

MARIA DI MARO

*«Ogni bizzarro humore e bizzarria / son tenuti istrumenti di pazzia»:  
burla e satira ne La Chitarra di Margherita Costa*

In

*Letteratura e Potere/Poteri*

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)  
Catania, 23-25 settembre 2021  
a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana  
Roma, Adi editore 2023  
Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIA DI MARO

«Ogni bizzarro humore e bizzarria / son tenuti istrumenti di pazzia»: *burla e satira ne La Chitarra di Margherita Costa*

Tra le corti di Roma, Firenze, Torino, Parigi e Venezia, Margherita Costa (1600 ca.–dopo il 1657) è una delle scrittrici più prolifiche dell'Europa del Seicento. La virtuosa romana è autrice di quattordici opere in cui si muove abilmente tra diversi generi, argomenti e registri, alternando stile alto e basso, pudore ed erotismo, encomio e parodia. Il contributo prende in esame gli elementi satirico-burleschi presenti ne *La Chitarra*, il primo canzoniere di Costa, pubblicato a Firenze, sotto false indicazioni editoriali, nel 1638. Qui, la poetessa utilizza elementi della poesia giocosa e dell'invettiva satirica per rivendicare una posizione autorevole in campo letterario e polemizzare contro la coeva tradizione misogina.

perché cantando il duol si disacerba,  
canterò com'io vissi in libertade.  
F. Petrarca, *Rvf.* XXIII

Margherita Costa<sup>1</sup>, poetessa marinista e virtuosa romana, è autrice di un corpus poetico *bizzarro* per temi e poliedricità. Nella sua produzione si individuano diversi generi – lirico, prosaico, storico, religioso, epistolare, drammatico – e numerosi registri stilistici – comico e tragico, satira ed encomio, aulico ed erotico – contaminati in modo originale: l'autrice gioca con la tradizione e usa toni satirico-burleschi per rivendicare uno *status* autorevole in campo letterario e cortigiano. Si tratta di elementi presenti in tutta la sua produzione: dalla burla alla satira nei canzonieri, dalla beffa al ghigno dissacratorio nella commedia *Li Buffoni* (1641),<sup>2</sup> dal burlesco al ridicolo nelle *Lettere amorose*<sup>3</sup> e nel libretto *Gli amori della luna* (1646).<sup>4</sup>

La «multipolarità sistematica»<sup>5</sup> del *far poétique* della romana è presente già nella prima raccolta di poesie, *La Chitarra*, pubblicata con false indicazioni editoriali nel 1638 (Francoforte, Daniel Watsch) e dedicata al Gran Duca di Toscana Ferdinando II. Il *Canzoniere amoroso* – questo è il sottotitolo del volume<sup>6</sup> – raccoglie 225 testi<sup>7</sup> e presenta un continuo gioco variantistico sia di forme – ottave, capitoli

\* Cito da LA | CHITARRA | *Della Signora* | MARGHERITA | COSTA ROMANA | Canzoniere amoroso | DEDICATA AL SERENISS. | FERDINANDO II | Grand Duca di Toscana. | IN FRANCOFORT | Per Daniel Watsch 1638 | *Con licenza de' superiori* (BNCR). La trascrizione 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.

<sup>1</sup> Cfr. Margherita Costa, *la Poetessa Virtuosa*, numero monografico di «Altrelettere», a cura di D. De Liso, M. Di Maro e V. Merola, novembre 2021 (doi:10.5903/al\_uzh-56), a cui rimando per la bibliografia aggiornata.

<sup>2</sup> Cfr. M. COSTA, *The buffoons: a ridiculous comedy. A bilingual edition*, a cura di Sara E. Díaz e Jessica Goethals, Toronto, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

<sup>3</sup> Cfr. D. DE LISO, *Le lettere amorose di Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a cura di S. Velázquez García e L. Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, 47-64; S.E. DIAZ, *Exceptional Bodies and Ludic Lovers: Humor, Disability, and the Grotesque in Margherita Costa's Lettere amorose (1639)*, in «Early Modern Women: an Interdisciplinary Journal», spring 2022, vol. 16, n. 2, doi.org/10.1086/717582.

