

altrelettere

Margherita Costa, la poetessa virtuosa
a c. di Daniela De Liso, Maria Di Maro, Valeria Merola



Margherita Costa, la poetessa virtuosa

Introduzione

Tra le scrittrici “dimenticate” del secolo XVII, Margherita Costa (1600 ca.-1657) si distingue per la sua copiosissima e articolata produzione e per i toni, scanzonati e lucidi, con cui rivendica l’indipendenza femminile. La professione di cantante e virtuosa le consente di ottenere una certa autonomia e libertà nel contesto misogino seicentesco; la sua produzione risulta anomala a livello quantitativo e tematico sia se confrontata con quella delle contemporanee sia in quanto esempio di partecipazione attiva al consesso letterario in un contesto socio-politico in cui la scrittura femminile era in declino. Infatti, nel suo vastissimo *corpus* si possono riconoscere diversi generi: lirico, prosaico, storico, religioso, epistolare, drammatico (comico, mitologico, pastorale), attraverso i quali la poetessa non solo dimostra la sua versatilità, ma anche la capacità di usare registri diversi che oscillano tra il comico e il tragico, la satira e l’encomio, l’aulico e l’erotico. Eppure, l’intera produzione della Costa, nonostante gli elementi di novità e i messaggi moderni proposti, non ha goduto di fortuna critica. Anzi, «dal silenzio ha tutto da guadagnare» scriveva Dante Bianchi (1925: 211), condannando di fatto alla polvere degli scaffali dimenticati una delle più prolifiche e vivaci scrittrici del XVII secolo. Né meno impietosi sono stati i successivi lettori della virtuosa romana, come Martino Capucci che riconosceva alla sua copiosa produzione un interesse esclusivamente sociologico, perché «i soli tratti di qualche efficacia [sono] quelli dove erompe una aperta lubricità che si direbbe professionale» (CAPUCCI 1984, 233). Gli ultimi decenni, tuttavia, nell’ambito di una rinnovata attenzione critica alla scrittura femminile del XVII secolo, hanno segnato finalmente un’inversione di tendenza e i primi lavori monografici e le prime edizioni critiche hanno evidenziato la necessità di una riscoperta della poliedrica produzione della poetessa romana.

Questo numero monografico di «altrelettere» raccoglie gli atti del Convegno internazionale *Margherita Costa, la poetessa virtuosa* (L'Aquila, 12 aprile 2021), organizzato da Daniela De Liso e Valeria Merola e promosso dal Dipartimento di Scienze Umane (Dipartimento di Eccellenza) dell'Università degli Studi dell'Aquila e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Federico II di Napoli. Il convegno avvia una rete internazionale di studi intorno alla figura e all'opera di Margherita Costa, inaugurando un dibattito interdisciplinare, e intercontinentale, tra studi letterari, teatrali e musicali. Lo scopo delle organizzatrici e delle studiose intervenute è di far scoprire e riscoprire una figura bollata dagli studi precedenti, mostrando il valore intrinseco della sua produzione – nel dialogo tra forme, generi e linguaggi diversi – e valutandone assunti ed apporti nel *milieu* letterario e culturale del XVII secolo.

Gli atti del Convegno saranno pubblicati in due fasi: in questa prima uscita sono raccolti i contributi di Natalia Costa-Zalessow, Daniela De Liso, Maria Di Maro, Valeria Merola e Clara Stella, che offrono una lettura dei vari momenti della produzione della romana. Costa-Zalessow tratteggia un quadro complessivo della produzione lirica di Costa, presentandone i temi muliebri innovativi. Di Maro propone una lettura macro-testuale dei primi due canzonieri costiani, *La Chitarra* e *Il Violino*, sottolineando i suoi debiti verso la tradizione e illustrando i punti di contatto con la *weltanschauung* mariniana e marinista. Stella offre una lettura del *Cecilia Martire*, ponendo l'attenzione sulle modalità di autorappresentazione di sé e celebrazione dei Barberini. De Liso presenta una dettagliata analisi delle figure femminili e dei motivi autobiografici ne *La Selva di Diana*. Merola, infine, si concentra sull'attività teatrale e mostra il continuo lavoro di riscrittura di Costa attraverso la lettura della sua ultima opera, *Gli amori della luna*. Gli atti del convegno saranno poi integrati in una seconda uscita che accoglierà i contributi di Monica Garcia Aguilar, Sara E. Diaz, Jessica Goethals, Teresa Megale e Julie Robarts, per completare il ritratto della poetessa virtuosa che il Convegno, prima, e questi Atti, poi, intendono offrire alla comunità di lettori.

A conclusione di queste poche battute di presentazione, intendiamo innanzitutto ringraziare le studiose, che da tre continenti diversi, hanno

accettato il nostro invito e hanno contribuito a costruire un dialogo intenso intorno alla figura di Margherita Costa; le e i partecipanti, che spinte/i dalla curiosità, hanno seguito i lavori e hanno conosciuto la poetessa e colto il suo valore nella storia culturale; e, infine, un sentito ringraziamento ad Adriana Chemello e Tatiana Crivelli per averci invitato a presentare i frutti del Convegno sulla loro rivista e permesso di pubblicare in tempi brevi i nostri lavori.

Daniela De Liso, Maria Di Maro, Valeria Merola

Bibliografia

Opere di Margherita Costa

COSTA 1630:

Margherita COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna*, Venezia, s.i.t., 1630.

COSTA 1638a:

Margherita COSTA, *La Chitarra*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1638b:

Margherita COSTA, *Il Violino*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1639a:

Margherita COSTA, *Lo Stipo*, Venezia, s.i.t., 1639.

COSTA 1639b:

Margherita COSTA, *Lettere amorose*, Venezia, s.i.t., 1639.

COSTA 1640a:

Margherita COSTA, *Flora feconda*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA 1640b:

Margherita COSTA, *Flora feconda. Damma*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA 1640c:

Margherita COSTA, *La Selva di Cipressi*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA 1641:

Margherita COSTA, *Li Buffoni*, Firenze, Massi&Landi, 1641.

COSTA 1644:

Margherita COSTA, *Cecilia martire*, Roma, Mascardi, 1644.

COSTA 1647a:

Margherita COSTA, *La Selva di Diana. Opera di Margherita Costa Romana, dedicata all'Altezza Reale di Madama di Savoia*, A Parigi, per Sebastiano Cramoisy, stampatore ordinario del Re, e della Regina Regente, 1647

COSTA 1647b:

Margherita COSTA, *La tromba di Parnaso*, Parigi, Craimoisy, 1647.

COSTA 1647a:

Margherita COSTA, *Festa reale per balletto a cavallo*, Parigi, Craimoisy, 1647.

COSTA 1654:

Margherita COSTA, *Gli amori della luna*, Venezia, Giuliani, 1654.

Saggi critici:

AGUILAR 2014:

Mónica García AGUILAR, *Margherita Costa y la comedia bufonesca del siglo XVII*, in *Escritoras italianas fuera del canon*, a c. di Daniele Cerrato, Sevilla, Benilde, 2017, pp. 181-96.

AGUILAR 2019:

Los bufones: comedia ridícula di Margherita Costa, a c. di Mónica García Aguilar, Sevilla (España), Arcibel Editores, 2019.

BELLESÌ 2018:

Sandro BELLESÌ, *I ritratti delle sorelle Costa di Cesare Dandini e Stefano della Bella*, in *Con dolce forza: donne nell'universo musicale del Cinque e Seicento*, Firenze, Polistampa, 2018, pp. 65-73.

BIANCHI 1924-1925:

Dante BIANCHI, *Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 29 (1924), 1-31, pp. 187-203; 30 (1925), pp. 158-211.

BROSIUS 2008:

Amy BROSIUS, *'Il suon, lo sguardo, il canto': The Function of Portraits of Mid-Seventeenth-Century "Virtuose" in Rome*, in «Italian studies», 1 (2008), pp. 17-39.

CAPUCCI 1984:

Martino CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1984, vol. 30, pp. 232-34.

COLLER 2017:

Alexandra COLLER, *Margherita Costa's Li buffoni (1641): The First (Extant) Female-Authored Scripted Comedy Women*, in *Women, Rhetoric, and Drama in Early Modern Italy*, London & New York, Routledge, 2017, pp. 41-72.

DIAZ-GOETHALS 2018:

Margherita COSTA, *The buffoons: a ridiculous comedy. A bilingual edition*, a c. di Sara E. Díaz, Jessica Goethals, Toronto, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

COSTA-ZALESSOW 1982:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo: testi e critica*, Ravenna, Longo, 1982.

COSTA-ZALESSOW 2008:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Margherita Costa*, in Albert N. MANCINI, Glenn Palen PIERCE, *Dictionary of Literary Biography. Seventeenth-century Italian poets and dramatists*, Brucoli, Clark Layman, 2008, vol. 339, pp. 113-18.

COSTA-ZALESSOW 2010:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa*, in «Esperienze letterarie», 35 (2010), 4, pp. 79-85.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*, New York, Bordighera Press, 2015.

COSTA-ZALESSOW 2019:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Cortegiano ravveduto: satira di Margherita Costa*, in «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XX (2019), pp. 579-91.

COX 2008:

Virginia COX, *Women's writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, John Hopkins UP, 2008.

COX 2011a:

Virginia COX, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, a c. di Virginia Cox e Chiara Ferrari, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 157-84.

COX 2011b:

Virginia COX, *The prodigious Muse. Women's writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, John Hopkins UP, 2011.

CROCE 2003:

Benedetto CROCE, *Donne letterate nel Seicento*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 165-82.

DE LISO 2020:

Daniela DE LISO, *Le lettere amorose di Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 47-64.

DI MARO 2019:

Maria DI MARO, *Il Violino di Margherita Costa: prime indagini*, in *Escritoras italianas inéditas en la querrela de las mujeres: traducciones en otros idiomas, perspectivas y balances*, a c. di Salvatore Bartolotta e Mercedes Tomo-Ortiz, Madrid, UNED editorial, 2019, vol. II, pp. 43-56.

DI MARO 2020:

Maria DI MARO, *Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 81-97.

FERRONE 1986:

Siro FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1986, 2 voll., II, pp. 235-38.

GOETHALS 2017a:

Jessica GOETHALS, *The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa*, in «Early modern women», 12 (2017), 1, pp. 48-72.

GOETHALS 2017b:

Jessica GOETHALS, *The Patronage Politics of Equestrian Ballet*, in «Renaissance Quarterly», 70 (2017), 4, pp. 1397-48.

GOETHALS 2020a:

Jessica GOETHALS, *The singing saint: the martyrdom of saint Cecilia in Seventeenth-century literature and theatre*, in «Women language literature in Italy: Donne lingua letteratura in Italia», 2 (2020), pp. 43-61.

GOETHALS 2020b:

Jessica GOETHALS, *Worth Its Salt: Margherita Costa's Ridiculous Defence of Buffoonery*, in «The Italianist», 40 (2020), 3, pp. 362-81.

MARONGIU 2021:

Paola MARONGIU, *Margherita Costa: una scrittrice femminista del XVII secolo*, in «Critica letteraria», 190 (2021), 1, pp. 115-33.

MEGALE 1988:

Teresa MEGALE, *La commedia decifrata. Metamorfosi e rispecchiamenti in Li Buffoni di Margherita Costa*, in «Il castello di Elsinore», 2 (1988), pp. 64-76.

PIANTONI 2017:

Luca PIANTONI, *L'epistolario amoroso di Margherita Costa*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a c. di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-5.

PIANTONI 2018:

Luca PIANTONI, *Le lettere amorose di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, in «Studi Secenteschi», 59 (2018), pp. 33-52.

ROBARTS 2019:

Julie L. ROBARTS, *Challenging Male Authored Poetry: Margherita Costa's Marinist Lyrics (1638-1639)*, Tesi di dottorato, The University of Melbourne, Australia, 2019.

SALVI 1997:

Marcella SALVI, *"Il solito è sempre quello, l'insolito è più nuovo": "Li buffoni" e le prostitute di Margherita Costa fra tradizione e innovazione*, in «Forum Italicum», 2 (2004), pp. 376-99.

Annalisa Andreoni

**Sull'esemplarità del caso di Margherita Costa negli studi di
letteratura italiana**

Abstract

Annalisa Andreoni, coordinatrice del Gruppo di *Studi delle donne nella letteratura italiana* dell'Associazione degli Italianisti, apre i lavori del Convegno *Margherita Costa, poetessa virtuosa* (L'Aquila, 12 aprile 2021).

Introduzione

Ho accolto con molto piacere l'invito delle organizzatrici di questo convegno, Daniela De Liso e Valeria Merola, a portare il saluto del gruppo di lavoro di "Studi delle donne nella letteratura italiana" dell'AdI – Associazione degli italianisti.¹ Ringrazio le organizzatrici per l'invito e mi complimento per questo convegno che, per l'argomento e per il respiro internazionale, è davvero un'incarnazione dello spirito che anima il nostro gruppo di lavoro.

Il gruppo di "Studi delle donne" è attivo ormai da sette anni all'interno dell'AdI, e mi piace ricordare che è stato il primo gruppo di lavoro a nascere all'interno dell'Associazione. Quando feci questa proposta all'allora presidente Guido Baldassarri, non esistevano strutture di questo tipo all'interno dell'AdI, ma egli accettò subito con molta apertura la costituzione del gruppo. La formula si è rivelata felice, e adesso sono vari i gruppi operanti all'interno dell'Associazione: da quello su Dante a quello sul Rinascimento a quello sul Risorgimento, solo per citarne alcuni.

Il nostro Gruppo è sorto dunque nel 2014 con l'intenzione di costruire una rete tra i vari gruppi di ricerca che lavorano sulla produzione letteraria femminile in Italia, e per creare un luogo a cui potessero fare riferimento anche singole studiose e singoli studiosi che autonomamente lavorino su questi temi. Tra gli scopi principali vi è stato fin da subito quello di offrire la possibilità di far circolare nella nostra rete le notizie sulle iniziative che si stanno organizzando e sulle pubblicazioni che si producono.

A questo scopo raccogliamo e diffondiamo sulla nostra pagina all'interno del sito dell'AdI le notizie che ci arrivano. Si tratta di un obiettivo che abbiamo avuto fin dall'inizio della nostra attività: porci cioè al servizio della comunità degli italianisti, rendere più visibili gli studi nel campo della letteratura femminile, che a livello nazionale sono numerosi e sono di qualità.

L'altro obiettivo che abbiamo perseguito in questi anni, più ambizioso, è stato quello di conquistare per gli studi sulla letteratura femminile uno spazio di legittimità all'interno dell'Associazione degli italianisti, convinte e convinti come siamo che la storia della letteratura italiana debba in gran parte essere riscritta tenendo conto anche della produzione delle autrici, le quali sono state troppo spesso pregiudizialmente espunte dalla storiografia letteraria

prevalente. Il nostro intento, semplice ma ambizioso, è di arrivare alla costituzione di un nuovo canone letterario, che includa autori e autrici, ognuno naturalmente con la propria caratura e grandezza, ma senza più pregiudiziali espunzioni di genere.

E con questo obiettivo abbiamo organizzato ogni anno, all'interno dei Congressi dell'AdI, delle sessioni dedicate specificamente alle autrici, sia sessioni parallele aperte alle proposte dei partecipanti sia sessioni plenarie su invito. Colgo l'occasione di essere qui tra voi per annunciare che stiamo organizzando, per il 15 e il 16 dicembre 2021, un convegno che cercherà di aggredire proprio il canone della narrativa del Novecento. Sarà un convegno online aperto alle proposte esterne, ci sarà un invito a presentare relazioni incentrate specificamente su singole opere narrative di autrici del Novecento che meritano di essere incluse nel canone. Partiamo dalla narrativa, ma abbiamo intenzione di proseguire poi con il canone della poesia del Novecento, del teatro e così via.

Ma venendo all'occasione di oggi, a questo bel convegno che avete organizzato, ebbene, Margherita Costa è davvero un caso esemplare di pregiudiziale espunzione dalla storiografia letteraria di una figura dotata di voce poetica originale, autonoma e molto feconda, e che si muove in ambito europeo, tra l'Italia e la corte francese. Un'espunzione pregiudiziale tanto più bruciante in quanto avvenuta, prevalentemente e palesemente, direi, per pregiudizi sulla condotta di vita della poetessa.

Negli anni più recenti c'è stato finalmente un interesse a livello internazionale, ma non si può dimenticare come fino a non molti anni fa – parlo della metà degli anni Ottanta – all'interno di un'opera canonica della storiografia come il *Dizionario Biografico degli Italiani* la voce dedicata a Margherita Costa ancora fosse segnata da giudizi paternalistici e moralistici legati proprio alla condotta di vita dell'autrice, e ciò nonostante fosse a firma di uno studioso autorevole, riconosciuto, importante del Seicento come Martino Capucci. Il problema, a mio parere, non riguarda i singoli, ma più generale l'approccio alla produzione letteraria femminile.

Nella voce si legge, per esempio, a proposito della *Tromba di Parnaso*, e in riferimento a una caratteristica che in un canzoniere maschile sarebbe stata

considerata degna di essere studiata e valutata – e cioè le numerose dediche a personaggi nobili e potenti – che si tratterebbe di «particolare scialo di dediche a personaggio di levatura europea» (CAPUCCI 1984, 232). E si legge, ancora, che Margherita Costa corrispose alla protezione del Mazzarino «con frequenti e smaccati omaggi poetici [...] dove ancora una volta si adopera, in modi più patetici che furbeschi, a cercar benevolenza presso i potenti» (*ibidem*). Leggere queste parole oggi fa una certa impressione e davvero convince della necessità di leggere finalmente le nostre autrici del passato con occhi liberi da pregiudizi.

Quindi ancora una volta grazie per aver organizzato questo convegno: vi auguro buon lavoro e spero che si possano vedere presto pubblicati anche gli atti e di questa giornata di studio.

Note

¹ Per informazioni sul Gruppo di lavoro “Studi delle donne nelle letteratura italiana” dell’ADI-Associazione degli Italianisti, rimando a seguente link: <https://www.italianisti.it/gruppi-di-lavoro/studi-delle-donne-e-di-genere-nella-letteratura-italiana/presentazione>

Bibliografia

CAPUCCI 1984:

Martino CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1984, vol. 30, pp. 232-34.

Natalia Costa-Zalessow

Alla scoperta di Margherita Costa

Abstract

In questo saggio, letto per l'apertura del Convegno Internazionale di Studi (L'Aquila, 12 aprile 2021), traccio la storia della mia scoperta della poetessa barocca Margherita Costa, che portò alla pubblicazione dell'antologia da me curata, *Voice of a Virtuosa and Courtesan, Selected Poems of Margherita Costa*, in cui offro una scelta delle sue poesie più notevoli. Margherita rimase dimenticata per molto tempo e non fu capita dai pochi critici che si occuparono di lei, incluso Benedetto Croce. Ma dopo aver letto i suoi quattordici libri, pubblicati fra il 1638 e il 1654, scoprii una scrittrice non solo prolifica ma versatile e originale, che coltivò diversi generi letterari, inclusi l'umorismo, l'ironia e la satira, e che osò gareggiare e polemizzare con i marinisti. Margherita Costa è l'unica poetessa italiana veramente barocca. Per illustrare queste mie conclusioni, do una serie di esempi di temi originali utilizzati da Margherita.

Il mio primo incontro con la poetessa romana del Seicento, Margherita Costa, risale al lontano 1980, quando raccoglievo il materiale per l'antologia *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo*, uscita poi nel gennaio del 1982. Mi ero accorta che c'erano tante belle poesie nella prima raccolta di rime di Margherita, *La chitarra* (1638), nonostante la critica severa di Benedetto Croce che aveva liquidato la nostra poetessa con una frase sola: «Delle cantanti, e di non buona fama, fu la romana Margherita Costa, che scombiccherò ogni sorta di opere, liriche, drammi, poemi, prose, e risplende soprattutto per la sua incultura, da lei stessa dichiarata in versacci di questa sorta» (Croce 2003, 171-72), citando poi le terzine umoristiche in cui Margherita dice male dei propri versi e aggiungendo in nota che le stesse si possono leggere nella raccolta della Bergalli. Vuol dire che Croce aveva letto solo quel poco raccolto in quell'antologia? Io direi di sì, perché se avesse almeno letto le poesie del volume *La chitarra* sarebbe arrivato ad una conclusione diversa. Inoltre, non aveva capito che i versi da lui citati come prova che Margherita era conscia della sua ignoranza, erano invece una versione barocca e umoristica della tendenza di tutte le poetesse italiane che precedono Margherita (e di quelle che la seguiranno), a dichiarare che il loro stile era *umile, rozzo o imperfetto* a paragone di quello dei poeti maschi. Era una strategia per non essere accusate di volersi mettere sullo stesso piedistallo ed evitare di provocare gli uomini che preferivano la donna sottomessa anche nelle lettere.

Una volta uscita l'antologia avevo pensato di approfondire le ricerche su Margherita, ma, distratta da altri lavori, ci ritornai solo al principio del ventunesimo secolo, per merito del collega Albert N. Mancini che lavorava sui poeti e drammaturghi italiani del Seicento, per una collana americana di dizionari letterari. Mancini mi chiese di suggerirgli quali scrittrici includere. Fra quelle che gli proposi c'erano Francesca Turini Bufalini e Margherita Costa, allora poco conosciute. Fui allora invitata a scrivere le voci relative a queste autrici per il *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 339: *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists*, a cura di Albert N. Mancini e Glenn Palen Pierce, che uscì nel 2008. Questi contributi risvegliarono in me il desiderio di approfondire le ricerche e di far conoscere il valore letterario di queste due poetesse. E così videro la luce i due libri, *Autobiographical Poems* di Francesca

Turini Bufalini, edizione bilingue, con traduzioni di Joan E. Borrelli, uscito nel 2009, e *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems of Margherita Costa*, apparso nel 2015, anche questo bilingue con traduzioni di Joan E. Borrelli.

Dei quattordici libri pubblicati da Margherita Costa solo la commedia *Li buffoni* ha avuto un'edizione moderna, inclusa nel secondo volume di *Commedie dell'Arte*, curate da Siro Ferrone per Mursia, nel 1985-1986, commedia poi decifrata da Teresa Megale nell'articolo *La commedia decifrata: metamorfosi e rispecchiamenti in Li buffoni di Margherita Costa*, saggio essenziale per capire questa *pièce*, detta *ridicola* dalla drammaturga stessa.²

Trovandomi davanti all'assurda critica di Croce citata sopra, mi misi a leggere tutte le opere pubblicate da Margherita, dalla prima all'ultima pagina, e scoprii una scrittrice versatile, originale, veramente barocca, che ebbe il coraggio di trattare temi nuovi legati alla vita difficile delle donne e di gareggiare, o far polemica con i suoi contemporanei, incluso Marino. Inoltre, era la prima poetessa italiana ad usare l'umorismo, l'ironia, nonché la satira nelle opere da lei pubblicate.

Nel mio libro, *Voice of a Virtuosa and Courtesan*, offro una scelta dei versi di Margherita, che ho tratto da vari volumi, dando la preferenza alle poesie, o alle parti di poesie, che mi sembravano più notevoli, seguendo un ordine cronologico, secondo le date di pubblicazione delle raccolte, e mantenendo l'ordine interno di ogni libro. In questa sede vorrei discutere alcune poesie secondo il tema che le lega, iniziando da quelle che riguardano la vita muliebre.

Fra i *Capitoli* de *La chitarra* (1638) spicca quello intitolato *Donna all'amante Tirsi, lontana da lui e gravida*, in cui la donna, rimasta incinta, si lamenta della sua sorte e di quella del bambino che nascerà, condannato alla vita difficile del bastardo:

[...]
dell'innocente piango il crudo affanno,
le mie miserie e di te padre il danno.
Pargoletto lo bramo e poi m'annoia
d'averlo a partorir su queste arene

qual nuovo Ascanio all'incendio di Troia
disredato da te d'ogni suo bene.

Bramo che nato appena in sen mi moia
per non mirarlo involto in maggior pene,
e se talvolta in sen lo sento, oh dio,
figlio lo chiamo d'ogni danno mio.

Ahi, qual sventura e qual acerbo fato
mi rende madre a sventurato figlio?
Qual piacque al Cielo di cangiarmi stato?
Qual sorte mi condusse a te al periglio?
O povero innocente, a che sei nato?
Chi fia ch' al viver tuo porga consiglio?
La madre t'abbandona e t'è rubella.
Al padre t'allontana iniqua stella.

Infelice pupillo, e dove sono
quelle grandezze che goder dovei?
Dunque alla tua 'nnocenza alcun perdono
ria Fortuna non ha, non hanno i dei?
(VVC, pp. 59 e 60)³

Quante donne, attraverso i secoli, sono state sedotte e abbandonate, appena incinte, da uomini che non si curano dei figli nati e della loro sorte? Eppure Margherita è la prima poetessa a trattare questo problema come tema poetico e proponendo un'accusa indiretta. Similmente in *Tirsi trafitto* (del volume *La selva di cipressi*, 1644), descrive la penosa sorte degli orfani, osservando giustamente che la situazione è anche più grave per le bambine che per i maschi:

E tu, misera, più dell'innocente
pupillo, in cui la sorte è più proterva,
te, delusa bambina, egra e dolente,
a peggior sorte il tuo destin conserva.
[...]

Ah, quanto meglio per tuo fato imbelli
era non nascer tra cotanti affanni,
se misera sorgesti a crude stelle,
soggetta nel più bel dei tuoi prim' anni.
Non nata, il ciel ti minacciò procelle
e nell'alvo ti scorse ai primi danni.
Ed ora, appena fuor del sen materno
resti tra fasce ancor senza governo.
(VVC, pp. 185 e 187)

In questi due componimenti il tono è triste, tragico, ma più spesso Margherita esprime la sua critica in tono scherzoso, ironico, rivolgendosi alle donne, come per esempio in *Bella donna di scherzo alle donne* (del volume *La chitarra*), dove consiglia alle donne di non amare un uomo solo, soprattutto se geloso, che le tiene chiuse in casa. Lo scherzo è una critica delle leggi imposte alle donne ma non agli uomini:

Il dar legge alle donne è scioccheria,
Ognun faccia a suo modo, ch' in amore
poco giovan le leggi senza il core.
(VVC, p. 63)

Similmente consiglia alle donne di essere generose con i baci per non morire accoltellate, come è successo a una poveraccia (fattarello di cronaca nera), la quale aveva schernito un corteggiatore. Ovviamente Margherita prende di mira la violenza maschile contro le donne, le quali pagano sempre i danni se osano opporsi alla volontà di un uomo:

Provi, negando un bacio, il tuo morire
e d'un bacio negato paghi il fio.
(VVC, p. 65)

La poetessa prende in giro anche la tradizionale norma che le donne debbano occuparsi solo della casa, spesso sintetizzata nel concetto del *filare*, da lei usato ripetutamente:

No, no, donne, non più, non più penare,
l'arte del far l'amor vada in oblio,
ché l'arte nostra è solo di filare.
(VVC, p. 85)

Il tema è elaborato con maggior brio nella conclusione in un'altra poesia:

Donne, al fin mi riduco
di lasciar ogni stile, ogn'altro affare,

e sol darmi al filare,
poiché conosco al fine
che l'altre imprese son nostre rovine.
Donna nacqui e di donna
vestir mi voglio ogn'uso,
e sol sarà mio spasso
spassarmi ora con l'ago, or con il fuso.
Sì, sì, tutte volgete
il pensiero e il desire
al filare e al cucire.
E giacché di filar solo ci tocca,
lasciamo ogn'altro affar, prendiam la rocca.
(VVC, p. 87)

Nella canzonetta, *Donne mie, poi ch' ho provato*, il filare, ripetuto nell'ultimo verso delle prime quattro strofe, fa parte anche di un intreccio stilistico di parole: *ma sol godo di filare – e sol bramo di filare – il cucire col filare – il cucire col filare*, per concludere nella quinta strofa con:

sì, sì, donne, se volete,
di filar solo godete,
ché la donna sol dèe fare
l'esercizio del filare.
(VVC, pp. 89 e 91)

Lontano da ogni tono scherzoso sono invece i versi in cui Margherita espone le sofferenze di una cantante, versi in cui si riflette una tristezza profonda (forse autobiografica), espressa con stile notevole, molto vicino a quello usato dai poeti del periodo romantico:

Quante volte scioglievi la voce al canto
che di pianger bramai le mie sventure,
e coi sospir miei rattenni il pianto,
sclamando le passate mie venture.
Ahi, quante volte il mio passato vanto
mi ramentai fra scene così dure,
e quante e quante volte in volto finì
d'esser contenta e la mia pena vinsi.
Ridea la bocca e mi piangeva il core.

Parlaa la lingua, il mio desir tacea.
Nel mio riso copriva il mio dolore,
e le miserie mie, saggia, ascondea.
(VVC, p. 37)

A questa categoria di poesie muliebri, o profemministe, si dovrebbero aggiungere i molti riferimenti autobiografici, i lamenti di Margherita per la sua cattiva sorte: nata povera, carriera difficile, e nessun riconoscimento letterario. Ma l'autobiografismo è anche una categoria a sé. C'è il lungo componimento in ottava rima, *Elisa infelice* (del volume *La selva di cipressi*, 1640), in cui Margherita descrive parte della sua vita, ma in modo vago e astratto, e che include una visita alla corte di Apollo, dove Elisa incontra anche i poeti e le poetesse italiani:

Per la corte s'aggira il vecchio Dante,
d'anni e d'opre gravoso; avvi il Petrarca,
il Bembo, il Guidaccioni e 'l Casa inante,
che fan corona al lucido monarca.
V'è la Sarrocchi e in nobile sembante,
la Colonnese, e a scorno della Parca
la Gambarara s'avanza, e 'l sesso frale⁴
nei suoi rai di virtù splende immortale
(VVC, pp. 199 e 201)

Molte lamentele di carattere autobiografico sono sparse un po' dappertutto, anche nelle dediche a personaggi illustri delle sue opere, o nelle poesie rivolte ad amici, e alludono alla sua difficile vita, incluso l'esilio da Roma (tema, questo, che meriterebbe un'indagine a parte, che non si può fare qui).

Passiamo perciò al coraggio di Margherita nel voler gareggiare e polemizzare con i poeti barocchi, a cominciare da Marino. Nella sua seconda raccolta di versi, *Il violino* (1638), spicca l'idillio *Violentamento di Lilla*, in cui il critico Martino Capucci vide solo «un'aperta lubricità che si direbbe professionale» (CAPUCCI 1984, 233) senza accorgersi che si tratta di un'imitazione tematica del componimento erotico *Trastulli estivi* (in *La lira*) di Marino, ma con una conclusione ben diversa. Come indica già il titolo, per Marino approfittarsi di una donna addormentata è un *divertimento*, una

conquista che soddisfa l'uomo. Margherita invece lo chiama giustamente *violentamento*, perché l'uomo usa la forza per possedere la donna. Contrariamente a Marino, che sostiene che la donna fosse consenziente perché aveva protestato poco (opinione ancora in voga fra molti), Margherita toglie ogni colpa a Lilla e la lascia libera di scegliersi un amante di suo gusto, rifiutando l'offerta di matrimonio del violentatore. Si tratta di un concetto moderno, se pensiamo che in Italia la legge che abolisce il matrimonio riparatore è datata 5 agosto 1981.

