

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 B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCA PIANTONI

L'epistolario amoroso di Margherita Costa

L'intervento ripropone alcune considerazioni tratte da un precedente lavoro dal titolo Tra sperimentalismo e 'divertissement'. Le «Lettere amorose» di Margherita Costa (1639), di prossima pubblicazione su «Studi secenteschi». L'opera si rivela interessante per la contaminazione tra epistolografia e teatro, con particolare inerenza ai 'generici' della Commedia dell'Arte, forma nella quale l'autrice diede prove meritevoli del successo che la tradizione le ascrive. Pur limitato a pochi esempi testuali, il saggio fornisce informazioni sufficienti a comprendere il progetto costiano e l'originalità di un travestimento letterario che soltanto in apparenza attiene alla tipologia editoriale evocata, poiché, in realtà, esso esibisce i tratti di una drammaturgia implicita e, conseguentemente, a suo modo 'sommersa'.

L'epistolario di Margherita Costa¹, pubblicato nel 1639 col titolo di *Lettere amorose* e ristampato a più riprese nel corso del secolo,² è oggetto di un'analisi dettagliata che appare nel numero LVIII di «Studi secenteschi».³ L'opera, tuttavia, è parsa rispondere così adeguatamente al richiamo del *panel* che si è pensato di destinare un compendio di quel lavoro agli interessi posti a tema del convegno e raccolti, nell'ottica di un'interferenza *tra generi e generi*, intorno al concetto di *drammaturgia sommersa*.⁴ Quanto segue costituirà, pertanto, una brevissima lettura condotta a ridosso di alcuni campioni testuali desunti dal volume costiano, sul quale la critica ha sinora distrattamente sorvolato. Eppure le *Lettere amorose* sono, per più aspetti, di notevole ragguaglio, a condizione che si superi il pregiudizio, informalmente vulgato, di conferire alle prove minori del più ampio laboratorio di un'epoca, pregi e valori riconosciuti piuttosto per dar credito alle necessità di una ricerca svolta negli spazi residuali della grande letteratura, che per un effettivo merito circoscritto all'osservazione particolareggiata delle opere stesse.

Del resto, la morfologia letteraria del Seicento si apre, nelle sue sperimentazioni più individuanti, ad una variegata articolazione di forme per la considerazione delle quali è quanto mai inadatto il confronto con i suoi esiti più rinomati. Ciò che a suo modo intuì il Walter Benjamin del *Trauerspiel*, ove l'attenzione ai *geringerer Dichter* è preferita alle testimonianze di una *größer Literatur* sulla base della più chiara propensione dei primi a rivelare l'incontro determinante tra le idee e la storia,⁵ era già posto al centro della poderosa metodica tesauroiana: quella derivante dall'immagine di un cannocchiale indicativamente aristotelico, a suggerire l'uso di un'«ottica bifocale»⁶ in cui il ricorso alle categorie del *traditum* si arricchisce delle potenzialità offerte allo sguardo dalla perdita di ogni illusoria, e talvolta aprioristica, distinzione di gradi e di misure. Rovesciando le più consuete prospettive, e portando a convergere nel vicino ciò che altrimenti si perderebbe nelle più generiche lontananze della contemplazione storiografica, la lezione del Tesauro induce, attraverso l'esibizione degli strumenti della *poetica eloquenza*, a soffermarsi sulle mol-

¹ Sulla cui biografia si vd M. CAPUCCI, *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 30, 1984, 232-235; S. FERRONE, *Nota bibliografica*, in *Commedie dell'arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1986, vol. II, 235-238; ID., *La commedia dell'arte*, «Quaderns d'Italia», 2 (1997), 9-20; G. MORANDINI, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001; N. COSTA-ZALESSOW, *Una poesia femminista del 1672 anonima e dimenticata, da attribuire a Margherita Costa*, «Esperienze letterarie», 4 (2010), 79-85.

² Così la prima edizione: *Lettere amorose della signora Margherita Costa romana dedicate al serenissimo principe Gio. Carlo di Toscana, generalissimo del mare*, Venezia, s.t., 1639.

³ L. PIANTONI, *Le «Lettere amorose» di Margherita Costa (1639) tra sperimentalismo e divertissement*, «Studi secenteschi», LVIII (2017), in corso di stampa.