<sup>4</sup> Cfr. V. MEROLA, *Il mito in scena: Endimione e Diana ne Gli Amori della Luna di Margherita Costa*, in «Altrelettere», novembre 2021, doi:10.5903/al\_uzh-54.

<sup>5</sup> L. ANCeschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa, 1984, 96.

<sup>6</sup> Sulla struttura della raccolta mi si permetta di rimandare a M. DI MARO, «*Il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace*»: amore e gelosia nella produzione lirica di Margherita Costa, in «altrelettere», 2021, 27-58 (doi:10.5903/al\_uzh-53).

<sup>7</sup> Le liriche sono seguite da una sezione *extravagante*, inserita prima del capitolo che chiude la raccolta. In tre epistole e tre canti composti ciascuno da dieci ottave, «Caramogi», «bell'Imbusti» e «Donne» discutono per le rime intorno al detto «Bello è quel che piace»: le ultime rivendicano libertà di scelta e rifiutano le *avances* degli interlocutori che, ingenuamente, credono di saper interpretare il pensiero femminile. I testi di Costa rispondono

in terza rima, idilli, sonetti e canzonette – che contenuti. La sua lettura non disattende le aspettative del lettore: la maggior parte delle liriche è affidata alla voce di una *bella donna* che canta le sofferenze d'amore e inveisce contro un amante crudele, ma non mancano componimenti encomiastici-celebrativi rivolti ai membri della famiglia medicea (collocati nella prima parte del canzoniere) e testi dichiaratamente burleschi. I capitoli in terza rima, che aprono e chiudono il canzoniere, sono le uniche liriche dell'«Autora»: se nell'intera raccolta Costa adotta maschere diverse per descrivere la varietà del sentimento amoroso o lodare i suoi mecenati, in queste liriche – e nella lettera dedicatoria – usa la sua voce, parla per sé stessa. Il loro carattere autoreferenziale, marcato rispetto a tutti gli altri testi della raccolta, permette di leggerle come manifesti di poetica: posti all'orto e all'ocaso<sup>8</sup> (per usare termini molti cari alla lingua poetica barocca), i versi che dialogano tra loro, e con la prosa, presentano una vena burlesca e hanno una struttura antifrastica. Nella lettera dedicatoria, infatti, la romana descrive con finta umiltà il suo lavoro, dichiara lo scarso valore dei versi pubblicati (suggerendo al lettore una doppia chiave di lettura per le liriche che seguiranno) e presenta il «piccolo volume» come uno

[...] sconcio e biasimevole *mostro* quale, per esser spogliato d'ogni perfezione e composto d'ogni imperfezione, ad altro non devo rassemblerlo ch'ad uno *storpio e mal formato nano*. [...] Ho voluto anco intitolare questo mostruoso *Parto del mio rozzo ingegno* la Chitarra poichè, se bene è istromento vile, viene quasi da tutti esercitato. (*Chitarra*, 3<sup>a</sup>)<sup>9</sup>.

Il titolo, poi, ha un duplice significato: la chitarra è uno strumento versatile usato sia da musicisti di corte che da saltimbanchi di piazza e richiama all'attenzione del lettore il mestiere di virtuosa della sua autrice; ma il sostantivo è utilizzato anche nella poesia erotica e burlesca<sup>10</sup> per indicare l'organo sessuale femminile<sup>11</sup>. La stessa Musa che nutre l'ispirazione poetica di Costa è burlesca – *bizzarra*<sup>12</sup> a detta dell'autrice –, suona la «zampogna», «grida, s'abbacchia, stride e maledice» (capitolo I, v.8); è

---

a due mascherate andate in scena a Firenze nell'agosto del 1629: *I Caramogi; Palio e Mascherata Faceta. Gl'Amanti abbozzati ai Signori Bell'imbusti* di Andrea Salvadori, pubblicati in volume (e in Id., *Poesie*, Roma, per Michele Ercole, 1668, vol. 2, 487-92), e l'anonima *Risposta de' Begl'imbusti a' Caramogi, Palio, e Mascherata*, pubblicata a Firenze in un piccolo opuscolo (Firenze, per Pietro Ceconcelli 1629). Angelo Solerti attribuisce quest'ultima ad Alessandro Adimari (in A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari*, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1905, 195 nota 3).