Leggendo, nel poema *Cecilia martire* (1644), le ottave in cui Margherita descrive il caos creato dalle forze diaboliche nel bagno della santa per farla morire, ci troviamo davanti a infinite variazioni del movimento delle fiamme e delle acque bollenti, che ci ricordano la tecnica stilistica usata da Marino nelle ottave dedicate al canto dell'usignolo in *Adone* (Canto VII, vv. 32-37): stile che lei imita con elementi diversi, più eccessivi, creando versi che sono un esempio di bravura barocca.

Un'altra gara letteraria è quella con Alessandro Adimari che, nel 1637 aveva pubblicato *La Tersicore, o Scherzi e paradossi poetici sopra la beltà delle donne*, un volume di 50 sonetti ciascuno dedicato a una donna con un difetto diverso: troppo magra, troppo grassa, troppo alta, troppo bassa, sorda, muta, gobba, ecc., ma amabile lo stesso. Margherita, in risposta, compose *Amante di donna brutta loda le sue bruttezze*, l'idillio (incluso in *Il Violino*) in cui attribuisce, in modo burlesco, tutti questi difetti ed altri a una sola donna, vecchia e di aspetto sgradevole ma amata lo stesso dal suo amante, e supera tutti i poeti realistici che sottolineavano la bruttezza delle donne per sfogare la loro misoginia. Il linguaggio usato da Margherita è grossolano ma non offende perché è tanto eccessivo da far solo ridere o meravigliare.

Un ottimo esempio del genere satirico coltivato da Margherita è poi il *Cortegiano ravveduto*, satira pungente della vita di corte, dove regnano gli intrighi, le bugie, le maldicenze, la perfidia e la slealtà dei cortigiani in lotta per l'attenzione del principe. La severità della critica e il linguaggio forte della poetessa ci fanno domandare come avesse trovato il coraggio di includere questi versi in *Lo stipo* (1639), un libro dedicato al Principe Lorenzo de' Medici.⁵

Essendo un componimento di 62 ottave, non mi fu possibile includerlo nella mia antologia, ma ritenendolo un testo notevole ne preparai un'edizione commentata, che spedii ad Antonio Lanza, anche se con poca speranza di vederlo accettato, sia per la lunghezza, sia per essere un'opera di scrittrice poco conosciuta. Ma al Professor Lanza piacque e lo pubblicò in *Letteratura Italiana Antica*.

All'accusa che scrivesse spesso su temi comunemente diffusi nel suo periodo si può ribadire che, sebbene a volte ciò sia vero, Margherita lo faceva con originalità, e forse meglio di tanti suoi contemporanei, come aveva già notato Crescimbeni nei suoi *Comentarj*.⁶

Un tema coltivato in Italia, da Dante e Petrarca fino a Leopardi,⁷ era quello dell'Italia personificata, regina ridotta a serva, povera e ferita, a causa delle invasioni straniere. Nelle ottave *Le lagrime dell'Alpe*, della raccolta *La selva di cipressi* (1640), Margherita, oltre all'Italia personificata, personifica anche i fiumi Po e Dora, nonché l'Alpe, che ha un *serto di querce annose e chiome nevose*, la quale si lamenta:

L'erba non più le piagge mie riveste,
né de' smeraldi suoi colora il colle,
poich' ivi d'onde sanguinose e meste,
il tutto intorno è ricoperto e molle.
Cadono al pian recise le foreste,
né più il pino o la quercia i crini estolle,
ché, per comporne macchine guerriere,
campi aperti si fan le selve intiere.
(VVC, p. 177)

Attraverso il lamento di queste quattro personificazioni che descrivono la distruzione e la morte nei loro territori più colpiti, Margherita crea, in modo originale, scene lugubri ma potentissime di stragi e rovine, deplorando così la devastazione causata dalle guerre fra la Spagna e la Francia, combattute sul suolo italiano.

Altri temi comuni al suo secolo sono i lamenti di amanti infelici: per la partenza della persona amata, per un amore non corrisposto, o per la libertà riacquistata – temi popolarissimi nel mondo musicale a cui apparteneva anche

Margherita, virtuosa di canto. Alcuni fra i sonetti di questo tipo sono veri gioielli. Per esempio, quello in cui una donna si rivolge al suo cuore per lamentarsi di non essere riamata, anzi, di essere presa in giro, per la sua passione, dal suo idolo:

Mio cor, che fai, che sperì, a che sospiri
per chi preda non è dei tuoi pensieri?
Forse trar dalle stelle i lumi sperì,
vago del mio penar, dei miei martiri?

Non sperar pace, benché i lumi giri
ridendo agli ardor tuoi con modi alteri,
scherzan, folle che sei, quegli occhi arcieri
per far preda di morte i tuoi desiri.

Arride al tuo dolor il dolce riso,
rallegra l'alma sua nel tuo tormento
e, per farti penar, ti volge il viso.

Superbo del tuo duol, vive contento
e, con folle scherzar di van sorriso,
cede le tue speranze all'aria, al vento.
(VVC, pp. 67 e 69)

Oppure il sonetto rivolto all'amante infedele, in cui la donna dichiara di essersi liberata dalle catene che la legavano a lui, tema che arriverà al suo apice con *La libertà* (rivolta a Nice) di Metastasio:

Son pur finiti, ingrato, i miei tormenti,
non sento pene più, né più martiri.
Né mai fia che le orecchie o gli occhi giri
agli tuoi falsi e perfidi andamenti.

Ritorno alle mie gioie, ai miei contenti,
fuggon da me gli pianti e gli sospiri.
L'alma ritorna ai soliti desiri.
né più si lagna o si querela ai venti.

Né più dei vezzi tuoi, né di tua fede
mi curerò giammai, benché fedele,
né bramo più da te nulla mercede.

Già ti conosco un falso, un infedele,
che natura ti fe' per farti erede
d'un animo villan, d'un cor crudele.
(VVC, p. 69)

A questi sonetti ci sarebbero da aggiungere quelli per la partenza dell'amante, fra cui spicca *Bella donna nella partenza dell'amante*, per la sensualità esposta apertamente:

Tu parti, anima mia, ed è pur vero
che qui mi lasci abbandonata e sola.
Chi fia che più m'aita o mi consola,
se tu lungi da me cangi pensiero?
Fra le speranze mie sperar dispero,
l'anima col tuo partir da me se n'vola,
non oso senza te formar parola
e sol dal mio dolor la morte spero.
M'aggio entro il tuo nido e queste mura
piangendo miro, e l'innocente letto
dolente premo, fra dolente arsura.
Deh, fa, bell'idol mio, che sia ricetta
ad ambe due, con più pietosa cura
torna l'anima tua dentro il mio petto.
(VVC, pp. 79 e 81)

Similmente la passione di una donna viene espressa con tinte forti, che ricordano il «viver ardendo e non sentire il male» di Gaspara Stampa (*Rime*, CCVIII, v. 6.), nel sonetto in cui Margherita crea un bel contrasto fra la giornata buia, nebbiosa, priva di luce, e lo sguardo ardente e luminoso dell'amante, che le brucia l'anima:

Era torbido il cielo e senza venti
l'aere nebbioso, ed era il sol oscuro,
quando il mio vago sol, lucido e puro,
avventò verso me raggi cocenti.
E furono i lumi suoi due fiamme ardenti
che m'arser l'anima, ond'io non m'assicuro
di viver più, né viver più mi curo
se conforto non hanno i miei tormenti.
Amor, o tu m'aita o il crudo affetto
dal cor mi svelle e spegni l'empia face.
ché goder non si può senza diletto.
Per sì vaga beltà morir mi piace,

ma per tomba vorrei quel vago petto
ove l'anima mia sepolta giace.
(VVC, p. 71)

Anni più tardi, nella raccolta *La selva di Diana* (1647), Margherita torna al tema della giornata buia, questa volta di pioggia, creando un sonetto mirabile in cui la pioggia è vista come il pianto della natura, del sole e delle stelle per diventare tutt'uno con il pianto della donna:

Il cielo è fatto oscuro e senza luce.
il dì tra nemi di terror si mostra.
Febo d'impure macchie il volto inostra
e squallida l'Aurora il corso adduce.

Vacillante la terra a noi produce
pallidi fiori ed alla luce nostra
fa d'atra notte formidabil mostra,
ché il dio dello splendore altrove luce.

E l'aria col suo pianto il pianto mio
grave accompagna ed alle mie procelle
fulmini scote il fulminante dio.

Piange il ciel, piange il sole, piangon le selle
ai miei martiri e, per mio duol più rio
tra i pianti, il dio d'amore vibra facelle.
(VVC, p. 239)

I versi di Margherita non sono affatto *brutti, rozzi o mal scritti*. Sono invece ben formulati e originali nel descrivere la passione femminile in modo più ardito e realistico a paragone dei suoi contemporanei.

Per concludere: ho scoperto in Margherita una scrittrice versatile, l'unica poetessa italiana veramente barocca, che osò competere con i marinisti e che coltivò anche l'umorismo, l'ironia e la satira con notevole abilità, perfino in situazioni assurde. Pubblicò sei volumi di versi, due libri di prose, tre opere teatrali, due poemi e una specie di Balletto a Cavallo con testo in versi. Fu una donna coraggiosa che dovette combattere contro i tanti pregiudizi della società, spesso ipocrita, della controriforma. In più, come virtuosa del canto, era legata alla vita teatrale, allora considerata immorale. Non tutte le sue opere avranno lo stesso valore letterario, ma anche quelle minori hanno certamente un valore

storico come descrizioni di costumi secenteschi, di eventi contemporanei, o di divertimenti barocchi elaborati in modo originale. Mi auguro che le ricercatrici più giovani di me continueranno ad esaminare i vari volumi di Margherita Costa, di cui ho potuto dare solo un *assaggio* in *Voice of a Virtuosa and Courtesan*. Di certo, questo libro è servito a risvegliare l'interesse per Margherita, poetessa e scrittrice (di cui si conosceva bene solo la commedia *Li buffoni*), come risulta dai lavori apparsi dopo il 2015 e soprattutto dai saggi presentati in questo Convegno Internazionale.

Note

² Nel 2018 è uscita la traduzione inglese, sotto il titolo *The Buffoons, A Ridiculous Comedy*, a c. di Sara Diaz e Jessica Goethals.

³ Nel 2018 è uscita la traduzione inglese, sotto il titolo *The Buffoons, A Ridiculous Comedy*, a c. di Sara Diaz e Jessica Goethals.

⁴ Si noti l'uso dell'aggettivo frale: «sesso frale».

⁵ Zio di Ferdinando II.

⁶ Si veda VVC, p. 40.

⁷ Si veda Costa-Zalessow 1968.

Bibliografia

ADIMARI 2009:

Alessandro ADIMARI, *La Tersicore*, Firenze, Massi & Landi, 1637, Ed. moderna a c. di Paola Marongiu, Milano, Res, 2009.

CAPUCCI 1984:

Martino CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1984, vol. 30, pp. 232-34.

COSTA-ZALESSOW 1968:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Italy as a Victim: A Historical Appraisal of a Literary Theme*, in «*Italica*», 45 (1968), 2, pp. 216-40.

COSTA-ZALESSOW 1982:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo: testi e critica*, Ravenna, Longo, 1982.

COSTA-ZALESSOW 2008:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Margherita Costa*, in Albert N. MANCINI, Glenn Palen PIERCE, *Dictionary of Literary Biography. Seventeenth-century Italian poets and dramatists*, Brucoli, Clark Layman, 2008, vol. 339, pp. 113-18.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*, New York, Bordighera Press, 2015.

COSTA-ZALESSOW 2019:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Cortegiano ravveduto: satira di Margherita Costa*, in «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XX (2019), pp. 579-91.

CROCE 2003:

Benedetto CROCE, *Donne letterate nel Seicento*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 165-82.

DIAZ-GOETHALS 2018:

Margherita COSTA, *The buffoons: a ridiculous comedy. A bilingual edition*, a c. di Sara E. Díaz, Jessica Goethals, Toronto, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

MARINO 2007:

Giovan Battista MARINO, *La Lira*, a c. di Maurizio Slawinski, Torino, Edizioni RES, 2007, vol. 2, pp. 98-102.

MEGALE 1988:

Teresa MEGALE, *La commedia decifrata. Metamorfosi e rispecchiamenti in Li Buffoni di Margherita Costa*, in «Il castello di Elsinore», 2 (1988), pp. 64-76.

STAMPA 1954:

Gaspara STAMPA, Rime, Milano, BUR, 1954.

Daniela De Liso

Margherita Costa a Parigi: *La selva di Diana*

Abstract

Poetessa e virtuosa, Margherita Costa esercitò la sua poligrafia in molti generi letterari e pubblicò un considerevole numero di opere ancora oggi poco note. Il contributo vuole indagare la prima opera parigina della Costa, *La Selva di Diana*, pubblicata nel 1647, all'arrivo dell'autrice nella capitale francese. *La Selva*, che contiene testi composti nel periodo romano, dunque precedenti al soggiorno francese, avrebbe dovuto costituire il “lasciapassare” per la corte francese, che rappresentava per la poetessa un nuovo inizio. L'opera, dedicata alla principessa sabauda Cristina, sorella del re di Francia, è interamente “al femminile” e ibrida di continuo l'invenzione poetica con l'autobiografia.

Margherita Costa fu una cortigiana non più «onesta» (cfr. ODORISIO 1979) e pagò lo scotto di voler essere indipendente in un mondo di uomini, in cui una donna di non nobili origini non aveva grandi *chances*. Nata a Roma intorno al 1600, aveva tentato di conquistare la corte di Toscana e poi era approdata nella Parigi di Mazzarino, di cui fu probabilmente amante. Fu poi a Venezia, in Toscana e di nuovo a Roma, dove concluse la sua esistenza.⁸ Cantante, attrice, avventuriera, innamorata di un comico e di un brigante, dopo la “scoperta” di Luisa Bergalli, che ne incluse alcuni versi nella sua raccolta di *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo* (BERGALLI 1726, 149-54), nonostante la sua cospicua produzione, Margherita Costa non è amata dalla critica letteraria. Il più benevolo dei suoi studiosi datati, Dante Bianchi, tentando di giustificarne la pressoché totale mancanza di una formazione solida e, quindi, di *auctores*, concludeva che il merito della prolificità letteraria della Costa fosse unicamente da ascrivere all’«ingegnaccio ond’era dotata de natura» (BIANCHI 1924-1925, 159).

Al suo arrivo a Parigi, nel 1647, Costa aveva già scritto e pubblicato le opere più importanti e vi era probabilmente giunta come virtuosa, se il suo primo impegno pubblico fu interpretare il ruolo di Giunone nell’*Orfeo* di Luigi Rossi (cfr. COSTA-ZALESSOW 2015). Con l’aiuto di Mazzarino a Parigi riuscì a pubblicare due libri di versi, *La selva di Diana* e *La tromba di Parnaso*, e uno spettacolo barocco, *La Festa reale per balletto a cavallo*. Si tratta delle prove di una poligrafa per vocazione, capace di spaziare tra generi e arti diverse. È, tuttavia, evidente che la versatilità della penna costiana non possa essere, in assenza di una formazione enciclopedica, niente più che un saggio della gorgiera ornatissima dell’estetica barocca. Su queste basi è legittimo chiedersi per quale ragione occorra oggi soffermarsi, riscoprendola, su questa produzione. Certamente non è una ragione il valore documentario delle opere costiane. È indubitabile, invece, che nel Seicento esista una spinosa *querelle des femmes*, filiazione di un’irrisolta questione femminile che nel corso del Cinquecento sembrava aver trovato nel petrarchismo e nel teatro una chiave di volta. Il ruolo di Margherita Costa e della sua produzione in questa *querelle* è più determinante di quanto si sia finora ritenuto, perché, di fatto, vinse la sua battaglia di affermazione da sola: non la salvarono né il chiostro, né il matrimonio, ma un ingegno, forse rozzo e per sempre acerbo, capace di far perdere la testa, non solo sentimentalmente, a principi e cardinali.

La selva di Diana è, per gli inserti autobiografici e gli spaccati di vita muliebre che ospita, la chiara dimostrazione di questo asserto. Sebbene

pubblicata a Parigi, nel 1647, i suoi contenuti sono ispirati e chiaramente elaborati negli anni romani che avevano preceduto la permanenza francese, e ciò al di là della dedica *All'Altezza reale di Madama Savoia*, un omaggio dovuto a Cristina di Savoia, Madama Reale, figlia di Enrico IV e Maria de' Medici e sorella del re di Francia Luigi XIII (COSTA 1647). Nata a Parigi nel 1606, Cristina era stata data in sposa a soli tredici anni al trentunenne Vittorio Amedeo I, duca di Savoia, e spedita a Torino. Il matrimonio doveva sancire l'alleanza franco-sabauda in funzione antispagnola e la giovanissima Madama Reale adempì al suo ruolo di moglie, dando al marito sei figli ed ampia possibilità di successione. La morte del marito, nel 1637, rivelò poi le sue indubbe doti politiche, perché Cristina riuscì a tenere buoni i cognati, che premevano per sottrarre il trono sabauda a suo figlio. Oltre ad essere un'abile politica, Cristina di Savoia era una donna bellissima e chiacchierata dall'austera corte torinese. Dopo la morte del marito si circondò di amanti e ammiratori e solo nell'ultima parte della sua vita ebbe una sorta di "conversione" tardiva e dispose d'essere sepolta nella semplice veste monacale. Margherita Costa, insomma, non avrebbe potuto scegliere dedicataria più sensibile alla sua arte e benevola verso uno stile di vita simile al proprio. La dedica di Costa realizza il *tòpos* dell'*excusatio* che si può ritrovare in tutte le opere di questa *Autora*:

Serenissima Madama Reale,

Vogliono altri con aurati tributi prostrarsi alli piedi delle Monarchie più grandi, io all'opposito con povere, e rozze rime à piedi dell'Altezza Vostra Reale presento il piccolo parto del mio basso ingegno, e benche del Castalio regno inutil ombra io sia, supplico la Vostra Altezza Reale gradirlo, se non per la povertà di esso, per la ricchezza, che porta; mentre sotto l'aura del suo gran nome vien dato alla luce, hò voluto intitolarlo la Selva di Diana, perch'ogni invido lume che insidioso ardisse oscurarlo resti al Reggio nome di Vostra Altezza Reale un novello Atteone: con che al trono della sua protezione, con ogni riverenza maggiore a egli, ed il mio poco talento riverentemente soggiacciamo (*ibidem*, 4)

Non ci sono lodi sperticate all'indirizzo della dedicataria, perché esse troveranno spazio nella prima «selva» di ottave del libro, *L'Alpi*, una sorta di epinicio al femminile, d'interessante prospettiva.

Il *Leitmotiv* dell'inadeguatezza continua nel brevissimo avvertimento *Ai Lettori*, in cui, tuttavia, il discorso si fa "di genere":

Ai Lettori

Lettore habbi riguardo nel leggere la presente mia Selva di Diana, che in petto di Donna raro s'annidano le suore d'Elicona, e come parto di sesso soggetto all'ignoranza scusa gl'errori di essa, e com'amica lingua, se non la vuoi stimar degna d'applauso, confessala di riguardo meritevole (*ibidem*, 5).

Scusandosi col suo Lettore per l'«ignoranza», Costa non sta facendo riferimento alla sua ignoranza soltanto, ma a quella delle donne, nei cui petti non possono annidarsi «le suore d'Elicona» non certo per difetto d'ingegno, quanto perché non a tutte loro nel Seicento è concesso studiare ed occuparsi di poesia, letteratura, arte (cfr. DE LISO 2019a). Donne di modesta origine, come lei, non possono neanche più svolgere la professione di «cortigiane oneste», come aveva fatto Veronica Franco, che per molti aspetti è la donna e l'autrice più vicina all'esperienza biografica e letteraria costiana (cfr. DE LISO 2019b). Dunque, i due brevissimi avantesti della *Selva* pongono le basi per un'opera interamente declinata al femminile, a partire dal titolo, sul quale occorre soffermarsi. A scorrere, infatti, l'indice, che non era incluso nell'unica edizione a stampa,⁹ non si evince alcun riferimento alla dea della caccia, distante dall'amore e amante solo della libertà. Il mito di Diana, divinità tutta italica e, secondo alcuni, indipendente dalla greca Artemide, di cui è considerata la filiazione, è senza dubbio connesso alla corte sabauda e, prima di essa, a quella francese di Luigi XIII, la cui sorella Maria Cristina sarà madre di quel Carlo Emanuele II che volle far costruire la Reggia di Venaria (CASTELNUOVO 2007), interamente consacrata, attraverso la mediazione di Emanuele Tesauro, al mito moralizzato di Diana:

Duchi prima, poi re cacciatori, i Savoia non a caso, affacciandosi sul palcoscenico europeo da una posizione inizialmente marginale, assumono Diana – una figura cioè dalle implicazioni ideologiche e civili immediatamente riconoscibili – come emblema della loro identità dinastica e politica: il mito della dea casta e cacciatrice evoca come meglio non si potrebbe la virtù e la *pietas* religiosa dei principi guerrieri che propongono il proprio Stato a baluardo della cristianità italiana contro la barbarie d'oltralpe (BARBERI SQUAROTTI 2018, X).

Insomma, nella veste di «cacciatrice ammansita» (GRISERI 1988, 195-96) da «Prudenza, Forza e Prontezza, indirizzate al fine del buon governo» (VARALLO 2010, 141), è rappresentata nei primi schizzi decorativi della Reggia di Venaria proprio la dedicataria della *Selva* costiana, Maria Cristina di Savoia: ragionevolmente direi dunque che il titolo dell'opera è ulteriore omaggio a lei.

La struttura della *Selva di Diana* può essere così riassunta: un encomio in ottave, *L'Alpi*; le ottave di Artigemma alle dame laziali vendemmianti; i sonetti della settimana all'Amante; i sonetti di tema amoroso; le ottave autobiografiche dell'arrivo a Parigi e quelle della partenza da Roma. Si tratta evidentemente di un'opera pubblicata a scopo promozionale, come si evince dall'assenza di una struttura coerente, dal disordine di questa *selva*, nella quale unico criterio ordinatore sembra essere quello di ospitare solo versi per donne e di donna; l'universo maschile è relegato al ruolo di mero destinatario di versi di rimbrotto, dolore o denuncia. Questo carattere eminentemente 'femminile' si evince subito dalle ottave de *L'Alpi*, dove, dopo le prime tre strofe destinate alla topica *excusatio* per l'inadeguatezza della penna, Cristina di Savoia informa della sua grandezza 'eroica' i versi:

In tè là nobiltade, e là virtute
Hanno gl'estremi lor congiunti à gara;
presso le glorie tue l'altre son mute,
e in tè di meraviglia ogn'opra è rara:
sol dà la destra tua l'alma salute
a compartir felicitade impara,
e nel tuo petto di gran merti altero
hà Febo il regno, e Pallade l'Impero.

[...]

Cristina sovr'à l'Alpi ergi sublime
Scettro immortal'di meraviglie degno,
ed a le glorie tue d'ogn'honor prime
tributo di tesoro porge ogni Regno:
il Barbaro Oriente non più stime
dileguate grandezze: avanza il Segno
in Occidente la tua prova, e sei
Preggio di Pompe, e Madre di Trofei.
(COSTA 1647, 8-9)

Le lodi della Regina non sono intessute in relazione agli uomini. La grandezza di Cristina non deriva dal suo essere moglie e poi madre di Re: anzi sono le doti di lei a rendere grandi gli uomini a lei legati. Le divinità che, secondo la topica dell'encomio secentesco, sono evocate per gareggiare con lei sono Febo e Pallade, che chiaramente impallidiscono di fronte alla Madama Reale.¹⁰

All'encomio per la dedicataria seguono le ottave dell'«Auttora sotto nome di Artigemma» donate ad un gruppo di donne, riunite ad Albano nella villa della nobildonna romana Lavinia Buratti per la vendemmia, occasione ricca di gravidanza mitica, che, infatti, viene utilizzata da Artigemma per la costruzione di questo virtuoso gineceo di baccanti. La cornice mitica iniziale è offerta dal nome dell'ospite, che coincide con quello della principessa, figlia di Latino, che secondo il mito avrebbe sposato Enea, cui avrebbe dato un figlio, quel Silvio da cui discenderanno i re latini per mezzo dei quali il mito di Enea si connette, sublimandolo, a quello di Romolo e Remo. Se la mitica Lavinia «un Regno hebbe in dote», la «novella» Lavinia è «d'un core / ricca, ch'a mille Regni, e mille Fregi / la fama adorna» (*ibidem*, 22) e le ottave si concludono, come era accaduto nell'encomio di dedica alla Madama Reale, con la vittoria di Lavinia Buratti sulla principessa del mito, le cui virtù, straordinarie, finiscono per impallidire di fronte a questa «nuova Reina».

Portia Mazzarini, destinataria della seconda *selva* di ottave, è in realtà la seconda moglie di Pietro Mazzarino, padre del celebre cardinale e primo ministro francese Giulio Mazzarino, che era però nato dal primo matrimonio di Pietro, con la virtuosa Ortensia Bufalini. Le ottave costiane legano Porzia al cardinale francese, facendola assurgere al ruolo di madre.

Le selve successive sono per Chiara Felice, Contessa di Ripa, e per la Marchesa Giulia Malvezzi; in entrambi i casi la lode delle donne è connessa per paronomasia ai loro nomi: Chiara è la «ripa» cui si approda felici dopo la burrasca e Giulia non patisce, per le sue doti straordinarie, i «mal' vezzi» della fortuna avversa. Nel gruppo delle novelle baccanti le due nobildonne sono esclusivamente esaltate per la loro bellezza, che, ovviamente, è *speculum animi*.

Diversa intonazione e funzione hanno, invece, le ottave per Prudenza Buratti Massimi, che è incinta e, dunque, dovrà celebrare in sé il possesso di doti diverse:

Tra groppi d'oro con be' l'arte splende
Prudenza in tè di vaga stella immago
Ed' ai raggi del Sol lieta s'accende.
Ad' annuntiar nel tuo bel seno il Tago
Di Castore, e Polluce in tè discende
Per la stella Oriental Parto presago
E di Lavinia in nobil fè ristretta
Romulo, e Remulo il Campidoglio aspetta.

[...]

Tessi de i Giuli, e Massimi Corona
Ne la tua Prole vigorosa, e forte
Vaga Latina e già la fama suona
Ceder à l'opre lor vinta la sorte
Gode al tuo fertil sen lieta Pomona
Ed apre à te de suoi tesor le Porte
Lo Dio pennato di contenti Amante
Ed applaude à tuoi parti il gran Tonante.
(*Ibidem*, 33-34)

Le divinità dell'Olimpo sono scomodate per elogiare la donna incinta e la prole che da lei nascerà, ma neanche in questo caso i versi di Margherita Costa riescono ad affrancarsi dal lezioso tono di una civile conversazione tra donne, che, nel Seicento – dopo *Il merito delle donne*¹¹ di Moderata Fonte,¹² il celebre dialogo in cui sette donne veneziane tra loro amiche (una donna sposata da tempo, una sposa novella, una vedova giovane ed una anziana, una madre anziana, una figlia, un'intellettuale nubile) s'incontravano in una «casa bellissima», con un «giardino bellissimo» e, nel corso di due giornate, discutevano della condizione della donna e dei rapporti delle donne con gli uomini – è già diventata un *tòpos* da replicare. Di quella civile *querelle* i dodici componimenti di Artigemma per le nobildonne baccanti non sanno, purtroppo, che imitare la cornice. Anche la *consolatio* per Giulia Errera, rimasta vedova, non conosce sincerità d'intonazione, ma maniera, quella stessa che ritroviamo nell'elogio della bambina Lalla, figlia della padrona di casa.

Maggiore sincerità ed ispirazione sono invece rinvenibili nei componimenti successivi, il primo dei quali, dedicato *Ad amante che parte dalla città mentre*

piove, preannuncia nel titolo un coinvolgimento emotivo che nei versi si tradurrà in una rappresentazione idillica dell'abbandono:

Il Cielo è fatto oscuro, e senza luce,
il dì trà nemi di terror si mostra;
Febo d'impure macchie il volto inostra
E squalida l'Aurora il corso adduce.
 Vacillante la terra à noi produce
Pallidi fiori, ed à la luce nostra
Fà d'atra notte formidabil mostra,
che il Dio dè lo splendore altrove luce.
 E l'Aria co'l suo pianto il pianto mio
Grave accompagna, ed à le mie procelle
Fulmini scote il fulminante Dio.
 Piange il Ciel, piange il Sol, piangon le Stelle
A miei martiri; è per mio duol più rio
Trà i pianti, il Dio d'Amor vibra facelle.
(*Ibidem*, 50)

La natura, come in un classico idillio drammatico, si tinge dei colori più consoni allo stato d'animo dell'amante abbandonata. Per quanto il pianto del Cielo e della natura tutta ricordi atmosfere petrarchesche, i versi di Costa non conoscono i pentimenti del *Canzoniere*, né dubbi di carattere morale: il sonetto è chiuso, infatti, dall'immagine di Cupido che «vibra facelle», senza conoscere pietà, ma infierendo ulteriormente sull'amante abbandonata e accendendo in lei nuove fiaccole d'amore. La cura è autoctona e i sonetti della settimana sono la medicina che dovrà consolare, quando non guarire, le pene d'amore della donna abbandonata.

La Domenica, *dies soli*, è di Febo, il dio della poesia che guida il carro del Sole, a cui l'*Autora* deve l'«ardito stil» dei sonetti successivi, ognuno dei quali è dedicato ad una divinità connessa al giorno della settimana. Il lunedì è di Cinthia, uno dei *nomina* di Diana, personificazione della Luna; il martedì è di Marte, il dio che fa guerra, per antonomasia, ad Amore; il mercoledì è del dio che «spande d'eloquenza i detti» (*ibidem*, 54), Mercurio; il giovedì è del «Dio fulminante», Giove; il Venerdì è di Venere, «perfida» perché la luce dell'amante partito risplende ora «ad altri rai»; il sabato è di Saturno, il dio vecchio, «carco di cure» e nemico dell'amore che ama invece i giovani.

Il tema dell'abbandono, dell'amore tradito, torna anche nel sonetto che segue la serie della settimana. L'amante ha donato a Margherita un'ape d'oro, simbolo di fedeltà, ma le è stato infedele. Il sonetto gioca dunque sulla paronomasia «miele/fiele» per sottolineare la polivalenza dell'oggetto, ma anche l'instabilità delle passioni umane e la natura ingannevole d'amore.

L'impianto mitologico costituisce la struttura anche del sonetto successivo a quelli di tema amoroso, composto per una mostra d'armi a Testaccio, che diventa il teatro degli scontri tra Giove tonante e il bellicoso Marte, per raccontare di una pioggia improvvisa che costringe ad interrompere la manifestazione ecclesiastica.

