

Teresa Megale

**Sorelle, cantanti, rivali.**

**I teatri di Margherita e Anna Francesca Costa nel primo Seicento**

*Abstract*

Attraverso la ricostruzione storica, fondata sulla ricerca archivistica, il saggio propone due diverse “drammaturgie di attrici” (Margherita e Anna Francesca Costa), due modi diversi e speculari di interpretare la professione della cantante e dell’impresaria nelle corti e nei teatri pubblici europei del primo Seicento. Da attrice-cantante che scrive (Margherita) ad attrice-cantante che, al culmine della propria carriera, si muta audacemente in concertatrice e in impresaria almeno di un’opera musicale (Anna Francesca), passano le differenze fra declinazioni identitarie dell’essere donna di scena in anni cruciali per la progressiva invenzione e definizione del canone professionale.

### *Due cantatrici fra scrittura e teatro*

Lungo il corso del primo Seicento, fra le innumerevoli ‘romanine’,<sup>1</sup> ricercate cantatrici che fecero risuonare palazzi privati e palcoscenici pubblici della grana della loro voce, per più ragioni storiche spiccano Margherita e Anna Francesca Costa. Oltre le esibizioni canore, azioni sceniche delle quali è arduo stabilire vocalità, gestualità e tecnica espressiva, qui si tenterà di delineare attraverso alcuni nuclei di documenti, fin qui restituiti dallo scavo archivistico, il ruolo artistico svolto da ciascuna in alcune corti europee, prime fra tutte quelle fiorentina e parigina, e in alcuni teatri, come quelli veneziani e bolognesi.

Sorelle, cantanti, rivali, nacquero da Cristoforo Costa e da tale Dorotea e crebbero in una famiglia numerosa: Anna, Barbara, Olimpia, Paolo si chiamarono i loro fratelli.<sup>2</sup> Margherita dalla fine degli anni Trenta dette vita a una pletorica scena di libri, di generi e di contenuti disparati; Anna Francesca a una scena teatrale punteggiata dall’esordio del concertato e dell’impresariato femminile in campo musicale. Se il teatro della prima, per lo più privata cantante da camera, fu prevalentemente cartaceo, con un’affannosa uscita di ben sei raccolte poetiche, epistolari, relazioni di viaggi,<sup>3</sup> una commedia satirica (*Li buffoni*),<sup>4</sup> due libretti musicali (*La Flora feconda*, titolo anche di un poema, e *Gli amori della luna*), un poema sacro ispirato alla sua professione musicale (*Cecilia martire*), progetti teatrali per speciali occasioni festive (*Festa reale*),<sup>5</sup> quello della seconda assunse, almeno in un punto, la forma di una proto-regia femminile, agita sulle tavole di un teatro pubblico nel crinale della metà del Seicento con esiti sperimentali di rilevante interesse sia storico-spettacolare che di storia delle donne. Se la maggiore, per età ed esperienza, tentò il proprio riscatto attraverso un continuo, quasi ossessivo, esercizio drammaturgico e poetico, spesso carico di un esibito, per quanto a tratti opaco, marinismo, attraverso il quale accreditare di sé l’immagine di una impeccabile letterata, la minore, acclamata interprete dei principali allestimenti operistici parigini degli anni Quaranta del Seicento, non esitò in un caso ad affrontare i rischi della messa in scena e a maneggiare gli aspetti produttivi dello spettacolo musicale, cambiando di stato professionale e avventurandosi così nel campo del teatro cosiddetto mercenario.

Da attrice-cantante che scrive (Margherita) ad attrice-cantante che, al culmine della propria carriera, si muta audacemente in concertatrice e in

impresaria almeno di un'opera musicale (Anna Francesca), passano le differenze fra due declinazioni identitarie dell'essere donna di scena in anni cruciali per la progressiva invenzione e definizione del canone professionale. Sono, con tutta evidenza, vite parallele, attraverso le quali si lambisce fino a toccarsi la problematica della *leadership* artistica femminile, uno dei principali nodi della riflessione storica sul potere culturale delle donne e, nello specifico, di tutte coloro che ambirono a ruoli ideativi ed espressivi nell'ambito delle forme moderne dello spettacolo (dal capocomicato alla scrittura scenica, oltre al ruolo di cantanti-attrici), da fondare su base documentaria e ancora da dissodare e scrutare a fondo nei suoi molteplici e imprevedibili risvolti storici e culturali.<sup>6</sup>

Persino la sopravvissuta iconografia riguardante le due virtuose<sup>7</sup> è profondamente dissimile e sembra imprigionare, in modo mirabile, le diverse percezioni che di esse si è voluto intenzionalmente trasmettere.<sup>8</sup> Il ritratto a mezzo busto e di tre quarti di Margherita, eseguito dal bulino prodigioso di Stefano della Bella, premesso come antiporta alla raccolta poetica *La chitarra*, pubblicata nel 1638 fintamente a Francoforte (in realtà presso gli stampatori granducali fiorentini Amador Massi e Lorenzo Landi), e replicato in un secondo stato nelle *Lettere amoroze*, uscite a Venezia nel 1639, la immortalava come letterata, seppur attorniata da chitarre e spartiti, richiami eloquenti alla sua principale professione. L'immagine, con i tratti induriti propri di una incisione, sfrutta l'impianto convenzionale utilizzato per ritrarre figurativamente altre cantatrici, musiciste e compositrici. Stefano della Bella, in tal caso, ripropone quasi uno stereotipo iconografico: basti qui comparare come apparve Adriana Basile nell'incisione di Nicolas Perrey, premessa al *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile*, silloge poetica offertale dagli accademici Oziosi al suo ritorno a Napoli nel 1628 dal soggiorno gonzaghese, o come di lì a poco Giacomo Pecino raffigurò Anna Renzi, diva dei palcoscenici veneziani, nelle omonime *Glorie della Signora Anna Renzi Romana*, impresse nella città lagunare a cura di Giulio Strozzi per i tipi di Giovan Battista Surian nel 1644.<sup>9</sup>

Il dipinto, eseguito da Cesare Dandini, blocca, invece, la bellezza giovanile e seducente di Anna Francesca, svincolandola da un benché minimo legame figurativo esplicito con la professione di cantatrice. «Una femina con il busto scollacciato e camicia, con una mano che accenna con un dito, con

panneggio turchino e nastro scarnatino all’acconciatura della testa, di mano del Dandini»: <sup>10</sup> così recita il minuzioso inventario seicentesco di Giovan Carlo dei Medici, che degrada la cantante a «femina con il busto scollacciato e camicia» fino ad eclissarne volutamente la fisionomia artistica, come annegata nell’atteggiamento erotico di un busto femminile seminudo, fresco e fascinoso. Collocato nella villa di Castello, *buen retiro* del mecenate della cantante, nonché committente del dipinto, conobbe una seconda versione di segno allegorico, nella quale Anna Francesca Costa, pur mantenendo la stessa posa, ha sulla testa una ghirlanda di fiori, un vezzo di perle al collo e con la mano destra non indica più con gesto ammiccante chi la guardi, ma porge verso gli occhi del suo osservatore un’alzata di metallo dorato. In tal caso, potrebbe impersonare Ebe, dea della giovinezza, incarnazione della romana *iuventus*, in sintonia con le prescrizioni iconologiche di Cesare Ripa, che contempla una coppa d’oro offerta dalla mano destra di una donna inghirlandata. <sup>11</sup> Come Ebe, la virtuosa doveva ammonire il principe a riempire la vita di delizie, a trattenere nel migliore dei modi il tempo che scivola via.