<sup>8</sup> Come osserva Paolo Cherchi per l'*Adone*, la disposizione crea significato nella produzione in versi di età barocca: «For Marino, words in their materiality are the content of a poem [...], and its form is its concept [...] The *Adone* is a work which transforms itself through its repetitions and symmetries; and its disposition creates a message of relativity», in P. CHERCHI, *The Seicento, Lyric Poetry*, in *The Cambridge History of Italian Literature*, a cura di Lino Pertile e Peter Brand, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 307.

<sup>9</sup> Questi stessi motivi sono presenti anche nel sonetto *Dono delle sue rime al Serenissimo Ferdinando Secondo G. Duca di Toscana*, collocato all'inizio della raccolta. Anche in questo testo, Costa descrive il suo libro come un nano che corre senza regole sul monte Parnaso, autorizzato dalle muse a sferzare chi desidera: « D'un nano gobbo, zoppo e mal composto / Serenissimo Sire, ti fò dono, / che cavalca in Parnaso senza sprono / e correr senza briglia s'è disposto; / anzi gl'è stato dalla Muse imposto / che sferzi chi li par senza perdono / e d'io, che scorsi in lui pensieri non buono, / sotto la sferzatura l'ho sottoposto; / ond'è contro di me tutto rivolto / e ver gl'errori miei scherza di smarra / ad a me sola offende e taccia molto. / Però prendi si picciola caparra / Dal buon'animo mio, né mi sia tolto / Di gradirlo, o sia Nano, o sia Chitarra.» (*Chitarra*, p. 6)

<sup>10</sup> Ad esempio, si veda M. BUONARROTI IL GIOVANE, *La Fiera*, atto III; G. MAGAGNATI, *La chitarra* [capitolo].

<sup>11</sup> Cfr. «dedicarsi a piaceri sensuali (in senso osceno)», in GDLI, vol. III, 93; «organo sessuale femminile (in quanto suonato dall'uomo durante il rapporto)», in *Dizionario del lessico erotico italiano*, a cura di V. Boggione and G. Cassalegno, Torino, UTET, 2004, p. 116.

<sup>12</sup> Sull'argomento cfr. J. GOETHALS, *The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa*, in «Early modern women: an Interdisciplinary Journal», 2017, 12, 1, 48-72.

impossibile da controllare perché vuole raccontare la verità su «Togna»<sup>13</sup>, «Mea»<sup>14</sup>, «Nana»<sup>15</sup> e «Cice»<sup>16</sup>, personaggi femminili della tradizione burlesca e protagoniste di vicende amorose. La sua presentazione, affidata ai 121 endecasillabi in terza rima del *Capitolo scherzoso. Scusandosi l'autora*, apre la raccolta. La poetessa confessa di aver provato senza successo a placare la «furia» della musa con le bastonate, ma di aver perso e poi composto questi versi che sembrano «scartacci da cuocer le frittate» (capitolo I, v. 15). Simona – questo il nome della musa – è guardiana del bosco di Elicona ed astrologa, non ama conversare con Clio, Euterpe, Erato e Melpomene; non mantiene il «susiego», ovvero la rigida compostezza, di Polimnia, Urania e Tersicore e scappa davanti a Calliope (Talia, la musa della commedia, è assente dall'elenco). Priva delle qualità delle muse, Simona ha l'aspetto di un *monstrum*: è magra, ha il volto peloso come un animale e possiede delle ali che, per punizione divina, non può utilizzare.