A confermare il carattere rapsodico della *Selva*, s'incontra subito dopo un sonetto che ricalca uno dei temi più frequentati da Margherita Costa. *L'Autora*, infatti, in quasi tutte le sue opere, deve difendersi dall'accusa di non essere autrice dei suoi versi:

Non è for di ragione il titubare,
ch'in Donna sia Virtude ai tempi d'oggi
ove in ogn'alma par' che l'ozio alloggi,
e il vitio in ogni sen goda imperare.
O' stelle questo secolo vulgare
Fa, che lunge da noi virtù sen poggi:
e l'ignoranza in vece sua s'appoggi
ove gran nobiltà pompe à più chiare.
Ma non però, che l'ignoranz'annida
deve qual lei stimar mia penna frale,
e de la fama mia farsi omicida.
Margherite ama Febo, ed è fatale
Che con rai di virtude ei mi sia guida,
mentre fra l'ombre giace ogni mortale.
(*Ibidem*, 60)

L'*incipit* del sonetto rivela che *L'Autora* è ben consapevole della generale reticenza del mondo delle lettere nei riguardi delle donne, a cui poco ritiene si addica la poesia, soprattutto se amorosa e licenziosa. Anche in una delle sue liriche, inserita nella raccolta di *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* che Luisa Bergalli pubblicò nel 1726 in due parti

(BERGALLI 1726, 151-52), la Costa chiosava così un luogo autobiografico del testo:

Canterò dunque senza aver paura,
che il mondo, il Ciel, o i Fati rei
facciano contro me mala congiura.
Ma so, che vi saranno più di sei,
e le dozzine intere che diranno,
che se i versi son buoni non son miei.
(COSTA 1638, 4-5)

È interessante, credo, notare che in entrambi i casi l'autrice suggerisce non tanto una sua presunta superiorità, quanto una preclusione del mondo letterario maschile nei riguardi delle donne che fanno poesia. E forse, in questo libro, disordinato come una selva di erbe diverse e d'animali, non è un caso che a seguire il sonetto ve ne siano due dedicati alla compassione per una donna che in Chiesa piange le sue pene d'amore, chiedendo perdono per il solo fatto d'aver osato amare con i sensi, come un uomo.

Il sonetto successivo, *Argomenti morali*, infatti, sembra raccontare i pensieri della donna penitente che riflette sulla vanità del tutto quando non s'amariamati:

Momentaneo è il gioire, eterno il duolo,
fallaci le grandezze, e i pensier vani,
ed'ogni bene sé né fugge à volo.
(COSTA 1647, 63)

Sono ancora donne che amano anche le protagoniste dei sonetti successivi. L'amore narrato è sempre sofferto: lui tradisce, lui è incurante dell'amore di lei, è lontano, riparte senza preavviso, è ingrato, è malinconico. A soffrire per amore è sempre la donna, perché è una donna che resta, mentre l'uomo continua ad andare. L'abbandono è visto, nei versi della Costa, come un atto di tirannia crudele, l'ennesima affermazione della libertà dell'uomo, della sua autonomia completa rispetto alla donna. Alla donna resta la poesia, attraverso la quale dar voce ad un male che affligge l'io in molte opere di Margherita Costa: la gelosia,

alla quale nella *Selva* sono destinati due sonetti consecutivi, indirizzati al medesimo amante.

Con ali nere, e crin di serpi avvinto
mostro c'hà man di gel mi stringe il core:
e con tremanti brine il caro ardore
sparge di sangue, e di timore tinto.

Resta lo spirto nel dolor convinto,
l'anima dentro il sen rinasce, e more:
e sparso il volto di mortal pallore
sembra trà vivi già di vita estinto.

Ah perfido, e perche d'altra nel seno
godi, e mercé d'Amore à mè non dai
e spargi il mio gioir d'atro veneno!

Tu mi dicesti, che mentir non sai
e pur'è volto, in ombra il mio sereno,
mà chi puotè ingannar non amò mai.
(*Ibidem*, 71)

Il sonetto evidenzia la topica somatizzazione della gelosia, o dovremmo dir meglio, la fisiognomica della gelosia che, per prima, proprio una poetessa, l'antica Saffo, aveva tradotto in versi. Caldo e freddo, fuoco e ghiaccio, rossore e pallore, nero e bianco costituiscono la tavola cromatica di questo male, incurabile, innescato dal tradimento, dalla menzogna – «chi puoté ingannar non amò mai» – che nasce direttamente nell'anima e, dunque, logora lentamente lo «spirto» vitale della donna.

Sonetti cromatici sono anche i tre successivi, che una donna «vestita di nero» scrive all'amante infedele: l'abito del lutto, che fa risaltare il colore bianco della pelle pura di lei, indica la morte della fedeltà, non certo dell'amore che continua ad accender fuochi rossi e incandescenti.

I successivi sonetti ripetono il motivo dell'amante abbandonata, dimenticata, trascurata, tradita. La donna subisce l'amore e i suoi capricci, ma soprattutto, pur senza conoscere i turbamenti dell'animo dimidiato tra terra e Cielo del maestro Petrarca, la donna che sceglie l'amore di un uomo perde quello di Dio, perché sceglie la passione fisica, accetta la prostrazione, l'inevitabile sottomissione ad un amante padrone, che ha su di lei quasi potere di vita o di

morte, dal momento che per Margherita Costa vivere senza amare è come esser morti.

La *Selva di Diana* si chiude con due donne: la prima è Anna d'Asburgo, regina di Francia quando Margherita Costa arriva a Parigi, e la seconda è l'*Autora*, che chiosa il libro con una selva di ottave autobiografiche. L'*explicit* conferma, a mio giudizio, il carattere composito dell'opera e la mancanza di un progetto ecdotico. Se, infatti, il libro si fosse chiuso con *Per gl'honori ricevuti in Parigi dalla Maestà della Regina di Francia* si sarebbe potuta ipotizzare una coerenza interna, una progettualità narrativa: *La Selva di Diana* si apriva con Maria Cristina di Savoia, sorella di Luigi XIII, e si chiudeva con sua moglie, configurandosi come la lode del passato e del futuro del re che l'aveva accolta presso la sua grandiosa corte. Ma la *Partenza di Roma de l'Autora del anno 1647* posta ad *explicit* del libro pregiudica questa possibilità esegetica. Quest'ultima *selva* di ottave è interamente concepita come una *lamentatio*. La terra che le ha dato i natali e che dovrebbe essere per lei patria ha reso la poetessa «povera d'ogni ben e, inerme, e nuda / di speme» (COSTA 1647, 90); ma se il «piè» parte, il «cor» stenta a lasciare Quirino, nonostante il suolo patrio sia stato avaro d'onori. Il *tòpos* dei seguaci di Febo, come la Costa proclama più volte di essere in queste ottave, ricorda in modo vivido i luoghi autobiografici della *Lira* mariniana dell'*Adone*; anche là il poeta lamentava d'essere stato respinto e torturato proprio dalla «Sirena disleal» che gli aveva dato i natali (MARINO 1602, 209). Come il poeta barocco per eccellenza, che resta modello evidente di buona parte della sua produzione, Margherita Costa tiene a chiosare la *Selva di Diana* con questa *sfraghìs* della poetessa esule suo malgrado, che lascia che «il volgo rio» di Roma, quella stessa città che aveva cacciato qualche decennio prima la pittrice Artemisia Gentileschi, «ad altri mova aspra tenzone» (COSTA 1647, 95). «A novo Ciel» la poetessa – cui la città di Quirino ha calpestato «superba» il «lauro suo» – parte, ad inseguir miglior destino, lei che è stata «sempre tra scherni e tra miserie involta»:

Nata per intrecciar speranze ignote,
cui solo è dato sormontare il volo
sopra le sfere per cader nel suolo.
(*Ibidem*, 86)

Note

⁸ Su Margherita Costa (Roma, 1600 ca.- 1657 ca.) pochi sono i contributi critici rilevanti: Bianchi 1924-1925; Capucci 1984; De Liso 2019 e 2020; Di Maro 2020; Ferrone 1986; Morandini 2001, 114-124, 238; Costa-Zalessow 2010 e 2015; Piantoni 2017 e 2018, Robarts 2019.

⁹ L'indice del libro è il seguente: *All'Altezza reale di Madama Savoia; Ai Lettori; L'Alpi; L'Auttora sotto nome di Artigemma; Alla Illustrissima Signora Portia Mazzarini; All'Illustrissima Signora Chiara Felice Contessa Ripa; Alla Illustrissima Signora Marchesa Giulia Malvezzi; Alla Illustrissima Signora Prudenza Buratti De Massimi, All'Illustrissima Signora Ottavia Vitelleschi; All'Illustrissima Signora Porzia Crivelli; Alla Illustrissima Signora Giulia Errera Vedova; Alla Signora Eustochia Panizza; Alla Signora Caterina Lopes; Alla Illustrissima Signora Donna Girolama Malvezzi; Alla Signora Lalla Bambina, figlia de la Signora Lavinia Buratti; All'Illustrissima Signora Maria Vica alludendo al suo nome; Ad amante che parte dalla città mentre piove; Al Medesimo Passione amorosa per ciaschedun giorno della settimana. Domenica, Lunedì, Martedì, Mercoledì, Giovedì, Venerdì, Sabato; Ad amante infedele per un'ape d'oro donata da lui; Nel mese di Luglio fu interrotta da' fulmini la mostra dell'Armi ecclesiastiche nella pianura del Monte Testaccio; A persona che dice esservi chi teme che l'Autora non operi da sé nelle sue compositioni; A Bella donna in atto di Penitenza avanti il Confessore; Alla medesima mentre scalza va' premendo il suolo in atto di devotione; Argomenti morali, donna cinta d'un cordone al suo Amante; Di lontananza; Donna di nome Margherita ad amante, ch'appena ritorna dalla campagna, che di novo si parte per quella; Rimprovero d'ingratitude al suo Amante; Nel vedere il suo Amante malinconico; Ad amante, che con atti di crudeltà vanta d'esser un altro Dionigi in tiranneggiar l'amata; Al medesimo; Di Gelosia; Al medesimo; Amante vestita di nero ad amante infedele; Al medesimo mentre la prega vestirsi di nero; Al medesimo d'Infedeltà; Ad amante temerario; Bella donna ad Amore mentre è avanti il Confessore; Passione amorosa ad amante crudele; Per gl'honori ricevuti in Parigi dalla Maestà della Regina di Francia; Partenza di Roma de l'autora del anno 1647.*

¹⁰ Cfr. «Lo schema di siffatti encomi non varia: affermato che un principe o una principessa possiede una certa dote, e dimostrata con esempi la veridicità dell'asserto, si passa a dichiarar come nessuno dei grandi personaggi della mitologia, dei tempi antichi e dei recenti, andato famoso per la medesima facoltà, sia comparabile al moderno magnate. E se si tratterà di principesse, investite della somma autorità, come avviene in Francia e in Piemonte, si canterà, oltre che la bellezza, l'animo virile e la mente profonda, che ne raccomandand il nome ai posteri» (Bianchi 1924-1925, 175-76).

¹¹ *Il Merito delle Donne scritto da Moderata Fonte in due giornate. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli huomini* fu pubblicato a Venezia, presso Domenico Imberti, nel 1600. L'opera è stata edita per la cura di Adriana Chemello (Chemello 1988).

¹² Su Moderata Fonte si vedano almeno: Malpezzi Price 2003; Martelli 2011; Pezzini 2012.

Bibliografia

BARBERI SQUAROTTI 2018:

Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte Letteratura Musica, a c. di Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato e Clara Gorla, Firenze, Olschki, 2018.

BERGALLI 1726:

Luisa BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, Appresso Antonio Mora, 1726, vol. II, pp. 149-54.

BIANCHI 1924-1925:

Dante BIANCHI, *Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XXIX (1924), pp. 187-203 e XXX (1925), pp. 158-211.

CAPUCCI 1984:

Martino CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1984, vol. 30, pp. 232-34.

CASTELNUOVO 2007:

La reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea, a c. di Enrico Castelnuovo et alii, catalogo della mostra, Torino, Allemandi, 2007, 2 voll.

CHEMELLO 1988:

MODERATA FONTE, *Il Merito delle Donne scritto da Moderata Fonte in due giornate. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli huomini*, a c. di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, 1988.

COSTA 1638:

Margherita COSTA, *La Chitarra*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1647:

Margherita COSTA, *La Selva di Diana. Opera di Margherita Costa Romana, dedicata all'Altezza Reale di Madama di Savoia*, A Parigi, per Sebastiano Cramoisy, stampatore ordinario del Re, e della Regina Regente, 1647.

COSTA-ZALESSOW 2010:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa*, in «Esperienze letterarie», 35 (2010), 4, pp. 79-85.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*, New York, Bordighera Press, 2015.

DE LISO 2019a:

Daniela DE LISO, *Tra le scritture femminili del Seicento: prime indagini*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Lecce, Argo, 2019, vol. I, pp. 460-74.

DE LISO 2019b:

Daniela DE LISO, *Veronica Franco, poetessa meretrice per un Umanesimo al femminile*, in *La Aportación de la mujer en la Construcción, Deconstrucción y Redefinición del Humanismo*, a c. di Vicente González Martín, Celia Aramburu Sanchez, Nicola Florio y Giulia Di Santo, Salamanca, Edicion Universidad Salamanca, 2019, pp. 35-48.

DE LISO 2020:

Daniela DE LISO, *Le lettere amorose di Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 47-64.

DI MARO 2020:

Maria DI MARO, *Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 81-97.

FERRONE 1986:

Siro FERRONE, *Nota biobibliografica*, in *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1986, 2 voll., II, pp. 235-38.

GRISERI 1988:

Andreina GRISERI, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1988, pp. 195-96.

MALPEZZI PRICE 2003:

Paola MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte: women and life in sixteenth-century Venice*, London, University Press, 2003.

MARINO 1602:

Giovan Battista MARINO, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602.

MARTELLI 2011:

Daria MARTELLI, *Polifonie: le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte*, pref. di Federica Ambrosini, Padova, CLEUP, 2011.

MORANDINI 2001:

Giuliana MORANDINI, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001.

ODORISIO 1979:

Ginevra Conti ODORISIO, *Donna e società nel Seicento*, Firenze, Hoepli, 1979.

PEZZINI 2012:

Serena PEZZINI, *Il merito delle donne, Dialogo di Moderata Fonte. Prove generali di un futuro impossibile*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a c. di Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi, Serena Pezzini, Pisa, Pacini Fazzi, 2012, pp. 144-58.

PIANTONI 2017:

Luca PIANTONI, *L'epistolario amoroso di Margherita Costa*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti

(Roma, 9-12 settembre 2015), a c. di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-5.

PIANTONI 2018:

Luca PIANTONI, *Le lettere amorose di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, in «Studi Secenteschi», 59 (2018), pp. 33-52.

ROBARTS 2019:

Julie L. ROBARTS, *Challenging Male Authored Poetry: Margherita Costa's Marinist Lyrics (1638-1639)*, Tesi di dottorato, The University of Melbourne, Australia, 2019.

VARALLO 2010:

Franca VARALLO, *Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII*, in *La caccia nello stato sabaudo*, a c. di Paola Bianchi a Pietro Passerin d'Entrèves, Torino, Zamorani, 2010, vol. 1, pp. 137-44.

Maria Di Maro

**«Il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace»:
amore e gelosia nella produzione lirica di Margherita Costa**

[...] che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale.
L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIV,¹

Abstract

Il presente contributo propone una lettura macrotestuale delle prime raccolte liriche di Margherita Costa (1600 ca.-1657): *La Chitarra* e *Il Violino* (1638). I due canzonieri barocchi presentano similarità strutturali (false indicazioni editoriali, polimetria, elementi paratestuali simmetrici) e tematiche (liriche amorose, encomiastico-celebrative, burlesche) e, in entrambi, è attribuito un ruolo predominante alla materia amorosa. L'io lirico, rappresentato nella quasi totalità da una bella donna, è vittima della potenza distruttiva dell'amore, tormentato da una spropositata passione amorosa che non riesce né ad arginare né a soddisfare. Dal caleidoscopio elegiaco offerto dai due volumi, l'attenzione sarà rivolta verso due tematiche: la malattia d'amore e la gelosia, declinate dalla poetessa emulando la tradizione lirica precedente. In particolare, si riconoscono profondi debiti verso Giovan Battista Marino, di cui vengono riproposte strutture metriche, sintattiche e retoriche e da cui sono tratti spunti tematici. Rispetto ai modelli, tuttavia, la virtuosa scrive versi dal marcato carattere drammatico, debitori della sua carriera di cantante e, giocando con le aspettative gender del lettore, procede in un'inversione dei ruoli del mittente e del destinatario per donare, in un contesto misogino, una voce femminile al genere del lamento amoroso.

Un palcoscenico di carta: La Chitarra e Il Violino

Tra i numerosi temi presenti nella vasta produzione di Margherita Costa è indubbiamente opportuno riconoscere un ruolo predominante alla tematica amorosa.¹³ La virtuosa propone una variazione testuale, una «trasformazione con vari artifici ritmici, armonici, timbrici di un elemento tematico di base» (GDLI, 675). Costa, infatti, esacerba, quasi fino alla noia, il racconto di un'universale vicenda amorosa, in cui un io lirico ferito grida a gran voce la sua sofferenza e tesse un feroce vituperio nei confronti della persona amata. Seguendo le forme musicali coeve costruite proprio sulla tecnica della variazione, la poetessa propone un ostinato armonico della dinamica amorosa sui toni dello sdegno e della gelosia.

In questa sede prendo in esame i primi due canzonieri pubblicati dalla Costa, *La Chitarra e Il Violino*, i quali, presentando vicinanze tematiche e strutturali, possono essere oggetto di una lettura macrotestuale.¹⁴ Le due raccolte, infatti, sono pubblicate con le stesse false indicazioni editoriali,¹⁵ nello stesso anno (1638) a distanza di pochissimi mesi – aprile *La Chitarra* e giugno *Il Violino* – e sono dedicate entrambe al Gran Duca di Toscana Ferdinando II (Stumpo 1996). Entrambe si aprono con autodichiarazioni, ironiche e provocatorie, sullo scarso valore dei versi pubblicati ed entrambe sono precedute da sonetti d'encomio (come quelli di Alessandro Adimari e Ottavio Tronsarelli) che dimostrano il consenso e il prestigio di cui la virtuosa godeva sia nella corte fiorentina che in quella romana (Di Maro 2020). Agli elementi paratestuali vanno aggiunti elementi interni: le sezioni sono scandite metricamente, a discapito dell'ormai diffusa suddivisione tematica proposta dalle *Rime* di Torquato Tasso e consolidata da *La lira* di Giovan Battista Marino (Martini 1984 e 2002; Tomasi 2015) e blocchi di liriche d'amore si intrecciano con componimenti encomiastico-celebrativi e motivi burleschi. Se si osservano le forme poetiche presenti in entrambe le raccolte, sembra quasi che con la pubblicazione de *Il Violino* Costa tenti di riempire un 'vuoto metrico' lasciato nella precedente. Infatti, come si evince dalla Tabella 1, la netta superiorità numerica delle ottave¹⁶ e dei sonetti nella prima lascia poco spazio a idilli e canzonette, che invece diventano predominanti nella seconda.

Forma metrica	<i>La Chitarra</i>	<i>Il Violino</i>
Ottave	95	1
Capitolo in terza rima	2	/
Idilli	10	17
Sonetti	95	/
Canzonette	23	25

Tabella 1

Nel gioco di rimandi creato dall'autrice – presente anche ne *Lo Stipo* (1639) – la similarità strutturale delle due raccolte trova riscontro in quella tematica: entrambe contengono descrizioni delle varie forme del sentimento d'amore, spesso condite con una vena umoristica e satirica, che vengono usate come strumenti per costruire una 'stanza tutta per sé' – per usare la celebre formula di Virginia Woolf – nella tradizione lirica peninsulare. Lo scenario è sempre lo stesso: l'io lirico, rappresentato nella quasi totalità da una *bella donna*, inveisce contro un amante crudele, che non si cura del suo affetto e del suo tormento e spesso rivolge i suoi favori ad altre donne; si lamenta per la partenza dell'amante o per la sua assenza; è vittima della potenza distruttiva dell'amore e/o si presenta spesso come un'amante «di sdegno»¹⁷ e dunque, irata, indignata, afflitta e tormentata da una spropositata passione che non riesce né ad arginare né a soddisfare. Intrappolato in una coazione a ripetere, l'io lirico ha difficoltà a svincolarsi dai lacci d'amore e riconosce nel lamento elegiaco l'unico sollievo a tale pena. Le liriche, inoltre, presentano un marcato carattere drammatico, debitore della carriera di attrice e cantante della loro autrice. Si tratta, ovviamente, di una teatralità implicita perché Costa ricorre a strumenti derivati dalla pratica teatrale che rendono il discorso, seppur elegiaco, più dinamico e provano a riprodurre lo scambio di battute a due voci o le modalità del soliloquio. Numerosissime, infatti, sono le apostrofi indirizzate al destinatario dei lamenti e delle invettive (spesso segnalate tipograficamente con l'uso di parentesi), ma anche ai 'fedeli d'amore' che condividono o bramano di condividere tali pene; altrettanto numerose sono le proposizioni interrogative ed esclamative, in una complessiva enfaticizzazione della funzione fatica.

Va, però, riconosciuto sin da subito che Costa non apporta grandi novità agli elementi caratterizzanti il *topos* della sofferenza d'amore e, ad una prima lettura complessiva delle sue raccolte, queste liriche sono messe in ombra da altre

meno tradizionali e costruite intorno a temi quali la maternità (spesso sofferta), la condizione femminile, la violenza e la rivendicazione con toni satirici di uno spazio muliebre autonomo nella società misogina coeva (Di Maro 2019; De Liso 2020). Tuttavia, la presenza di un messaggio altamente codificato non impedisce all'autrice di muoversi liberamente: servendosi di questo, infatti, propone un racconto delle pene d'amore da una prospettiva diversa, appropriandosi di temi e argomenti tradizionalmente riconosciuti come prerogativa maschile.¹⁸ L'analisi attenta di queste liriche, poi, permette di individuare procedimenti drammatici precisi, che si ripetono in più punti delle raccolte, di inserire a tutto campo la sua autrice nel *milieu* di riferimento, di rintracciare i punti di contatto tra produzione lirica e attività da virtuosa e soprattutto di individuare i numerosi debiti contratti con i suoi modelli. Pertanto, suddividerò l'analisi tematica in due parti, concentrandomi rispettivamente sulla malattia d'amore e sulla gelosia e presentando, poi, i punti di contatto con Giovan Battista Marino.

«Si sta male d'amore, ma non si more! / È sciocca malattia, mal nata pena!»: signa e cura dell'amor hereos

La malattia d'amore (CIAVOLELLA 1976; PERI 1996; TONELLI 2015) è una formula ambivalente nella storia della medicina: essa, infatti, può comprendere sia le malattie veneree (sifilide o gonorrea), sia le affezioni della mente, che possono provocare gravi disturbi fisiologici (palpitazioni, pallore, fastidi uditivi e visivi), comportamentali (insonnia, inappetenza, ciclotimia) o mentali (depressione e tendenze suicide). Questi sono i sintomi dell'*Amor hereos*, secondo un'etichetta utilizzata, specialmente dai medici tardorinascimentali, per designare un'esperienza patologica ben nota a quegli innamorati che *assolutizzano* il proprio oggetto d'amore (POMA 2007).

Arnaldo da Villanova ricopre un ruolo fondamentale nella cristallizzazione dell'*Amor hereos* nella tradizione lirica italiana. Nel suo trattato, *De amore heroico*,¹⁹ il medico di Montpellier chiarisce la definizione, descrive le cause (*causa*), i sintomi (*signa*) e la terapia (*cura*) del mal d'amore:

Morbus etenim est innaturalis dispositio, seu contra naturam membri existit nocumentum, aut quod ex dicta mala dispositione sequitur ad actione virtutis operantis in organo, si contra naturam dispositio convenienti nomine morbi accidents appellatur. Amoris igitur, cum non sit male dispositi membri, sed potius nociva actio, seu mala virtutis operanti organo, quae causerunt ex eiudem dispositione contraria [...]. Dico ergo [...] quod amor talis, videlicet qui dicitur hereos, est vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum ex ea» (Villanova 1585, 1524-25; corsivo mio)

Hereos non è una malattia (*morbus*) ma un sintomo (*accidens*), un’afezione che altera l’equilibrio degli umori (in particolare della bile gialla) ed è provocata da una riflessione intensa e costante sull’oggetto desiderato, nutrita dalla speranza di trarne godimento. L’immagine mentale ossessiva si appropria della cavità mediana del cervello (sede di formazione dei giudizi) e da qui domina tutto il resto del corpo. Il cervello, poi, è colpito anche dai vapori del cuore, prodotti dall’eccesso di passione, i quali seccano e raffreddano le sue cavità, originando delle qualità fisiologiche – il freddo e il secco – che contribuiscono a fissare le immagini mentali e che dispongono quindi inevitabilmente alla sofferenza. Questo tipo di afezione, però, colpisce maggiormente le persone attive (*promptiores*), mentre gli stessi sintomi e le stesse modalità potranno generare un amore malinconico negli individui di indole, appunto, malinconica (*remissi*).

Il processo diagnostico deve, però, essere tempestivo perché *hereos* può presto degenerare in forme pericolose, come la malinconia, la follia o addirittura la morte. La descrizione delle cause e dei sintomi della malattia è seguita, come in tutti i trattati medici, dall’anamnesi e dalla prescrizione della cura, nel caso specifico *a contrariis*. Quando sia impossibile concretizzare un rapporto sessuale – l’unica soluzione efficace per tale afezione –, Villanova consiglia cure ‘universali’ come ascoltare musica, fare una passeggiata o organizzare un viaggio e, soprattutto, propone una soluzione molto semplice:

[...] forma itaque recta curationis habetur, *si contrarium huiusmodi furie distractum diligentia procuratur inducit*. Cum igitur hec furrua, fui causa formalis sit intensa cogitatio super delectabile, hoc cum confidentia obtinendi, erit illis directio e *correctum oppositum*, non in hoc delectabile cogitare, nec sperare illo modo eius obtinunt. Hec vero perficient competenter, quaecunqui per

representationem suarum formarum in virtute phantastica distrahunt in diversum a predicta cogitatione in toto, vel in parte aliqua parte saltem, veluti forma rerum, ducentium rem desideratam in odii sicut rei turditudines oculo monstrare, vel enarrare sermonibus. (*ibidem*, 1530; corsivo mio)

Se la causa dell'*hereos* è un intenso desiderio verso qualcosa che non si può avere, l'unica terapia possibile è sviluppare verso di esso ripugnanza o operarne la denigrazione: il medico consiglia di indurre la facoltà immaginativa a funzionare alla rovescia e 'costringerla' ad immaginare qualità e comportamenti odiosi e perniciosi dell'oggetto amato.

Nelle liriche amorose di Costa sono presenti i *signa* e la *cura ab contrariis* all'*amor hereos*. Tuttavia, è necessario precisare sin da subito che non è necessario supporre che l'autrice abbia letto il trattato medico, dato che questo le si presenta come fonte secondaria: a partire dal XIII secolo, infatti, la materia lirica sulle pene d'amore ricava da Villanova la descrizione dei sintomi di una vera malattia, le sue nefaste conseguenze e la cura. La romana, del resto, ha letto di amanti preda del mal d'amore, canta in scena i dolori e le angosce provocate da questa malattia e conosce bene gli 'affetti' declinati da Tasso e da Marino (suoi principali modelli di riferimento) nelle loro liriche d'amore. È dalla secolare tradizione lirica, dunque, che l'autrice ricava i materiali per il suo racconto, in cui una *bella donna*, io poetante nella quasi totalità dei componimenti,²⁰ è «preda d'ogni amoroso affanno», prova «pena e cordoglio» perché «avvinto in duri lacci il [suo] Core, / forsennato d'amor, arde amore» (COSTA 1638a, 80-82). La sintomatologia dell'*Amor hereos* è, infatti, presente in diversi suoi componimenti: i rimandi interni, costruiti sia a livello lessicale e retorico che tematico, permettono di leggere questi testi in modo unitario. Riporto, dunque, una casistica puramente esemplificativa.

Il pallore, gli occhi umidi e il tremore tratteggiano la fisiognomica della donna innamorata (*signa*):

<i>pallore</i>	Ognun mi dice ch'io son distrutta e ch'infelice divengo brutta [...]
----------------	--

il mio pallore
il mio semblante
è sol d'amore
fido e costante;
porto pallido il volto e 'l petto acceso,
il piè disciolto, il cor legato e preso.
(idill. 14, vv. 1-12: COSTA 1638b, 151-52);

*occhi umidi /
pianto* Mi vedi abbandonata in queste piume,
e quasi il spirto mio vedi spirante;
mi vedi esangue e l'uno e l'altro lume,
mi vedi ogn'hor mancar'a te d'avante;
mi vedi scaturir d'agl'occhi un fiume,
mi vedi nel morir a te costante;
e tu per secondare l'empio desire,
cerchi con doppio duol farmi morire.
(ott. 66, 4: COSTA 1638a, 255);

tremore Stupida e fissa come in certa sabbia
mi duolgo ogn'hor dei miei desir mal nati;
col cor tremante e con immote labbia,
languidi gl'occhi al Ciel tengo levati.
Sdegnata accuso il gran motor che m'habbia
tutti inclinati a mio sol danno i fati,
e immota e come attonita sto alquanto,
poi sciolgo al duol la lingua e gl'occhi al pianto.
(ott. 62, 12: *ibidem*, 245).

Disturbi comportamentali e mentali, quali l'insonnia, la solitudine, il desiderio di morte, la sofferenza per la lontananza dall'amato, lo sdegno, scandiscono il canto della voce protagonista:

Insonnia Ch'io dorma (iniquo) ahi come sia mai vero!
Se tu togli al mio Cor la pace antica,
tu dagl'occhi mi squarci il velo nero,
che già godei con tanta fede amica;
tu degl'affetti miei ti mostri altero,
onde la fama contro me ridica,
ch'io degl'ardori miei son disleale
e fuggo il bene per seguire il male.
(ott. 75,3: *ibidem*, 305);

- Solitudine* Qui fuor d'ogni piacer, fuor d'ogni gioco
in solitario albergo i giorni e l'hore
traggo miseramente in'aureo loco
in dura servitù, sciolta d'amore;
il volto resta esangue à poco à poco,
il spirto già vien meno, il brio si more
e gl'occhi, che fur scorta à mille amanti,
adombrati si fan, scorta di pianti.
(ott. 24, 2: *ibidem*, 110);
- desiderio
di morte* Morte, morte pietosa,
trafiggi questo petto,
trafiggi questo seno,
tronca, tronca ti prego
il filo del mio stame
e con la morte almeno
non mi negar (ohimè) pietosa aita!
(idill. 9, vv. 116-122: COSTA 1638b, 67);
- sofferenza
per la
lontananza* Come vuoi ch'io sia lieta a te lontano?
Come posso io gioir senza vederti?
Come vuoi ch'io sopporti un duol si strano?
Come goder ti posso e non goderti?
Che posso mai sperar se spero invano?
Come sei mio, se mio non posso haverti?
Ah, ch'i contenti miei non son contenti,
ma perversa cagion dei miei tormenti.
(ott. 28, 2: COSTA 1638a, 124);
- sdegno* Mi pagherai col sangue e con la vita
il tradimento, iniquo; il Cielo, il Cielo
ti punirà se m'hai così schernita.
Il ciel ti toglierà dagl'occhi il velo,
in darno chiederai pietosa aita;
s'hor in darno io mi duolgo e mi querelo,
mi pagherai fra l'ombre quel che devi
e al foco andrai, se già nel foco ardevi.
(ott. 72, 37: *ibid.*, 298).