Il quadro al naturale, realizzato prima del 1637, capolavoro di Dandini, è costruito sul contrasto tra l’acerbità delle forme ancora adolescenziali e la sensualità promanata dal rosso vivo del cinabro steso sulle labbra carnose e dalla posa discinta assunta dalla cantante, qui come in altre occasioni probabile modella del pittore Dandini. L’ovale, di straordinaria fattura, è la più antica testimonianza su una insospettata protagonista del teatro seicentesco, nota fin qui quasi esclusivamente per le *tournées* parigine del 1644-1647. <sup>12</sup> In coincidenza con la realizzazione del ritratto, le apparizioni documentarie di Checca Costa, come era familiarmente nota presso la corte medicea, si moltiplicano. Per il tramite di un appunto, sfuggito ad un loquace cronista estense, sappiamo che fu chiamata da Roma a Napoli nell’estate del 1640. Potremmo supporre che nella capitale del Vicereame spagnolo fosse stata chiamata dal Monterrey, viceré patrocinatore di comici dell’Arte e musicisti, di sicuro sappiamo che vi giunse in compagnia del rampollo toscano Corradino Orsini, «giovane di molta bellezza e d’illustrissima nobiltà», <sup>13</sup> appartenente al ramo degli Orsini di Pitigliano. Costui, assai sfortunato, morì, giovane e adultero, tra le braccia della cantante. Non fu il solo uomo che Anna Francesca Costa sedusse – e fors’anche distrusse –, giuste le accorate raccomandazioni

moralistiche dell’Ottonelli sulle cantanti-basilisco,<sup>14</sup> nel corso di una vita intensa, segnata dall’ineludibile bisogno di essere al centro del proscenio.

### *Margherita: tracce di vita e di arte*

Da quanto emerso dagli archivi, si può dedurre che anche la sua vita privata fosse diametralmente opposta a quella della sorella maggiore, Margherita, nata molto probabilmente nel 1599.<sup>15</sup> Mentre costei sposò tale Giovanni Galbiatti<sup>16</sup> e negli anni del soggiorno fiorentino, forse già vedova,<sup>17</sup> fu vicina a Tiberio Squilletti, capitano calabrese al soldo di Ferdinando II, la minore continuò a alternare la frequentazione di cardinali con quella di aristocratici, preferibilmente più giovani di lei, e a piegare in modo invero disinvolto le sue relazioni in funzione della propria affermazione professionale. Due vite, quelle di Margherita e di Anna Francesca, concomitanti eppure profondamente divergenti, a giudicare dai risvolti scenici, culturali e umani. Di certo, la loro vitalità e capacità di stringere relazioni con uomini di censo diverso dal proprio (Anna Francesca) e di cercare protettori (Margherita) allo scopo di potersi esibire con il canto tanto in privato quanto in pubblico, le fecero prontamente rubricare come meretrici in numerose testimonianze coeve.<sup>18</sup>

La rivalità sgorga tra le due sin dal primo documento d’archivio, che ne attesta in modo inequivocabile il legame di parentela. La lettera, inviata da Parigi a Firenze il 18 luglio 1645, segnala la rapacità di Margherita che, a detta di Anna Francesca, cercava di appropriarsi di alcuni abiti da lei lasciati a Roma. Sintomatiche di un aspro conflitto le motivazioni a riguardo addotte a Giovan Carlo: «Signore, deve sapere come la malignità di Margherita, mia sorella, non cessa perseguitarmi, o per invidia, o per avidità di levarmi quanto puole o per colera di non poter far della mia vita quello haveva disegnato». <sup>19</sup> In un’epoca in cui l’abito era simbolo eloquente del peso sociale e del potere di chi lo indossasse, il vestire fu un’evidente strategia di creazione d’identità e strumento di promozione e di diffusione dei gusti dell’*élite* anche presso gli attori.<sup>20</sup> Non si trattò, dunque, di una comune schermaglia, di una banale contesa fra sorelle, quanto della volontà di rimarcare il proprio legame con il mecenate toscano e di metter in ombra la concorrenza di Margherita. E proprio mentre Anna Francesca protestava con toni esasperati da lontano contro di lei, prendendo a

prestato il motivo del possesso degli abiti, Margherita attraversava un trauma considerevole, destinato a incidere profondamente sulla sua immagine di cantante e di donna. L'arresto e la condanna di Tiberio Squilletti nel 1644 dovettero causarle una profonda lacerazione umana oltre che artistica. Il suo probabile amante passò dalla gloria alla polvere, con una parabola esistenziale così violenta da superare persino la memoria del suo tempo e da colpire con le sue tinte fosche i secoli successivi. *Vita azioni e morte di Tiberio Squilletti, detto comunemente Fra Paolo Incatenato, che visse per trentatré anni tre mesi e tre giorni carcerato in Firenze: col suo ritratto al naturale copiato da quello che esiste nel Palazzo di Giustizia di Firenze* si intitolò una pubblicazione apparsa a Lucca senza data, ma collocabile fra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, a riprova della sua propagazione persino dentro l'immaginario romantico.<sup>21</sup> Sul suo caso, presto tramutato in materia epica dai cantastorie e propagato nelle piazze, si soffermarono anche Marietta de' Ricci in *Firenze al tempo dell'assedio*<sup>22</sup> e Francesco Domenico Guerrazzi nei *Racconti e scritti minori*.<sup>23</sup> La sua vita maledetta, base di una leggenda nera di lunga durata, finì per essere trasposta sulle scene teatrali. È noto almeno il dramma *Vita, aggressioni, arresto, condanna e morte di Tiberio Squilletti terribile masnadiero*, rappresentato all'Arena del Sole di Bologna il 18 giugno 1831 come beneficiata dell'attore Bernardino Perrini, che impersonava il tiranno nel sistema dei ruoli del teatro ottocentesco.<sup>24</sup>

Come fosse, che aspetto avesse Tiberio Squilletti, con cui Margherita Costa strinse forse una relazione, lo si deduce dalle parole dell'astrologo fiorentino Francesco Barzini. Costui ne descrisse in dettaglio le fattezze e il carattere, in un volumetto steso a caldo, subito dopo la morte dell'ex capitano medico, avvenuta nel Bargello il 15 febbraio 1678 (1677 *ab incarnatione*):

Fu Fra Paolo nell'età fanciullesca bello di corpo, di costumi fieri, e vivaci come veramente produce la Calabria, nell'età adulta dove si deve osservare la fisionomia fu uomo bello e di bella presenza, non ostante che il paese, dove è nato, faccia uomini alquanto moretti, i capelli erano castagnoli, tiranti al rosso, occhi cerulei, la carnagione tra il bianco e il rosso, statura giusta e ben complessionata, pieno di carne, più presto grande, che picciolo, costumi superbo naturalmente, parlare arrogante, impaziente, terribile in tutte le sue azioni, sospettoso e poco credulo, crudele e senza pietà [...].<sup>25</sup>

Nella fitta rete di rimandi astrologici e di intricate spiegazioni astrali circa la presunta, terribile fama dell'uomo, «bello e di bella presenza», Barzini si sofferma due volte su Margherita Costa, qui etichettata in entrambe le occorrenze «sua meretrice». Secondo il testimone, costei avrebbe pubblicato sotto proprio nome le *Lettere amoroze* «et altre cose in ottava rima»,<sup>26</sup> composte in realtà da Squilletti in un periodo di inattività militare a seguito di una ferita alla gola. Dal Barzini, pur senza mai citarlo, si dipana una lunga scia di giudizi simili che si accaniscono a disconoscere l'autorialità di Margherita: non ammettere la capacità della cantante di svolgere una funzione culturale è la *damnatio memoriae* più comune esercitata su quante, faticosamente e tra mille compromessi, cercano di ritagliarsi uno spazio espressivo e di occupare un ruolo in ambito scenico. In altra pagina della medesima fonte, a ribadire la stretta vicinanza fra Margherita e Tiberio si narra che, una volta, per indurlo a cibarsi durante uno dei suoi vari tentativi suicidari avvenuto in carcere, «fu necessario farli vedere un anello che detta donna portava in dito».<sup>27</sup> Da qualche traccia sparsa nel carteggio mediceo, si evince chiaramente come Margherita si fosse servita anche di lui per accreditarsi presso la corte fiorentina. Lo proverebbe la lettera, con la quale nel novembre del 1640 il capitano calabrese, allora uomo di fiducia dei Medici, presentava a Leopoldo *La Flora feconda*:

Credevo di rendere umilissime grazie a V.A.S. del favore che mi fece in agiutare a stampare un'opera di Margherita Costa quando era stampata la sudetta opera, ma venendomi occasione di ringraziarla con ogni umiltà, ora con questa presente opera dello serenissimo padrone, quale con il procaccio mando a V.A. et è titolata 'La Flora feconda', drama di Margherita Costa. Io le rendo umilissime et infinitissime grazie del favore ricevuto et aspetto a voce renderglielie duplicate di queste, quando sarà stampata la opera sua e pregando Idio per la salute et esaltazione di V.A. e remanendoli eternamente obligato umilmente a V.A. m'inchino. Di V.A.S. umilissimo devotissimo et obligatissimo servitore Tiberio Squilletti - Firenze li 24 di novembre 1640.<sup>28</sup>

Resa dal suo rapporto con Squilletti più fragile probabilmente di Anna Francesca nelle relazioni con i mecenati medicei (l'arresto dell'ardimentoso capitano avvenne il 12 dicembre 1644),<sup>29</sup> Margherita fu meno fortunata della sorella minore, che sembrerebbe aver saputo scegliere con più acume i suoi



legami tra ranghi signorili più alti. Più spregiudicata nei rapporti, costei, tuttavia, non travalicò il recinto del palcoscenico, come invece fece Margherita, che volle attraversare ogni genere, dalla poesia alla commedia, dai poemi sacri al melodramma, non lasciando nulla di intentato, per accreditarsi come poetessa e letterata e sollevarsi così dalla taccia infamante di meretrice e, per di più, di meretrice di un capitano scaduto al livello di un efferato bandito, quasi come se i due fossero l'incarnazione di una delle coppie prototipiche dei canovacci dell'Arte. Ovunque si trovasse, a Venezia o a Torino, a Roma o a Milano, a Firenze o a Parigi, nei protetti contesti signorili o sulla ribalta dei teatri pubblici, onnivora perché insicura, o perché mossa da necessità materiali, Margherita visse il canto e lo spettacolo in modo intermittente con l'esercizio della penna, alternando vocalizzi e versi, arie e sonetti, *performance* canore e paratesti, memorizzando melodie e elaborando convenzionali dedicatorie. Scrisse per potersi affermare come cantante, allontanare da sé il più possibile l'ombra di Squilletti e quella infamante del meretricio, imporsi in un sistema teatrale cortigiano, in cui la concorrenza era spietata, nel quale il talento per le donne era variabile assolutamente relativa. Nessuna, se non per un breve lasso temporale, avrebbe potuto competere a lungo con le giovani interpreti, reclutate prevalentemente a Roma e immesse nel chiuso delle corti a esibire la propria bellezza, molto prima che le qualità vocali e interpretative. Ne è prova quanto afferma un agente medico, al centro di una vera e propria tratta di ragazze fra la città eterna e la corte granducale, nel descrivere un carico umano in viaggio verso Firenze: «una che è Zitella, ma non Zitella Zittella, e l'altra Puttana ma non Puttana Puttana, suona da sé, canta bene, e non è cattiva». O ancora il giudizio altrettanto eloquente in cui si lodava Felice, la quale «canta in maniera che gusterà a V. A. et anco è di quelle che si pol dormire seco col lume, et ha un bel modo di trattare».<sup>30</sup>

#### *Anna Francesca Costa impresaria d'opera*

Fatta eccezione per i testi drammaturgici, uno dei quali, *Li buffoni*, suona come *pamphlet* all'indirizzo di casa Medici, la produzione letteraria di Margherita Costa è in bilico fra impostazione encomiastica e satira, fra adesione incondizionata al mondo cortigiano e suoi timidi allontanamenti, un



compromesso per rimanere sulla cresta dell'onda, per esercitare il più a lungo possibile la propria arte in un sistema di potere costruito esclusivamente su radicate dinamiche di favoritismi e clientele e sullo sfruttamento dei corpi di quante nutrissero ambizioni artistiche nell'ambito dello spettacolo.

Quando si rivolse al principe mediceo Giovan Carlo, appena entrato a far parte dell'eletta schiera dei porporati romani, Anna Francesca Costa era nella fase ascendente della sua carriera. Mandata a Parigi nell'autunno del 1644 in compagnia di Jacopo e Atto Melani,<sup>31</sup> era una 'romanina' affermata, come lo furono Caterina Martinelli alla corte dei Gonzaga, Vittoria Concarini, più nota come Archilei, alla corte medicea, Camilla Agazzari, Anna Renzi, Anna Maria Sardelli, per limitare l'elenco alle sole cantanti portate alla ribalta dalla storiografia. A Parigi cantò nel carnevale del 1645, poi, dopo un breve ritorno in Italia, ancora una volta nel dicembre dello stesso anno nella *Finta pazza* di Francesco Saccati su libretto di Giulio Strozzi, allestita nella sala del Petit-Bourbon, dopo il debutto veneziano sul palcoscenico del Teatro Novissimo nel 1641.<sup>32</sup> Agli inizi del 1646, raccomandata speciale di Leopoldo e di Giovan Carlo de' Medici, Checca Costa dirige «la sua compagnia di virtuosi»<sup>33</sup> che il 13 febbraio esegue al Palais Royal *L'Egisto ovvero Chi soffre spera* su libretto di Giulio Rospigliosi e la musica di Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli. Come è noto, la commedia in musica aveva debuttato a Roma nel palazzo Barberini alle Quattro Fontane nel carnevale 1637 su commissione di Francesco Barberini in onore di Frederick of Hesse e nel 1639 aveva inaugurato il teatro omonimo.<sup>34</sup> Per l'occasione parigina, un entusiasta Giulio Mazzarino scrisse a Giovan Carlo de' Medici, il 10 marzo 1646 che «la Maestà della Regina e tutta la corte sono restati con piena soddisfazione delle virtù di detta signora».<sup>35</sup>

Ritornata in Italia, in autunno riprese di nuovo la via della Francia, richiamata insieme con altri cantanti per servire «tanto per la camera quanto per il teatro»<sup>36</sup> e per eseguire l'*Orfeo* di Luigi Rossi. L'allestimento richiese una meticolosa ricerca delle voci tanto a Roma quanto a Firenze: anche Margherita, che nel settembre si trovava a Venezia, venne reclutata, seppure con qualche esitazione riferita ai suoi anni espressa da Elpidio Benedetti, agente di Mazzarino, che avrebbe voluto sostituirla con Felice:

Circa à q[ues]ta sig.<sup>ra</sup> Felice mi remetto intieram[en]te al giuditio di V.S. Ill.<sup>ma</sup>. Io pensavo mandarla in luogo di un soprano celebre che si voleva e che non anderà, è però vero che se non andasse la sig.<sup>a</sup> Margarita Costa sarebbe più propria la sua miss[i]one sostituendola ad un'altra Donna, con tanto avvantaggio quanto grande è la differenza dall'età di 17 à quella di 47.<sup>37</sup>

L'*Orfeo* di Rossi fu preferito dal cardinale Mazzarino alla *Ferinda*<sup>38</sup> di Giovan Battista Andreini e alla *Festa reale per balletto a cavallo*,<sup>39</sup> concepita da Margherita Costa nel concorso di idee indetto per il carnevale del 1647, riproposizione di una idea già sottoposta sette anni prima a Ferdinando II de' Medici. La cantante gareggiò con un progetto teatrale che riproduceva le modalità della pratica spettacolare della corte fiorentina, trapiantandole sul suolo francese. Immaginata fin nei dettagli, con dovizia di didascalie, la festa teatrale, «barocchissima disfida fra Apollo e Marte»,<sup>40</sup> doveva essere animata dall'arrivo in uno spazioso teatro all'aperto di carri sontuosi, a ognuno dei quali corrispondevano i cavalieri, divisi in squadre individuate dai motti, dalle imprese e dai colori dei costumi. Ciascun carro era sovrastato da una divinità, che interloquiva con le altre secondo un copione disteso, meticolosamente scritto dalla cantante-autrice, con una attenzione al suo allestimento espressa nelle precise indicazioni delle entrate, delle uscite, dei principali effetti teatrali. La sua proposta cadde, al pari di quella di Andreini, il maggiore dei drammaturghi secenteschi, comico dell'Arte noto al pubblico come Lelio, dinanzi al giudizio inappellabile di Mazzarino, che evidentemente prediligeva il melodramma di ambiente romano. Con la scelta dell'*Orfeo* il potentissimo cardinale e primo ministro ribadiva il gusto già manifestato l'anno prima, nel favorire la messinscena dell'*Egisto* di Rospigliosi. E mentre Margherita forse attenuò la sconfitta pubblicando, grazie all'appoggio dello stesso Mazzarino, una silloge di poesie encomiastiche offerte alla regina Anna d'Austria (*La tromba di Parnaso*), una rivolta a Cristina di Francia, duchessa di Savoia (*La selva di Diana*) e la stessa *Festa reale*, tutte imprese da Sebastiano Cramoisy, la sorella ancora una volta dette ampia prova delle sue qualità vocali e interpretative. Per necessità sceniche, il palcoscenico del Palais Royal le fece esibire insieme: Anna Francesca nel ruolo principale di Euridice e Margherita in quello, più defilato e più consono alla sua età, di Giunone. Ed è fin qui la prima volta che i documenti lo affermano. Atto Melani cantò nel ruolo del titolo

