX, pp. 165-6 e relative note.

sicuro rappresenta un toponimo entrato di diritto nella letteratura. Ne aveva già parlato Giordano Bruno nel *Candelaio* (1582) e ne parlerà dopo, nei primi anni del secolo seguente Basile nelle *Muse napoletane* (1623), fonte cospicua per le notizie sulla vita del tempo del viceregno, nella terza egloga intitolata, appunto, *Talia o vero lo Cerriglio*. («[...]A lo Cerriglio/ A chille Campe Elise,/ A chille uorte sospise,/ A chella famosissima taverna/ Dove se canta e verna/ [...] Fa cunto de trovare na Cuccagna:/La calamita de li cannaruni/ L'argano de li cuorpe de buon tiempo/ La vorpara dell'uommene mantrune,/ La casa de li spasse,/ Lo puorto de li guste, / Dove trionfa Bacco,/ Dove se scarfa Venere, e allegra,/ dove nasce lo riso,/ Tresca l'abballo e vernoleia lo canto/ S'ammazona la pace,/ Pampanea la quiete,/ dove gaude lo core,/ Se conforta la mente/ Se dà sfratto all'affanne,/ E s'allonga la vita pe cient'anne»¹⁶).

Il Basile nei suoi versi dà etimologie colorite di questo toponimo: ma forse è solo pirotecnia verbale. Ecco quello che se ne apprende: «Perché sto luoco doce e nzoccarato,/ È Cerriglio chiamato?/ [...] Ca fuorze ebbe sto nomme/ O perché fu chiamato/ Addove stea no cierro,/ O perché chi nce trase/ N'esce co' bella cera; O puro, ca chi nc'entra/ Lo saluta a la Greca, e dice chere!/ O fuorze fu lo primmo, che [lo] fece,/ Quaccuno de la Cerra; O perché lo denàro/ Nce squaglia come cera [...]»¹⁷.

Il riferimento che ne dà questo autore non concorda però con le notizie riportate dal Celano¹⁸ che vuole il nome della taverna derivato da quello dell'oste che l'aveva fondata. Il toponimo in realtà ha incerte origini: forse da un "cierro" (ciuffo di capelli), oppure da "cerriglio" (cerreto o piccolo cerro); e con qualche sensato dubbio si tende ad affermare che ne derivò il nome spagnolo *chorilleros*, come per dire perditempo, imbroglione, dato a quelli che frequentavano la taverna situata nei pressi del cerreto.

Di questa famosa taverna parla anche il Cortese nella *Vaiasseide* (V, 31) e in altre opere, e le dedica un poema eroico, *Lo Cerriglio 'ncantato*, e nel *Micco Passaro*, l'eroe popolare e spadaccino invita i suoi amici a mangiare gustose pietanze: «A magnà fecatielle e cervellate.[...]/ E dapò n'antepasto de zoffritto,/ Fo cierto bella cosa da vedere/ Quale battaglia fecero e confritto/ Ca non tanto vedettero apparere/ No felet-

¹⁶ G. BASILE, *Le Muse napoletane, egroche di Gian Alessio Abbattutis*, Napoli, F. Mollo 1623, pp. 45-6.

¹⁷ Ivi, pp. 50-1.

¹⁸ C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, IV, Napoli, ed. Chiarini 1860, p. 5.

to de puorco, e no caprietto,/ Che senza avere manco no cortiello/ Ne fecero ne n'attimo maciello». ¹⁹ Ma la fama della taverna era già alta nei primi del secolo precedente. Intorno al 1530 Francisco Delicado la cita, per le sue benemerite doti, in una sua commedia in lingua spagnola, *Ritratto della Lozana Andalus*.²⁰

La taverna era ubicata in una via che a sua volta ne prendeva il nome, a sinistra dei Gradini di San Giuseppe. Una parte della taverna dava su quella strada, mentre dall'altra invece dava sul vicolo di Santa Maria La Nova che, dice Di Giacomo,

propiziava, con la sua penombra, alla funzione di tre o quattro stanze appartate, dove chi desiderasse rifocillarsi in compagnia sentimentale poteva pur, comodamente, fare uno strappo al misticismo. Queste che oggi si chiamerebbero stanze superiori componevano fin dagli ultimi anni del cinquecento, ne' quali già il Cerriglio era famoso[...].²¹

Anche il Del Tufo ne dà una descrizione, nel consigliarla alle coppie clandestine: «Come senza consiglio,/ Né timor di periglio,/ Potreste andar da quel de lo Cerriglio,/ Dove politamente in un balcone/ Vi vien portato ogni gentil boccone:/ E quivi ancor per l'onorata gente/ V'è l'uscio per entrar secretamente». ²²

Ebbene, prima del Basile e del Cortese, il Della Porta, nella sua *Tabernaria*, assomma quanto della taverna avevano detto i poeti dialettali a lui contemporanei (si ricordi che *La Tabernaria* fu pubblicata nel 1616 e *La Vaiasseide* del Cortese nel 1615). Di più si può aggiungere che nella commedia dellaportiana alle leccornie, ai vini pregiati e alle gustose pietanze consumate dal parassita per sua delizia, anche se per via di fantasia, via solo edonistica e piacevolezza di lingua, si aggiunge l'imbroglione con la presenza di un tedesco, con buona probabilità effet-

¹⁹ G.C. CORTESE, *Micco Passero nnammorato*, canto primmo, str. 32, in *Opere*, Napoli, presso G. M. Porcelli 1623, p. 9; ora in G.C. CORTESE, *Micco Passaro*, in *Opere Poetiche*, a c. di E. Malato, cit., p. 112.