Nel racconto che si svolge tra le pagine dei canzonieri, la malattia d'amore, però, non degenera nella sua forma più grave, la malinconia, anche perché la sua vittima rientra nella categoria dei *promptiores*, degli attivi, e l'io lirico femminile non si lascia sopraffare dall'affezione. Infatti, pentita della sua

benevolenza verso un indegno amante, riconosce il suo errore di giudizio, si interroga a più riprese sull'utilità di un amore non ricambiato, si chiede perché serrare il proprio cuore in una morsa di sentimenti che si riveleranno, inevitabilmente, fonte di dolore.²¹ Per questo motivo, comincia a costruire – come suggerito dai medici – il suo pensiero *ab contrariis*: reagisce alla malattia elencando a sé stessa i difetti e le manchevolezze dell'amato, maledicendolo, augurandogli la morte e promettendogli le stesse sofferenze:

Terra non trovi che l'accoglia in seno,
cibo non sia che lo nutrisca o curi,
sol sia suo cibo un'urna di veleno.
Regimento li siano i suoi spergiuri,
il sol per lui non sia mai più sereno;
lo spaventino ogn'or portenti oscuri
e il ciel gli nieghi pace e il Mondo aita;
Morte porti ogn'or morte alla sua vita.
(ott. 48, 9: *ibidem*, 204);

Sì, sì (perfido) sì sì ch'io ti voglio
soggiogar sotto me, sotto i miei lacci,
sì, menzognero sì, ch'il duro scoglio
del petto tuo per me sarà che sghiacci;
sì (dispietato) sì ch'il tuo cordoglio
sarà che per me sol l'alma si stracci
e accinto ai lacci miei sì che vivrai
finché vivo del Sol tu miri i rai.
(ott. 66, 31: *ibidem*, 264).

Rientrano tra le strategie curative *ab contrariis* anche i feroci attacchi che la donna muove verso il suo *uomo mobile*, che non si cura dell'amore e si mostra sempre ingrato, infedele e incostante. Insomma, alla controparte maschile vengono attribuite quelle caratteristiche che topicamente erano conferite solo alla donna:

ingratitude Che vuoi da me? Che più ti posso dare
se con il cor ogni mio ben ti diedi?
L'alma ti soggiogai che più bramare

ti resta (iniquo) che 'l mio ardor non credi?
Ahi, che solo è tua gioia il mio penare
se più sbrami il petto al tuo rigore?
Vuoi dar la morte a chi ti diede il Core?
(ott. 47, 7: *ibidem*, 199).

infedeltà [...] A me tormenta Amor per mia follia,
per troppo osservar fede a un infedele,
per un ch'ogn'hor mi porge Tosco e Fiele
e solo gode della pena mia.
Per un senza cervello, un senza tratto,
un sciocco, un scemunito, un traditore,
un ch'ad ogn'hora più s'accosta al matto. [...]
(son. 89: *ibidem*, 489).

incostanza Non più niego il mio mal, son fatta Ancella
del più superbo e dispietato Amante
che sostenga qua giù perversa stella
di cor mentito e d'animo incostante.
Ha finto riso e spergiura favella
volubilmente e in affermate piante,
e più del Re dell'ombre ha in seno orrore
di se rubello e sprezzator d'Amore.
(ott. 49, 4: *ibidem*, 206).

Ma le invettive sono rivolte anche al suo cuore ostinato che, aprendosi all'amante sbagliato, non riesce ad arrestare il suo funzionamento, non riconosce il suo «infelice stato» (ott. 56, 2: *ibidem*, 225) e «tanto cieco [è] nel [s]uo desire / che per folle gioir corr[e] a morire» (ott. 93,3: *ibidem*, 375). L'io lirico, dunque, si affranca dal dolore grazie al canto e trova sollievo nelle invettive rivolte verso chi causa le sue tribolazioni, i cui sintomi sono riconosciuti, nei rari momenti di lucidità, come innocui accidenti di una malattia sciocca e non insidiosa:

E che forse credevi ch'al mio Core
non sapessi discior l'aspra catena?
Si sta male d'amore, ma non si more!
È sciocca malattia, mal nata pena!
Tu già sai che lo sdegno vince amore
e ogn'un sdegna di solcar la rena,

donna già nacqui ove superbia regna
l'esser sola in amore Donna disdegna.
(ott. 84, 10: *ibidem*, 340; corsivo mio).

Una malattia di carta, insomma, che resta pericolosa solo nella finzione letteraria.

O crudel mostro, o peste de' mortali, / che fai li giorni miei sì oscuri e tristi²²»: il cor ghiacciato dell'amante geloso

Margherita Costa, dunque, accosta la malattia e la sofferenza d'amore alla figura della bella donna, ribaltando i ruoli di amato/amante, sovvertendo la topica tradizionale e facendone provare i sintomi a colei che di norma ne era la causa nella tradizione medico-letteraria. Nel suo corpus lirico di tema amoroso anche la gelosia occupa un posto di rilievo. Del resto, tra Cinque e Seicento questa passione è oggetto di numerose descrizioni (Cherchi 1992, Gundersheimer 1993, Milburn 2002): liriche, discorsi, trattati, dialoghi e pièce teatrali sono dedicati a quell'affezione dell'animo che Marino definisce «Cruda ministra di cordogli e pene, / propizia al male et avversaria al bene» (XII, 2, vv. 7-8: Marino 2013, 1182). Inoltre, dopo la stagione del petrarchismo, la gelosia è protagonista di una graduale femminilizzazione, specialmente in ambito teatrale²³ (Micali 2007), mentre con Tasso e Marino diventa una parte indiscussa del repertorio lirico, riconosciuta come una conseguenza inevitabile dell'amore, necessaria per intensificarlo e renderlo più duraturo.²⁴ Determinanti in questo processo sono le numerose lezioni accademiche²⁵ sul tema e, tra queste, il Discorso sulla gelosia²⁶ di Torquato Tasso, che gioca un ruolo decisivo nella fortuna, diffusione e rappresentazione del topos nel XVII secolo (Prandi 2014; D'Amico 2015). Qui il sorrentino delinea una 'storia letteraria' della gelosia e, soprattutto, attribuisce ad essa il valore di affetto, e dunque la riconosce come un'affezione provocata da una causa esterna e subita passivamente dall'animo.²⁷ Il Discorso, infatti, è una sintesi delle teorie sulla gelosia costruita su un'equilibrata commistione tra tradizione filosofica antica (Aristotele e Platone), tradizione medievale (Petrarca e Boccaccio) e fonti contemporanee (Ariosto, Della Casa, Tansillo). L'argomentazione tassiana si divide in quattro

parti: in primo luogo, il poeta cerca di definire l'origine e la natura della gelosia, giungendo alla conclusione che la sua sostanza è la paura. Nella seconda parte, ne specifica la natura, distinguendola da invidia, disperazione ed emulazione; nella terza, il poeta – che recupera le riflessioni di Lorenzo de' Medici (Selve) e Sperone Speroni (Dialogo d'amore) – si chiede se amore e gelosia siano o meno inseparabili evocando le origini mitiche di queste passioni. La quarta, e ultima parte, contiene molti spunti interessanti per comprendere le sue trasposizioni simboliche e riprende l'immaginario allegorico fornito da Boccaccio nel Filocolo (III, 24):

Dice egli [Boccaccio], che l'albergo della gelosia è situato in una dell'altissime rocche dell'Apennino, in una oscurissima grotta circondata da ogni intorno di neve, combattuta dal vento, a la guardia della quale stanno sempre vigilanti due grandissimi cani; ch'ella va vestita a bruno; che di sesso è femina, di età vecchia, di color livida, di disposizione del corpo magra; che si scaldava ad un foco dove rilucevano due quasi estinti tizzi; che dormiva sul liminal dell'uscio fra' duo suoi cani. Da questa descrizione si possono facilmente comprendere molte sue proprietà (TASSO 1875, 184).

Nel paragrafo successivo, l'autore spiega il passo boccacciano – che si ispira alla descrizione della casa dell'Invidia nel secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (II, vv. 760-801) – ricorrendo alla tradizione medico-biologica della teoria degli umori,²⁸ che considera la gelosia un'affezione seconda, strettamente legata ad amore, generata, a seconda dei casi, da timore o invidia e, dunque, causa del 'gelo' intorno al cuore e del 'secco' nelle cavità cerebrali. E infatti Tasso, recuperando le riflessioni di Varchi, spiega che la casa della Gelosia è sulle montagne, circondata dalla neve

per dinotare la freddezza della sua natura, perché essendo ella timore, conviene che sia tale essendo ogni timor freddo perciò che il sangue si raccoglie e si raggela intorno al core. (ivi)

L'oscurità della caverna, invece, allude alla «mestizia di quei petti ov'ella alberga» (ivi) ed è femmina perché il temperamento delle donne è più freddo degli uomini. Infatti,

[...] la fingono di sesso femminile, non tanto avendo riguardo a la voce, quanto a la proprietà delle donne; le quali essendo di temperatura di corpo fredde, e di spiriti più sottili, perciò più sottoposte al timore, e conseguentemente a la gelosia (ivi).

Anche Marino insiste sul carattere freddo della gelosia («pien di geloso e gelido desio [...] la cagion de' miei mali intento spio [...]»: MARINO 1653, 337), sulle sue origini infernali («peste d'Averno [...] non t'aborra anco l'inferno»: MARINO 1987, 193) e dedica al tema un ampio spazio nella sua produzione (PRANDI 1993). Si pensi, ad esempio, alla lunga apostrofe che apre il canto XII dell'*Adone* (1-6), che offre agli epigoni marinisti un'artificiosa *summa* di una topica ormai ben consolidata e che, non a caso, apre il ciclo narrativo di Falsirena, amante gelosa, sdegnosa, sofferente.

Margherita Costa dedica numerose liriche al *topos* dell'amante geloso e ha ben presente sia la disamina tassiana che l'accurata sintesi topica proposta da Marino. Rispetto ai versi dedicati alle manifestazioni della malattia d'amore, però, le liriche ascrivibili al tema della gelosia sono affidate sia ad una voce femminile che ad una maschile, che trova, infatti, maggior spazio ne *Il violino*. L'autrice, anche in questo caso, si appropria della tradizione lirica precedente e soprattutto di un *topos* che mantiene coerenza e unitarietà e che raggiunge proprio con Tasso e Marino il suo grado più alto di codificazione. La descrizione della gelosia, infatti, come individuato da Erika Milburn (2002) da cui riprendo le categorie che seguono, presenta alcune costanti tematiche e formali che possono essere rintracciate anche nei canzonieri costiani. Tra le immagini ricorrenti nella descrizione della gelosia ci sono riferimenti a veleni, serpenti, mostri mitologici; si allude ai suoi natali infernali e la sua presenza richiama sempre immagini di morte (proprio come nella lunga apostrofe in *Adone* XII):

*serpenti e
veleni*

O furia dell'Inferno, iniqua e ria,
o del mio Cor flagello, oltraggio e stento,
o nemico di pace, o cruda arpia,
o mio danno, o mio duolo, o mio tormento,
o ghiaccio del mio foco, o morte mia,
o veleno crudel del mio contento,
o cruda fine del mio lieto stato,

o pena senza colpa, o troppo ingrato.
(ott. 92, 6: COSTA 1638a, 371);

[...] Se tu mentisci il cor, mentisco il seno,
se tu mi sai tradir, ti so tradire,
s'assenzio tu mi dai, ti do veleno. [...]
(son. 54: *ibidem*, 454);

*mostri
mitologici*

O Gelosia crudele,
timor di gelo asperso
ch'il bel sen del mio bene opprimi ogn'hor
e con gelati e timorosi affetti
tutto de' tuoi timor (cruda) l'infetti.
Ahi, lascia (mostro ingrato)
disparger nel suo cuore
dalla gelata bocca
il tuo gelato e paventoso ardore.
Ahi, che per te 'l mio Sole
Eclissato si mostra.
(idill. 16, vv. 1-11: COSTA 1638b, 107);

*origini
infernali*

Refiuto degl'Abissi,
vivrò fra' miei dolori,
fra' miei martiri e dissoluti Amori,
e teco (Anima ingrata),
che sei d'ogni mio mal cruda cagione,
sarò qual cruda fera
per tormentarti sempre,
sarò tuo strazio eterno
e tu solo sarai
della mia Vita il disperato scherno.
(idill. 15, vv. 113-22: *ibidem*, 106);

*immagini
di morte*

Ahi fera, ch'adogn'hora
a morte mi condanni,
e con le serpi dell'irsuto crine
e visceri m'offendi e mi divori.
(idill. 5, vv. 20-23: *ibidem*, 35);

Porta morte l'empio strale,
l'alme uccideno i suoi vezzi,
fugga, fugga ogni cor, fugga e lo sprezzì.
(canz. 2, vv. 5-7: *ibidem*, 135).

Tra i dispositivi retorici, invece, si individua un uso insistito di apostrofi, vocativi in apertura, anafore e antitesi. Di seguito, segnalo solo alcuni passi a scopo esemplificativo, perché questi tropi caratterizzano l'*usus scribendi* della poetessa e vanno ricondotti anche all'utilizzo implicito di strategie teatrali discusso sopra:

apostrofe Iniqua / Fera spietata / Perfida / Crudele;

*vocativo
in apertura* O fati, o Stelle, o del Celeste Impero
numi pietosi [...]

O gelosia crudele,
timor di gelo asperso [...]

O Amore di te si duole
ogni mentito amante [...];

Anafora Mi vedi abbandonata in queste piume,
e quasi il spirto mio vedi spirante,
mi vedi esangue e l'uno e l'altro lume
mi vedi ogn'hor mancar'a te d'avante,
mi vedi scaturir d'agl'occhi un fiume,
mi vedi nel morir a te costante;
e tu per secondare l'empio desire
cerchi con doppio duol farmi morire.
(ott. 66,5: COSTA 1638a, 255);

Dormo ne i miei dolor, ne i miei tormenti,
dormo nel mio penar, nel mio martire,
dormo ne i miei sospir, ne i miei lamenti,
dormo ne i danni miei, nel mio languire,
dormo a gl'affanni miei, a gli miei stenti,
dormo nel cieco error del mio morire.
E dormo al fine addormentata ai vezzi
del tuo finto scherzare a miei disprezzi.
(ott. 75, 8: *ibidem*, 306);

Un affetto inusato,
un pensier che m'uccide,
un desir che m'offende,
una fiamma che m'arde,
un freno che m'accinge,
un timor di timor così ripieno

che mi fa mille volte
mancar lo Spirto e 'l cor nel proprio seno.
(idill. 5, vv.13-19: COSTA 1638b, 34);

antitesi

Se ride la mia bocca, il cor si duole.
se parla la mia lingua, l'alma tace.
La fronte chiede guerra, il pensier pace.
La verità smentisce le parole.
Non crede ch'io non t'ami, o mio bel sole,
il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace,
finge sprezzar amore, d'Amor seguace,
mostra fuggirti e te sol chiede e vuole. [...]
(son. 31: COSTA 1638a, 431).

Inoltre, l'uso di antitesi (e di ossimori)²⁹ serve a sottolineare la natura antitetica e ambigua dell'amore (GIGLIUCCI 2004). Il poeta, avvalendosi del contrasto tra guerra/pace, buio/luce o freddo/fuoco, usa un nucleo di immagini che servono a rappresentare l'esperienza del geloso, la cui mente oscilla sempre tra timore e sospetto, affetto e passione. Tra le antitesi messe a disposizione dalla tradizione lirica a cui attinge, Costa mostra una certa predilezione per la coppia fuoco/ghiaccio, una costante nelle descrizioni del contrasto d'amore (non solo quando il sentimento dominante è la gelosia). Nell'idillio 5, *Donna tormentata dalla gelosia e infedeltà del suo amante s'uccide a da se stessa*, raccolto ne *Il Violino*, la poetessa concentra tutte le immagini appena elencate nella forma del lamento elegiaco e in una struttura sintattica piana, ricca di domande retoriche, apostrofi e periodi incalzanti, adatta alla rappresentazione scenica:

Mostro dell'Inferno,
mostro spietato e rio,
qual novello veleno
di gelato timor mi serpi al core?
Qual nova e fredda cura
mi scorre in ogni vena?
Qual foco sotto il ghiaccio
de' tuoi pungenti strali
fa ch'io mi struggo e nell'ardor m'aghiaccio?
Ahi, che sento (infelice)
nell'Anima smarrita
un affetto inusato,

un pensier che m'uccide,
un desir che m'offende,
una fiamma che m'arde,
un freno che m'accinge,
un timor di timor così ripieno
che mi fa mille volte
mancar lo Spirto e 'l cor nel proprio seno.
Ahi, fera ch'ad ogn'hora
a morte mi condanni,
e con le serpi dell'irsuto crine
le viscere m'offendi e mi divori.
Dalla gelata Bocca
scocchi infausta favella
ch'il Cor m'opprime e strugge;
il perfido veleno
ogn'hor l'alma m'accora
ond'è forza (crudel) ch'io pera e mora. [...]
(idill. 5, vv. 1-29: COSTA 1638b, 34-35).

Le conseguenze di questa affezione – si legge alla fine del componimento – sono portate all'estremo perché l'io lirico non trova soluzioni al suo dissidio e decide di togliersi la vita. In un altro idillio, la donna *ingelosita* soffre di un morbo generato da un «mortifero veleno» che opprime ogni senso, raggela il sangue e provoca dolore. Ma l'amato è sordo dinanzi a queste sofferenze e l'amante riconosce in un «pensiero insano, / [un] ostinato desire» la causa della sua sofferenza. Questa volta, però, non riesce a trovare conforto nella morte perché «l'anima disdegna / l'istesso Duce dell'oscuro Averno / e [la] disprezza (ahi lassa) [l'] inferno» (idill. 15, 109-11: *ibidem*, 112). L'unico modo per superare l'*impasse* è trasformarsi in mostro crudele, assumerne le sembianze per tormentare e «lacerare» lo spietato cuore dell'amato. Nella folla dei gelosi, ancora, una *bella donna maritata* soffre per la gelosia del marito che le attribuisce colpe che non le appartengono, giudica con sospetto ogni gentilezza e vive sempre con il timore che lei possa tradirlo (idill. 16: *ibidem*, 107-13). Di contro, in un altro componimento, un amante si dichiara indifferente alla gelosia, non la odia come fanno tutti perché non è vittima di questa affezione, e soprattutto ha piena fiducia nell'amata, perché sa che i suoi occhi ghiacciano e feriscono coloro che osano guardarla (idill. 17: *ibidem*, 114-19).

Il catalogo di belle donne e di amanti, dunque, presenta un altissimo livello di codificazione: immagini, strutture grammaticali e retoriche sono ripetute e portano all'esasperazione la formalizzazione letteraria della topica amorosa. In questo Costa non fa altro che ripetere la stessa operazione condotta dai lirici marinisti coevi e sono valide anche per lei le riflessioni di Giorgio Ficara:

l'amore, nel suo caratteristico oltranzismo intellettuale, viene ridimensionato e quasi ridotto in superficie dalla poesia di Marino e dei marinisti. Dopo l'alto cavillare di Petrarca e l'appassionato fantasticare dei neoplatonici, in questi prolifici canzonieri l'innamorato non sembra più nemmeno innamorato, ma un ilare notomista e un catalogatore avidissimo. Il pathos – il dramma iperbolico – dell'innamoramento cede di fronte a un'altra iperbole: quella della variazione e dell'incostanza [...]» (FICARA 1993, 163).

La formalizzazione letteraria, dunque, prescinde dalla realtà e Costa non perde occasione di ribadirlo specialmente nei confronti del desiderio di morte, ridotto a convenzione retorica,³⁰ perché «Troppo è cara la vita, e troppo costa, / e ben stolto è colui che non la stima» (ott. 82, 6 vv. 1-2: *ibidem*, 333). Tuttavia, la sofferenza per un amore è un sentimento reale che la poetessa conosce bene. Sotto la maschera di *bella donna*, infatti, non perde occasione per dispensare consigli alle giovani donne che *si dona[no] troppo agli amori*. Queste giovinette dovrebbero ascoltarla perché lei conosce bene le sofferenze d'amore e le false lusinghe, e spesso è stata vittima di un amante ingrato (ott. 34: *ibidem*, 147-57). Anzi, nonostante la mancata felicità che sempre accompagna una travolgente passione, come quelle di cui canta, non è possibile strapparsi ai lacci d'amore, anticipare le mosse del proprio amato, e non serve a nulla illudersi di conoscere le intenzioni e le passioni nascoste nel suo petto. In tal senso non sarà utile sperare, come suggeriva Momo, di aprire una finestra sul cuore, né sarà utile appropriarsi della vista potenziata offerta dal cannocchiale costruito da Galileo Galilei:

[...] e forse all'ora ti ricorderai
del saggio detto, che già scrisse Momo
che disse che già mai vedrassi un Core,
senza fenestra, s'ama o scherne Amore.
[...]

Ch'a [il cuore] mille buchi e mille ripostini,
ha mille tane e sotterranei orrori,
ha mille artigli et ha mille rampini,
ha mille fabri per suoi finti amori,
ha mille stipi, ha mille cassettoni
per conservarci i suoi mentiti ardori.
E qual fenestra può esser bastante
per scoprir ben di dentro un Core amante!
Non basteria l'ochial del Galileo
per vedergli suoi 'nganni e tradimenti;
non è spirito sì scaltro o così reo
che far ne possa mai veri argomenti;
ha più lagrime in sé ch'il mare Egeo,
non accoglie nel sen fiumi e torrenti.
Ond'altro ci vorria ch'una apertura
per scoprir in un Cor la finta arsura.
(ott. 34, 11-14: *ibidem*, 150-51).

Mito e modernità, proprio come in Marino, si alleano in uno scopo comune, ma non sempre ottengono i risultati sperati. Le uniche armi di difesa verso la passione amorosa saranno pertanto il buon senso e l'amor proprio.

In un contesto tradizionalmente maschile e altamente formalizzato, Costa prova a rivendicare uno spazio di autonomia per le donne nella produzione poetica (pari all'autonomia e alla libertà guadagnate nella vita priva in quanto virtuosa, cantatrice)³¹ e invita le giovinette che la ascoltano ad «amar con segno» e soprattutto ad «ama[r] chi più [le] par, ma più [se] stesse [...]» (ott. 34, 21: *ibidem*, 154).

«Donna son io che sol per ermonsura / mi diletto spiegar in queste rime / in varie forme l'amorosa arsura»: Margherita Costa emula del Marino

Dalla lettura di questi tasselli testuali si evince indubbiamente lo spesso sostrato mariniano della scrittura della virtuosa romana, già evidente dai titoli delle due raccolte qui esaminate. Costa ha letto Marino, canta i suoi versi³² e recupera nei suoi canzonieri struttura e temi della *Lira* e della *Sampogna*.³³ Infatti, le liriche sono incastonate in una fitta rete di legami intratestuali e intertestuali: elementi sintagmatici, paradigmatici e tematici compongono vari

nuclei narrativi, messi in evidenza dagli argomenti autoriali posti in apertura di ogni lirica (come nei volumi del napoletano). Gli amanti sono co-protagonisti di una vicenda amorosa tormentata, fatta di soliloqui elegiaci e di dialoghi aspri e violenti, guidata da ira e vituperio; ma non mancano, come in Marino, scene sensuali ed erotiche. E soprattutto, la *bella donna*, in un evidente ribaltamento dei ruoli tradizionali, si fa interprete di un vero e proprio controcanto: l'io lirico, provato dalla lunga militanza amorosa, si mostra in più occasioni libero di rivolgersi direttamente all'oggetto del suo desiderio. Tuttavia, se la *Lira* detta la struttura e fornisce la materia amorosa (sdegno, gelosia, sofferenza per la lontananza, elogio della bellezza/bruttezza dell'amante, ecc.) e la *Sampogna* suggerisce l'uso della fortunata forma dell'idillio,³⁴ è *L'Adone* il modello principale per la costruzione retorica del lamento amoroso di voce femminile.³⁵ Mi riferisco, in particolare, all'episodio di Falsirena (canti XII-XIII) e alla sofferenza d'amore cui la maga è destinata. Gli elementi testuali, tematici e retorici del canto mariniano (ott. 129-292) sono, infatti, disseminati tra i versi dei due canzonieri: soliloquio e formulazione costante di domande retoriche [«Che miri? [...] O tua virtù che vale?» (MARINO 2013, ott. 175, 1253); «Ardo, lassa, o non ardo» (*ibidem*, ott. 198, 1263); «Forse amor? Non amor.» (*ibidem*, ott. 199, 1264); «Lassa, a qual cor parl'io se ne sono priva?» (*ibidem*, ott. 204, 1264); «Che ti val negar?» (*ibidem*, ott. 213, 1269)]; descrizione della natura ossimorica della passione amorosa [«Oimè ch'amor è foco / che 'nfiamma e strugge et io tremando agghiaccio» (*ibidem*, ott. 202, 1265); «sono trafitta e legata e 'nsieme accesa» (*ibidem*, ott. 203, v. 2); «Io vivo e moro pur» (*ibidem*, ott. 205, 1266)]; contrapposizione tra la forza travolgente dell'amore in giovane età e la saggezza della vecchiaia [si pensi alle posizioni contrastanti delle ancelle Itonia e Sofrosina, paragonate a «due fisici esperti / nel consiglio discordi» (*ibidem*, ott. 238, 1279)]. Insomma, i soliloqui di Falsirena e della *bella donna* sono entrambi costruiti su dispositivi antitetici e iterativi e sono modulati su una successione di formule interrogative e di sillogismi, utilizzate come strumenti per superare la malattia, razionalizzare e accettare il sentimento che le sconvolge. Come mostrano questi esempi, i debiti contratti verso il poeta napoletano, dunque, sono numerosi, non si limitano a *La Chitarra* e a *Il Violino* e meritano ulteriori indagini.³⁶

Questi procedimenti retorici, inoltre, sono largamente utilizzati nella musica monodica e melodrammatica per la costruzione di arie affidate alle virtuose; anzi, l’inserimento del lamento in un dramma per musica mira a mettere in scena la virtuosità della cantante protagonista. In aggiunta, le tematiche amorose declinate dall’autrice affollano i repertori delle cantate romane. Dunque, la scelta di questo modello non va ricondotta alla sola consonanza di genere (i lamenti e i tormenti di Falsirena hanno valore universale e possono essere utilizzati da una donna per raccontare le traversie di un’altra donna), ma anche alla vicenda biografica di Costa. Infatti, alcune ottave del lamento (*Adone*, XII, 198-207) appaiono nelle *Musiche a due voci* di Sigismondo d’India pubblicate nel 1615 (VASSALLI 1989) ed entrano subito nel repertorio lirico delle cantatrici; e, quindi, non è affatto improbabile che la poetessa si sia esercitata o esibita nel loro canto. Inoltre, Costa fu coinvolta in una scommessa canora insieme a Cecca del Padule³⁷ per interpretare Falsirena – appunto – ne *La Catena d’Adone* (1626), favola boschereccia di Ottavio Tronsarelli musicata da Domenico Mazzocchi, il cui ipotesto è costituito dai canti XII e XIII del poema mariniano (SANTACROCE 2014; GIGLIUCCI 2015).

Giocando con la sensibilità del lettore coevo, che riconosce immediatamente l’intertesto, Costa è una poetessa marinista, mostra un riuso intelligente del modello, lo emula, desidera eguagliarlo e superarlo, portandolo però nella propria sfera di competenza: il lamento elegiaco *cantato*³⁸. Pensate per la pagina scritta e come strumento di autopromozione, queste liriche sono costruite su temi e moduli propri della poesia per musica,³⁹ per la messa in scena sotto forma di arie e/o recitativi, per dimostrare la virtuosità della loro interprete. La poetessa virtuosa, infatti, dà voce ad un io lirico femminile teatralizzato in volumi che nella loro struttura ripetitiva e uniforme sembrano pagine di un personale canovaccio,⁴⁰ di un repertorio lirico e musicale da usare all’occorrenza per dimostrare il proprio valore non solo di cantante, e dunque di interprete, ma anche di autrice.

Insomma, se appropriandosi di stili, immagini, forme metriche, strutture retoriche ed espressioni lessicali proprie di Marino, della lirica e della musica coeva, Costa non aggiunge nessun elemento innovativo alla secolare tradizione della lirica amorosa, rispetto ai modelli, però, ci sono due elementi di novità che

rendono unica questa sua produzione marinista e vanno ricondotti alla sua esperienza biografica: da un lato la teatralità implicita delle liriche che deriva dal mestiere di virtuosa; dall'altro la rifunzionalizzazione al femminile del messaggio d'amore in campo letterario. Ripetendo fino allo sfinimento la messa in scena della stessa situazione, Costa insiste sulla funzione espressiva della comunicazione, generalmente demandata all'uomo e, giocando con le aspettative *gender* del lettore (abituato a questo continuo e fluido scambio di voci solo nelle cantate e non sulla pagina scritta), procede in un'inversione dei ruoli del mittente e del destinatario per donare, in un contesto misogino, una voce femminile alle sue sodali, con versi che definisce, ironicamente e secondo i moduli dell'*excusatio*, nel capitolo d'apertura de *La Chitarra*

[...] schietti e mal vestiti
ricchi d'errori e poveri di merto
di rozzo stile e poco ripoliti
(cap. vv. 75-77: COSTA 1638a, 4)

Note

* I testi riprodotti non godono di un'edizione moderna e la trascrizione semidiplomatica è stata condotta secondo i seguenti criteri: sono stati adeguati all'uso moderno la separazione delle parole, la punteggiatura e i segni diacritici; è stato normalizzato l'uso delle doppie; si è disciplinato l'uso sovrabbondante delle maiuscole, conservandole solo nei nomi propri, nei titoli onorifici o laddove specificassero un significato metaforico o traslato.

¹³ Margherita Costa ha all'attivo sei canzonieri: *La Chitarra* (1638), *Il Violino* (1638), *Lo Stipo* (1639), *La Selva di cipressi* (1640), *La Selva di Diana* (1647) e *La Tromba di Parnaso* (1647). In queste raccolte, si leggono liriche di ispirazione elegiaco-amorosa, epinici, epicedi e poemetti burleschi. Una rassegna della produzione costiana si legge in COSTA-ZALESSOW 2015, 19-45. Per il profilo dell'autrice si veda il lungo, seppur datato, contributo di BIANCHI 1924-1925. Si vedano anche GOETHALS 2017 e COSTA 2018, 1-73.

¹⁴ Le due raccolte possono essere lette globalmente perché si presentano come «un singolo libro di poesie, caratterizzato [...] da ridondanza tematica ed equilibrio strutturale [...] un libro che rivela alla lettura sia una relazione semantica e strutturale assai stretta tra i suoi componenti, sia un principio e un fondamento interni» (TESTA 1983, 20).

¹⁵ Le false indicazioni editoriali (Francfort, Daniel Wastch) possono essere ricondotte ad un travestimento tipico della pratica attoriale, perché i comici e le comiche dell'arte tendevano a pubblicare i propri testi in vesti editoriali false. Va ricordato che la prima professione di Costa è il canto: è una donna di scena, una cantante di camera, e usa questa strategia per ingraziarsi le simpatie del pubblico (e soprattutto dei suoi committenti) e dimostrare di essere famosa oltre i confini delle corti fiorentina e romana in cui lavora. Invece, la pubblicazione delle due raccolte va attribuita alla bottega Fiorentina di Amadore Massi e Lorenzo Landi, come dimostrato dall'indagine sull'apparato paratestuale dei due volumi condotto da Julie Robarts: «The definitive proof, however, of Florentine printing of *La chitarra* and *Il violino* by Massi and Landi is found in the decorative woodblocks that mark the sections of the text in *Il violino*, containing the printer's initials "A.M." — Amadore Massi — nestled in the topmost curved pendants, left and right» ROBARTS (2019, 81).