(Orfeo), Caterina Martini fu Venere, Marc'Antonio Pasqualini, Aristeo. Nella corte parigina si formarono due partiti, uno per ogni interprete principale: «La sig.ra Checca si fà honore, et è portata alle stelle dal cav[alie]r de Jars. M. Antonio fa gran prove del suo sapere, e della sua arte. Mà Atto porta la palma, et il suo partito di cav[alie]ri, e di dame è il più forte, e la regina med[esim]a vi aderisce [...]».<sup>41</sup> Gratificata dal pieno successo dell'*Orfeo*, Anna Francesca ritornò in patria con una consapevolezza accresciuta circa le sue capacità di interprete ed anche con una dose di irrequietezza maggiore. Conclusa la *tournée* parigina, cercò, infatti, di sottrarsi al protettore fiorentino, Giovan Carlo de' Medici, che, per ottenerla di nuovo, mobilitò i suoi migliori agenti. «Queste donne sono sottilissime inventrici di fintioni»,<sup>42</sup> sbottava da Roma all'indirizzo del principe-cardinale mediceo un disperato Fabrizio Piermattei: nel mentre, la dinamica cantante, con in tasca il successo riscosso presso una delle principali corti europee, stava allargando il raggio di azione e diversificando la rete dei mecenati. Si era, infatti, trattenuta prima a Milano, nella quale conobbe l'aristocrazia dei Caravaggio e dei Trivulzio, e poi a Bologna, nella quale frequentò la casa dell'influente senatore Paolo Emilio Fantuzzi. Nella vivacissima città felsinea, snodo dei commerci teatrali degli attori dell'Arte e luogo fertile di incubazione del teatro musicale varato a Venezia, Anna Francesca Costa forse maturò l'idea di lanciarsi nella produzione di un'opera. Mai stanca di mettere alla prova le proprie risorse e capacità, dotata di intelligenza rapida e sveglia, uscì dalla crisalide del canto per mutarsi in concertatrice e impresaria teatrale, pur all'ombra del principe mediceo. L'episodio, raro e unico per la sua altezza cronologica, porta a maturazione i segni di uno spirito vivo ed energico, già perfezionatosi durante le ripetute *tournée* parigine. Approfondito il rapporto con l'ambiente bolognese e presi per tempo i necessari contatti, Anna Francesca Costa riuscì ad ottenere il Teatro Guastavillani<sup>43</sup> dal citato Fantuzzi, gestore dello spazio, nell'autunno del 1652. Ma la concessione della sala fu un brillante risultato della diplomazia medicea. Il suo porporato amante e protettore, per accondiscendere ai suoi desideri, si preoccupò addirittura dei dettagli, dando incarico persino «di far pigliar inventari delle scene e di tutte l'appartenenze che vi saranno, acciò che [...] possa a lei stessa farsene la consegna».<sup>44</sup> Il mecenatismo signorile si spinse sul piano pratico, pur di agevolare gli interessi della determinata canterina.

Tuttavia, ciò non bastò a prevenire i problemi, sempre imperscrutabili e sempre in agguato, della messinscena. Un folto gruppo di carte documenta il conflitto sorto tra Fantuzzi e la cantante circa il tempo necessario per l'allestimento dell'*Ergirodo*, del quale rimane sconosciuto il compositore. Il libretto, dedicato da Anna Francesca al cardinale Giovanni Girolamo Lomellini, divenuto in quel lasso temporale legato pontificio a Bologna, apparve nella città emiliana presso gli eredi del Dozza appena prima della trasposizione teatrale, sul finire del 1652 (la dedica è datata 27 dicembre 1652). Fu firmato da «Gelinio Valgemma Adriano», anagramma di Giovanni Andrea Moniglia, medico di corte fiorentino e drammaturgo prolifico,<sup>45</sup> e fu il suo esordio nel campo dello spettacolo musicale, affidato *in toto* alla esecuzione della protetta dal cardinale medico, la quale, forse proprio su suo suggerimento, lo affidò idealmente al potente Lomellini: due altissimi porporati convocati a protezione del primo allestimento operistico fino ad ora conosciuto di una cantante.

La prevedibile trama narra degli amori fra il re Ergirodo e la nobile Irene, inquinati da una lettera che presupporrebbe il tradimento della donna. Ambientata a Creta, l'opera in tre atti necessitò di mutazioni sceniche esterne ed interne alquanto canoniche (la spiaggia, il cortile della reggia, il giardino, la sala e la camera regia, l'armeria) e di tre balli distribuiti alla fine di ogni atto (ballo dei giardinieri, 'abbattimento' fra i ladri e custodi dell'armeria, ballo dei tritoni). La Costa seguì le prove dei cantanti e si adoperò a concertare allestimento e interpreti, scenografia e ballerini: in breve, si occupò del buon esito della messinscena con vocazione proto-registica. Dopo varie difficoltà e varie schermaglie con il gestore del teatro, attraverso le quali si coglie bene l'inesperienza della debuttante (la pretesa di dilazionare in ogni modo il più possibile la data del debutto la rende insensibile alle ragioni commerciali del cartellone e della programmazione teatrale, ma anche particolarmente tenace nella sua attività artistica),<sup>46</sup> *L'Ergirodo* andò in scena a Bologna il 9 gennaio 1653 e forse per la Pasqua successiva fu riallestito nel teatro del Cocomero di Firenze con le scene e le macchine progettate da Ferdinando Tacca.<sup>47</sup> A detta di un testimone oculare del debutto al Formagliari, l'opera «è riuscita benissimo e linda in ogni parte». L'esito non bastò alla Costa, per nulla contenta dei ricavi ottenuti. «Vi è assai concorso, ma non tanto utile quanto la Costa vorrebbe»,<sup>48</sup> è la lamentazione sussurrata da Bologna alle sensibili orecchie di Giovan Carlo.

E questo tasto viene ribattuto più volte. È il 26 gennaio del 1653 quando Ferdinando Cospi impugna la penna per ritornare sull'argomento: «Cinquanta unghari donò il Signor Duca di Mantova alla Signora Costa et questa sera recita l'ultima volta la sua opera, essendosi presi cura molti cavalieri di dispensar bullettini perché non sia tanto noto il teatro, et perché la suddetta resti servita di non cantar tanto le lamentationi di questo paese nel quale non ci è più né allegria, né soldi». <sup>49</sup>