⁴ In tal senso, la presente relazione (ma ancor più il contributo segnalato da chi scrive in fase di stampa), risponde, altresì, alle linee di ricerca ultimamente tracciate dal volume *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2012.

⁵ Cfr., nella traduzione italiana di Enrico Filippini, W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, 38-39.

⁶ Cfr. M. MAGGI, *Il cannocchiale rovesciato*, in E. TESAURO, *Vocabolario italiano*, Firenze, Olschki, 2008, VII-XXIX (e recensione di C. OSSOLA, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», s. IX, vol. XXII, fasc. 3-4 [2012], 394-97).

teplici singolarità in cui si manifesta l'ingegno del proprio secolo: iniziativa che prelude, a sua volta, a rinnovate operazioni di sintesi.

Le *Lettere amorose* di Margherita Costa rappresentano, in questo senso, un piccolo ma significativo contributo da conservarsi, insieme ai risultati di altre *anatomie secentesche*, in vista di una possibile riconfigurazione, nell'unità di una storia letteraria delineata a partire dai cosiddetti minori, dei caratteri inerenti alle prassi scritte del Barocco e ai propri criteri compositivi, rifunzionalizzati al nuovo sulla scorta di una libertà ormai lontana dai modelli del classicismo cinquecentesco. A questi, com'è noto, non era sfuggito il più recente paradigma dell'epistolografia rinascimentale in tutte le sue declinazioni retoriche,⁷ tra le quali ebbe un fortunato corso quella relativa all'ambito amoroso e alla ricodificazione in prosa di formule e stilemi consumati su memorie liriche di stampo petrarchesco.

Benché non siano mancate esperienze registrabili sul piano di una deliberata *inquietudine* manieristica, come furono, ad esempio, quelle del Doni, che sin dal titolo di *Pistolotti amorosi* evidenziano la propria componente faceta, intesa a demistificare il linguaggio idealizzato dell'*eros*,⁸ l'epistolario della Costa si segnala per la rigorosa sistematicità con la quale ha trasformato questo genere in un'opera conclusa in se stessa, ovvero estranea alle classificazioni entro le quali pur si giustifica la pertinenza di una parodia. La qual cosa non significa che le *Lettere amorose* siano prive di intenti caricaturali e di connessioni relative all'orizzonte culturale di riferimento. Il fatto è che, condotte al di fuori della tipologia editoriale evocata dal titolo non senza allusive ambiguità, esse guardano al variopinto universo della Commedia dell'Arte e stabiliscono, con esso, un rapporto di natura biunivoca: zibaldone di 'generici' teatrali se analizzate sotto il profilo della prassi scenica così familiare all'autrice; scherzo ingegnoso che traveste di «nani», «storti» e «gobbi» il *sermo absentis* della comunicazione epistolare, per farne, se osservate coi parametri semiotici del paradigma comunicativo d'appoggio, il travestimento in prosa di situazioni vissute o immaginate in ambito drammaturgico. Lo stesso aggettivo usato per designarle, infatti, si presta ad una duplice ammiccante lettura, rinviando, per un lato, alla tradizione inaugurata, quasi un secolo prima, dall'omonima raccolta del Parabosco,⁹ per un altro, agli Innamorati in quanto maschere di primo piano nella ripresa 'ridicolosa' dei più consolidati *topoi* della commedia erudita cinquecentesca.¹⁰

L'epistolario si compone di centocinquanta lettere tra loro collegate per singole unità di scambio: da un minimo di due ad un massimo di cinque. Mittente e destinatario sono figure anonime ed astratte, individuate per mezzo di perifrasi caratterizzanti che anticipano, insieme alla rubrica anteposta a ciascun gruppo di missive, il contenuto degli scritti e il loro tenore, e fungono da micro-didascalie allusive dell'azione poi svolta. Per un verso, equivalente, all'incirca, alla prima metà del volume, i protagonisti corrispondono ai tipici attanti di una lunghissima memoria commediografica, di cui si ripropongono accostamenti e dinamiche; per un altro, pur mantenendo le medesime casistiche relazionali, ad essi subentrano personaggi connotati all'insegna di un grottesco altrettanto caro alla Costa e alla sua più celebre composizione letteraria: *Li buffoni*, la «comedia» non per nulla «ridicola» che avrebbe pubblicato nel 1642. L'oscillazione anagrafica giovani-vecchi è sostituita, così, da una campionatura del bizzarro conforme alle prove più grottesche della nuova estetica seicentesca: donne guerce, rognose o senza naso ed amanti ciechi, balbettanti o monchi. Naturalmente, la stravagante comicità che ne deri-

⁷ Cfr. perlomeno A. QUONDAM, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di «libri di lettere»*, in *Le «carte messagiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare. Per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura del medesimo, Roma, Bulzoni, 1981, 13-156.