La musa mia, che si chiama Simona,  
non figlia di Minerva né di Giove,  
ma guardian del bosco d'Elicona;  
ella è astrologa e dice quando piove,  
che vuol guastarsi il tempo, o se vien Sole  
dice ch' concio e fa dell'altre prove.  
Ella si sta da sé e lascia sole  
Clio, Euterpe, Erato e Melpomene,  
né con esse ella mai conversar vuole.  
Il susiego spagnolo non mantiene  
come Polinia, Urania e Tersicore  
né con grave parlare alcun trattiene;  
se di Caliope poi sente l'odore  
le fugge dall'esperto e si rinselva  
che di starle a martello non ha core.  
Nella faccia è pelosa come belva;  
non perché gusti con lingua francese  
parlar con quei Poeti in quella selva.  
È magra, che non ha le buone spese  
da chi tien la sua cura tutelare;  
che il vitto sol le dà di mese in mese.  
Ha l'ale e piume ma non può volare  
non perché fosse con quel Perineo,  
coll'altre Muse fatta riserrare:  
ma per voler amare un Semideo  
le fur tarpate così corte l'alte  
che non vola più alta di un Pigmeo.  
(capitolo I, vv. 34-60)

Questa creatura, modellata sulle figure mitologiche dell'arpia e della sirena, travolge Margherita che decide di assecondare il suo desiderio di verità con versi nati per scherzo, «schietti e mal vestiti», di «rozzo stile» e incentrati sulla tematica amorosa.

I miei versi son schietti e mal vestiti,

<sup>13</sup> Ad esempio, Togna è la moglie di Ercolano ne *La cortigiana* di Pietro Aretino; è la più «gagliarda contadina» del *Ciacciaramento che fà vn contadino per amore della Togna* di Giulio Cesare Croce.

<sup>14</sup> Cfr. F. BERNI, *Capitolo in lamentazione d'amore* [«Or se costei l'ha finalmente meco, / questa rinegataccia della Mea, di grazia, fa ancor ch'io l'abbia seco»].

<sup>15</sup> Cfr. P. ARETINO, *Ragionamenti*.

<sup>16</sup> Cfr. M.M. BANDELLO, *Rime* [e Cice cava fore / dal bianco seno un nastro e dice: – Amore / meco lega Dameta d'una guisa»].

ricchi d'errori e poveri di merto,  
di rozzo stile e poco ripoliti.  
(capitolo I, vv. 76-78)

Donna son io che sol per ermonsura  
mi diletto spiegar in queste rime  
in varie forme l'amorosa arsura.  
(capitolo I, vv. 85-87)

Il *topos modestiae*, presente in tutta la produzione di Costa, è nutrito da un atteggiamento beffardo verso coloro che non apprezzeranno il suo lavoro o ne dubiteranno la paternità. Il loro scetticismo non turba l'«autora» che «tiene lesta la musa» e non si stanca («prend'affanno») di fare poesia. Anzi – e così si chiude il capitolo – l'unica ragione per chiedere scusa ai futuri detrattori va rintracciata nella natura del suo sesso.

Ed io che dal principio al fin dell'anno  
tengo lesta la musa e su le dita  
ho il verseggiar non me ne prend'affanno.  
(capitolo I, vv. 100-102)

Mi diedi volentieri con le Muse  
e se non ho poetica figura  
l'esser donna con voi facci mie scuse.  
(capitolo I, vv. 119-121)

Le caratteristiche attribuite al libro e alla musa, dunque, richiamano la tradizione burlesca precedente ma echeggiano anche l'episodio di Momo e Pasquino contenuto nel VII canto dell'*Adone* (VII, ottave 167-190); un riuso significativo se si pensa al carattere autoreferenziale sia del capitolo di Costa che delle ottave di Marino<sup>17</sup>. Pasquino, «generato da un parto informe», è «mostruoso, orribile e difforme» e, dotato di «sottile ingegno» (*Adone*, VII, 168), «sempre morde e sempre sferza» (*Adone*, VII, 181, 8); è «libero e schietto», pronto a «farsi beffa» di tutti e a mantenere un costante atteggiamento di sfida. «Per questo suo parlar libero e schietto» è stato cacciato dal «superno tetto» e, proprio come Simona, «fa guerra» (VII, 178) per ottenere – e mantenere – uno *status* autorevole.