Personaggio anfibio, Anna Francesca Costa seppe coniugare la tradizione con l'innovazione, i donativi principeschi con l'incasso al botteghino, le relazioni cortigiane con le dinamiche più autentiche della mercatura teatrale in campo operistico. Da impresaria spregiudicata ed audace, seppe comunque rientrare nei ranghi della cantatrice e come tale si esibì sulle scene fiorentine nell'*Alessandro vincitor di se stesso* insieme con Anna Maria Sardelli, protagonista femminile dell'opera del Cesti, la quale aveva da poco lasciato cadere l'idea della monacazione. <sup>50</sup> Poco dopo, le carte d'archivio restituiscono la storia di una parentesi amorosa tra la Costa e un giovane aristocratico romano, ritenuta scandalosa perché socialmente diseguale. Fu lei stessa ad informare Giovan Carlo del suo innamoramento, affermando testualmente «per amare et essere amata da un cavaliere giovane e libero non vi conosco hofesa di nesuno». <sup>51</sup> Ma l'amore per il figlio di Maddalena del Nero, seppure la rinfrancò, non la distolse affatto dalla carriera. Con l'intenzione di far rappresentare a Parigi una commedia in musica, e dunque di bissare l'esperienza bolognese, piena di speranze, sul finire del 1654 Anna Francesca Costa si ritrovò a Parigi. Tuttavia, il suo mirato progetto fu deluso da una corte che sembrò non apprezzarla più così tanto e che tentò addirittura di scavalcarne l'operato e di disconoscerne l'autorità. Dovette, dunque, riprendere la via del ritorno senza la scia luminosa dei precedenti trionfi e successi. Non sappiamo se la sua meta fosse la rassicurante corte fiorentina o l'ambiente familiare romano, nel quale ormai furoreggiava Leonora Baroni, figlia di Adriana Basile. Di certo, sappiamo che il granduca nel 1661 cominciò a versare emolumenti alla figlia di Checca Costa, Ippolita, <sup>52</sup> continuatrice dell'arte materna e di famiglia, e alle figlie di Margherita, Giovanna Vittoria e Vittoria Maria. <sup>53</sup> E con tutta probabilità non fu un gesto isolato. Fu Giovanna Vittoria, portata al fonte battesimale da Giovan Carlo dal quale prese il nome, a perorare di nuovo nella

primavera del 1652 l'intervento principesco a protezione della madre che desiderava rientrare a Roma dopo due anni trascorsi a Venezia.<sup>54</sup> L'altra figlia di Margherita, Vittoria, «qual canta assai bene e di bellissima apparenza»,<sup>55</sup> si esibì nella compagnia di Maddalena Ottonaina agli inizi degli anni Sessanta per tre anni al teatro del Cocomero di Firenze, rinnovando nell'ambiente mediceo il ricordo della madre.

Fissati dalla storiografia alcuni ruoli operistici sostenuti dalle due virtuose, rimane da dissipare quale fosse il loro repertorio musicale, a partire da probabili composizioni poetiche scritte da Margherita in funzione specifica della messa in voce. Antolini ha individuato un'aria a due voci *Oh Dio voi che mi dite*, attribuita ad una "Signora Costa" in un volume di *Arie e componimenti diversi* del XVII secolo, appartenente alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Chigi, Q. VIII.177), dalla studiosa identificata come cantata da Anna Francesca:<sup>56</sup> un unico, solitario indizio per un lavoro di ricerca ancora tutto da compiere.

## Note

<sup>1</sup> Sul fenomeno cfr. CRINÒ 1960, ANTOLINI 1989. Sullo spazio musicale femminile all'interno delle corti D'OVIDIO 2018. Più in generale, sul ruolo e la figura del cantante, cfr. almeno ROSSELLI 1993.

<sup>2</sup> Si vd. il testamento dettato da Margherita, inferma, il 21 maggio 1635, nel quale cita «tre mie sorelle piccole cioè Barbara, Francesca e Olimpia», dispone di essere seppellita nella Chiesa di San Francesco a Ripa «con pompa povera», nomina erede universale la sua «dilettissima madre», Dorotea, assegna «a Francisca, ovvero Anna Francesca mia sorella il mio gioiello di diamanti, et la corona di coralli grossi et dui candellieri d'argento» e «a Anna altra mia sorella il mio vezzo di perle a dui fila, et li miei pendenti di diamanti e perle, la mia collana di diamanti dichiarando che hora la detta collana si trova in pegno parte al Monte della Pietà e parte all'hebrei in tal caso lei sola debba riscotere». Archivio di Stato di Roma (ASR), *Notai AC, Testamenti*, vol. 82, cc. 343r-348v (testamenti del Notaio Eusebio), documento citato senza data e in modo parziale da Camerano 1998, p. 668, n. 56. Dettando le proprie volontà, Margherita cercava di tutelare il proprio patrimonio nei confronti del monastero delle Convertite di Roma che, secondo le disposizioni giuridiche coeve, avrebbe potuto incamerare ogni suo bene, al posto del quinto obbligatorio da prelevare dal testamento di ciascuna prostituta o di coloro che, pur sposate, venivano ritenute tali. A giudicare dalle sue disposizioni testamentarie, la cantante nel 1635 possedeva a Roma sicuramente una casa, una vigna, un patrimonio in denaro («600 scudi che sono nel banco del S. Spirito... e altri 500 da ritirarsi dal S. Papirio Capizucchi [...]»), oltre i citati gioielli, talvolta regolarmente impegnati. Nella sua abitazione, si trovava altresì una stanza di corami «usati torchino et oro di pelli duecento sessanta in circa [...]», che lasciava in eredità al marito. ASR, *Notai AC, Testamenti*, vol. 82, c. 345v. Eccetto Anna Francesca, cantante, fra le altre sue sorelle vi furono una monaca e una meretrice, mentre l'unico fratello, Paolo, dovette essere un bravo al servizio dei Barberini. CAPUCCI 1984.

<sup>3</sup> COSTA [1630]. Sulla relazione, distesa da Benedetto Guerrini, segretario di camera del granduca, ma stampata con il nome della cantante per utilizzarla come carta di presentazione presso la corte medicea, cfr. BAROCCHI 1996. Per la descrizione delle fasi del viaggio si vd. BARDAZZI 2005.

<sup>4</sup> Per l'analisi della commedia, dei suoi personaggi e dei suoi significati attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Firenze, si vd. MEGALE 1988. Tale saggio è da integrare con MEGALE 1995, introduzione a RICCI 1995. La commedia, infatti, fu dedicata al buffone di corte Bernardino Ricci, che ne fu anche il protagonista. Apparso nel 1641, il testo è trascritto in edizione moderna da FERRONE 1985-1986, e nell'edizione bilingue italiano/inglese tradotta da DÍAZ-GOETHALS 2018. Se ne veda anche la sopravvivenza sulle scene contemporanee nell'adattamento per il teatro di GARELLA 2018. Sui significati della funzione diversiva esplicita nelle cornici spettacolari canoniche dell'assolutismo monarchico da una moltitudine anonima di professionisti del divertimento, MEGALE 1994 e MEGALE 2016.

<sup>5</sup> Dopo gli studi della scrivente (MEGALE 1988 e l'edizione critica di RICCI 1995), l'interesse per la produzione letteraria di Margherita Costa è stato rilanciato in modo particolare da COSTA-ZALESSOW 2015.

<sup>6</sup> Sulla questione si vd. almeno FERRONE 2014, MEGALE 2019 e alcuni contributi riprodotti in TAVIANI 2021.

<sup>7</sup> Per la comparazione dei reperti iconografici riguardanti le cantanti Costa, si vd. BELLESI 2018 ed anche BELLESI 1996 e BELLESI 2007. Sul primo dipinto di Anna Francesca, cfr. COUËTOUX 1999.

<sup>8</sup> Quanto le immagini si riverberassero in contesti culturali più ampi è indagato da FUMAROLI 1995<sup>2</sup>.

<sup>9</sup> Deidamia, figlia di Licomede finta pazza nell'omonima opera, Archimene nel *Bellerofonte*, Olimpia nell'*Incoronazione di Poppea*, Anna Renzi fu una primadonna di assoluto spicco nel panorama melodrammatico del Seicento. Ritenuta da Giulio Strozzi «decima sorella delle Muse», possedeva una «voce teatrale e perfettissima» e non trascurabili capacità attoriche. «Non proferiva sillaba, che l'orecchie non invaghisce, non formava pianto, che non avesse compagni nelle lagrime, non gestiva, non moveva passo, che non spirasse leggiadria, e come tutta era miracolo, generava meraviglie, e stupori, che forzavano le lingue non al semplice final applauso, ma alle numerose acclamazioni, e quasi le ginocchia ad inchinar la Dea de' Teatri» (*Le glorie della signora Anna Renzi Romana*, Venezia, Surian, 1644, p. 6). Su di lei si vd.



almeno SARTORI 1968 (con trascrizione parziale delle *Glorie*), BIANCONI-WALKER 1975, GLIXON, 1995 (con trascrizione di documenti d'archivio), BIANCONI 2009.