¹⁶ L'ottava resta il metro predominante anche nelle raccolte successive. Ne *Lo Stipo*, le 45 canzoni in ottava rima sono intervallate da un epigramma latino e dalla sua traduzione in endecasillabi sciolti. Le 14 liriche de *La Selva dei cipressi* sono canzoni in ottave. Nelle ultime due raccolte, invece, si registra la superiorità del sonetto rispetto all'ottava: 30 sonetti e 15 ottave ne *La Selva di Diana*; 28 sonetti, un madrigale e 12 ottave ne *La Tromba*. La predilezione per questa forma metrica trova spiegazione nella carriera di virtuosa di Costa e nella fortuna della pratica dell'intonazione cantata in ottava rima; una forma che gode di una lunga storia nella tradizione letteraria e musicale peninsulare. Maurizio Agamennone a tal proposito scrive: «[...] il vero motivo del "successo" del metro e del modello formale sta proprio in questa fruibilità agevole ed estesa, nella fluida versatilità che è riuscita ad alimentare efficacemente istanze e necessità espressive assai mutevoli, prestandosi altrettanto bene sia alla conduzione di lunghe e complesse saghe narrative, con decine e decine di stanze coerentemente integrate in azioni performative lunghe e spettacolari, sia alla elaborazione estemporanea di concetti astratti e complessi per una estensione temporale intermedia, sia all'espressione di sentimenti più intimi e personali, in forme e tempi assai più contenuti» (AGAMENNONE 2017, XIII; corsivo mio). Va poi segnalata la fortuna goduta dall'ottava per musica nella corte toscana di Ferdinando II, dimostrata dai manoscritti riccardiani di arie per musica in ottava rima, nei quali «il soggetto prevalente è l'amore non corrisposto, con una preferenza per le metafore fiamma d'amore / fiamma infernale, donna crudele / falco, usignolo / amante» (TOMASELLO 2003, 120) a cui si aggiunge il canto dell'amante geloso, rimodulato sulle descrizioni madrigalistiche di Battista Guarini. Questi temi e queste immagini sono presenti in tutto il *corpus* di Margherita Costa.

¹⁷ La caratterizzazione dell'amante di sdegno è in linea con la definizione di tale sentimento riportata nella voce del *Vocabolario della Crusca*. La prima (1612) e la seconda edizione (1623) definiscono lo sdegno come «ira, cruccio, indegnazione». Segnalo, inoltre, che nella terza edizione (1691) il campo semantico si allarga anche al disprezzo. Un ciclo dello sdegno si legge nelle rime di Tasso (TOMASI 2012) e in Tansillo (MILBURN 2003, 84-107). Besomi e Martini segnalano una serie di componimenti di sdegno nel *Commento al sonetto 76 del Cavalier*

Marino in MARINO 1987, 186. Il tema conosce una discreta fortuna anche in musica (si pensi, ad esempio, a GIGLI 1585).

¹⁸ Già Gaspara Stampa aveva messo al centro del suo canzoniere il lamento elegiaco della donna innamorata di un amante assente. Le sue *Rime*, però, perfettamente inserite nel canone petrarchesco in cui vengono elaborate, hanno «un valore esemplare [...] sono un doloroso bilancio di un'esperienza amorosa, hanno un valore didattico» (TARSI 2015, 19). Costa, invece, rispetto alla padovana non attribuisce nessun valore didascalico ai suoi versi. La predominanza del lamento è una forma di espressione del virtuosismo drammatico.

¹⁹ Il trattato, scritto fra il 1276 e il 1286, circola in forma manoscritta per più di due secoli fino alla sua prima edizione a stampa pubblicata a Lione nel 1504, che ne determina la fortuna lungo tutto il XVI secolo.

²⁰ Nella *Chitarra* la superiorità numerica di componimenti con io lirico femminile è plateale. Presentano un io lirico maschile solo quattro testi su 225 (sono esclusi in questo elenco e anche dalla tabella 1 *I Caramogi* che chiudono il volume): il canto 42 *Virtuoso innamorato di Bella Donna* (COSTA 1638a: 184-85) e 44 *Virtuoso di nuovo a Bella donna* (ivi, 188-89), che fanno parte di una tenzone per le rime; il componimento 57 *Uno amante ch'alluscir d'una devozione manda a donare un fiore ad una giovane per un povero* (ivi, 227-28) e il sonetto 81 *Uno amante partito dalla sua donna havendo detto male di lei per conseguire l'amore di altra donna si duole del suo errore* (ivi, 481). Nel rapporto donna/uomo le liriche de *Il Violino* sono invece nettamente sbilanciate sul secondo versante: sei idilli e diciannove canzonette sono affidate ad una voce maschile. Anche in questo caso, la seconda raccolta sembra colmare i vuoti della prima.

²¹ «Non amo e sono Amante, ardo e non godo, / provo mille martir, non sento ardore, / cinta mi veggio e pur non scorgo il nodo; / piango mia libertà, sciolta d'amore / le mie miserie in altra lingua snodo, / tengo giaccio nel sen, foco nel Core / e vaga all'altrui duol, nel duolo io vivo, / ho penzier fermo e desir fugitivo» (ott. 24, 4: ivi, 110-12).

²² La citazione è tratta dal sonetto *O gelosia, d'amanti orribil freno* di Iacopo Sannazzaro (vv. 10-11).

²³ La prosopopea della Gelosia, ad esempio, viene utilizzata nel Prologo di molte commedie. Si pensi a *La Fantasca* di Giovan Battista della Porta (REFINI 2006, 74-79). Oltre ad aprire le azioni sceniche, la gelosia è al centro di numerose commedie e favole pastorali pubblicate nel XVII secolo.

²⁴ La trattatistica amorosa, che è sempre in dialogo con quella medica e filosofica, ne riconosce di due tipi: una gelosia dannosa, associata al rapporto coniugale, e una buona, legata alla figura dell'amante cortese. Sull'argomento si veda FAVARO 2012.

²⁵ Si pensi ad esempio alla *Lettura sopra un sonetto della Gelosia di Mons. Della Casa* di Benedetto Varchi (VARCHI 1560; TOMASI 2019), alla *Lezione della gelosia letta nella Accademia fiorentina* di Niccolò Vito (VITO 1585) o *Il Cataneo ovvero della gelosia* di Ludovico Zuccolo (ZUCCOLO 1615).

²⁶ Pronunciato a Modena nel 1577, il *Discorso* fu pubblicato nel 1585 a Venezia da Aldo Manuzio. L'autore presenta lo stesso punto di vista dei trattati d'amore del Cinquecento perché propone una visione negativa della gelosia, la stessa declinata anche nelle ottave *Sulla gelosia*. Completamente opposta è invece l'idea proposta ne *Il forastiero napoletano ovvero la Gelosia*. Qui Tasso, basandosi sulla retorica di Aristotele, prova a rivalutare il giudizio sulla gelosia, la innalza a virtù e le riconosce un ruolo fondamentale nella creazione poetica perché è la condizione che permette al poeta di parlare d'amore. Ad esempio, a proposito di Ariosto dichiara: «F.N. Molte cose e tutte ree accompagna insieme questo famoso poeta in biasimo e in vituperio de la gelosia; ma debbiam noi credere quel ch'egli dice? C.C. Egli fu non solamente gran poeta, ma ancora grande innamorato: laonde ragionando egli de le amorse passione, se gli dee prestar credenza» (TASSO 2018, 53).

²⁷ Gli affetti sono determinati dalla combinazione dei quattro umori vitali del corpo (sangue, bile gialla, bile nera, flegma), corrispondenti ai quattro elementi (aria, fuoco, terra, acqua) e alle quattro qualità elementari (caldo, secco, freddo, umido). Un rapporto equilibrato tra gli umori del corpo tende verso una condizione di salubre armonia; il loro squilibrio, invece, conduce verso una disarmonia patologica. Va ricordato che nei primi decenni del XVII secolo, la teoria umorale si lega profondamente alla teoria musicale. Infatti, medici e musicisti sostengono che le qualità melodiche e le armonie di una composizione musicale influiscono, tramite l'udito, sull'equilibrio umorale e possono descrivere i contenuti espressivi del testo poetico col fine di muovere gli affetti (DONÀ 1967).

²⁸ L'associazione gelosia-gelo è un'immagine che colpisce immediatamente il lettore moderno, solito accomunare questa passione all'ardore e al caldo. Invece, tale connotazione affolla i volumi sull'argomento, nei quali è giustificata la natura fredda, è spiegato il sistema metaforico legato al ghiaccio e al freddo e l'affezione è ricondotta alla teoria galenica degli umori: «Et che il gielo si metta per la paura, cioè l'effetto per la cagione è figura usitatissima non solo appresso i dicatori in rima, ma eziando a quelli di prosa: la cagione perché chi teme diventi pallido e freddo è perché contrae e debilita il cuore. Onde la natura per soccorrerlo (essendo il cuore il più nobile membro dell'uomo) come quello che secondo i Peripatetici è il primo a nascere e l'ultimo a morire, vi manda il sangue della parte di sopra e non bastando questo vi manda anco in suo aiuto di quello di sotto e di qui nasce la pallidezza e 'l gielo, tremasi poi perché tremando il cuore trema dietro il suo moto tutto 'l corpo» (VARCHI 1560, 95v).

²⁹ Valgono per Costa le riflessioni condotte da Andrea Battistini sul gioco antitetico offerto da Marino: «In questo senso è lecito affermare che l'antitesi ha nell'*Adone* una valenza ossimorica, nel senso che una componente non si annulla nell'altra, ma si somma, proprio come in un'ellissi un fuoco non si sovrappone mai all'altro né vi si identifica ma crea con l'altro una tensione dovuta alla compresenza [...]» (BATTISTINI 2007, 174-75).

³⁰ «E proprio uso in amor di mille amanti / il dir voglio morir, voglio mancarmi, / e sparger coi sospiri mentiti pianti / e dir per amor tuo voglio piagarmi. / Ma s'il morir si desse per contanti, / nessuno diria per te vuoglio ammazzarmi; / il dir per te mi moro è sciocco detto / d'un semplice parlar senza altro effetto» (ott. 82, 9: COSTA 1638a, 336).

³¹ Si pensi, ad esempio, alla vicenda biografica della sorella Anna Francesca e all'impresa dell'*Ergidoro* (MEGALE 1996).

³² Sulla fortuna del Marino in ambito musicale resta un valido punto di partenza SIMOND-GIDROL 1973. Si veda anche BIANCONI 1991, 9-16 e MAZZOTTA 2013. Un lungo elenco di tutti i versi del napoletano messi in musica è consultabile nel catalogo RePIM (<http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx>). Si veda, infine, il recente contributo di GILES 2020.

³³ Le opere di Costa sono molto vicine a Marino in termini di ispirazione e di struttura. Ad esempio, costruisce *Il Violino* secondo la tecnica del *technopaeagnion* usato dal napoletano ne *La Sampogna* (MARINO 1993).

³⁴ La struttura dell'idillio costiano segue quella dell'idillio mariniano. La 'selva' di endecasillabi e settenari, infatti, è divisa in strutture binarie, ternarie o quaternarie, presenta simmetrie retorico-sintattiche, gruppi di rime baciata e rime interne, e uso dell'assonanza e della consonanza. Tutte le strategie retoriche, come è evidente in questo idillio, mirano ad attribuire al verso un'intonazione drammatica. Per una precisa descrizione delle scelte metriche mariniane, contenitore in cui Costa attinge, si veda la *Nota metrica* in SALVARANI 2006, CIII-CXXVIII.

³⁵ Nella struttura e formulazione del lamento amoroso, Costa ha presente anche le stanze dedicate a *Lidia abbandonata* pubblicate nella sezione *Capricci* della terza parte della *Lira*: «[...] O crudel, quanto bello a gli occhi miei / già parte al tuo patir. Ma che cur'io / perdere il cor se te mio cor perdei? [...]» (10); «Lassa e dritto sia ben, ch'io con le stelle / qui lagnandomi sola e con l'arene [...]» (23); «Misera, che vaneggio? E dove sono?» (27) in MARINO 1629, 279-90.

³⁶ A mio avviso, Costa si ispira al canto XII dell'*Adone* anche per l'architettura concettuale de *Lo Stipo*. Il volume è presentato come un grande mobile d'uso domestico, nei cui cassetti sono riposti pietre e metalli preziosi: 1. carbunculi e diamanti; 2. smeraldi e rubini; 3. oro e perle; 4. ametiste, lapislazzuli e turchine; 5. ambre, coralli e zaffiri; 6. alabastri, cristallo di Boemia e gioie false; 7. grisoliti e giacinti. Un elenco delle stesse pietre si legge in *Adone*, XII 163-67 (MARINO 2013, 1249-50).

³⁷ «[...] nel 1626 i principi Giandomenico Lupini e Giovanni Giorgio Aldobrandini decisero di rendersi conto quale delle loro fosse la cantante migliore ed escogitarono l'idea di farle apparire entrambe nella stessa opera. A quel tempo erano già al servizio dell'Aldobrandini il poeta Ottavio Tronsarelli e il compositore Domenico Mazzocchi, i quali esaudirono la richiesta di fornire un lavoro adatto a questa specie di gara con *La Catena d'Adone*, basata su una sezione del famoso poema del Marino. Le due cantanti concorrenti, ugualmente famose e non soltanto per le loro doti musicali, erano Margherita Costa, sostenuta dal Lupini, e Francesca (conosciuta anche col diminutivo di 'Cecca') del Padule [...], favorita dell'Aldobrandini. L'aspettativa di una serata emozionante spinse il Marchese Evandro Conti ad offrire il suo palazzo per la gara, ma il tutto fu ostacolato dalla moglie dell'Aldobrandini che riuscì ad evitare un probabile scandalo facendo sostituire le due donne con due castrati» (GIANTURCO 1982, 212).

³⁸ Sulla fortuna e la struttura del lamento in musica nel XVII secolo (e le sue relazioni con il femminile) si veda il recente contributo di REFINI 2020.

³⁹ È indubbia la profonda consonanza tematica (e metrica) tra la produzione di Costa e la poesia per musica coeva, specialmente con gli attribuiti propri delle cantate romane (MORELLI 2006; JEANNERET 2013). Ad esempio, il ms. Bar. Lat. 4175 (XVII sec.), conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, presenta una raccolta di ariette per musica i cui temi – gelosia, sofferenza d’amore, lamento della donna abbandonata, crudeltà dell’amante etc. – sono declinati nei due canzonieri costiani. Nel ms. Chig. Q.VIII.177 (simile per struttura e temi al barberiniano), invece, è presente una cantata attribuita dal copista in una nota a margine dello spartito «alla sig. Costa» (cc. 15v-18r). *O Dio, voi che mi dite* è una cantata per due voci, a contralto e soprano, con basso continuo e con musiche di Marco Marazzoli (ringrazio Ivana Zaurino per la lettura dello spartito e le indicazioni tecniche). Tenderei, però, ad attribuire il testo ad Anna Francesca (e non a Margherita come fa COSTA-ZALESSOW 2015, 45) perché lavora a stretto contatto con il musicista parmense (autore, ad esempio, delle musiche de *Il giudizio della ragione* e de *l’Egisto*).

⁴⁰ Le due raccolte, insieme a *Lo Stipo*, costituiscono una sorta di canovaccio del *faire poétique* costiano: temi, elementi narrativi, lessico, espressioni e architettura retorica verranno riutilizzati dalla poetessa in tutte le opere successive. Mi limito a riportare pochi esempi tratti da testi che hanno finalità dichiaratamente teatrali: ne *La Flora feconda. Dramma* I, 1, i lamenti di Zefiro e Flora sono modellati sui lamenti che si leggono ne *Il Violino*: «ZEF. Ah Flora, amato bene, / luce del viver mio, / ristoro del mio danno, / pace del mio gioir, / scopri a me ’l tuo martoro / che, se più taci, io moro» (COSTA 1640, 3); ne *Li Buffoni* II, 8 (ringrazio Jessica Goethals per la segnalazione), Tedeschino e Marmotta parlano d’amore in termini di malattia: «TED. Febre maligna de la vita mia, / petecchia del mio volto, mio dolore, / de la gola catarro e schinanzia [...]» (Costa 1641, 119; Costa 2018); ne *Gli amori della luna* I, 4, Diana rivolge una feroce invettiva contro l’amato Endimione: «DIA. Ah crudo, e pur non senti / ne l’agghiacciato petto, / qual già sentir solevi, / di focose faville ardente affetto? / Non così mi dicevi / quando ritrosa anch’io / havea ghiaccio il desio [...] E hor fra tanto gelo / neghittoso ti stai / e volgi a me sol per schernirmi i rai» (COSTA 1654, 26).

Bibliografia

AGAMENNONE 2017:

Maurizio AGAMENNONE, *Cantar ottave. Un'introduzione*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a c. di Id., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. VII-XXVI.

BATTISTINI 2007:

Andrea BATTISTINI, «*Paradiso infernal, celeste inferno*». *Ossimori d'amore nell'Adone di Giovan Battista Marino*, in «*RiLUne*», 7 (2007), pp. 171-87.

BIANCHI 1924-1925:

Dante BIANCHI, *Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa*, in «*Rassegna critica della letteratura italiana*», XXIX (1924), pp. 187-203 e XXX (1925), pp. 158-211.

BIANCONI 1992:

Lorenzo BIANCONI, *G. B. Marino e la poesia per musica*, in Id., *Il Seicento*, Torino, EDT, 1992, pp. 9-16.

CHERCHI 1992:

Paolo CHERCHI, *A Dossier for the Study of Jealousy*, in *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, a c. di Donald Beecher and Massimo Ciavolella, University of Toronto Italian Studies, Dovehouse Editions 1992, pp. 123-34.

CIAVOLELLA 1976:

Massimo CIAVOLELLA, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

COSTA 1638a:

Margherita COSTA, *La Chitarra*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1638b:

Margherita COSTA, *Il Violino*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1640:

Margherita COSTA, *Flora feconda. Dramma*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA 1641:

Margherita COSTA, *Li Buffoni*, Firenze, Massi&Landi, 1641.

COSTA 1654:

Margherita COSTA, *Gli amori della luna*, Venezia, Giuliani, 1654.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*, New York, Bordighera Press, 2015.

COSTA 2018:

Margherita COSTA, *The buffoons: a ridiculous comedy. A bilingual edition*, a c. di Sara E. Díaz, Jessica Goethals, Toronto, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

D'AMICO 2005:

Silvia D'AMICO, *Le Discorso della gelosia de Torquato Tasso: la doxa d'une passion in XVI siecle entre medecine et tradition litteraire*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, a c. di Franck La Brasca, Alfredo Perifano, Besancon, Presses universitaires de Franche-Comte, 2005, pp. 59-74.

DE LISO 2020:

Daniela DE LISO, *Le lettere amorose di Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 47-64.

DI MARO 2019:

Maria DI MARO, *Il Violino di Margherita Costa: prime indagini*, in *Escritoras italianas inéditas en la querella de las mujeres: traducciones en otros idiomas, perspectivas y balances*, a c. di Salvatore Bartolotta e Mercedes Tomo-Ortiz, Madrid, UNED editorial, 2019, vol. II, pp. 43-56.

DI MARO 2020:

Maria DI MARO, *Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a c. di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 81-97.

DONÀ 1967:

Mariangela DONÀ, *Affetti musicali nel Seicento*, in «Studi Secenteschi», I (1967), pp. 75-94.

FAVARO 2012:

Maiko FAVARO, *L'ospite preziosa: presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012.

FICARA 1993:

Giorgio FICARA, *Solo come un Adone*, in *Solitudini. Studi sulla letteratura italiana dal Duecento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 148-74.

GDLI:

Grande dizionario della lingua italiana, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 2003, vol. XXI.

GIANTURCO 1982:

Carolyn GIANTURCO, *Nuove considerazioni sul «tedio del recitativo» delle prime opere romane*, in «Rivista italiana di Musicologia», XVIII, 1982, pp. 212-39.

GIGLI 1585:

Giulio GIGLI, *Sdegnosi Ardori. Musica di diversi auttori, sopra un istesso soggetto di parole*, Monachi, excudebat Adamus Berg, 1585.

GIGLIUCCI 2004:

Roberto GIGLIUCCI, *Contraposti: petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma, Bulzoni, 2004.

GIGLIUCCI 2015:

Roberto GIUGLIUCCI, *Tronsarelli e la Catena d'Adone fra morte di Marino e messa all'indice del poema*, in «Studi (e testi) italiani», 36 (2015), pp. 45-54.

GILES 2020:

Roseen GILES, *Giambattista Marino's L'Adone: A Drama of Madrigals*, in «The Italianist», 40 (2020), 3, pp. 419-40.

GOETHALS 2017:

Jessica GOETHALS, *The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa*, in «Early modern women», 12 (2017), 1, pp. 48-72.

JEANNERET 2013:

Christine Jeanneret, *Gender ambivalence and the expression of passions in the performances of early Roman cantatas by castrat and female singer*, in *The emotional power of music: multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, a c. di Tom Cochrane, Bernardino Fantini e Klaus R. Scherer Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 85-101.

MARINO 1629:

Giovan Battista MARINO, *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza*, Venezia, Ciotti, 1629.

MARINO 1657:

Giovan Battista MARINO, *La Lira*, Venezia, per Francesco Baba, 1653.

MARINO 1987:

Giovan Battista MARINO, *Rime amorose*, a c. di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.

MARINO 1993:

Giovan Battista MARINO, *La Sampogna*, a c. di Vania De Maldè, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 1993.

MARINO 2013:

Giovan Battista MARINO, *Adone*, a c. di Emilio Russo, BUR, Milano, 2013, voll. II.

MARTINI 1984:

Alessandro MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX (1984), pp. 78-121.

MARTINI 2002:

Alessandro MARTINI, *Le nuove forme del Canzoniere*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno editrice, 2002.

MAZZOTTA 2013:

Giuseppe MAZZOTTA, *Marino's Operatic Esthetics*, in *Word, Image, and Song. Essays on Early Modern Italy*, a c. di Rebecca Cypress, Beth L. Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 251-64.

MEGALE 1996:

Teresa MEGALE, *Il principe e la cantante: riflessi impresariali di una protezione*, in «Medioevo e Rinascimento», VI (1996), n. s. III, pp. 221-33.

MICALI 2007:

Simona MICALI, *Gelosia*, in *Dizionario dei temi letterari*, a c. di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Torino, UTET, 2007, vol. II F-O, pp. 967-75.

MILBURN 2002:

Erica MILBURN, *D'Invidia e d'Amor figlia sì ria: Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, in «The Modern Language Review», 97 (2002), 3, pp. 577-91.

MILBURN 2003:

Erica MILBURN, *Luigi Tansillo and Liric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2003.

MORELLI 2006:

Arnaldo MORELLI, «Perché non vanno per le mani di molti...». *La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Carissimi*, a c. di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 21-39.

PERI 1996:

Massimo PERI, *La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1996.

POMA 2007:

Roberto POMA, *Metamorfofi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in «RiLune», 7 (2007), 2, pp. 39-52.

PRANDI 1993:

Stefano PRANDI, *Marino, Tasso e la Gelosia*, in «Filologia e Critica», XVIII (1993), pp. 114-21.

PRANDI 2014:

Stefano PRANDI, *Variazioni tassiane sul tema della Gelosia*, in «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Padova, Antenore, 2014, pp. 30-51.

REFINI 2006:

Eugenio REFINI, *Prologhi figurati: appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 35 (2006), 3, settembre/dicembre, pp. 61-86.

REFINI 2020:

Eugenio REFINI, *'Parole tronche et imperfette': The Lament as a 'Mode' across Poetical and Musical Genres*, in «The Italianist», 40 (2020), 3, pp. 441-62.

ROBARTS 2019:

Julie L. ROBARTS, *Challenging Male Authored Poetry: Margherita Costa's Marinist Lyrics (1638-1639)*, Tesi di dottorato, The University of Melbourne, Australia, 2019.

SALVARANI 2006:

Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, a c. di Marzio Pieri, Alessandra Ruffino, Luana SALVARANI, Trento, la Finestra, 2006.

SANTACROCE 2014:

Simona SANTACROCE, «*La ragion perde ove il senso abonda*». La catena d'Adone di Ottavio Tronsarelli, in «Studi secenteschi», LV (2014), pp. 135-53.

SIMON-GIDROL 1973:

Roger SIMON, D. GIDROL, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, in «Studi secenteschi», XIV (1973), pp. 81-187.

STUMPO 1996:

Irene Cotta STUMPO, *de Medici Ferdinando*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 46, 1996, *ad vocem*.

TARSI 2015:

Maria Chiara TARSI, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca*, in «Testo», 69 (2015), 1, pp. 7-28.

TASSO 1875:

Torquato TASSO, DISCORSO SULLA GELOSIA, in *Le prose diverse*, a c. di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II, pp. 171-85.

TASSO 2018:

Giacomo Vagni, Federica Alziati, Torquato TASSO, *Dialoghi: Il Forestiero Napolitano ovvero de la gelosia e Il Gianluca ovvero de le maschere*, in «Per Leggere», 35 (2018), pp. 43-91.

TESTA 1983:

Enrico TESTA, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

TOMASELLO 2003:

Santina TOMASELLO, *Arie per cantar l'ottave ceciliane nei manoscritti riccardiani*, in *Rime e suoni alla spagnola*. Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla Chitarra Barocca. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002, a c. di Giulia Veneziano, Firenze, Alinea 2003, pp. 109-37.

TOMASI 2012:

Franco TOMASI, *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, in «Italique», XV (2012), pp. 47-72.

TOMASI 2015:

Franco TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito: lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a c. di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36.

TOMASI 2019:

Franco TOMASI, *Teoria delle passioni ed esegesi lirica: le lezioni sulla gelosia di Benedetto Varchi*, in «Annali della Scuola superiore di Pisa», V Serie, 11 (2019), 2, pp. 493-510.

TONELLI 2015:

Natascia TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel, 2015.

VASSALLI 1989:

Antonio VASSALLI, *Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore*, in *Lectura Marini*, a c. di Francesco Guardiani, Toronto, Dovehouse editions Inc., 1989, pp. 201-11.

VILLANOVA 1585:

Arnaldo DA VILLANOVA, *De Amore heroico*, in *Opera omnia*, ex officina Pernea per Conradum Waldkirch, Basilea, 1585, pp. 1523-30.

VITO 1585:

Niccolò VITO, *Lezione della gelosia letta nella Academia fiorentina*, Orvieto, per Baldo Salviani, 1585.

WERNER 1993:

Gundersheimer WERNER, "*The Green-Eyed Monster*": *Renaissance Conceptions of Jealousy*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 137 (1993), 3, pp. 321-31.

ZUCCOLO 1615:

Ludovico ZUCCOLO, *Il Cataneo overo della gelosia*, in *Dialoghi di Lodouico Zuccolo*, Perugia, appresso Annibale Aluigi & fratelli, 1615, pp. 149-56.

Siti web

REPIM:

<<http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx>>, Repertorio della Poesia Italiana in Musica. [09 settembre 2021]

Valeria Merola

**Il mito in scena: Endimione e Diana ne *Gli amori della luna* di
Margherita Costa**

Abstract

Nell'ultima opera di Margherita Costa, *Gli amori della luna*, è possibile individuare un'eco significativa della sua scrittura poetica precedente. È soprattutto il personaggio di Diana a ereditare i tratti delle figure femminili che la poetessa studia nei suoi canzonieri amorosi. Come le donne rappresentate nella *Chitarra*, la dea è un'amante di sdegno che investe l'innamorato della sua rabbia e della sua delusione per essere stata abbandonata. La cornice mitologica racchiude però una rappresentazione della vita di corte che Costa conosce molto bene. L'inserimento di elementi comici e spettacolari contribuisce a definire la teatralità della scrittura di Margherita Costa e collocarla opportunamente nella cultura barocca a cui appartiene.

Il dramma *Gli amori della luna* è l'ultima opera pubblicata dalla poetessa romana Margherita Costa. Apparsa nel 1654 per l'editore veneziano Giuliani, la *pièce* è dedicata ai duchi di Brunswick-Lüneburg.¹ Secondo la prassi editoriale dell'epoca, il testo è introdotto da alcune pagine dedicatorie in cui la poetessa incornicia l'opera all'interno di un contesto referenziale. Nell'indirizzare i suoi versi drammatici alle altezze serenissime di Giorgio Guglielmo, Ernesto Augusto e Giovanni Federico, Margherita esibisce il motivo topico della *lamentatio* sul proprio destino di esule insieme con quello della presunta modestia della sua produzione poetica. I due elementi sono costanti nella scrittura poetica di Costa: da una parte il tema della lontananza dalla città natale occupa uno spazio considerevole in ognuna delle sue opere, fino a una *mise en abyme* nella *Selva di cipressi*, in cui l'io lirico si manifesta nella sofferenza di *Elisa infelice*, che «ritorna al pianto, e fatta ombra cadente; / soffre del viver suo l'hore più estreme; / e 'n seno del martir, con tai parole, / del suo Destino si querela, e duole» (Costa 1640, 240). D'altra parte, quello della esibita modestia rispetto alla qualità dei propri versi è un fattore costante nelle opere di Costa, che lo desume da una tradizione che dalla lirica femminile cinque-seicentesca risale fino al *topos* classico della filatura come attività delle donne. Nelle opere di Margherita il binomio con le arti proverbialmente muliebri è però menzionato in chiave ironica, come non richiesta giustificazione della propria attività poetica. Dietro alla maschera del *divertissement* innocuo, la giocosa poetessa romana nasconde una poesia capace di toccare temi delicati, come il ruolo delle donne nella società, e non solo nel rapporto con gli uomini, ma anche riguardo al loro diritto ad affrancarsi dalla dimensione familiare e di dedicarsi alle arti (cfr. Costa Zalessow 2010).