²⁰ Cfr. F. DELICADO, *Ritratto della Lozana Andalus*, a c. di T. Cirillo Sirri, Roma, Roma nel Rinascimento 1998, p. 162 e nota.

²¹ S. DI GIACOMO, *Taverne famose napoletane*, a c. di V. Regina, Napoli, La penna d'oca 1994, p. 19 [tratto da «Napoli Nobilissima», redatta da B. Croce (febbraio-maggio 1899); in seguito ripubbl. dall'ed. Perrella nel 1914 (vd. anche S. DI GIACOMO, *Antiche Taverne*, in *Luci ed ombre napoletane*, poi in *Opere*, a c. di F. Flora e M. Vinciguerra, II, Milano, Mondadori 1962).

²² G. B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della mobilissima città di Napoli*, citaz. in V. D'AURIA, *la taverna del Cerriglio*, «Napoli Nobilissima», cit., I, p. 170.

tivamente esistito e padrone di una taverna, di un capitano spagnolo povero in canna ma molto presuntuoso e di altri bravacci (finti), quale un siciliano e un veneziano. A sostegno di questo rifarsi del Della Porta, anche se solo in veste teatrale, ai fatti o ai luoghi, ma soprattutto al gusto del suo tempo, ammiccando al pubblico o al lettore della sua commedia, riportiamo quello che ne scrive il Croce, che di questo periodo viceregale ci ha dato basilari studi:

Oltre le soldatesche regolari, si aggiravano per le città d'Italia, particolarmente in quelle soggette a Spagna, sedicenti soldati, individui che stavano sempre per arrolarsi o si dicevano arrolati e nel punto di partire per la guerra, ma che in tanto spacciavano chiacchiere e bubble e non si astenevano da furfanterie: soldados chorilleros o cherilleros o churulleros, come li chiamavano. E perché li chiamavano in questo modo? Era in Napoli un'osteria assai famosa detta del «Cerriglio»: un'osteria nella quale (dice il Della Porta) «concorrevano a capitolò» quanti spendevano «il giorno insidiando alle borse o falsando monete, scritture, processi, e la notte dando caccia alle cappe e ai ferraioli, facendo sentinelle per le strade, per dare assalti alle porte de' palazzi e batterie alle botteghe: che sono le loro sette arti liberali». Ora il nome di chorilleros venne dato primieramente a coloro che passavano il tempo in quell'osteria chiacchierando di milizia, discutendo coi capitani circa condizioni e patti, e trincando e gozzovigliando per intanto, senza mai marciare alla guerra e porre la vita a rischio, e ben vestiti e con grandi arie sembravano uomini d'onore; e poi anche al fecciume soldatesco, ai disertori, e ad altra marmaglia simile; e il vocabolo, così originato da un nome locale di Napoli, passò, infine, nella lingua spagnola col significato più generico di chiacchierone e insieme d'imbroglione.²³

Alla fine dobbiamo ammettere che Della Porta conciliava la sua arte con il suo tempo senza mai sbilanciarsi nella polemica o nella satira. Non si avventurava se non in quello che poteva giovare alla resa teatrale. Anche se con una battuta nell'ultimo tratto della sua fabula, al vecchio Giacoco, padre avaro ma uomo dabbene e moralmente civile, al cospetto del capitano che lo interrogava sul caso in questione, fa esclamare con forte risentimento:

Che buoe, capitano, frate mio, che con tanta autorezza e sobervia e con tanti sbirri vieni a scassar le porte della casa mia, manco se fussemo dello Mandracchio e dello Chiatamone.²⁴

Qui Della Porta usa toponimi di luoghi malfamati, ben noti sia per la loro conformazione ambientale sia per il basso livello sociale e di co-

²³ B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza 1941, pp. 246-8.

²⁴ G.B. DELLA PORTA, *La Tabernaria*, in *Tetro*, cit., tom. IV, (IV, 6), p. 332.

stume dei loro frequentatori. Il Mandracchio, a cui si riferiva l'autore è per es. il porticciolo interno che i napoletani indicano come «abbascio o puorto», posto frequentato in quel tempo da gente incivile, dal parlare scurrile. Molti si sono cimentati a cercare un'etimologia sofisticata, ma, insinua il Doria, con poca «scienza filologica», che potesse essere accettata come interpretazione di questo toponimo. Il Mandracchio è un termine non prettamente napoletano come indurrebbe a credere la desinenza peggiorativa in -acchio che probabilmente è di conio orientale. L'altro toponimo nominato nella battuta della commedia è Chiata-mone, che non è altro che

l'adattamento italiano, attraverso successive variazioni fonetiche, della voce greca *platamòn*, che indica una roccia marina scavata da grotte: e tale fu l'aspetto dell'attuale strada. Le quali grotte furono per lungo tempo teatro di misteriosi e licenziosi riti [...], finché non vennero spietatamente distrutte dal benemerito *viceré don Pedro de Toledo*.²⁵

Altre etimologie fantasiose asserivano che *Platamòn* significava «piacevole riposo» o, come scriveva Summonte (*Historia della città e Regno di Napoli*, 1673), derivava dal nome di Battista Platamone, segretario di Alfonso d'Aragona, che possedeva lì «giardini et luoghi di delizie», ma non è interpretazione accettabile, rimbecca il Doria, perché il toponimo esisteva già; e comunque, anche altri termini peraltro riscontrabili in alcuni documenti del passato sono piuttosto di origine popolare (*Piatamone* o *Sciatamone*, per l'aria buona che si respirava a sua volta derivata da sciato (*fiato*), e da qui il termine italianizzato di *Fiatamone*).²⁶

²⁵ DORIA, *Le strade di Napoli*, cit., pp. 119 e sgg.

²⁶ Cfr. *Ibid.*