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Firenze [ASFi], *Miscellanea medicea*, n. 31, inserto 10, c. 123r. Inventario della villa di Castello di Giovan Carlo de' Medici. BELLESI 2018, con bibliografia.

<sup>11</sup> «Donna, di bella età, inghirlandata di fiori, e nella destra mano tenga una coppa d'oro; perché da' poeti è detta Fiore degli anni, e è pretiosa, come la coppa dell'oro» (p. 104). Tale una delle definizioni iconologiche della gioventù secondo il dettato di Ripa. Libro molto fortunato, stampato ben sei volte fra il 1593 e il 1625, l'*Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa perugino, Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M.D.XCIII, è consultabile nell'edizione digitale della *princeps* al link <https://archive.org/details/iconologiaovero00ripa/page/n5/mode/2up> [28.03.2022]. Ma si vd. l'edizione moderna RIPA 2012, (riproduzione facsimilare dell'edizione: in Roma, appresso L. Facij, 1603).

<sup>12</sup> Se ne vedano le più antiche attestazioni in ADEMOLLO [s. a. ma 1884], pp. 109-12 e in PRUNIÈRES 1913, pp. 63, 65, 81, 91, 93, 99, 106, 138. Sulle presenze parigine di Margherita cfr. *ivi*, pp. 114, 130, 133, 136, 138.

<sup>13</sup> Archivio di Stato di Modena, *Cancelleria ducale. Avvisi e notizie dall'estero*, busta 31 (1640), avviso datato 14 agosto 1640. Il documento è stato reso noto e analizzato da MEGALE 1993, pp. 138-39.

<sup>14</sup> Negli stessi anni in cui si esibivano Margherita e Anna Francesca Costa, Gian Domenico Ottonelli così stigmatizzava la «conversazione» con le cantatrici: «Quando all'aspetto di Donna si aggiunge di più la soavità della voce e del canto; dite pure che le anime di molti deboli di Spirito corrono pericolo d'incorrere in una peste spirituale e omicida [...]. Donna non sia mantice bastevole per suscitare la fiamma della mente, le persone poco cautelate han ritrovato anche la peste della voce femminile che, formata con melodia soave di canto, reca non poco danno allo Spirito di molti [...]. Io ricordo quella trista e volgata sentenza di S. Agostino, con che ci avvisa che molto più tollerabile si è l'udir fischiare un Basilisco, che sentir cantar una Femmina: perché un Basilisco uccide il corpo con la vista; ma una Femmina uccide l'anima con il canto». OTTONELLI 1646, pp. 440-43. Sul gesuita si vd. GIACOBELLO 1997, pp. 297-311.

<sup>15</sup> La data di nascita di Margherita si evince da una lettera di Elpidio Benedetti a Cornelio Bentivoglio, inviata da Roma il 29 ottobre 1646. Se ne veda la trascrizione completa in MONALDINI, 2001 (ristampa 2020), pp. 8-9.

<sup>16</sup> Per tale notizia, risalente al 1635, cfr. ASR, *Notai AC, Testamenti*, vol. 82, c. 345v.

<sup>17</sup> Per questa circostanza si vd. il donativo fattole come «vedova» a Torino, in Archivio di Stato di Torino, *Patenti del controllo generale delle finanze*, pagamento versato insieme al vitto in data 7 gennaio 1645. Presso quella corte fu cantante di camera.

<sup>18</sup> A titolo puramente esemplificativo, si vd. LETI-SULTANINI [1677], p. 208, i quali citano «Cecca Costa» insieme ad «altre Cortegiane vecchie del mio tempo, [quando] si tenevano quelle del nostro mestiere in una stima, e riputatione straordinaria, onorate da Principi, riverite da Cardinali, et invidiate dalle Dame principali». Le accuse plurime di meretricio nei confronti di Margherita sono confutate da Paolo Mandosio in una lettera spedita al Padre d'Aprosio il 22 ottobre 1680, in cui si legge che fosse «modestissima, cortesissima, virtuosa in cento cose ed anche molto devota». Il documento è messo in evidenza da ARLIA 1881, II, p. 165. Sulla condizione delle meretrici romane, cfr. CAMERANO 1998, pp. 637-675.

<sup>19</sup> ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5349, c. 375rv. La versione integrale della lettera di Anna Francesca Costa a Giovan Carlo de' Medici, da Parigi, 18 luglio 1645 si legge in MEGALE 1992, pp. 211-33, a p. 213.

<sup>20</sup> CALVI 2005, pp. 99-124.

<sup>21</sup> Ne discute Bizzate, probabile pseudonimo di Filippo Orlando, in ORLANDO 1894.

<sup>22</sup> DE' RICCI 1841.

<sup>23</sup> GUERRAZZI 1914.

<sup>24</sup> BUSI-CALORE 2004.

<sup>25</sup> BARZINI 1677, p. 8. Il rarissimo testo è posseduto dalla Biblioteca di San Gimignano. Si ringrazia il personale della biblioteca per la riproduzione.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>28</sup> *Tiberio Squilletti a Leopoldo de' Medici*, in ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5561, c. 606, in BAROCCHI-BERTELA 2007, 2 voll., I, p. 380.

<sup>29</sup> BARZINI, *Nascita, vita, e accidenti occorsi al Capitano Tiberio Squilletti*, cit., p. 23.

<sup>30</sup> BIANCONI-WALKER 1975, p. 440.

<sup>31</sup> Di Atto Melani si conosce una descrizione delle qualità artistiche risalente proprio a quell'anno: «Canta assai bene, è sicurissimo nella musica, ha bella voce, trillo, disposizione [...] Il ragazzo è bonissimo, ben creato, hà bisogno di sentir diverse maniere, però bisogna introdurlo dai bravi cantanti e musici di Roma, che non deve andare a scola, ma sentirli e cantare ancora lui». La lettera di Lorenzo Guicciardini inviata a Roma a Orazio Magalotti il 23 marzo 1644, è raccolta da BRUNO 2008, p. 194n. Sul cantante si vd. FREITAS 2009.

<sup>32</sup> *Feste theatri per la Finta pazza drama del sig.r Giulio Strozzi rappresentato nel piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645* et da Giacomo Torelli da Fano inventore dedicate ad Anna d'Austria regina di Francia regnante, [Parigi, 1645]. Vd. SARTORI 1990-1993 e MICHELASSI 2017.

<sup>33</sup> MEGALE 1992, p. 214, fonte archivistica prelevata come tutte le altre sull'argomento, da MAMONE 2003, p. 123.

<sup>34</sup> Ripresa dalla novella nona della quinta giornata del *Decameron*, l'Egisto ebbe nell'intermezzo *La fiera di Farfa* la partecipazione di Bernini come scenografo. Se ne legga l'*Argomento*, diffuso gratuitamente agli spettatori: *Argomento et allegoria* della commedia musicale intitolata *Chi soffre spera*, e rappresentata all'Illustriss(i)mo et Eccellentiss(i)mo Principe Federico Lantgravio d'Assia. In Roma, nella Stamperia della Rever. C. Apost., 1637. Si vd. l'edizione moderna del *Chi soffre spera*, a cura di Massimiliano Chiamenti in ROSPIGLIOSI 1998, pp. 53-146 e i contributi di NESTOLA 2007, pp. 125-46 e SANTACROCE 2012, pp. 73-88.

<sup>35</sup> Per il giudizio positivo sulla «nuova compagnia di Musici venuta ultimo dall'Italia» espresso da Mazzarino a Giovan Carlo de' Medici, cfr. MEGALE 1992, p. 215.

<sup>36</sup> Giovanni Bentivoglio a Cornelio Bentivoglio, da Fontainebleau, 29 settembre 1646, in MONALDINI 2001, pp. 5-6, citaz. a p. 5, con precise disposizioni per l'imbarco dei cantanti che avrebbero dovuto raggiungere la Francia via mare, con l'armata navale, o per terra.