Nelle pagine paratestuali del dramma i due atteggiamenti ricorrenti nella scrittura di Margherita – il lamento e la modestia – arrivano però a combinarsi, come se la lunga lontananza dalla città natale avesse contribuito alla sua scelta di «dispennare la penna» e avesse dato vita a un dramma di «rozzo stile», da «compatire con il sesso» (Costa 1654, 9), appunto. Seguendo quello che è un *topos* della poesia femminile di età moderna, ma che nelle sue pagine assume il valore di una marca di riconoscimento, dal valore anche ironico se non addirittura segno di una certa bizzarria,² Costa abbina la sprezzatura – più o meno sincera – nei confronti di un'opera frutto di una dichiarata inadeguatezza

delle competenze e dello stile con il *leitmotiv* dell'inferiorità del sesso. Fingendo così di rinchiudersi nel perimetro di una poesia marginale e d'occasione, estranea ai codici del petrarchismo, ma anche non in linea con il contemporaneo marinismo, Costa rischia la taccia di stravaganza per assecondare la familiarità dei suoi versi con un complemento musicale e di rimanere fedele a un'identità al di fuori dell'ordinario. Pur accettando la classificazione che Jessica Goethals applica al *corpus* lirico di Costa, che vi legge «her self stylization as a “bizarre” writer» (Goethals 2017, 48) in relazione agli elementi comici della scrittura, non va sottovalutata la significativa componente stravagante di questa poesia, che si colloca volutamente ai margini del canone contemporaneo, rimarcando la propria posizione al limite e valorizzando la componente femminile. Sarebbe riduttivo considerare l'opera di Costa come inserita in «a burlesque world» (Goethals 2017, 52) e quindi leggerla solo in funzione di questo orizzonte comico e buffonesco, di cui sicuramente mostra di conoscere e adottare i codici, ma del quale certo non rimane prigioniera. La poliedrica scrittura della poetessa romana va invece interpretata alla luce di una definita identità letteraria, del suo compiacimento nel muoversi tra toni diversi, ma soprattutto della divertita – ma non per forza comica – consapevolezza della propria capacità di giocare su vari piani. L'esibizione di ignoranza è senz'altro riconducibile alla modalità retorica dell'*excusatio non petita*, con cui la poetessa, dando a vedere di volersi giustificare delle manchevolezze che potrebbero essere imputate ai suoi versi, cerca di assicurarsi un lasciapassare che le consenta di inserire la propria voce in un ambiente maschile, magari per tranquillizzare gli uomini rispetto al rischio di un'eventuale competizione, o solo per guadagnarsi un ascolto meno esigente.

Quello «sconcio e biasimevole Mostro, quale per esser spogliato d'ogni perfezzione, ad altro non devo rassembrarlo, ch'ad uno storpio e mal formato Nano», è il parto di un «rozzo ingegno» e la poetessa lo intitola *La Chitarra* per paragonarlo a uno strumento «vile», «quasi da tutti esercitato», che si andrà a confondere nel «concerto di variati istrumenti»³ (Costa 1638a). Proprio perché è ispirata dalla poesia, che nella sua visione è quasi una divinità, l'«Auttura» mantiene un atteggiamento umile, tale da portarla a disprezzare i suoi stessi versi: «non vi parranno dattili, o spondei, / ma scartacci da cuocer le frittate»⁴

(Costa 1638a). I suoi versi «schietti e malvestiti» (Costa 1638a, 4) non si curano dei giudizi dei critici: al contrario, Margherita Costa sembra vantarsi, con una mossa rivelatrice, del proprio disinteresse per i codici e l'etichetta e quindi di una scelta originale, con coerenza dicendosi pronta ad abbandonare la penna per dedicarsi alla sola arte del filare.

Se sulle rive dell'Arno e del Tevere la poetessa si era contraddistinta per aver «esercitato in vece dell'Ago, la Penna», ora, nell'introdurre l'ultima *pièce*, anziché «stabilirmi nell'Età quel nome, che nella gioventù tra gli applausi di sì grand'Alme acquistai» (Costa 1654, 6), rimpiange di aver smesso di scrivere.

Se è vero quanto dichiarato da lei stessa nell'appello ai lettori, Costa tornerebbe alle lettere dopo «avere abbandonato nello spatio di quattro anni la Penna», obbligandosi «sotto Cielo straniero» a «esercitar l'ingegno a difesa di lingua nemica» (Costa 1654, 9): «ò fin qui sotto silentio anottata me stessa» (Costa 1654, 7). Grazie alla dedica ai duchi spera ora che la sua opera, portata alla luce «nel termine di quindici giorni» (Costa 1654, 9), sfidando l'invidia da cui si sente circondata, possa rinascere nel segno di Diana. «Il trasporto di Diana dalle Selve a gl'Amori, darebbe campo ai maldicenti di detestare una Dea» (Costa 1654, 7-8), ma Margherita offre la sua opera ai nobili dedicatari per scongiurare «il vilipendio del mio Parto» (Costa 1654, 8). Al buio in cui la poesia di Costa è stata costretta risponde la luce lunare che suggella le parole di quello che è probabilmente il suo ultimo lavoro in versi: la poetessa chiede ai destinatari che accolgano sotto la loro protezione «gl'amori di Diana, e il Sogno d'Endimione» (Costa 1654, 8).

L'emblema di Margherita

Per quanto la figura mitologica della dea della caccia non sia particolarmente presente nell'opera della poliedrica autrice romana – dove compare solo a rappresentare il tormento di cui si sente preda la donna che sfugge al crudele «cacciatore» e rimane vittima delle armi «di Diana, e d'Amor» (Costa 1638a, 81) o nell'immagine lunare di Cinthia che «ebbe a' suoi dolci vezzi amico il Cielo» (Costa 1638b, 124) – in questo testo della maturità sembrerebbe diventarne quasi un emblema. Della «Selvaggia Dea», rappresentata mentre viene colpita dalle frecce di Amore, la poetessa condivide sicuramente la

condizione di amante e in particolare di amante non ricambiata, con una raffigurazione che la include di diritto nella galleria di donne sdegnate dalla crudeltà dell'innamorato, tipica del suo repertorio amoroso (dalla *Chitarra* allo *Stipo*, passando per le *Lettere amorose*).

Il punto di contatto a mio avviso più interessante è nella combinazione della natura lunare di Diana con la sua nuova condizione di innamorata. Mentre insiste sulla contraddittorietà ossimorica dell'ardore che si impossessa del cuore gelido di Cinthia e della dea della caccia, che da inarrivabile oggetto del desiderio si trasforma in cacciatrice, la poetessa sovrappone la componente virile della sua ambigua identità alla meno evidente indole femminile. Le linee del maschile e del femminile corrono parallele nella scrittura poetica di Costa, che all'intreccio delle voci e delle identità dedica molto spazio in tutta la sua opera, arrivando, nelle *Lettere amorose*, a impersonare sistematicamente – secondo il modello ovidiano delle *Heroides* – il doppio ruolo.⁵

Al freddo della *Ragione*, che non a caso è una delle personificazioni presenti sulla scena,⁶ si aggiunge il calore del *Senso*, proprio come nella sua voluminosa produzione lirica precedente, che coniuga la messinscena di un personaggio femminile dominato dalla passione con la lucida e distaccata visione di chi gioca col proprio ruolo, guardando ad esso con ironia. Sulla scena degli *Amori della luna* le due divinità si affrontano contendendosi il trionfo sugli esseri umani, divisi tra costanza e fragilità, gloria e gioia.

Rag. Ove Ragion non è, tutto è follia.
Sens: Non amo Savij ne la reggia mia.
[...]
Rag: Cede il Senso à Ragione.
Sens: è vana l'opinione.
Rag: Il Senso è spirto frale.
Sens: Pur scote ogni mortale.
Rag: Non chi costante ha 'l petto.
Sens: Chi di gioie ha diletto.
Rag: Son le gioie del Senso un'ombra vana.
Sens: è Ragione al gioir sempre è lontana.
Rag: Horsù vedremo, qual tra noi più vaglia.
O il tuo Nume fallace,
o de le glorie mie l'opra sagace.
Sens: In questo Monte sia,
che tu Ragion confessi

qual è la forza mia.

Rag: Qui, qui, fermiam il piede,
ch'ad onta del tuo ardir tosto vedrai,
se più di me potrai.
Ove non è Ragion, l'opra è fallace.
Andar vogl'io a Diana,
e l'insensato affetto
detestar del tuo spirto, e del tuo petto.

Sens: Ed io col dardo mio
sovra quest'Alme, e sovra questi Campi
saettar vuò di gioia ogni desio
(Costa 1654, II, 2, 45-46).

Mostrando le loro intenzioni nei confronti dei protagonisti e delle protagoniste, nella terza scena del secondo atto Senso e Ragione di fatto svelano le motivazioni all'origine della vicenda rappresentata. Come sottolinea l'*Arietta* posta in conclusione della scena, il Senso vuole che i petti «ardano» «di molli affetti» e che ogni cuore sia colto da «vaghi pensieri», affinché Amore possa trionfare sulla Ragione. La Ragione aveva espresso nella scena precedente la propria preoccupazione rispetto a un mondo dominato dall'amore e dall'ozio, lamentando come l'età presente fosse diventata preda del Senso e le anime vivessero «d'opinione», al punto che «puote un van pensiero / hoggi l'Impero haver d'ogni mortale» (COSTA 1654, II, 2, 46). Abbandonata la gloria e la fama, «chi tra pugne d'Amor rimane vinto» (*ibidem*, 47) è soffocato dall'ozio. Endimione, «d'ogni Pastor sublime», è caduto vittima delle mollezze del senso e «di sonno asperso ha il lume» (*ibidem*, 45). La Ragione vuole ora rivolgersi a Diana, perché abbandoni «l'insensato affetto», riportando tra gli uomini «l'opra sagace».

Volendo attribuire alla Diana protagonista degli *Amori della luna* la funzione di immagine emblematica di Margherita Costa si viene ad autorizzare anche una lettura della *pièce* come opera in qualche modo conclusiva e quindi riepilogativa della produzione della poetessa romana. È lei stessa a suggerire questa interpretazione quando, nella dedica del libro, ricorda di aver dato alle stampe quattordici volumi, cui ora segue questo «picciolo Parto del mio rozzo stile». ⁷ Per quanto l'*excusatio* circa la poca raffinatezza dei suoi versi sia – come si è detto - una marca distintiva della scrittura di Costa, in quest'opera essa

assume un valore peculiare, che la rende un *unicum* nella produzione dell'autrice.

Gli amori della luna sovrappone il dramma pastorale con la favola mitologica, riprendendo l'esperienza della *Flora feconda*, ma alle forme teatrali aggiunge la padronanza del genere lirico, della cui ampia esperienza porta traccia nella versificazione e nell'immaginario poetico di riferimento. L'opera risente dello sperimentalismo di Margherita, che nei suoi libri di versi spazia abilmente tra metri narrativi e misure leggere, dall'ottava al capitolo in terza rima, dall'idillio alla canzonetta chiabreriana, dal sonetto alla prosa. All'endecasillabo, cui nella favola pastorale è affidata l'azione scenica, si aggiungono versi brevi, come il settenario e il quinario. Il prologo recitato dall'Invidia adotta integralmente l'endecasillabo, per sottolineare la gravità del momento. Al contrario le ariette cantate da ninfe e pastori privilegiano il quinario, che meglio asseconda il ritmo del canto spensierato. D'altra parte, come ha suggerito Teresa Megale in occasione del convegno *Margherita Costa, poetessa virtuosa*, l'opera è molto probabilmente pensata per la musica. A provarlo sarebbe la struttura del libretto, che fa pensare a un melodramma, ma anche la coincidenza temporale con la messinscena e la pubblicazione dell'*Ergirodo* della sorella Francesca Anna (su testo di Giovanni Andrea Moniglia). La competizione tra le sorelle potrebbe pertanto essere all'origine della prova musicale di Margherita.

Come per la sperimentazione metrica, anche per il ventaglio tematico la poetessa attinge al repertorio allestito con la produzione precedente, che qui viene continuamente richiamata. Se, come ho cercato di dimostrare in uno studio di prossima pubblicazione,⁸ l'ispirazione poetica tende costantemente a una prospettiva teatrale, in quest'opera le varie linee tracciate nei libri delle rime trovano una possibile composizione. Nella definizione dei personaggi e delle dinamiche amorose che li legano Margherita sembrerebbe accogliere gli studi preparatori realizzati nei suoi canzonieri, dove gli amanti «di sdegno» o «di scherzo» paiono fornire infinite variazioni su un tema teatrale in via di costruzione (o definito sulla scena comica, che l'attrice conosce per esperienza personale).⁹ Al laboratorio della poesia, in cui Costa prova le voci della sua ispirazione, segue qui lo spazio dell'opera teatrale, che consente a quei personaggi già sperimentati di trovare la propria definizione.

In quest'ottica è particolarmente interessante osservare come proprio Diana sia protagonista di brevi apparizioni nell'opera poetica di Margherita, che la nomina nella *Chitarra* e nello *Stipo*, per poi intitolarle l'opera dedicata a Cristina di Francia, *La selva di Diana*. Nelle due raccolte fiorentine la dea compare in opposizione ad Amore, mentre nell'opera uscita a Parigi è protagonista di uno dei sonetti dedicati alla passione amorosa nei diversi giorni della settimana e rivolti *Ad amante che parte dalla città mentre piove*. Nel secondo sonetto, per il lunedì, la poetessa si rivolge a Cinthia, per dirle di aver smesso di seguire le sue orme. Ha addirittura iniziato a odiare il giorno a lei consacrato, perché il suo «bel Sole» «s'en giace / a me tolto fra l'ombre».

Cinthia, s'io fui de l'orme tue seguace
hor quelle sdegno, ed al tuo Nume il giorno
consacrato abborrisco, e prend'a scorno
del dardo tuo, de l'arco tuo la face.

Oh dì per me funesto in cui s'en giace
a me tolto fra l'ombre il lume adorno
del mio bel Sole; ed in cui fa soggiorno
tra l'ire a danno mio lo Dio di pace.

Principio, che m'annuntia opre non pie,
augurio grave di mia sorte rea,
apportator de le miserie mie.

Ah, che s'un tanto ardor l'anima ardea
ben era d'uopo, inique stelle, e rie,
che m'agghiacciasse la più fredda Dea
(Costa 1647, 52).

Nel giorno della luna, però, l'amante presagisce un «augurio grave di mia sorte rea» e la sofferenza della passione le fa immaginare che sarebbe stato meglio essere agghiacciata dalla «più fredda Dea». Il binomio tra il fuoco della passione amorosa e il gelo lunare ispirato dal modello di Diana (a cui la donna della *Chitarra* prova a paragonarsi) trova perfetta corrispondenza nel mito messo in scena nell'ultimo testo pubblicato.

Una cornice mitologica

La favola mitologica trae la sua materia dalla diciottesima delle *Heroides* ovidiane, in cui Leandro racconta a Ero di come abbia ricordato alla luna dei suoi amori con Endimione, episodio a cui Ovidio rimanda anche nel terzo libro dell'*Ars amandi*. Margherita Costa potrebbe aver attinto direttamente anche alla versione di Apollonio Rodio, che iniziava ad avere successo nel Seicento. Il mito circolava negli ambienti artistici, come testimonia il celebre affresco di Annibale Carracci a Palazzo Farnese, ma era destinato a godere di maggiore fortuna a partire dalla fine del Seicento, quando sarebbe diventato soggetto di decorazioni pittoriche e opere musicali, come la serenata di Alessandro Scarlatti e poi quella di Pietro Metastasio. Come ha scritto Cristina Acucella, il mito di Endimione si lega però alla diffusione dei temi «orfici, neo-platonici e cabalistici» (ACUCELLA 2014, 1), ottenendo un notevole successo nell'ambito del petrarchismo quattro-cinquecentesco, soprattutto in relazione all'«esemplificazione del contatto tra l'anima e le sfere superiori dell'essere» (ACUCELLA 2014, 3).

L'azione, divisa in tre atti, è introdotta da un prologo dell'Invidia, che entra in competizione con l'Amore e va a mischiarsi tra le dee, per impedire — «non sia che co 'l Pastor goda la Luna» — che Endimione e la dea possano godere «dolci i momenti, e dilettoni i giorni» (COSTA 1654, 11), ma invece far sì che siano sottoposti a «giochi del Fato, e scherni di Fortuna» (COSTA 1654, 12). L'Invidia promette di mostrare il proprio ardore contro gli dèi, confondendo il fuoco con il gelo e costringendo Diana a scendere dal cielo nella terra.

Tra le Dee mischierommi, e fia mio gioco
mostrar contr' i Celesti anco l'ardire;
e mio vanto saranno, e mio gioire
pugnar co 'l gelo, e contrastar co 'l foco.
Diana, benché Dea, proverà duolo
per lui, ch'in Latmo ha la magione eletto;
e, se l'errare in Cielo è a lei diletto,
sarà sua pena soggiornar nel suolo.
(COSTA 1654, 12)

Mentre l'Invidia prepara lo spettatore all'imminente rovesciamento, perché «dove Gioia ha nido, Invidia ha sede» (COSTA 1654, 12), le condizioni per la creazione del gioco sono poste da Amore e Sonno, che nella prima scena del

primo atto avviano una tenzone che li vedrà opporsi per tutto il dramma. Se anche «tra Mortali / scotendo l'ali / il tutto ponno / l'Amore e 'l Sonno» (COSTA 1654, 13), le due divinità agiscono con mezzi diversi: ai colpi di fuoco lanciati da Amore, il Sonno risponde con «armi di gelo», gli strali dell'uno trovano corrispondenza nel «liquor» dell'altro. Mentre la fredda Cinzia dovrà cadere vittima di Amore, l'innamorato Endimione cederà al sonno: la dea vedrà «cangiar lo strale, ond'ella il fianco adorna» (COSTA 1654, 14),¹⁰ mentre il curioso scrutatore dei moti lunari «le sue veggianti luci al sonno dia» (COSTA 1654, 15).¹¹ Con il gusto per il capovolgimento e per la coincidenza degli opposti tipico della poesia barocca, Margherita Costa immagina una «Diana amante» e un Endimione preda dell'oblio, che mostrino la potenza di amore sul cuore e del sonno sull'anima: «l'un prende l'alma, e l'altro lega il core». Assecondando il piacere per le simmetrie e per i ribaltamenti, Amore e Sonno colpiscono i due protagonisti annullandone l'identità: mentre Diana viene colpita da una freccia di segno opposto a quelle scoccate da lei nelle battute di caccia, Endimione chiude gli occhi intenti a scrutare la luna e i suoi movimenti. Così come la dea della castità abbandona la ragione per cedere alla passione, il giovane pastore dimentica la propria curiosità per i moti lunari (non necessariamente indicativa di un interesse per la nascente nuova scienza)¹² per cadere nell'oblio del sonno.

Sul rovesciamento insiste la presentazione dei personaggi, che appaiono, l'uno, ghiacciato e sprezzante della passione di cui ardeva e, l'altra, «preda di un mortale in terra». È Diana a ricordare all'amante come la situazione si sia capovolta e a rimproverarlo del cambiamento.

Ti sovvenga spietato
quante volte mentisti,
quante volte giurasti
non più fiero a mie pene,
non più crudo a miei mali
ch'ardeva il petto tuo,
e ne l'anima argente
provavi ardor nocente,
e divenuto amante
eri di fido esempio alma costante.
Ed hor fra tanto gelo
neghittoso ti stai,
e volgi a me sol per schermirmi i rai

(COSTA 1654, I, 4, 26).

Allo stesso modo delle *amanti di sdegno* della *Chitarra*, Diana si comporta come un'amante abbandonata, che travolge con la sua rabbia e col suo furore l'uomo colpevole di non ricambiare il sentimento. Le donne protagoniste del primo canzoniere fiorentino maledicono gli amanti e lanciano invettive contro di loro, li invitano a godere del loro dolore – «godi dunque (spietato) al mio tormento, / godi alli strazij miei, à mie querele: / vanne, vanne (crudel) sarai contento / di vedermi morire à te fedele» (COSTA 1638a, 128)¹³ – o si lamentano degli inganni subiti: «spergiuro, a che ingannarmi, a che tradirmi / con tue lusinche, e con fallaci apprezzij? / perché di folle speme il Cor nutrirmi, / e piagarmi ad ogn'hor con mille vezzi?» (COSTA 1638a, 130).¹⁴

Forte della certezza che «mal s'accoppia / Cinthia al Dio de l'Amore» (COSTA 1654, I, 4, 23), Diana si aggirava tra i «Latmij sassi», quando si imbatté in un «uomo mortale, o boschereccio Dio» (COSTA 1654, 24). Gli stessi occhi che erano soliti contemplare la luna sono ora rivolti verso di lei come un doppio sole;¹⁵ la dea si stupisce nel riconoscere su di sé i segni della fenomenologia amorosa: «ohimè punger mi sento, / a un punto avampo, e gelo» (COSTA 1654, 24), meravigliandosi di aver abbandonato il cielo «per esser preda d'un mortale».

Dimmi crudo, che fai?
Su'l Ciel vagheggi de la Luna i Rai?
Ah che non più le Stelle
preme di Cinthia il piede,
ma tra mortali si raggira in terra
(COSTA 1654, 24).

Alle richieste della dea il giovane pastore risponde specificando la natura del sentimento che lo lega a lei: «io sono Amante, / ma non d'Amor noioso» (COSTA 1654, 26). Endimione le dice di preferire il riposo alle fatiche d'amore e in questo modo sembra ereditare l'esperienza descritta nel canzoniere erotico, in cui gli amanti sono rappresentati nelle difficoltà delle passioni non corrisposte, delle separazioni, delle gelosie, dei tradimenti, dei sospetti, delle malattie d'amore. Mentre la dea ricorda con rimpianto la virtù che le aveva consentito di

sfuggire alle fiamme, Endimione dà prova della saggezza che gli viene ispirata dal sonno, proponendo un ideale di amore che non allontani dalla vita e che non si confonda con la morte: «tu in preda de la morte ami di darti, / io di viver', e amarti. / Tu godi ne i tormenti, / ed io bramo i contenti, / ed ho per miglior voglia / del riposo il piacere, / che fra tanti martiri / con la noia d'altrui morir di doglia» (COSTA 1654, 26-27).

L'oblio a cui lo conduce il sonno porta il protagonista a definire l'identità dell'amata: «s'ella è la Luna, a me non sembra il Sole» (COSTA 1654, I, 5, 33). Affrancandosi dall'immaginario petrarchista e dall'identificazione codificata di Laura con il sole, Endimione propone un ideale contrario alle fatiche d'amore e alle sofferenze, in nome di una «commodità» raggiungibile attraverso la forza di volontà. Il pastore ha conquistato una condizione di equilibrio, uno «sciolto core» che gli consente di considerarsi un «agiato Amante», con «tepide voglie», per cui «io non peno, e pur'amo / at al par de l'Amore il Sonno bramo» (COSTA 1654, 21-22).

Tutto potete chi vuole:
e ben è vile il petto,
che superar non osa
un van desio di fragile diletto
(COSTA 1654, 28).

Diversa la prospettiva di Diana, per cui «fatiche ha per diletto / un generoso petto» (COSTA 1654, 30) e che in questo modo conferma di potersi inserire a buon diritto nella galleria di amanti sdegnate della *Chitarra*, per esempio quando conclude in questi termini un lungo duetto con l'innamorato che la invita ad accontentarsi: «resta dunque crudele, / che non son gli agi tuoi / altro che mie ruine, / [...] a chi l'ombre desia, si neghi il Sole» (COSTA 1654, 31).

Alla disputa tra i due personaggi mitici fa da cassa di risonanza il gioco di schermaglie amorose delle ninfe e dei satiri che popolano la favola. Negli intermezzi tra le apparizioni di Diana ed Endimione la scena si riempie delle vicende boscherecce dei personaggi minori, che ampliano il ventaglio della rappresentazione delle dinamiche d'amore, sempre attingendo al repertorio comportamentale allestito nell'opera poetica. Alla decisione di Endimione di abbandonarsi al sonno fa seguito il monologo del Satiro, che sente «ne le vene

/ di focoso desio mordaci pene» (COSTA 1654, I, 6, 36) e, dicendosi preda «d'un sbarbato Dio», tesse un elogio della sua barba.¹⁶

Se alle figure pastorali è affidata l'azione della *pièce*, tra gelosie e sofferenze amorose, a Diana ed Endimione, così come alle coppie Amore-Sogno e Ragione-Senso, la drammaturga assegna dei veri e propri duetti, che si alternano ai monologhi delle singole voci. I duetti sono costruiti con lo scopo di mettere in scena la dialettica tra punti di vista diametralmente opposti e sono caratterizzati da rapidi scambi di battute, molto spesso organizzati su analoghe strutture sintattiche che mettono in evidenza la divergenza delle posizioni e che probabilmente svelano la destinazione musicale del testo poetico.

Il rapporto tra Endimione e Diana viene declinato fino alla separazione degli amanti, mentre il giovane continua a inseguire i piaceri dell'oblio e la dea prende consapevolezza di aver perso la propria identità – ora che ha deposto le sue armi e «scopre la piaga sua» (COSTA 1654, II, 1, 43)¹⁷ – rendendosi conto di non essere più venerata dalle ninfe. Diana si riconosce come una «Ninfa frale, / che cede ad un mortale», al cui sguardo è pronta a «disarmare il petto, e sottoporre il dardo» (COSTA 1654, III, 2, 68). L'incontro con l'amato, nella terza scena del terzo atto, trasferisce in una dimensione onirica l'azione che, in linea con quanto prospettato dal Sonno fin dall'inizio della *pièce*, può aspirare ad essere vissuta soltanto così. A Diana, che si presenta come «colei, ch'alterna de la notte i giri», il giovane pastore risponde con un invito ad addormentarsi e a preferire la quiete del sonno al tormento della passione, perché «chi non dorme al fin d'amor delira» (COSTA 1654, II, 3, 72).

È nell'*Arietta* tra la terza e la quarta scena del terzo atto che Endimione, prendendo lo strale di Diana, improvvisamente si sveglia dal suo sonno e dà avvio al racconto del sogno che lo ha allietato mentre dormiva. Al tentativo intrapreso dal pastore di interpretare l'apparizione del Sole sul suo carro, la Dea risponde rivelando «l'incognito mistero» in cui è racchiusa una profezia dal valore encomiastico. Endimione in sogno scopre il proprio legame con il sole, in modo che, nel finale dell'opera, le due entità divine potranno tornare a congiungersi e i «Bransvichi eroi» arriveranno ad estendere la loro fama «oltre i confini del riposto Mondo» (COSTA 1654, III, 4, 81), portando ovunque la virtù e la pace.

In una rinnovata fiducia nella potenza d'amore, il sole e la luna finiranno con il ritrovarsi e la dea accetterà di deporre «de lo stral le noie» e di portare «di nobil dardo il cor piagato», perché «il Ciel così fe', sorte lo vole, / anco la Luna haver deve il Sole» (COSTA 1654, III, 5, 85).

Il mondo comico della corte

La vicenda del sole e della luna è però uno schema all'interno del quale Margherita inserisce altri elementi che contribuiscono a definire l'identità dell'opera in senso barocco. La presenza del comico è indubbiamente una cifra stilistica della drammaturgia di Costa, che nel suo teatro mantiene viva la memoria dell'esperienza con la commedia dell'arte e in particolare con le corrispondenti pratiche sceniche. Il comico incrina la lineare struttura del dramma mitologico e immette movimento in una favola che è costruita su una staticità di fondo e sarebbe altrimenti interrotta solo dai duetti dei protagonisti. Per quanto distribuito in vari momenti della vicenda e in situazioni legate alla dimensione boschereccia, il comico si concentra in alcune zone del testo, in cui si assiste a un vero e proprio affondo. La scena di matrice più apertamente comica è la quarta del secondo atto, esattamente nel cuore dell'opera, in cui «Ortichetta vecchia» rimpiange gli amori della sua gioventù. Mentre ricorda i tempi passati, la donna sottolinea la natura teatrale della sua presenza – «anch'io calco le scene mascherata» – e invita il pubblico a ridere della sua storia. La funzione del personaggio non è quindi tanto il melanconico ricordo dei tempi andati, di cui però, «in capo a novant'anni e sette mesi», rievoca il «rubino» che «rise» sulle sue labbra, l'«oro» dei capelli e le «rose» delle gote (COSTA 1654, II, 4, 49-50). Il ruolo di Ortichetta è di portare in scena la pretesa inevitabilmente comica di continuare a vivere l'amore nonostante la vecchiaia, secondo un paradigma tipico della commedia dell'arte, a partire dalla maschera di Pantalone di cui sembrerebbe una versione femminile. Come tante donne anziane della *Chitarra* e secondo un *topos* della poesia barocca, anche Ortichetta si inserisce nel repertorio amoroso, arrivando a sfiorare l'osceno mentre chiede agli ascoltatori «vi è nessun che mi voglia? ardo d'amore» (COSTA 1654, II, 4, 52).

Son uscita ancor'io a far l'amore
ogni pietra focaia
benché vecchia, e rugosa
a percosse di ferro ha faville d'ardore,
per lo più ne le donne
non manca mai la voglia di marito
quanto più manca il pan cresce appetito:
o che odor
di far l'amor
questo prato
è innamorato
queste erbette
son carette
mi sento un pizzicore
donne dite è forse amore?
(COSTA 1654, II, 4, 50-51).

Se l'apostrofe alle donne come interlocutrici privilegiate rimanda ancora una volta alla *Chitarra*, dove pure si incontrano amanti non più giovani, l'invito a dedicarsi a un «canuto Amore» trova spazio soprattutto nelle *Lettere amorse*, dove Costa si muove con abilità tra toni comici e seri, con il distacco ironico necessario per prendersi gioco dei suoi stessi personaggi. È il caso della *Risposta della Donna vecchia lunga sdentata all'Amante vecchio dentuto*, in cui la caratterizzazione espressionistica stride con il tono apparentemente galante e leggero del madrigale che segue la prosa, e le parole di colei «ch'in vecchio ardore ha il sen canuto» appaiono comiche (COSTA 1639, 230).¹⁸

Un'altra significativa parentesi comica è offerta delle due scene di gioco che Margherita inserisce alla fine del primo e del secondo atto.¹⁹ Nello spazio pastorale, i personaggi si sottraggono alla tirannia di Amore organizzando giochi di società. «Chi non arde d'amor tra giochi posa» (COSTA 1654, I, 7, 38), osserva Dori, e intanto invita Ermilla e gli altri compagni a trovare pace con le carte nel *Gioco della Staffetta*. La scena, che sarà interrotta dall'arrivo del Satiro, rappresenta un momento di spensieratezza in qualche modo allusivo alla leggerezza della vita cortigiana di Margherita. Nel suo studio sul *Gioco pratico*, Raffaello Bisteghi parla in proposito del *Gioco del cucù*, che è «un Giuoco inventato a vero divertimento di numerosa Conversazione senza por in azzardo pericoloso i Giuocatori» (BISTEGHI 1760, 114).²⁰

Alla fine del secondo atto ninfe e pastori si intrattengono invece nel *Gioco degli Spropositi*, in cui ognuno in silenzio dovrà pronunciare delle parole nell'orecchio del compagno, il quale a sua volta sarà invitato a «formar corrispondente unito senso» (COSTA 1654, II, 6, 61). Come scrive Agostino Mascardi, si tratta di un gioco diffuso «massimamente nella conversazione delle dame» (MASCARDI 1636, 618), che dimostra la necessità di un disegno logico nel favellare. Per Mascardi laddove questo manchi si assiste alla stessa dinamica del gioco, per cui la «scatenatura delle parti» determina la perdita della comunicazione e genera «indizi di follia» (BELLINI 2002, 220), come nella letteratura concettista. Se il tema del gioco offre un'ampia rappresentazione della vita della corte e della società della conversazione,²¹ nel caso degli *Spropositi* sembra esserci in effetti un'evidente allusione al concettismo barocco. Il «lieve ingegno» stimolato dal gioco deve portare alla creazione di *mirabilia* lessicali, ma anche di paradossi concepibili solo se dettati da amore. Come osserva Ermilla, si tratta di un gioco fatto «per ischerzo» (come gli *amanti di scherzo* della *Chitarra*, ancora una volta) che mette benevolmente in ridicolo la poesia d'amore, visto che «ove / amore ha il suo ricetta / non dar negli spropositi è difetto» (COSTA 1654, II, 6, 61).