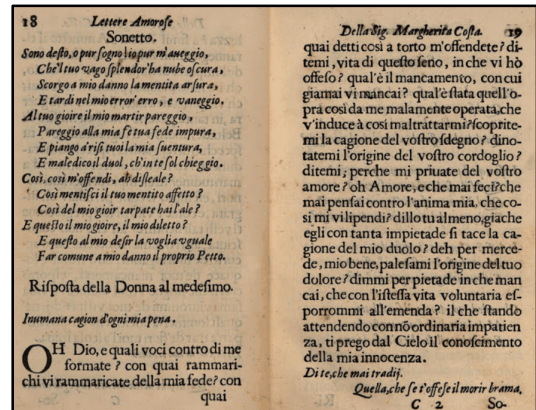
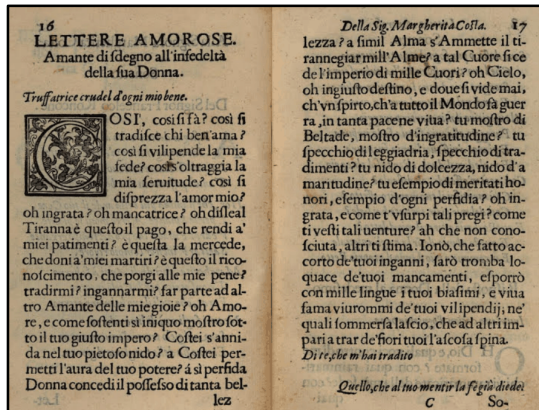
⁸ Cfr. G. GENOVESE, «Per sghignazzarmi del mondo». *La lettera faceta nel Cinquecento*, «Filologia e Critica», XXVII (2002), 206-57; ID., «Alla libreria del Calderone». *Testo e paratesto nei «Pistolotti amorosi» di Anton Francesco Doni*, «Filologia e Critica», XXXI (2006), 200-230.

⁹ G. PARABOSCO, *Lettere amorose*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari, 1545.

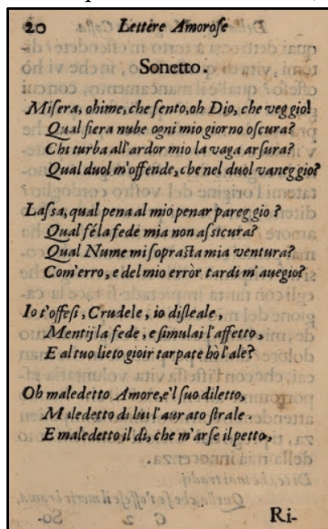
¹⁰ Cfr. M. PIERI, *L'indice in scena: argomenti, canovacci, generici*, in *Fabula in tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*, Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994), a cura di C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1995, 191-227: 198.

va è direttamente proporzionale all'improvvida qualità degli approcci, talvolta, peraltro, felici, come nei casi in cui il corteggiamento avviene tra un muto e una sorda o tra un avaro e una dispendiosa cortigiana.

Come si nota dalle immagini riprodotte, ad ogni lettera segue un componimento che ne rielabora, liricamente, la materia, e anche le intestazioni e le formule di saluto costituiscono dei periodi ritmici, perlopiù di misura endecasillabica o settenaria. In più, come si accennava, esse si affiancano le une alle altre – a differenza delle carte impostate sul modello del formulario o della raccolta privata ma sprovvista di risposte – in maniera tale da rappresentare un vero e proprio dialogo nonché una sorta di micro-narrazione epistolare delle scene avviate. Le lettere, insomma, si presentano, tipograficamente, nel modo che segue:



L'ordine geometrico delle parti così individuate ricopre una funzione per la quale si rimanda al saggio segnalato in precedenza. In questa sede ci si limiterà ad osservare la possibilità, che una tale disposizione autorizza, di una lettura di tipo sintagmatico, come se il colpo d'occhio estraesse dalla struttura complessiva del testo le pericopi interessate ad una reciproca equazione dialettica, alla stregua delle alterne battute di un discorso teatrale. Si noterà, allora, che l'abbinamento conseguentemente prodotto configura, giustappunto, dei dialoghi che esaltano e rivelano quel rapporto tra lettera e drammaturgia implicita, o *sommersa*, riscontrabile sin dalle più antiche testimonianze del genere epistolografico.¹¹ Sotto questo profilo, non sarà casuale il presentarsi, pressoché regolarmente, di richiami vicendevoli sia sul piano sintattico che su quello tematico-lessicale, né che le forme metriche adottate si corrispondano (salvo eccezioni di cui si dà conto altrove) per costruzione e parole-rima, sul modello delle tenzoni di origine provenzale. Eccone una dimostrazione, debitamente visualizzata lungo un asse mimetico della più consueta distribuzione del testo nelle pagine di letteratura scenica:



Amante
Donna

Così, così si fa? così si tradisce chi ben ama? [...] oh ingrata? oh mancatrice?
Oh Dio, e quali voci contro di me formate? con quai rammarichi vi rammaricate della mia fede? [...] qual è il mancamento con cui giamai vi manca?¹²

¹¹ Cfr. E. AVEZZÙ, *Alle origini dell'epistolografia. I Greci e la 'lettera'*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini Studio, 1998, 1-10.

¹² COSTA, *Lettere amoroze*, cit. 16-20.

E lo stesso avviene nei due sonetti, anche se in questo caso, a differenza di altri, l'effetto sortito è quello di due monologhi la cui comicità dipende dal fatto che il *pathos* espresso dall'amante è identico, anche sotto il profilo espressivo, a quello della donna, sebbene tra i due intercorra un'accusa che separa, all'insegna di una probabile motivazione di gelosia, il risentimento del primo dallo stupito ed offeso rammarico della seconda. Analogamente, ma più esplicito e senz'altro dialogico, è invece lo scambio di madrigali proposto in una successiva sequenza epistolare, da cui si estrae e si ridispone quanto segue:

<i>Amante</i>	Donna, se l'amor mio con la mia fè sprezzasti, e ad altri ti donasti, viva il tuo seno in altro laccio avvolto, ch'io son da te disciolto.
<i>Donna</i>	È ver che m'offendesti, o bella anima mia, per troppa gelosia, onde merta il tuo error pace e perdono: tua fui e sol tua sono. ¹³

Degno di nota, poi, è il fatto che anche le parti restanti della catena epistolare danno luogo ad accostamenti significativi sul piano delle potenzialità inerenti alla messa in scena degli schemi proposti. Sono i momenti testuali in cui è più visibile l'aspetto del lazzo connesso al repertorio dei 'generici', e configurano autentici *sketch* fondati sul meccanismo dell'arguzia. Anche in questo caso basti riportare un solo esempio, peraltro sufficiente ad acquisire un'adeguata idea dell'insieme. La serie di lettere che intercorrono tra un *amante malfranciosato* e una *donna rognosa* esibisce, come rispettivi saluti, le formule «Securo segno d'amorose piaghe» e «Verace nido d'amorosi frutti».¹⁴ L'accostamento, e l'anfibologia sul quale si basa, generano una *point* comica a sua volta produttiva dell'intero tessuto metaforico delle prose sottostanti, ove i riferimenti al più tradizione lessico d'amore, con le sue immagini, risultano semanticamente demistificati alla luce della propria reale accezione: «Di voi, ch'in piaghe mi piagaste il cuore».