<sup>37</sup> Elpidio Benedetti a Cornelio Bentivoglio, da Roma il 29 ottobre 1646, *ivi*, p. 9. Allo stesso destinatario sono espressi altri dubbi anche nella lettera spedita il 5 novembre 1646, *ibidem*. La trattativa dovette sciogliersi in quel mese, se il solito Benedetti scrive il 1° dicembre che Margherita Costa fosse impegnata a cercare contralti: «La sig.<sup>a</sup> Margarita Costa mi avvisò il bisogno che si haveva d'un contralto, e subito mi posi in cerca di alcuno che fosse al n[ost]ro caso, ma giuro à V.S. Ill.<sup>ma</sup> che si hà gran'pena à ritrovarlo» (*ivi*, p. 11).

<sup>38</sup> ANDREINI 2008. Sul testo andreiniano si vd. BESUTTI 1995, CARANDINI 2003, REBAUDENGO 1994.

<sup>39</sup> Testo pubblicato per stralci da ADEMOLLO [s. a. ma 1884], pp. 108-12. Agli inizi del 1640, con un titolo leggermente diverso (*Festa Reale per Ballo de' Cavalli* di Margherita Costa romana), il componimento polimetro era stato dedicato dalla cantante-scrittrice a Ferdinando II de' Medici. Si vd. il manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF, *Manoscritti*, Codice II, II, 371, 43 carte n.n.).

<sup>40</sup> BASSO 1996, p. 8.

<sup>41</sup> Zongo Ondedei a Cornelio Bentivoglio, da Parigi, 8 febbraio 1647, in MONALDINI 2001, pp. 14-15.

<sup>42</sup> Fabrizio Piermattei a Giovan Carlo de' Medici, da Roma, 16 febbraio 1648, in ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5346, c. 844r. Per una citazione più estesa del documento e per la sua analisi, si cfr. MEGALE 1992, p. 219.

<sup>43</sup> Per la storia dei primi vent'anni del teatro bolognese si vd. MONALDINI 2018.

<sup>44</sup> MEGALE 1992, p. 224.

<sup>45</sup> Sul Moniglia cfr. almeno DECROISSETTE 2011, pp. 59-85, MICHELASSI, 1991, CATUCCI 2011 (con dettagliata bibliografia).

<sup>46</sup> Anna Francesca tentò di occupare il teatro fino al marzo del 1653, che invece le fu accordato solo fino a gennaio, essendo stato dal Fantuzzi promesso a Francesco Mannelli per l'esecuzione del *Ratto d'Europa*. La circostanza è ingrandita da MEGALE 1993 e da MONALDINI 2018, pp. 289-90.

<sup>47</sup> Per la ripresa fiorentina si vd. CATUCCI 2011.

<sup>48</sup> MEGALE 1992, p. 230.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Sulla finta monacazione della Sardelli, cfr. BIANCONI-WALKER 1975, pp. 440-44 e con diversa lettura MAMONE 2003, pp. XLIV-LIV.

<sup>51</sup> MEGALE 1992, p. 231.

<sup>52</sup> Negli anni Venti del Settecento, Ippolita Costa canta sui palcoscenici partenopei in numerose commedie per musica. È – ad esempio – nel cast di alcuni allestimenti realizzati nel

---

teatro dei Fiorentini: *Lo cecato fauzo* di Aniello Piscopo (1719), *La baronessa o vero gli equivoci* (1720), *Lo finto Iaccheo* (1725), entrambi di Bernardo Saddumene. Interpreta anche *Lo castiello sacchejato* di Francesco Oliva (Teatro Nuovo, 1732).

<sup>53</sup> Vittoria Costa interpreta almeno il dramma per musica *Antiochio* al San Cassiano di Venezia nel 1705, *La caduta de' decemviri* di Silvio Stampiglia nell'allestimento senese del 1704 e *Il Maurizio* a Firenze nel 1707.

<sup>54</sup> ASFi, *Mediceo del principato*, f. 5320, c. 291rv, lettera di Giovanna Vittoria Costa a Giovan Carlo, da Venezia, 16 marzo 1652. Ma si vd. anche la lettera ivi, c. 290rv.

<sup>55</sup> Francesco Cardinali a Ippolito Bentivoglio, da Crispino, 8 ottobre 1664, in MONALDINI 2001, p. 211.

<sup>56</sup> B. M. Antolini su Anna Francesca Costa, *addendum* a CAPUCCI 1984. Si tratta di una cantata per contralto e soprano, con basso continuo su musiche di Marco Marazzoli.

## Bibliografia

ADEMOLLO [1884]:

Alessandro ADEMOLLO, *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)*, Milano, Real Stabilimento musicale Ricordi, [s. a. ma 1884].

ANDREINI 2008:

Giovan Battista ANDREINI, *La Ferinda* [1647], introduzione, testo critico e note a c. di Rossella Palmieri, Taranto, Lisi, 2008.

ANTOLINI 1993:

Bianca Maria ANTOLINI, *Cantanti e letterati a Roma nella prima metà del Seicento: alcune osservazioni*, in *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, a c. di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 347-62.

ARLIA 1881:

Costantino ARLIA, *Un bandito e una cortigiana letterati*, in «Il bibliofilo», (1881), II, pp. 164-66.

BARDAZZI 2005:

Simone BARDAZZI, «*Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo granduca di Toscana Ferdinando Secondo*», in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo, Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a c. di U. Artioli e C. Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 175-93.

BAROCCHI 1996:

Paola BAROCCHI, *Ferdinando II da Firenze a Praga nel 1628*, in *Studi in onore del Kunsthistorische Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, numero monografico degli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», IV serie, (1996), 1/2, pp. 305-23.

BAROCCHI-GAETA BERTELÀ 2007:

*Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, a c. di Paola Barocchi-Giovanna Gaeta Bertelà, Firenze, Studio per Edizioni scelte, 2007, 2 voll.

BARZINI 1677:

*Nascita, vita, e accidenti occorsi al Capitano Tiberio Squilletti detto per antonomasia Fra Paolo huomo famoso in tutta l'Italia, per varij casi temuto, e amato da Grandi* il tutto raccolto storicamente e confrontato con la scienza dell'astrologia da Francesco Barzini astronomo e filosofo della città serenissima di Fiorenza, In Venetia, Per il Conzatti, 1677. Si vendono in piazza del G.C. a canto a S. Cecilia.

BASSO 1996:

Alberto BASSO, *Musica in scena. Gli italiani all'estero, l'opera in Italia e in Francia*, Torino, Utet, 1996.

BELLESI 1996:

Sandro BELLESI, *Cesare Dandini*, presentazione di A. Paolucci, Torino, Artema, 1996.

BELLESI 2007:

Sandro BELLESI, *Cesare Dandini: addenda al catalogo dei dipinti*, Firenze, Polistampa, 2007.

BELLESI 2018:

Sandro BELLESI, *I ritratti delle sorelle Costa di Cesare Dandini e Stefano della Bella*, in *Con dolce forza. Donne nell'universo musicale del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Oratorio di Santa Caterina delle Ruote, Ponte a Ema-Firenze, 8-13 marzo 2018), a c. di Laura Donati, Firenze, Polistampa, 2018, pp. 65-73.

BIANCONI 2009:

Lorenzo BIANCONI, *Indagini sull'“Incoronazione”*, in “*Finché non splende in ciel notturna face*”. *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a c. di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009, pp. 53-72.

BIANCONI-WALKER 1975:

Lorenzo BIANCONI-Thomas WALKER, *Dalla ‘Finta pazza’ alla ‘Veremonda’: storie di Febiarmonici*, in «Rivista italiana di musicologia», vol. 10, (1975), pp. 380-454.

BRUNO 2008:

Silvia BRUNO, *Musici e pittori tra Firenze e Roma nel secondo quarto del Seicento*, in «Studi Secenteschi», a. XL, (2008).

BUSI-CALORE 2004:

*In scena a Bologna: il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 1761-1864; 1882*, inventario e indici a c. di Patrizia Busi, con saggio storico e bibliografia di Marina Calore, Bologna, Comune di Bologna, 2004.

CALVI 2005:

Giulia CALVI, *Mode, modi, mondi. Per un'antropologia delle identità di genere in Europa (XVI secolo)*, in «Genesis», IV, 1 (2005), pp. 99-124.