Gioco, scherzo, paradosso e comico sono alcuni degli ingredienti degli *Amori della luna*, che si presta a porsi come lente attraverso cui leggere tutta l'opera di Margherita Costa. La *pièce* esibisce l'attenzione costante per il teatro che attraversa tutta la scrittura della poetessa romana, sempre rivolta a una dimensione spettacolare (la corte, la cornice, il repertorio comico). Ma è soprattutto attraverso questo specchio che possiamo collocare opportunamente la figura di Costa nella cultura barocca a cui appartiene. Se non bastasse a dimostrarlo l'applicazione del *topos* del mondo come teatro, più volte richiamato nel testo (e molto presente nella scrittura lirica dell'autrice), tale collocazione sarà invece evidente nella declinazione che di questa immagine viene proposta. È il Sonno a prevedere che «l'antro sia d'applausi a me teatro» (COSTA 1654, I, 1, 15), prefigurando l'oblio di cui sarà vittima Endimione. Il Mondo di Margherita Costa «A me cede addormentato», in una combinazione di sogni e realtà che lo caratterizza inequivocabilmente come teatro barocco.

Note

¹ Secondo quanto riportato da Dante Bianchi la poetessa avrebbe effettuato un breve viaggio in Germania, cfr. Bianchi 1924-1925, Capucci 1984 e Costa-Zalessow 2008.

² Cfr. Goethals 2017. Natalia Costa Zalessow parla di Margherita come della prima poetessa italiana a usare toni ironici e satirici, cfr. Costa-Zalessow 2015.

³ Le citazioni sono dalla dedica ai Duchi, senza indicazione di pagina.

⁴ Margherita Costa, Capitolo scherzoso scusandosi l'Autora, in Costa 1638a (è la prima pagina numerata, ma la XXIV del volume).

⁵ A tal proposito Anna-Louise Wagner arriva a parlare di una scrittura ermafrodita per Margherita Costa (Wagner 2017). Lettere amorose si veda Piantoni 2017 e Piantoni 2018. Agli studi di Piantoni si deve soprattutto l'identificazione di una tendenza segnatamente teatrale dell'epistolario comico di Margherita Costa.

⁶ Sulle personificazioni di entità astratte e sul loro ruolo drammaturgico sulla scena moderna, rimando in particolare a Refini 2006.

⁷ Per quanto banale, si può notare come la metafora dell'opera letteraria come parto sia molto ricorrente nella scrittura paratestuale di Margherita Costa. Non sarebbe particolarmente rilevante se non fosse che sulla creatura poetica cade sistematicamente la sprezzatura dell'autrice. Nell'atteggiamento di esibito rifiuto dell'opera letteraria, la poetessa insiste sulla dimensione materna, probabilmente per enfatizzare l'innaturalità del gesto, che così si rivela nella sua contraddittorietà. Non è da escludere poi che Costa giochi ancora una volta sugli stereotipi legati al femminile, combinando la maternità artistica con i ruoli muliebri sciorinati nei suoi versi.

⁸ Il saggio uscirà su «Esperienze letterarie».

⁹ Cfr. Bianchi 1924-1925, Capucci 1984.

¹⁰ «A la Selvaggia Dea tra l'ombre io voglio / cangiar lo strale, ond'ella il fianco adorna; / e (di quella honestà vinto l'orgoglio) / amor destare, ove rigor soggiorna».

¹¹ «E co'l liquor, c'ho meco / io vò sparger di Latmo il cavo speco; / e far, ch'Endimione, / che su l'alta maggione / i moti de la Luna intento spia, / le sue veggianti luci al sonno dia: / vanne tu dunque, e vanta / di far Diana amante. / Ch'io vò col sonno mio / l'Amor d'Endimion sparger d'oblio; / e vedrem, chi più vale / o il valor del mio ramo, o del tuo strale».

¹² Già Boccaccio, nel capitolo De Luna, Yperionis filia della sua Genealogia deorum Gentilium afferma che Endimione «primus rationem cursus lune invenerit», cfr. Boccaccio 1998, VII, 408. Boccaccio sostiene anche che Endimione stesse in realtà meditando e che il suo meditare fosse scambiato per sonno.

¹³ Bella Donna disdegnosa al suo Amante lungo tempo assente da Lei mentre appena tornato di novo ritorna a Partirsi, pp. 127-29.

¹⁴ Bella Donna si duole della crudeltà del suo Amante, pp. 130-32.

¹⁵ «Forse Apollo qui splende? / ma doppio è il Sol, che a gl'occhi suoi m'accende / Adon forse qui tace?».

¹⁶ Il satiro rappresenta un elemento di disturbo dell'equilibrio pastorale e bucolico del mondo delle ninfe e dei pastori, come è evidente per esempio in I, 8, quando Ermilla invita i compagni a uccidere o ferire il «novello mostro».

¹⁷ «Lascia il dardo, Diana, / deponi la faretra, e in vece sua / scopri la piaga tua. / Svela, svela ad altrui la tua ferita, / e di, che Cinthia ancor serve è d'Amor, / e che la fredda Dea / ardendo chiede al suo gran Nume aita».

¹⁸ Alla comicità del madrigale contribuisce anche il fatto che la poetessa costruisca i suoi versi sulla ripetizione sistematica degli aggettivi, per cui la risposta alla dichiarazione d'amore del «vecchio dentuto» avviene sull'imitazione: «Nessun dica, che giri / al mio canuto oblio / il tuo vecchio desio; / e se tu del mio crin l'argentea brina / brami in argenteo crine, / qual biasmo si può dare a vecchio ardore, / se per vecchia beltade arde d'Amore».

¹⁹ Dante Bianchi considera i giochi «l'unica cosa che interessa, anche perché denota il diffondersi d'una costumanza», cfr. Bianchi 1924-1925, 207.

²⁰ Bisteghi 1760, Capitoli per il giuoco del cucù, 114-19.

²¹ Alla vita di corte, che conosceva particolarmente bene dall'interno, Margherita Costa dedica diversi passaggi delle sue opere e in particolare la satira Cortegiano ravveduto, contenuta ne Lo stipo, sulla quale rimando alla pagina introduttiva di Costa Zalessow 2019.

Bibliografia

ACUCELLA 2014

Cristina ACUCELLA, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio»*. *Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, «Griseldaonline», 14 (2014). Consultato il 30/09/2021, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9179>.

BELLINI 2002

Eraldo BELLINI, *Agostino Mascardi tra “ars poetica” e “ars historica”*, Milano, Vita Pensiero, 2002.

BIANCHI 1924-1925:

Dante BIANCHI, *Una cortigiana rimatrice del Seicento: Margherita Costa*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 29, 1-31 (1924), pp. 187-203; 30 (1925), pp. 158-211.

BISTEGHI 1760:

Raffaello BISTEGHI, *Il gioco pratico o sieno capitoli diversi che servono di regola ad una Raccolta di giuochi più praticati nelle Conversazioni d'Italia*, Colle ameno, s.i.t.?, 1760.

BOCCACCIO 1998

Giovanni BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, Mondadori 1998, vol. VII.

CAPPUCCI 1984:

Martino CAPPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Enciclopedia Treccani, 1984, vol. 30, pp. 232-34.

COSTA 1638a:

Margherita COSTA, *La Chitarra*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1638b:

Margherita COSTA, *Il Violino*, Francoforte, Daniel Watsch, 1638.

COSTA 1639a:

Margherita COSTA, *Lo Stipo*, Venezia, s.i.t., 1639.

COSTA 1639b:

Margherita COSTA, *Lettere amorose*, Venezia, s.i.t., 1639.

COSTA 1640:

Margherita COSTA, *La Selva di Cipressi*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA 1647:

Margherita COSTA, *La selva di Diana*, Parigi, Craimoisy, 1647.

COSTA 1654:

Margherita COSTA, *Gli amori della luna*, Venezia, Giuliani, 1654.

COSTA-ZALESSOW 2008:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Margherita Costa*, in Albert N. MANCINI, Glenn Palen

PIERCE, *Dictionary of Literary Biography. Seventeenth-century italian poets and dramatist*, Bruccoli, Clark Layman, 2008, vol. 339, pp. 113-18.

COSTA-ZALESSOW 2010

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa*, in «Esperienze letterarie», 35, 4 (2010), pp. 79-85.

COSTA-ZALESSOW 2019:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Cortegiano ravveduto: satira di Margherita Costa*, «Letteratura italiana antica», XX (2019), pp. 579-91.

GOETHALS 2017:

Jessica GOETHALS, *The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa*, in «Early modern women», 12, 1 (2017), pp. 48-72.

MASCARDI 1636:

Agostino MASCARDI, *Dell'arte historica*, Roma, Giacomo Facciotti, 1636.

PIANTONI 2017:

Luca PIANTONI, *L'epistolario amoroso di Margherita Costa*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-5.

PIANTONI 2018:

Luca PIANTONI, *Le lettere amorose di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, in «Studi Secenteschi», 59 (2018), pp. 33-52.

REFINI 2006:

Eugenio REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», XXXV, 3 (2006), pp. 61-86.

WAGNER 2017:

Anna WAGNER, *Amante monco a Donna senza naso": Margherita Costa's Baroque Parody of the Love Letter*, Hull, Society for Italian Studies Conference, 2017 (conference paper).

Clara Stella

**Tra «infiammate stille» e «lacci cari»: la Cecilia di Margherita
Costa (1644)**

Abstract

Il *Cecilia Martire* è stampato nel 1644 e dedicato al cardinale Francesco Barberini. Costa, in cerca di un nuovo protettore, si cimenta per la prima volta in un poema sacro. Il saggio si sofferma sui momenti più virtuosistici di Costa e sulla linea erotica che caratterizza il percorso, quasi mistico, di Cecilia. Dall'esile *passio* di Cecilia, Costa crea un poema diviso in quattro canti che segue le fasi del martirio della giovane, selezionando i quadri più drammatici in una grande efrasi letteraria che si relaziona anche ai lavori di ristrutturazione della basilica di Santa Cecilia in Trastevere, sorta sulla presunta *domus* della martire. I quadri vivono del crescere dell'eroicità di Cecilia, intensificata dall'ambiente infernale che si crea intorno alla giovane e che l'autrice modella sapientemente sull'*Inferno* dantesco, su Tasso e Marino, ma anche su opere coeve di impianto scientifico, come gli scritti sull'eruzione dopo il disastro del Vesuvio nel 1631. Infine, il personaggio della Sofronia tassiana è certamente un punto di riferimento per Costa nella costruzione di Cecilia e del suo rapporto con Valeriano, il cui erotismo sconfinava nel profano nelle ottave espunte dalla stampa ma ancora leggibili nel ms. Vat. Barb. Lat. 4069 e di cui il saggio offre una lettura mirata.

Introduzione

Come scrive bene Jessica Goethals, la figura di santa Cecilia a differenza di altre sante come Giuditta o Ester, intrinsecamente drammatiche poiché legate alla violenza subita e perpetrata, è stata a lungo dimenticata nel *Pantheon* delle eroine cristiane (GOETHALS 2020a).¹ Al contrario, anche la mite Cecilia ha offerto molteplici spunti in ambito letterario e in quello artistico: temi e motivi dal racconto della *passio* della giovane trasteverina vennero impiegati a piacimento sul palcoscenico, sulla tela e su carta, per interpretare in quadri, drammi teatrali ed operistici il suo soggetto (RUSSANO HANNING 2004).² Seguendo la fortuna agiografica della sua storia, più della metà delle pubblicazioni sulla vita di Cecilia appaiono, non a caso, nella prima metà del Seicento, e questo dato sarà da connettere alla fastosa riscoperta della tomba della martire nella basilica di Santa Cecilia in Trastevere nel 1599:³ un fatto straordinario che, poco prima del Giubileo del 1600, «spurred textual excitement about her for several decades in both sacred and secular circles» (GOETHALS 2020a, 50).⁴ Margherita Costa si avvale della rinnovata fortuna di Cecilia per inscenare, e avallare artisticamente, un pentimento di pubblico dominio, esprimendo il suo talento nel nuovo genere dell'epica agiografica con un poema in quattro canti dedicato al cardinale Francesco Barberini, ovvero il *Cecilia martire* (COSTA 1644), smaccatamente encomiastico della genealogia della corrente famiglia papale.⁵

Due dei momenti fondamentali della vita di Costa, l'arrivo cioè a Firenze e a Roma, si accompagnarono a nuove rinascite e invenzioni artistiche, ed è ormai chiaro alla critica come l'autrice abbia saputo lavorare, negli anni, con la sua immagine, adattandola alle proprie necessità e ai bisogni del pubblico e della committenza (GOETHALS 2017a). Le due città sono quindi associabili a due modelli di ispirazione lirica che provengono dalla bizzarria, dalla buffoneria, dalla sensualità e dal meraviglioso, mediati, questi ultimi, dal programma classicizzante dei cigni della corte romana diretti dal papa-poeta Urbano VIII. La forma del poema agiografico le permise di esibire un allineamento strategico allo stile della riforma poetica proposta dai Barberini che, idealmente, volevano porsi come alternativa all'*Adone* di Marino, condannato all'indice da Urbano VIII (CARMINATI 2018, 42), con il dispiegamento di un esercito di nuovi eroi, i martiri della cristianità, e un linguaggio nuovo, sacro e piacevole allo stesso

tempo, che riscrivesse l'elemento religioso attingendo dalla tradizione lirica profana ma ispirandosi alle punte più mistiche e sensuali del testo biblico (FUMAROLI 1994, 149). Nel *Cecilia martire* Costa riesce a creare un piccolo gioiello, giocando sul piano del linguaggio e della trattazione della materia agiografica su più livelli. Il poema, che deriva la sua suddivisione in quattro canti da *La strage degli innocenti* di Marino, dilata e accorcia la trama della *passio* latina in modo sostanziale e si concentra, a differenza delle riscritture precedenti in chiave epica, sui momenti centrali del martirio (*Il Bagno* e *Il Martirio*), per poi dare spazio alle figure papali nel terzo canto (*Il Tempio*) e ritornare, infine, a descrivere la trasformazione della casa di Cecilia da *domus* a tempio sepolcrale nell'ultimo quadro (*Il Sepolcro*).⁶

Il *Cecilia martire* di Costa non è una storia in versi, o una semplice e didascalica ripresa della vicenda agiografica, ma un vero e proprio poema i cui marcatori epici sono attentamente esibiti dall'autrice. Costa non lascia spazio al racconto, ad esempio, del matrimonio con Valeriano, oggetto di fortunati drammi teatrali a partire da quello di Suor Cherubina Venturelli (WEAVER 2009, 37-51), né alla conversione del marito e del cognato, e neppure alla carità di Cecilia, la quale, per tre giorni, dopo essere stata decapitata, avrebbe continuato a convertire i compaesani e distribuito i suoi beni ai poveri. I punti più narrativi della *passio* sono dismessi per quelli più scenografici ed epici: lo scontro tra le forze paradisiache e quelle infernali, ad esempio, aperto dal concistoro presieduto da Plutone nel canto I, occupa uno spazio centrale e crea lo scenario entro cui Costa incastona l'encomio del papato Barberini. Tralasciando i complessi intenti celebrativi del poema, in questo saggio si metteranno in rilievo, invece, i punti che caratterizzano la linea virtuosistica ed erotica di Costa, esaminando in particolare la rappresentazione del tripudio di fuoco del *balneum* (cfr. COSTA-ZALESSOW 2015, 34, 209), il rapporto con l'elemento efrastico e la riscrittura della vicenda tassiana di Sofronia e Olindo in chiave epico-agiografica. In quest'ultimo caso, infatti, nel tratteggiare il rapporto amoroso tra Valeriano e Cecilia, Costa poté ispirarsi alla galleria di amanti rifiutati delineata nelle sue *Lettere amoroze* del 1639, ristampate nel 1643 (COSTA 1639). È probabilmente sulla loro voce che modella alcune ottave amoroze che verranno successivamente espunte dall'edizione a stampa del poema, ma che ancora si leggono in una bella copia del poema nel ms. Vat. Barb.

Lat. 4069 (COSTA-ZALESSOW 2015, 35) di uso privato e certamente mai eliminata dagli scaffali della biblioteca del cardinale dedicatario Francesco Barberini.

Lo spazio del divertissement: dal Bagno al Sepolcro

Nel canto I l'edificio che si apre al lettore è ridotto in «vampe», l'aria «stride» e i bollori e i fumi che il miscuglio di aria, fuoco e ghiaccio creano rendono la *domus* di Cecilia simile a un paesaggio infernale (I, 13-16). Come in un grande teatro le tende delle pareti del «Palagio» si aprono, in *medias res*, sull'inferno dei vapori ardenti del martirio («stanza più non somiglia; e fatta è reggia / di terremoti, ov' il furor fiammeggia»; I, 55). Qui entra in scena Cecilia che «la lingua discioglie in dolci note» (I, 17) per esortare le fiamme a crescere ancora più vive e accese, costruendo un parallelismo con il canto intonato nelle ottave proemiali dalla voce di una Costa penitente e che si potrà seguire lungo il poema, riavvolgendo il filo che unisce il tema della musica, del canto e della *performance* della «diva» Cecilia.⁷

La descrizione dei vapori e dei fumi che inondano il *balneum* è resa da Costa dettagliatamente, con un progressivo *climax* che pone l'enfasi sulle percezioni sonore e sensoriali del fenomeno. Il fumo, il vapore e il calore sono descritti come i pronostici di un'eruzione vulcanica che si incanala, con la sua potenza e forza, nello spazio angusto del piccolo bagno della giovane martire. Un frastuono «di catene, di ferri, e d'urli» che fa «risonar» e «rimbombare» il tutto (I, 42) annuncia l'arrivo del fuoco in colate di lava ed emanazioni sulfureo-magmatiche prodotte direttamente dalla fucina di Efesto in «Mongibello» (I, 45), cioè nell'Etna. Tasso, nel *Mondo creato* (III, 752-69, in TASSO [1951]) aveva inserito una descrizione del percorso tortuoso delle acque termali che, procedendo dal mare, «per oscure, e tenebrose strade / sotto la cavernosa e rara terra» si incanalano («quasi per mine occulte assai profonde / e poi che da se stesso in lor s'è chiuso / con gli obliqui suoi corsi ascende in alto»), zampillando poi in superficie sotto forma di acqua calda e solforosa («e de' purgati umori / il terrestre amator cangiat' ha 'n dolce, / e trapassando da' metalli ei prende / qualità viepiù calda, onde sovente / con fervid'acque egli s'accende, e bolle»). Marino aveva ripreso il motivo delle acque termali in chiave erotica in una coppia di sonetti delle *Rime amorose* che ritraggono la donna amata alla

«solfaia» di Pozzuolo (MARINO [1987], 179),⁸ descritta come luogo infernale, e di cui riportiamo la prima parte, altamente evocativa del Tasso del *Mondo creato*:

Là, dove Stige per sulfurea vena
di fiamme inestinguibili e di fumi
rapidi globbi e torbidi volumi
manda a turbar la pura aria serena,
e donde van per infeconda arena
con tacito bollor pallidi fiumi,
e fra sanguigne nebbie e ciechi lumi
mirasi l'uscio de l'eterna pena,
cruda donna sen vien, per mirar quivi
fra le perdute e desperate genti
mill'amanti per lei di vita privi
(MARINO [1987], n. 72).

Il lessico del fuoco di Costa è affine alla declinazione solfureo-amorosa di Marino, con la quale converge per segmenti lessicali: il pezzo virtuosistico dell'autrice, giocato sulla variazione, ha comunque una base archetipica nella *Commedia* dantesca, i cui luoghi infernali erano ritornati in auge con l'eruzione dell'Etna del 1631, la cui portata sentita quasi come "apocalittica" diede argomento cronachistico e poetico a molti autori soprattutto napoletani (RICCIO 1889, 513-21). Il fuoco dell'Etna è invocato da Plutone a riscaldare l'acqua del martirio di Cecilia con eco del XIV dell'*Inferno*: lì «in Mongibello» era stata posta la «focina negra» (ALIGHIERI [1966-1967], *Inf.* XIV, 56), cioè quella casa dei Ciclopi che già la letteratura sull'eruzione del Vesuvio aveva fatto propria. Anche la stanzetta di Cecilia, trasformatasi in un convoluto meccanismo ingegneristico dove l'acqua si tramuta in faville ardenti attraverso i tubi e le bocchette da cui poi fuoriesce, diventa, iperbolicamente, il peggiore dei luoghi infernali, l'«isola ardente» di Vulcano dove «tutti i Mostri d'Averno» (I, 49) trovano la loro sede per «l'interno suo foco ogni or lucente»:

Spruzzano gli empi d'infiammate stille
le pure membra e di cocenti umori
spandon sopra lei calde faville,
e dentr' a l'acqua nudrono bollori

par, che tolti da l'Orco a cento, a mille
v'avventin di Vulcano i rei furori
e di Plutone la region concente
ivi rinovi un Mongibello ardente (I, 45).

Austro infernal con mormorar'orrendo
ale spande di foco e 'l luogo ingombra,
indi quell'acque co 'l suo soffio aprendo,
dal fondo l'alza e una tempesta adombra:
l'umor in sé ricade e ogni or tremendo
il furor più s'avanza in sen' a l'ombra:
ondeggian co' tremori i flutti sparsi,
e tutti gli elementi ivi son' arsi (I, 48).

L'aria è scossa da uno «spaventoso suono» che indica l'imminenza di una tempesta, impastata di «grave [...] nebbia» e di «tempestoso umor» (I, 52), che si scatena sopra Cecilia e l'archetipo non può che essere la pioggia dantesca mista di caligine e fuoco di *Inferno* XIV (vv. 1-42). Le nubi preannunciano la conflagrazione funesta di tutti gli elementi naturali («di lampi e di saette il cielo tutto / annuntia fra tempeste eterno lutto»; I, 53): solo a questo punto si alzano le onde, che fuoriescono, miste di vapore, dai lati delle pareti con «muggir spietato» (I, 54). Costa, così facendo, rende in forma poetica quell'emissione di vapore acqueo che il cardinale Paolo Emilio Sfondrati si era immaginato uscire dalle bocchette della stanza di Cecilia, riemerse grazie gli scavi nel luogo del martirio, divenuto per volontà del cardinale la cosiddetta *Cappella del Bagno* della basilica trasteverina:

S'alza l'acqua cocente e 'l dorso irato
inver le stelle sollevar si scorge,
or' esce fuori del ristretto lato,
ed or, per ruinare, in alto sorge:
fervida stride e con muggir spietato
fuor de l'usata sponda i flutti porge
e spruzza e spande fra l'ardenti stille
fiamme, fumo, terror, gelo e faville (I, 54).

Un terribile terremoto conclude la scena: attorno a Cecilia ruotano «a cento, a mille / i folgori» e sia le mura che i marmi del palazzo «versano scintille», avvolgendola tutt'attorno (I, 56). Sul calore del fuoco e la costanza di Cecilia si

gioca il contrasto tra la morte e la vita eterna: il turbinio dei venti e le onde infuocate sono per la giovane martire un vento di refrigerio, e il motivo poetico sopra il quale Costa può ricamare una serie di contrasti tra il paesaggio infernale e il piacere delle membra candide di Cecilia a contatto con il fuoco, l'aria infuocata e l'acqua bollente. Qui entra in scena una martire suadente, che sprigiona bellezza, sensualità e piacere, oggetto della parte finale di questo contributo.

Se «l'albergo ch'arse orride facelle» (III, 102) era stato, nei canti I e II, un luogo d'inferno, la vittoria di Cecilia e di Urbano I sul male porta a un teatrale cambio di scena: il canto IV, ovvero *Il Sepolcro*, infatti, è un tripudio di gemme, pietre preziose e addobbi paradisiaci: Urbano I, al quale è affidata la cura del corpo di Cecilia dopo la morte, trasforma la *domus* romana della giovane in un luogo di culto. Questa è l'occasione, per Costa, di un affondo efrastico che risponde effettivamente alla preziosità della *Cappella del Bagno* e ai marmi e alle pietre che adornano la tomba della martire, posta nel presbiterio, dove è incastonata la fine statua di Maderno, voluta da Sfondrati e realizzata ad inizio secolo (GOODSON 2007; RADEGLIA 2007). Alla luce dei raggi solari la tomba risplende delle più belle gemme del mondo: il diamante, il carbonchio, lo zaffiro, il crisolito, la granata, l'ametista. Personificate, infatti, le «gemme tra lor» fanno «gare d'onore»: avvampano e accrescono la loro bellezza non appena toccate dallo sguardo altrui («per meraviglia di chi 'l guardo gira», IV, 54). Il pavimento è tempestato di smeraldi e la porta della *domus* viene arricchita, dagli angeli, di alloro, perle e oro: la luce è tale che «un novo giorno ed un novello cielo» (IV, 58) sembrano prendere vita racchiusi nella basilica. Il ruolo della musica, anche in quest'opera di Costa, è centrale: Dio è accolto in questo paradiso in terra con «tenzoni care» e «festosi gli augelletti in varii accenti / giungon al nobil pregio alti concenti» (IV, 60) ma, soprattutto, il momento è salutato da un'armonia cosmica data dal silenzio dei Cieli, che permette di amplificare, come una cassa di risonanza, il tripudio degli inni angelici. Gli angeli, in processione, scendono in terra e sono rappresentati da Costa come una «corte di stelle» che «in terra move / i piè di perle, e i vanni d'oro» lungo la stanza (IV, 64). L'angelo custode di Cecilia le pone sopra il capo, infine, un velo bianco, trapuntato di diamanti e rubini, e direzionandole il volto dall'altro lato come nella posa della statua di Maderno. Per salutare questo gesto, di

nuovo, le corti angeliche rinnovano il canto «a cento a mille» in una nuova rinascita primaverile di suoni e profumi (IV, 67). In queste ottave, che anticipano il pomposo corteo funebre che accompagnerà la salma di Cecilia lungo la via Appia verso il primo luogo della sua sepoltura, Costa riscrive in chiave femminile la tradizione epica del corteo e dei giochi funebri: questa volta gli onori non sono tributati a degli eroi del mito o della storia, ma ad una semplice «giovinetta» che, come esclama il cognato Tiburzio, ha avuto il merito di abbassare l'onore e la superbia degli uomini in terra e in cielo («per te converso de' nocenti mali / rintuzzi contra noi l'ingiusto orgoglio» IV, 41).

Cecilia martire e Cecilia tentatrice nelle ottave riscritte

Proprio il moto di ribellione di Cecilia dà il la alla macchina bellica su modello dell'*Eneide*, e nell'ultimo canto le parole di Urbano metteranno la giovane di fronte agli esempi di tutte quelle «molte Vergini» che «ancora hanno disgiunto / dal corpo l'anima a la salute intese, / bench' in tenera etade e Dio lor diede / tra i regni de le stelle aver la fede», come Tecla e Felicita che ora stanno come fenici «ferme invariabili» fisse attorno al gran «Motore» e lungo la via Appia (III, 68-69). Plutone è offeso, infatti, che «da femina Averno oppresso sia» (I, 87) e dalla sua prospettiva Cecilia pecca di superbia e di ardire per la resistenza che dimostra nella difesa della propria castità, poiché, secondo un criterio profano, «vita non merta chi l'amor non prezza». Ancor più, per Plutone, la castità matrimoniale di Cecilia è un negare «fede a la fede», è un non adempiere al dovere fondamentale di ogni sposa, quello cioè di «consumar gli atti amorosi» (I, 86). Le furie continueranno in questo vilipendio definendo Cecilia, in termini misogini, come una «donzella», una «forsennata fanciulla» e una «fragil verginella» che «sprezza Pluto e vilipende Aletto» con l'assurdità dei suoi voti (I, 86-87).

Nel secondo canto l'ira di Almachio risvegliato dalle Furie lo rende «tra mostri un mostro» (II, 5), al punto da farlo assomigliare a Pluto e indurlo a chiamare un boia per giustiziare, con decollazione, Cecilia. La sua trasformazione da uomo a giudice iracundo e poi a vera *fera* infernale utilizza la fenomenologia dantesca, già declinata negli interpreti del male della *Strage degli innocenti* di Marino (Satana, Erode e i carnefici): spaventato dalla sua

stessa immagine, «agitato si vede, e nudo e inerme / sé stesso incontra, e sé medesimo aborre» (II, 9). Costa descrive la figura di Almachio come una creatura diabolica e irrazionale tramite un gioco di antitesi, iperboli e rime inclusive per raffigurare gli aspetti contrastanti e violenti della sua trasformazione: «confusi gli accenti escon da lui / e di pavido ghiaccio il petto cinge», «tra Furie rassembra e larva e furia / ch'agitata da Pluto agita e infuria» (II, 13). Al nascere del giorno Almachio è privo di vita e intelletto («semivivo e senza spirito» II, 14) in contrasto con l'Almachio-retore e giudice della *passio* che, seppur antitetico a Cecilia, aveva mostrato capacità d'analisi sottoponendo tutti e tre i martiri, inclusa la giovane, a un interrogatorio. Anche secondo Almachio Cecilia è una «vil femminuccia» e una delle «cristiane ancelle» che «tant'osano» e tanto sono orgogliose della loro fede contraria agli dei. Cecilia, allora, è in odio a Pluto e ad Almachio non solo per la sua fede costante, ma anche per il suo essere una donna che sfida gli ordini precostituiti:

Ed ora una donzella, un sesso vile,
ch'ha ne la fresca età molle germoglio,
abbatterà con temerario stile
del forte imperador l'invitto soglio?
Ah l suo vanto per me si prenda à vile,
e con la vita il femminile orgoglio
estinto manchi: e a questo dir nel core
e tutt'odio, tutt'ira, e tutto orrore (II, 25).

Se il contrasto Plutone-Almachio-Cecilia può ricordare le posizioni retoriche della *questione della donna*, l'archetipo epico-letterario di Costa è quello della Sofronia tassiana, guerriera senz'armi che usa la castità come difesa ed elemento di indipendenza ma la cui estraneità al modello epico è sottolineata da Tasso in più punti (BENEDETTI 1997, 97-108). Sofronia non è giovane, ma è descritta di già «matura / verginità», inviccinabile, chiusa in sé come una città fortificata irraggiungibile (TASSO [2009], II.14). Nel poema tassiano la castità di Sofronia non vive di un'apoteosi, ma è letta, al contrario, in un moto di intransigenza non contemplato nell'economia del poema, e che è punito dal suo autore e dalla logica del bene comune con l'imposizione forzata del matrimonio con Olindo. Sofronia, che non è investita da Dio, non è nel luogo letterario

adatto per poter vincere sulla storia e, per questo, sarà oggetto di numerosi ripensamenti da parte di Tasso che finirà per escludere l'episodio dei due amanti nella *Conquistata* (BENEDETTI 1997, 114-15).

Le diverse muse che ispirano la poesia d'amore di Costa sono, di fatto, portatrici di due differenti concezioni dell'erotico: quello sensuale e terreno esemplificato da Simona, la musa de *La Chitarra*, (COSTA 1638, 3) e quello sublimato e cristiano di Cecilia. Le parole di quest'ultima escono da un «purpureo labro», il suono è «dolce a l'aria» come «aure odorose» (I, 76): le caratteristiche delle tessere petrarchistiche si sposano con gli attributi della santità della vergine romana (cfr. BELLINI 2004, 167-97). La sensualità, che si concentra nelle varie fasi del martirio di Cecilia, che «di vapori celesti» avvampa e arde (I, 71), non trabocca in licenziosità ma, come ribadisce la voce narrante, è espressione di una «fede» ardente che si accresce nelle «onde» e pulsa di «vene amorose» (I, 76). La figura di Cecilia-martire apre a Costa la possibilità di confrontarsi non solo con i poli privilegiati della poesia alta, l'epica agiografica e la tradizione della *virgo militans*, ma di continuare a sperimentare con il tema di *eros* e *thanatos* e di inscrivere l'opera nel linguaggio dei poeti della corte barberina sacralizzando l'erotico ed erotizzando il sacro.