Retorica antifrastica, falsa modestia e sorriso beffardo ritornano in modo così diretto nell'ultimo componimento del volume. Il *Capitolo scherzoso dell'autora per quegli che potessino tacciare le sue rime di troppo vestite d'amorosi affetti o vero in altro*, 135 endecasillabi in terza rima, chiude le liriche de *La Chitarra* in una struttura circolare, sotto il segno dell'ispirazione comico-burlesca. Costa, infatti, prima di licenziare alle stampe il suo voluminoso canzoniere decide di anticipare le future critiche che riceverà<sup>18</sup> e giustificare dunque le scelte tematiche. La difesa preventiva è necessaria perché la sua musa,

<sup>17</sup> Come sottolineato da Giovanni Pozzi ed Emilio Russo, Marino delinea il suo autoritratto in questa figura. Cfr. G.B. MARINO, *Adone* a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, 759 n. Si veda anche M.C. CABANI, *Il Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'Adone*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2009, 39. Va inoltre ricordato che il napoletano associa le due figure mitiche al registro satirico e burlesco anche nella *Galeria* dove il ritratto di Aretino definisce i suoi poemi come «spada di Momo e fulmine di Pasquino».

<sup>18</sup> Non è azzardato ipotizzare una circolazione manoscritta delle liriche raccolte ne *La Chitarra* nella corte medicea, soprattutto se si pensa all'intermezzo di Caramogi, bell'Imbusti e Donne. Se così fosse, le critiche elencate nel capitolo potrebbero essere state ispirate da consigli ricevuti da amici e sodali. Come dimostrano i sonetti d'encomio posti in apertura del libro (come quelli di Alessandro Adimari e Ottavio Tronsarelli), Costa era stimata da molti membri della corte toscana e partecipava attivamente alla sua vita culturale e teatrale.

trascurando la materia bellica, politica e mitologica, «sol s'appigliò nell'amorose imprese» (capitolo II, v. 8) seguendo la moda dominante:

[...] e lo comportan l'aria et il paese  
avezzi sì nell'amorosa boria,  
ch'an sempre nell'Amor l'orecchie tese.  
(capitolo II, vv. 7-12).

Le sue rime, peraltro, sono un campionario di vicende amorose, non vanno prese sul serio perché l'autrice «sol per gioco» (capitolo II, v. 101), per «ispasso» (capitolo II, v. 134), ha deciso di cantare le storie di *belle donne* e *amanti di sdegno* e di soddisfare le esigenze della sua musa che ad ogni *tocco* comincia a cantare. Tutta la sezione è costruita su una allusione oscena.

Cantai casi in Amor mendaci e veri,  
mischiai gl'affetti con gli sdegni e l'ire,  
fingei Cor simulati e Cor sinceri;  
cercai sotto altro nome altrui coprire,  
e in mille metamorfosi provai  
che l'arte dell'amar non è gioire.  
(capitolo II, vv. 94-99)

Ma la mia musa, che non sa star muta,  
*quando la tocco comincia a cantare*  
senza suon, senza tuon, senza battuta,  
ond'io che non potei mai raffrenare  
quel suo furor che si chiama pazzia,  
con ragione dovete me scusare,  
e se scusata la mia bizzarria  
mi cavassi più fuor del seminato,  
di grazia non vi date fantasia.  
E s'il Cor vostro in ciò fosse ostinato,  
vendicatevi pure e dite ch'io  
la Poetessa son di buon mercato.  
(capitolo II, vv. 118-129; corsivo mio)