CAMERANO 1998:

Alessandra CAMERANO, *Donne oneste o meretrici? Incertezza dell'identità fra testamenti e diritto di proprietà a Roma*, in «Quaderni storici», dicembre (1998), n.s., vol. 33, n. 99 (3), pp. 637-75.

CAPUCCI 1984:

Martino CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984, vol. 30, *ad vocem*.

CATUCCI 2011:

Marco CATUCCI, *Moniglia, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2011, vol. 75, *ad vocem*.

COSTA [1630]:

*Istoria del viaggio d'Alemagna del serenissimo gran duca di Toscana Ferdinando secondo*, dedicata all'illustrissimo, & eccellentissimo sig. don Giovanni de Erasso ambasciatore della maestà cattolica in Toscana dalla sig. Margherita Costa romana, Venezia, s.i.t., [1630].

COSTA 1985-1986:

Margherita COSTA, *Li buffoni [1641]*, in *Commedie dell'Arte*, a c. di S. Ferrone, vol. II, Milano, Mursia, 1985-1986, 2 voll, pp. 239-59.

COSTA 2018:

Margherita COSTA, *The buffoons, a ridiculous comedy*, a c. e con la traduzione di Sara Díaz e Jessica Goethals, Toronto, Iter Press-Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

COSTA-ZALESSOW 2015:

Natalie COSTA-ZALESSOW, *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems*, edizione bilingue (italiano e inglese), traduzione di Joan E. Borrelli, New York, Bordighera Press, 2015.

COUËTTOUX 1999:

Sophie COUËTTOUX, *La 'vaghezza' d'une chanteuse dans l'intimité du "portrait de Checca Costa" par Cesare Dandini*, in «Revue des études italiennes», 45, (1999), 1/2, pp. 95-108.

CRINÒ 1960:

Anna Maria CRINÒ, *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, in «Studi secenteschi», I (1960), pp. 175-93.

DECROISSETTE 2011:

Françoise DECROISSETTE, *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin. Les 'Poesie drammatiche' de G. A. Moniglia, entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, a c. di EAD., Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2011, pp. 59-85.

DE' RICCI 1841:

Marietta DE' RICCI, *Firenze al tempo dell'assedio*, Firenze, Stamperia granducale, 1841.

D'OVIDIO 2018:

Antonella D'OVIDIO, *Artiste virtuose gentildonne: musica e universo femminile tra Cinquecento e Seicento*, in Laura DONATI, «Con dolce forza». *Donne nell'universo musicale del Cinque e Seicento*, Firenze, Polistampa, 2018, pp. 15-28.



FERRONE 2014:

Siro FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FREITAS 2009:

Roger FREITAS, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

FUMAROLI 1995<sup>2</sup>:

Marc FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, traduzione di Margherita Botto, Milano, Adelphi, 1995<sup>2</sup> (edizione originale: Paris, Flammarion, 1994).

GARELLA 2018:

Nanni GARELLA, *Li buffoni. Dal testo omonimo di Margherita Costa*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2018.

GIACOBELLO 1997:

Sebastiano GIACOBELLO, *Giovan Domenico Ottonelli sulle donne cantatrici*, in «Studi musicali», XXVI/2, (1997), pp. 297-311.

GLIXON 1995:

Beth L. GLIXON, *Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice*, in «Music & Letters», vol. 76, 4, novembre (1995), pp. 509-31.

GUERRAZZI 1914:

Francesco Domenico GUERRAZZI, *Racconti e scritti minori*, con una introduzione di Rosolino Guastalla, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1914.

LETI-SULTANINI 1677:

Gregorio LETI-Baldassarre SULTANINI, *Il puttanesimo moderno con il novissimo parlatorio delle monache. Operetta piacevole, e curiosa dedicata al lettore istesso*, s.i.t., s.a., [1677].

MAMONE 2003:

Sara MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Firenze, Le Lettere, 2003.

MEGALE 1988:

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



MEGALE 1992:

Teresa MEGALE, *Il principe e la cantante. Riflessi impresariali di una protezione*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», VI /n.s., III, (1992), pp. 211-33.

MEGALE 1993:

Teresa MEGALE, *Altre novità su Anna Francesca Costa e sull'allestimento dell'«Ergirodo»*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», VII /n.s., IV, (1993), pp. 137-42.

MEGALE 1994:

Teresa MEGALE, *Su un dipinto buffonesco di Sustermans*, in «Ariel», a. IX, vol. I, (1994), pp. 123-25.

MEGALE 1995:

Teresa MEGALE, *Bernardino Ricci e il mestiere di buffone tra Cinque e Seicento*, introduzione a B. Ricci, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'arte del cavalier del piacere*, a c. di EAD., Firenze, Le Lettere, 1995 (ristampa 2003).

MEGALE 2016:

Teresa MEGALE, *Sproporzioni. Il teatro dell'assurdo buffonesco all'ombra dei Medici*, in *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, a c. di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, Andito degli Angiolini e Museo del Giardino di Boboli, 19 maggio-11 settembre 2016), Livorno, Sillabe, 2016, pp. 68-71.

MEGALE 2019:

Teresa MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita* (atti del convegno internazionale di studi, Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), a c. di Monika Gurgul, Monika Surma-Gawłowska e Teresa Megale, numero monografico di «Italica Wratislaviensia», 10, 2, (2019), pp. 15-35.

MICHELASSI 1991:

Nicola MICHELASSI, *Il teatro del Cocomero di Firenze: uno stanzone per tre accademie (1651-1665)*, in «Studi secenteschi», XL, (1991), pp. 149-80.

MICHELASSI 2017:

Nicola MICHELASSI, *La doppia "Finta pazza". Il viaggio di un'opera veneziana nell'Europa del Seicento*, Firenze, Olschki, 2017.

MONALDINI 2001:

Sergio MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi. Musica, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1645-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001 (ristampa 2020).

MONALDINI 2018:

Sergio MONALDINI, *Il teatro di Filippo Guastavillani, i Riaccesi e l'opera "alla veneziana" a Bologna (1640-60)*, in «Il Saggiatore musicale», vol. 25, 2, (2018), pp. 247-98.

NESTOLA 2007:

Barbara NESTOLA, *L'"Egisto" fantasma di Cavalli: nuova luce sulla rappresentazione parigina dell'"Egisto ovvero Chi soffre spera" di Mazzocchi e Marazzoli (1646)*, in «Recercare», vol. 19, 1/2, (2007), pp. 125-46.

ORLANDO 1894:

Francesco ORLANDO, *Un avventuriero e Margherita Costa*, in «Giornale di erudizione: corrispondenza letteraria, artistica e scientifica raccolta da Francesco Orlando», vol. V, settembre (1894), num. 17-18, pp. 261-63.

OTTONELLI 1646:

Gian Domenico OTTONELLI, *Della pericolosa conversazione con le donne, ò poco modeste, o Ritirate, ò Cantatrici ò Accademiche [...]*, Firenze, Franceschini & Logi, 1646.

PRUNIERES 1913:

Henri PRUNIERES, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.

REBAUDENGO 1994:

Maurizio REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Ronsenberg & Sellier, 1994.

RICCI 1995:

Bernardino RICCI, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'arte del cavalier del piacere*, a c. di Teresa Megale, Firenze, Le Lettere, 1995 (ristampa 2003).

RIPA 2012:

Cesare RIPA, *Iconologia*, a c. di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, (riproduzione facsimilare dell'edizione: in Roma, appresso L. Facij, 1603).

ROSPIGLIOSI 1998:

Giulio ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a c. di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998.

ROSSELLI 1993:

John ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1660-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993.

SANTACROCE 2021:

Simona SANTACROCE, *Un melodramma ridicoloso del 'papa comico': Chi soffre spera*, in «Studi secenteschi», n 53, (2012), pp. 73-88.

SARTORI 1968:

Claudio SARTORI, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, (1968), pp. 430-52.

SARTORI 1990-1993:

Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993, 6 voll.

TAVIANI 2021:

Ferdinando TAVIANI, *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'arte e non solo*, a c. di M. Schino, Roma, Bulzoni, 2021.