Nel poemetto l'elemento erotico è principalmente declinato all'interno dell'esperienza corporea di Cecilia. In questo senso, la Cecilia letteraria di Costa gareggia con la statua di Maderno, che aveva tradotto in marmo la morte di Cecilia come un sonno perpetuo e delicato e per questo molto più "vero" della vita stessa. L'artista, che aveva già realizzato un'interpretazione carmelitana dell'estasi di Brigida di Svezia, inginocchiata nella cappella confessionale della basilica di San Paolo fuori le mura, realizza con Cecilia un ideale di purezza e di cristianesimo primitivo su archetipi classici (LO BIANCO 2007, 163). Circa vent'anni dopo, il linguaggio marmoreo di Bernini avrebbe creato e aperto, invece, nuove visioni con la realizzazione del complesso di *Dafne ed Apollo*, su committenza privata dei Barberini, e dell'estasi di santa Teresa d'Avila, i cui lavori iniziarono tra il 1644 e il 1645 (cfr. BELLINI 2009, 165-76). Se questi sono i macro-poli dell'arte figurativa, Costa ha davanti a sé la possibilità di descrivere i tormenti e l'infuocato coraggio di Cecilia traendo ispirazione dalla sensualità del misticismo seicentesco e dalla bellezza verginale delle sue protagoniste.

Riprendendo la figura dell'apostola innamorata Maddalena, e, soprattutto, l'eroticismo delle mistiche, Cecilia è più volte ritratta come un'«accesa amante» che «gode» dello spettacolo infernale che le si costruisce attorno (I, 58).⁹ In Costa, la verginità e la fedeltà ai valori cristiani sono esaltate con la descrizione dell'accrescimento della bellezza e del piacere che aumentano esponenzialmente all'acuirsi delle pene. Secondo un *topos* mariano la bellezza è lo specchio della purezza di Cecilia, che diventa più cristallina a mano a mano che le fiamme l'avvolgono; ma Costa si avvale anche della tradizione petrarchistica, a cui associa il lessico dell'esperienza spirituale. Armata del suo «molle seno», Cecilia ha il viso «sereno», sente il fuoco come un «dolce letto» su cui adagiarsi e la pena è un «dilettevole gioco» e una «dolce prova» (I, 60); inoltre, il piacere e il godimento sensuale dell'unione con Dio sono lo spazio entro cui si innalzano i suoi inni di lode che invocano l'intensificarsi del martirio:

Sì sì stille, sì sì vampe crescete
abbruciatemi il seno, ardo d'amore;
fiammatemi l'alma, il petto ardate
sono lieve le fiamme a tanto core;
voi con foco maggior non m'accendete,
di quello, onde m'accese il mio Signore (I, 65).

Nel fuoco, allora – forma nella quale si manifestò Dio a Mosè ed elemento del martirio di Elia e dell'incendio «dei fanciulli di Babelle», che Cecilia ricorda nel primo discorso pronunciato in apertura del Canto I (I, 19) – la parola può snodarsi e trarre la forza di cantare il più «armonioso» dei suoi canti (I, 22). Cecilia, in questo senso, è un'eroina controriformistica che non conosce altro senso se non quello della missione di morire come «sposa ancella» e amante di Cristo, aspettando di essere trafitta solamente dal suo dardo («trafigga il petto mio più fiero dardo, / ed infiammi il mio sen più ardente foco»; II, 72), come la Teresa d'Avila che muore «tutta infiammata di grande amore di Dio» (AVILA [1998], 328-29). Costa scolpisce con le sue parole un modello di eroina, martire circoscritta dalla sua missione, che sfida gli elementi della natura per il proprio piacere, mettendo al centro il suo potere di resistenza.

Il riconoscimento della correttezza della scelta di castità di Cecilia da parte del marito Valeriano, che prende la parola nell'ultimo canto lodando la moglie, seguito a ruota dal fratello Tiburzio, è un tema legato alle riflessioni controriformistiche sul matrimonio, propugnate dalla stessa stamperia vaticana almeno a partire dal 1565, anno in cui si erano fatte pubblicare le lettere di san Girolamo sulla verginità e la castità matrimoniale (BARBERI 1942, 111-17). Il corpo puro, intatto e intriso di «vera» vita di Cecilia, giace a terra ed è il fulcro dello sguardo dei due fratelli, che si precipitano dal Cielo in terra a renderle onore, riprendendo in questo viaggio sembianza umana («benché le sue membra in lei sien morte, / ha pur d'ogni virtù forma vitale / e par che dica ogniuno "oh non è morta, / oh da la morte sua quivi è risorta"», IV, 9). L'enfasi sulla ferita che spicca sul candore marmoreo del collo di Cecilia non può che ricordare il colore e la virgineale compostezza della statua di Maderno:

Ma Valeriano, ch'a lei visse unito
di giogo marital fra lacci cari,
volge, di moglie pia grato marito,
ver lei d'eternitade i lumi chiari:
e visto da tre colpi esser partito
quel collo, ch'adeguar de' marmi pari
puote in candori l'eccellenza pura,
e rende al suo splendor la neve oscura (IV, 10).

Nella versione a stampa, Valeriano ripercorre il martirio di Cecilia ribadendone il significato all'interno del disegno divino: il martirio del bagno «di macchie i corpi lava, / e d'ogni impurità mondi ne rende» continuando la felice sovrapposizione tra i significati dell'acqua, elemento di morte e di vita insieme, nella vicenda di Cecilia (IV, 15). La fiamma è gradita ai martiri perché purifica l'anima e il corpo, e i tre colpi inferti sono l'impronta della Trinità, il cui numero è ricordato anche dal gesto della mano nella statua di Maderno. Cecilia viene quindi esaltata come vera sposa, poiché ha dato la possibilità a Valeriano di scoprire la vita pura, illuminata dalla fede, sottraendolo al culto pagano, alla tentazione del desiderio e dell'amore carnale: «anch'io le fiamme accolsi, e amando ardei / e di frale desir mi feci oggetto, / ma da te, che nascesti a darmi aita / mi fu tolto l'ardir, resa la vita» (IV, 24). Nelle parole di Valeriano si

ribadisce l'adesione ad un programma retorico che oppone le fortune terrene a quelle celesti: i detentori del potere in terra sono soggetti a Dio perché il vero impero è quello celeste, e dovranno anch'essi operare secondo la volontà divina senza affidarsi alla dea fortuna.

Di questo saluto a Cecilia ci è rimasta una seconda versione, testimoniata dal ms. Vat. Barb. Lat. 4069, una copia del *Cecilia martire* che differisce dal testo a stampa nelle ottave 10-38 del canto IV e per la mancanza dell'*Allegoria*.¹⁰ Nel manoscritto, a c. 80r, all'indicazione «Ottave mutate / nel quarto Canto al v. x^o» seguono, come in appendice, le ottave accolte nella stampa. Dal confronto tra le ottave manoscritte e quelle a stampa si rileva un rimaneggiamento notevole su almeno tre livelli: disposizione, stile e significato. Le ottave 10-19 del manoscritto sono del tutto improntate a un lessico d'amore che viene radicalmente espunto nella versione a stampa; dall'ottava 20, invece, la narrazione ritorna quasi uguale, se non per la disposizione delle ottave nel testo o per dei cambiamenti lessicali mirati a stemperare la sensualità della bellezza involontariamente tentatrice di Cecilia. È interessante soffermarci sulle nove ottave che, più di tutte, si discostano dal modello proposto poi a stampa.

L'ottava 10 del manoscritto, ad esempio, presenta un *incipit* uguale alla stampa ma se ne discosta nettamente nella seconda parte. Nel manoscritto vaticano i «lumi chiari» di Cecilia sono, con diversa di prospettiva, i «fonti amari» che accendono un amore non ricambiato. Valeriano, nella versione del Barb. Lat. 4069, una volta ripreso possesso del suo corpo sulla terra, si rivolge a Cecilia non come devoto ma come un marito sofferente, un amante disperato o un Olindo redivivo, focalizzandosi sui suoi occhi anziché, come si legge nella riscrittura, sul significato del martirio e sui segni salvifici lasciati sul corpo di Cecilia («e visto da tre colpi esser partito / quel collo, ch'adeguar de' marmi pari / puote in candori l'eccellenza pura, / e rende al suo splendor / la neve oscura // dice [...]» IV, 10). Dalla prospettiva di Valeriano-amante, infatti, gli occhi chiusi di Cecilia sono ciechi non a causa della morte, ma perché accecati dalla ritrosia dell'amante:

Ma Valeriano, ch'a lei visse unito
di giogo marital fra lacci cari,
par che di moglie pia grato marito

già già da lumi spande i fonti amari
e dice: «Oh mio bel sole impallidisco
lumi de lumi miei sereni e chiari
come occhi vi miro, e talpe sete
in ver colui ch'illuminato avete?»
(IV, 10, ms. Barb. Lat. 4069).

Il racconto prosegue, nella versione manoscritta, con un Valeriano-amante che ricorda la bellezza della sua sposa, partendo dall'effetto che ha su di lui il suo sguardo: gli occhi sono porti per «cori erranti», non certamente luci di *salus* cristiana, e Valeriano si discosta dalla retorica del martirio per rompere in un pianto di dolore per la morte dell'amata:

Apritevi oh di lumi alte facelle
occhi ch'apriste a me del ciel la luce,
animati tesori, amate stelle,
porto, ch'i cori erranti in porto adduce,
Cecilia, oh Dio, le tue sembianze belle
crudo ferro ha macchiato e non riluce
più quel tuo dì che mi spirava aita
e morta miro chi mi diè la vita
(IV, 11, ms. Barb. Lat. 4069).

Nella versione a stampa, il racconto procede, invece, in una direzione completamente differente e dimentica della Cecilia terrena: questo “secondo” Valeriano ripercorre le tappe del martirio della giovane, dal bagno alla decollazione, e ricorda l'ira di Pluto abbattutasi su di lei.

Nell'ottava successiva del manoscritto si continua a sviluppare, invece, e con *climax*, l'ambiguità di fondo della bellezza e dell'amore di Cecilia. Cecilia è una «sposa diletta» e soprattutto una «compagnia bramata» e «tempra» dell'«ardore» provato dal suo sposo; come la Sofronia di Tasso, archetipo sul quale ritorneremo, è una «donzella d'alto cor» che non si permette di contraccambiare l'amore a causa del suo voto di castità:

Oh di sangue roman diva ben nata,
più de la vita mia più del mio core
sposa diletta, compagnia bramata,
soave tempra del mio forte ardore,

refrigerio gradito, anima amata
fida al tuo sposo, e cara al tuo Signore,
donzella d'alto cor, di fe' costante,
del cielo ancella, e de le stelle amante
(IV, 12, ms. Barb. Lat. 4069).

Nella versione a stampa ci si concentra, invece, sull'eroismo di Cecilia, attraverso le parole di Plutone che, come un nuovo Perillo, procura infiniti tormenti a chi lo contraddice («O' di folle regnante affetto insano, / che de la fe', che segui, al par sei cieco, / poiché stimi atterrar spirto sovrano, / e maggior danno nel suo male hai teco / del suo duolo una stilla è un oceano, / che gran tempeste d'atre pene ha seco, / e chi l'offende, ne gli altri martori / novo Perillo a sé fabrica ardori» IV, 12).

Nel manoscritto, dall'ottava 13 c'è spazio anche per il tema della gelosia: Cecilia, che trae piacere solo dalla visione in Dio, sta distogliendo lo sguardo dal marito terreno, che la prega di instillare dentro di lui, nuovamente, il fuoco della passione:

Ah tu, mia luce, le tue luci omai,
a me non volgi e a versar calde stille
provochi in me de' gravi lumi i rai
e pur spandi al mio seno alte faville
lieta solo in Dio godi, e me non fai
di tua vista contento: ah le scintilla
del tuo foco gradito in me rinova
dè di foco maggior vampa si trova
(IV, 13, ms. Barb. Lat. 4069).

Nella versione a stampa, invece, l'ottava 13 riprende il motivo del fuoco, ma questo è funzionale alla descrizione delle fiamme del martirio: «Nocer il Bagno a lei Cesar credeo / e nel rinfiammar l'onde, Averno fiero / riportar da la vergine trofeo» (IV, 13) in quanto le «tempeste d'ardori» possono essere solo quelle dell'inferno.

Nell'ottava 15 del manoscritto, Valeriano insiste nel ricordo dell'amore destato da Cecilia e i suoi «primier contenti / ond'in terra mi strinsi a te d'amore» con un'ambiguità erotica che si rinnova alla vista del corpo morto della sposa, colorandosi di una sottile necrofilia. La donna non è colei che ha

sconfitto l'inferno, ma è l'«amato oggetto, unico bene» dell'amante e la bellezza del suo corpo tormenta Valeriano come aveva fatto in vita, anzi rinnova le pene amorose ancora più profondamente:

Ah tu, mia luce, le tue luci omai,
a me non volgi e a versar calde stille
provochi in me de' gravi lumi i rai
e pur spandi al mio seno alte faville
lieta solo in Dio godi e me non fai
di tua vista contento: ah le scintille
del tuo foco gradito in me rinova
sè di foco maggior vampa si trova
(IV, 15, ms. Barb. Lat. 4069).

Nel rifacimento a stampa, si continua, invece, la retorica del martirio con attenzione alla funzione purgativa del bagno (IV, 15).

È poi interessante la struttura dell'ottava 16, dove gli inserti parentetici assecondano l'ambiguità delle parole di Valeriano, con un espediente stilistico molto utilizzato da Costa per sottolineare l'ambivalenza dei registri. Benché appartenente alle sfere celesti, «se dir lice», una volta ripreso possesso della propria «forma terrena» per salutare e accogliere Cecilia in cielo, Valeriano sente rinnovarsi il «mal» che Cecilia aveva provocato nel suo cuore:

Benchè de' l'alte stelle io spirto sia
e preman i miei piè i campi celesti,
pur in forma terrena accolto or fia,
che 'l tuo mal (se dir lice) il cor molesti.
E in me (come Ciel suole) anima già
le pene no, ma ben gli affetti desti
che la terra abitar non si può mai,
se non vi sian martiri, o s'odan lai
(IV, 16, ms. Barb. Lat. 4069).

Nelle ottave accolte a stampa, al contrario, la morte per martirio è descritta come ciò che di più grato ci possa essere: consegna alla vera vita nei cieli ed è una prova di coraggio senza eguali. A Cecilia viene riconosciuto il ruolo di soldato di Cristo e il merito di aver sconfitto l'inferno e Plutone nel nome di Dio, emulando il ruolo della Vergine nell'Apocalisse («E s'al tuo bagno fu l'ardore vinto, / anco il foco purgar la terra suole:/ de le fiamme l'aspetto è a noi gradito,

/ e caro splende co' suoi raggi il Sole; / vien lo spirto vitale a noi partito / da sommi fochi de l'eccelsa mole, / e tra la sfera del sovrano foco, / il mondo inferior gode il suo loco», IV, 16).

Nel manoscritto, paradossalmente, la morte per martirio è letta nell'ottava successiva come rifiuto d'amore: le «luci» sono avare e la prospettiva soteriologica è del tutto inesistente in questo bagno di ricordi terreni:

Mirate, oh faci mie, luci mie care,
specchi de' miei pensieri, archi di fede
chi vorria (se potesse) in vene amare
stemprar le stelle sue, ch'in voi non vede.
Come chiuse vi scorgo a me sì avare
negate in terra i rai de l'alta sede?
Se più qui resto io manco e morto spiro,
se spenti i lumi del mio sol rimiro
(IV, 17, ms. Barb. Lat. 4069).

Prima del ravvedimento di Valeriano segue, nel manoscritto, un progressivo primo piano sulle labbra e sui capelli di Cecilia. A differenza della versione a stampa, che in questo punto si concentra, di nuovo, sul «ferro» e sul collo, segnato dai tre colpi della spada e sul sangue, un «trofeo felicissimo» e motivo di festa dell'Empireo, la versione manoscritta descrive labbra che sono state rubate all'amante per essere donate a Dio, mentre i capelli sono delle «catene», dei «nodi» e dei «dilettoni lacci» che continuano ad irretire il cuore dell'amante. Le chiome di Cecilia dovranno contribuire a fare «del novo ciel seconda reggia» e addobbare, come ghirlande, il luogo del martirio: il risultato, tuttavia, sembra propendere più verso la consacrazione di un tempio d'amore più che di martirio. Per comodità, si riportano, le due ottave 18 e 19 in raffronto:

Labbia, che dia pensar dolci sapeste
da fonte di rubino a me tesori,
voi che pietose al vostro Dio mi deste,
porgete al zelo mio cari ristori,
e già, ch'a vita il mio morir traeste,
fate, che qui non regnino martori,
e la terra per noi, per te si veggia
fatta di novo ciel seconda reggia.

E ben il ferro con tre colpi segna
la vergine latina al ciel diletta,
ch'ogni gran forte del terren più degna
ha con invito cor per lui negletta,
che Trino, ed Uno su le Stelle regna,
ha triplicata luce in un ristretta,
ed è per noi contr'ogni rio furore,
gran forza, alta giustitia, e sommo
amore.

E voi, non so, se chiome o pur catene
che non fuste al mio cor noiosi impacci,
ma per sovrarmi l'alma a dure pene,
a miei nodi, e dilettoni lacci
spandete luce intorno, e qui serene
l'aure al tempio addoggiate, anco tra ghiacci
la terra suol aver vampe d'ardore
e ne le morti sue rinasce amore
(IV, 18-19, ms. Barb. Lat. 4069).

Ond'or tra 'l caldo Bagno io qui ti miro,
e tra l'offese del tenereo stuolo,
e fra 'l tuo sangue preda del martiro,
e trofeo felicissimo del duolo
che goder non si può ne l'alto giro
la reggia tranquillissima del polo,
se pe 'l gran Re de la salute pria,
la fragil vita in noi morta non sia
(IV, 18-19, COSTA 1644).

L'ottava 20, con incipit «ma che morta dich'io tu viva sei», è identica in entrambe le versioni, se non per la punteggiatura e qualche minimo accorgimento stilistico. Come accennato, le ottave che seguono da qui in poi sono quasi identiche a quelle a stampa, se non per la dislocazione nel testo. Gli eventuali accorgimenti stilistici non ne intaccano né il senso, né il registro, questa volta alto e intento a celebrare il candore e la bellezza spirituale di Cecilia: non più una sposa ritrosa, ma «anima chiara» e «virgineo fiore». Solo in alcuni punti, l'incursione dell'erotico ritorna, seppur affievolita dal contesto che non dà spazio per una deroga vera e propria. Si veda, ad esempio l'ottava 29, che coincide con la 34 della versione a stampa: Cecilia non è «cara» ma è ancora «bella» e potenzialmente capace di ispirare un amore dalle fattezze carnali. La disposizione e il corpo del testo del manoscritto ritornano del tutto conformi a quelli della versione a stampa dall'ottava 36 in poi.

Riflettendo sull'archetipo su cui si modella Valeriano, l'Olindo tassiano, andrà ricordato che anche per Tasso l'amore di Olindo e la castità di Sofronia furono oggetto di lunghi ripensamenti, che portarono all'esclusione della vicenda nella lezione della *Conquistata*. In un contesto di morte, nel mezzo di un rogo che vede i due amanti schiena a schiena, Olindo proromperà nella sua appassionata dichiarazione d'amore sfogando i propri desideri in una violazione verbale del voto di castità della sua amata («Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? / Questo è quel foco ch'io credea ch'i cori / ne dovesse infiammar d'eguali ardori?» *Liberata*, II, 33, vv. 5-8) e Costa riprende nella versione manoscritta proprio il segmento tassiano «compagnia di vita» in «compagnia bramata» (IV, 12, ms. Barb. Lat. 4069).

Concludiamo accennando che Costa, al di là di Olindo, aveva comunque già ragionato su un'amplessissima casistica di uomini rifiutati dalle loro donne, rileggendo comicamente il rapporto di non corrispondenza tra gli amanti e il potere della castità in alcuni episodi della sua voluminosa raccolta di lettere amoroze. Un esempio da considerare per leggere le ottave espunte alla luce del *divertissement* costiano sono gli scambi di lettere, ad esempio, attribuiti ad una voce maschile che lamenta la ritrosia della donna amata perché votata a Dio, come nella lettera spedita da un *Amante a donna di non libero stato* (COSTA 1639, 102-5) e in quella indirizzata da un amante a *Rinchiusa donna* (ivi, 105-9).¹¹ In questi scambi l'uomo lamenta la pena di dover vivere in castità per la donna che ama, avendo questa scelto di destinare la gioia del suo frutto alla «severa cura di chi vi creò ben creata» (*ibidem*, 102) e di vivere la propria libertà nella soggezione all'unico amante a cui si può solo ubbidire: Dio. La cosa importante è che Costa, anche trattando di materia sacra, abbia tentato di creare un ulteriore intreccio di voci e rimandi alle sue opere passate, segnalando a chi si appresta al *Cecilia martire*, e agli studiosi e studiose dell'autrice, la spia di un'ulteriore recita, di una raffinatissima messinscena che porta alla realizzazione di una conversione che mai ha avuto né luogo né ragione se non nel suo *divertissement* e fine encomiastico.

Note

¹ Sulla fortuna letteraria di Giuditta ed Ester si vedano COSENTINO 2007, 63-77 e i saggi raccolti in BORSETTO 2011; su Giuditta si veda in particolare CARPANÈ 2006.

² Da martire a santa, a protettrice di cantanti, musicisti e strumentisti: le prospettive dalle quali viene letto il rapporto tra Cecilia e la musica devono il tutto ad un'erronea interpretazione dell'antifona latina che apre l'ingresso della messa durante la festa della santa («Cantantibus organis [in realtà "Candentibus organis"], Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar»). In base al verbo della lezione originale, *candentibus organis*, il senso della frase non vede Cecilia pregare nel suo cuore mentre strumenti musicali suonano durante il banchetto delle nozze, ma cantare durante il martirio e, cioè, sotto la stretta rovente degli strumenti di tortura. Dall'erronea interpretazione dell'antifona proviene anche l'associazione alla santa dell'organetto portatile che l'accompagna dal Medioevo in avanti, sino a rendersi iconica con la *Cecilia in estasi* di Raffaello (1516), e continuare nelle rappresentazioni seicentesche e settecentesche di Santa Cecilia come strumentista e cantante. Cfr. CONNOLLY 1978; STATI 2002, 22.

³ Sulla ricostruzione della vicenda si rimanda a LIROSI 2010.

⁴ Su Santa Cecilia si scrivono melodrammi, sacre rappresentazioni, tragedie e poemi: a titolo sommario si veda, ad esempio, l'opera latina di Battista Spagnoli, *Althelmi de sancta Coecilia carmen* (1514); la tragedia spirituale *Santa Cecilia* di Giovanni Alberti (1606); la fortunatissima sacra rappresentazione di suor Cherubina Venturelli stampata dal 1612 al 1685; *La Ceciliade*, stampata a Parigi, di Niccola Soret (1606) con musica di Abramo Blondet; *Il tragico imeneo di Valeriano e Cecilia* di Gregorio Urbani (1626); la rappresentazione sacra di Agostino Lampugnani *Cecilia predicante* (1646). A parte si citano i poemi sacri cinque-seicenteschi di Sebastiano Castelletti (*La trionfatrice Cecilia vergine e martire romana*, 1594) e di Michelangelo Iacobilli (*Santa Cecilia, poemetto sacro*, 1614) ristampati più volte nel corso dei due secoli e che, se confrontati con il *Cecilia martire* di Margherita Costa, offrono degli spunti interessanti da cui emerge nettamente la lettura originale dell'autrice. Per gli estremi bibliografici e un confronto tra questi testi rimando a STELLA 2022.

⁵ Sull'epica sacra e agiografica rimando specificatamente a FAINI 2015, 47-52.

⁶ Rimando a quanto ho sviluppato in STELLA 2022.

⁷ La trascrizione dei testi antichi è stata condotta secondo criteri modernizzanti. Si distingue *u* da *v*; si muta & ed *et* in *e* (o *ed*); si riduce *j* in *i* e del nesso *ij* in *ii*; si è modernizzato l'uso degli accenti, della punteggiatura e delle maiuscole; non abbiamo conservato l'*h* etimologica o pseudo-etimologica; si sono conservati i nessi *-ti*, *-tti* davanti a vocale; l'oscillazione delle consonanti scempie o doppie e l'alternanza della forma analitica e sintetica delle preposizioni articolate. In numero romano si riporta il canto, mentre in tondo le ottave di riferimento dall'edizione seicentesca COSTA 1644.

⁸ Cfr. il commento dei sonetti in PEVERE 2004, 129.

⁹ Cfr. PIANTONI 2013 per il tema della Maddalena nel Seicento.

¹⁰ Cit. la prima volta da CAPUCCI 1984, 234; cfr. anche COSTA-ZALESSOW 2015, 35.

¹¹ Sull'epistolario di Costa si veda PIANTONI 2017 e PIANTONI 2018.

Bibliografia

ALIGHIERI 1966-1967:

Dante ALIGHIERI, *La Commedia, secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Miano, Mondadori, 1966-1967, 3 voll.

ARMELLINI 1891:

Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Edizioni del Pasquino, 1891, 2 voll., I.

D'AVILA 1998:

Teresa D'AVILA, *Libro della vita*, in *Teresa d'Avila: opere complete*, a c. di Luigi Borriello e Giovanna della Croce, Milano, Paoline Editoriale Libri, 1998, pp. 80-470.

BARBERI 1942:

Francesco BARBERI, *Paolo Manuzio e la stamperia del popolo romano (1561-1570)*, Roma, Gela, 1942.

BELLINI 2004:

Eraldo BELLINI, *Petrarca e i letterati barberiniani*, in *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici, Due seminari romani*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, 2 voll., I, pp. 167-97.

BELLINI 2009:

Eraldo BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 179-88.

BENEDETTI 1997:

Laura BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso liberata*, Ravenna, Longo, 1997.

BORSETTO 2011:

Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco, Atti del seminario di studio, Padova, 10-11 dicembre 2007, a c. di Luciana Borsetto, Padova, Padova University Press, 2011.

LO BIANCO 2007:

Anna LO BIANCO, *La Santa Cecilia di Stefano Maderno*, in *Santa Cecilia in Trastevere*, a c. di Carlo La Bella, Roma, Palombi, 2007, pp. 159-72.

CARMINATI 2018:

Clizia CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bergamo, I libri di Emil, 2018.

CARPANÈ 2006:

Lorenzo CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta: l'epopea dell'eroina sacra nel barocco*, Alessandria, ed. dell'Orso, 2006.

CONNOLLY 1978:

Thomas H. CONNOLLY, T. H., *The Legend of St Cecilia, I. The Origins of the Cult*, in «Studi musicali», 7 (1978), pp. 3-37.

COSENTINO 2007:

Paolo COSENTINO, *'Belle, caste e magnanime': le eroine bibliche di Federico Della Valle*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a c. di Katia Cappellini e Lorenzo Geri, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 63-77.

COSTA 1638:

Margherita COSTA, *La chitarra*, Francoforte, Daniele Wastch, 1638.

COSTA 1639:

Margherita COSTA, *Lettere amorose Lettere amorose della Signora Margherita Costa, Romana*, Venezia, s.i.t., 1639.

COSTA 1644:

Margherita COSTA, *Cecilia Martire. Poema Sacro di Margherita Costa romana all'emin.mo prencipe Francesco card. Barberino*, Roma, Mascardi, 1644.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems of Margherita Costa*, New York, Bordighera Press, 2015.

FAINI 2015:

Marco FAINI, *La poetica dell'epica sacra tra Cinque e Seicento in Italia*, in «The Italianist», 35 (2015), pp. 27-60.

FUMAROLI 1995:

Marc FUMAROLI, *L'enciclica poetica di Urbano VIII Barberini*, in *La scuola del silenzio: il senso delle immagini nel XVII secolo*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 147-49.

GOODSON 2007:

Caroline J. GOODSON, *Material Memory: Rebuilding the Basilica of St. Cecilia in Trastevere, Rome*, in «Early Medieval Rome», 15 (2007), 1, pp. 20-52.

GOETHALS 2017a:

Jessica GOETHALS, *The Bizarre Muse: the Literary Persona of Margherita Costa*, in «Early modern women», 12 (2017), 1, pp. 48-72.

GOETHALS 2020a:

Jessica GOETHALS, *The Singing Saint: The Martyrdom of Saint Cecilia in Seventeenth-Century Literature and Theatre*, in «Women language literature in Italy: Donne lingua letteratura in Italia», 2 (2020), pp. 43-61.

HANNING 2004:

Barbara RUSSANO HANNING, *From Saint to Muse: Representations of Saint Cecilia in Florence*, in «Music in Art», 29 (2004), 1-2, pp. 91-103.

MARINO 1987:

Giovan Battista MARINO, *Rime amorose*, a c. di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.

PEVERE 2004:

Fulvio PEVERE, «Mirti amorosi» ed «eterni lauri»: forme del petrarchismo nella poesia di Fulvio Testi, in *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici, Due seminari romani*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, 2 voll., I, pp. 123-50.

PIANTONI 2013:

Luca PIANTONI, «Lasciva e penitente». Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento, in «Studi secenteschi», 54 (2013), pp. 25-48.

PIANTONI 2017:

Luca PIANTONI, *L'epistolario amoroso di Margherita Costa*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a c. di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-5.

PIANTONI 2018:

Luca PIANTONI, *Le lettere amorose di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, in «Studi Secenteschi», 59 (2018), pp. 33-52.

RICCIO 1889:

Luigi RICCIO, *Nuovi documenti sull'incendio vesuviano dell'anno 1631 e bibliografia di quella eruzione*, in «Archivio storico per le province napoletane», 14 (1889), 3-4, pp. 513-21.

RADEGLIA 2007:

Daila RADEGLIA, *La Cappella del Bagno*, in *Santa Cecilia in Trastevere, Santa Cecilia in Trastevere*, a c. di Carlo La Bella, Roma, Palombi, 2007, pp. 145-56.

STAITI 2002:

Nico STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia: l'immagine e la musica*, Lucca, Limm, 2002.

STELLA 2022:

Clara STELLA, *Il Cecilia Martire di Margherita Costa (1644): pentimento e renovatio alla corte dei Barberini*, in «Studi secenteschi», 62 (2021), c.s.

TASSO 1951:

Torquato TASSO, *Il Mondo creato*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.

TASSO 2009:

Torquato TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a c. di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2009.

WEAVER 2009:

Elissa B. WEAVER, *The "Rappresentazione di Santa Cecilia Vergine e Martire" Written by Suor Cherubina Venturelli*, in *Scenes from Italian Convent Life: An Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*, a c. di Carolina Bandurski, Ravenna, Longo, 2009, pp. 37-51.