Gli esempi riportabili sono numerosissimi ed offrono un più ricco ventaglio di formulazioni. Costante, tuttavia, è la qualità letteraria delle carte, che ostentano una marcata punteggiatura retorica ad effetto cumulativo, per il quale concorrono, soprattutto, figure focalizzate sul bisticcio e l'annominazione. D'altronde, l'esito 'ridicoloso' indotto da un simile turgore è caratteristica saliente dell'umorismo in scena, volutamente statico e fissato intorno a giochi di parole e sul ripetersi di schemi prevedibili.¹⁵ Le *Lettere amorose*, infatti, attingono da una ricca tradizione del comico il cui repertorio è stato variamente usato, o raccolto, da autori come il Tasso degli *Intrighi amorosi*, lo Scala del *Teatro delle favole rappresentative* o l'Isabella Andreini dei *Frammenti*, nonché discusso ed illustrato, a fine secolo, da quell'articolata ricapitolazione degli espedienti propri dell'*Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* che Andrea Perrucci pubblicò nel 1699.

Precisamente su quest'ultimo testo si sofferma una parte dell'analisi contenuta nel menzionato articolo di «Studi secenteschi», al quale inevitabilmente si rimanda, poiché in esso si offre, tra l'altro, l'opportunità di verificare l'assunto col quale l'epistolario costiano può definirsi in termini spiccatamente teatrali, così come, tra gli altri aspetti posti in luce in quel lavoro, la probabile influenza sull'autrice di un drammaturgo come Lope de Vega, all'uso della cui polimetria, funzionale alla sottolineatura epigrammatica di condizioni emotive già enunciate nel testo, il Perrucci sembra ricondurre, per analogia, il ruolo di congedo svolto dalle cosiddette «prime uscite» o

¹³ Ivi, 51-55.

¹⁴ Ivi, 240-44.

¹⁵ Cfr. M. L. ALTIERI BIGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

«chiusette»,¹⁶ del tutto assimilabili al valore conclusivo delle liriche situate al termine delle singole missive.

Scrittura minore, quella di Margherita Costa, eppure dotata di una notevole forza inventiva, cui senz'altro non sono estranei la propria attività di attrice di successo, né i tratti picareschi di una vita consumatasi all'insegna dell'irrequietezza. Anzi, precisamente in rapporto alla sua biografia le *Lettere amorose* destano l'impressione di un doppio movimento che, dal testo in prosa, conduce direttamente sulla scena quale campo privilegiato di esperienze da riversare, a loro volta, sulle stampe. Oltre all'epistolario e a *Li Buffoni*, infatti, andrebbero ricordati alcuni sonetti inclusi nella raccolta intitolata *La selva di Diana*,¹⁷ ove i testi figurano come vere e proprie comunicazioni epistolari in forma poetica, quantunque nella più classica tipologia del carteggio definito *in absentia*, e gli schemi adottati ripropongono, sin dalle intestazioni, contrasti passionali che denotano un'irresistibile inclinazione verso inequivocabili *divertissements* da commedia, soprattutto se si considera la tenuta complessiva dell'opera e l'intento di omaggiare Cristina di Francia ed altre celebri donne del tempo: «Ad amante infedele un'ape doro donata da lui»; «Rimprovero di gratitudine al suo amante»; «Ad amante che con atti di crudeltà vanta d'esser un altro Dionigi in tiranneggiar l'amata».

Sta di fatto che l'epistolario ebbe una considerevole fortuna, e che da esso furono estratte alcune lettere per essere inserite nell'altrettanto premiata *Scelta di lettere amorose* del 1656: volume – successivamente posto all'Indice – che antologizza testi già contenuti nelle *Cento novelle* degli Incogniti,¹⁸ dal cui cenacolo la Costa non dovette essere lontana, se già nella *princeps* del proprio epistolario compaiono dediche firmate da Alessandro Adimari e Francesco Ronconi tra gli altri (mentre, nell'edizione del 1643, si aggiungerà anche Michelangelo Torcigliani). Ma, più in generale, le *Lettere amorose* sono un'opera da prendersi in quanto tassello di un più ampio mosaico che illustri, dal cono d'ombra prodotto dalle grandi opere del Seicento, il complesso, e tuttora in larga parte sommerso, lavoro che il secolo Barocco ha compiuto sulla tradizione mediante gli strumenti del travestimento, della riscrittura e di una originale contaminazione di generi, codici e categorie.

¹⁶ Cfr. A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso. Parti due*, Napoli, M. L. Muzio, 1699, 127.

¹⁷ Cfr. M. COSTA, *La selva di Diana*, Parigi, S. Cramoisy, 49 sgg.

¹⁸ Sull'interferenza tra prosa ed epistolografia si vd L. GRASSI, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013.