*La Chitarra* sembra dunque ispirata da una musa *bizzarra*, dotata di «sottigliezza e vivacità di concetto e di invenzione»: <sup>19</sup> il codice burlesco, <sup>20</sup> del resto, è utilizzato come strategia di autolegittimazione, è uno strumento per vantarsi, attraverso il velo del cleuasmo, della propria originalità, ma anche una possibile lente di lettura per altri testi della raccolta. Infatti, questo codice non è presente solo nei due capitoli dichiaratamente giocosi, ma Costa inserisce note satirico-burlesche anche nelle liriche d'argomento amoroso e nei testi epidittici rivolti alle donne. Sono numerose le liriche in cui ironizza con ghigno satirico sulla vacuità dell'amore e invita le sodali, attraverso la maschera della *bella donna* e della *donna di scherzo*, ad abbandonare la monogamia <sup>21</sup> e a

<sup>19</sup> È la definizione presente nella seconda edizione (1623) del *Vocabolario della Crusca*. Nella prima (1616), *bizzarria* è definita solo come «iracondia, stizzosa, ferocità».

<sup>20</sup> Anche Jessica Goethals suggerisce di leggere l'opera di Costa con una lente burlesca: «Although Costa did at times opt to write in higher registers such as pastoral opera and devotional literature, she in no way shied away from the kinds of language and subjects that were typically off-limits for women. Hers was a burlesque world», in Goethals, *The Bizarre Muse*, 52. Si veda anche J.L. ROBERTS, *Challenging Male Authored Poetry: Margherita Costa's Marinist Lyrics (1638–1639)*, Tesi di dottorato, The University of Melbourne, Australia, 2019, 179-217.

<sup>21</sup> Ne è un esempio il canto 41, *Bella Donna di scherzo alle Donne belle*: «Deve la bella donna esser sagace / a non amara un sol Amor per volta, / chi ama un solo amor non ha mai pace / e dagli più sarà tenuta stolta / provar

riconoscere le vane promesse degli amanti<sup>22</sup>, abili fingitor come i cortigiani<sup>23</sup>. Ad esempio, nei tre sonetti *Bella donna di scherzo al suo amante mentre lontana da lui egli dice che disperato si vuol buttare a fiume* vengono rivelati con amara ironia gli inganni di Tirsi<sup>24</sup>. Il «buon Cavaliero» (son. XLIII) non accetta la fine della relazione, «arde, [...] si strugge e si consume» e millanta un tentativo di suicidio che «esce dal falso cor» di un uomo che «ha per costume / di finger più ch'un corteggiano in Corte» (son. XLIV). Svelato il tentativo di manipolazione, la *bella donna* non cade nella trappola ordita dall'amante, descritto come un simulatore disonesto sia in amore che in società, e se ne libera definitivamente:

In quanto a me, se duran gli miei giorni  
e vedessi di te l'ultimo strazio,  
non creder mai ch'io teco più ritorni.

Il mio cor da tuoi inganni è tanto sazio,  
che non sol non vuò teco i miei soggiorni,  
ma sol di non vederti il ciel ringrazio.  
(sonetto XLV, vv. 9-14)

Anzi, in più occasioni svela le trappole nascoste dalle reazioni iperboliche di un amante ferito e riconosce gli stessi schemi ingannevoli anche nel proprio atteggiamento, come nel canto *Bella Donna al suo Amante mentre che egli vuol partirsi da lei ella si burla di lui*. La lirica, composta da 17 ottave, segue un ritmo sinusoidale in cui il tono oscilla continuamente dall'elegiaco al satirico. Il lamento della donna abbandonata, «che senza *lui* la propria vita aborra» (canto XLI, 2, v.8), viene subito sospeso: la *bella* prende coscienza della sua condizione, riconosce la vacuità delle sue sofferenze e soprattutto il carattere ingannevole della promessa di morte appena pronunciata:

E se dico tal volta io vuo' morire,  
sol per scherzo lo dico e per un gioco,  
lo fo per motteggiare non per desire.  
E s'io non dico il ver, m'abbruggi il foco:  
io bramo i giorni miei giammai finire  
e se mill'anni fosser mi par poco.  
Hor pensa tu se mi vorrei dar morte  
per uno Amante che mi cambia sorte.

Se non basta che vada a me lontano,  
vanne fin negl'abissi ch'io non mai  
accorrò tal pensier perverso e strano,  
né proverò per te gl'ultimi guai.  
E se spero ch'io mora il spero invano:

---

per un sol cor l'ardente face / viver per un sol ben da sé disciolta / obrobrio è tal che non si può scusare / se non con dire colei vuol impazzare» (ott. 1).

<sup>22</sup> Nel sonetto 94, *Bella donna alle donne*, l'io lirico sottolinea i «vani contenti, / il folle vaneggiar de i suoi [d'amore] pensieri, / le sue poche dolcezze, i molti stenti / in cui non sia che mai più donna spero» (vv. 5-8).

<sup>23</sup> Si veda ad esempio il canto 77, *Bella Donna si duole della Corte mentre il suo amante per servire in essa si parte da lei e la lascia inferma*, in cui la materia amorosa viene utilizzata come punto di partenza per rivolgere una violenta invettiva verso il mondo cortigiano: «In bocca han sempre [gli uomini di corte] il riso e al Core il fiele, / il volto han sempre allegro e l'alma irata, / in lor tutto è velen quel ch'appar miele / c'han sotto giusto zel mente spietata / e quel che par pietoso è più crudele / e sol la frode al suo desire è grata / e se per sorte la fortuna vuole / ch'altri gli creda, può scaldarsi al Sole» (ott. 13).

<sup>24</sup> Tirsi e la sua compagna Dafne ritornano a più riprese come maschere dell'io lirico e/o interlocutori a cui rivolgere il proprio canto. A mio avviso, Costa sceglie la coppia di amanti maturi dell'*Aminta* tassiana non solo per inserirsi nella tradizione bucolico drammatica, tanto cara alla corte, ma anche perché i due propongono quell'amore spregiudicato e edonistico da lei cantato e rivendicato.

pur troppo di morir dissì e burlai,  
 e se creso hai ch'io ti dicessi il vero  
 nol creder più ch'il mio parlar fe zero.  
 (canto XLI, 7-8)

La menzogna è un'abitudine condivisa da tutti gli amanti, che «non hanno in loro martir né doglia» (XLI, 10, v. 3) e si dichiarano vittime di un male inesistente. Pertanto, la *bella donna* non può continuare a fingere perché, offesa dalla miseria e costretta a vestire i panni della serva, ha realmente conosciuto il dolore:

Quest'è il vero dolor, quest'è il morire,  
 senza favoleggiar di provar morte.  
 Mancar la robba e crescere il desire,  
 mancar l'entrate e aumentar la Corte,  
 esser usa d'altrui, farsi servire  
 e poi di servir altri haver in sorte  
 e, sotto giogo di necessitade,  
 perder la vita con la libertade.

Queste, queste son morti da dovero  
 e non sentirsi un van desir nel petto,  
 Fere scherzando il faretrato arciero.  
 Ma 'l bisogno ferisce con effetto,  
 il colpo della fame è colpo fiero,  
 dura necessitade è brutto oggetto.  
 Questi son colpi di mortal ferita,  
 non i colpi d'Amor togliono la vita.  
 (canto XLI, 13-14)

Per questo motivo, il lamento nasconde l'inganno: la perfidia dell'amante non ha prodotto nessun effetto negativo sul cuore della donna che, felice tra le ricchezze e i piaceri faticosamente ottenuti, desidera «viver molt'anni / e veder *lui* morir fra duri affanni» (XLI, 17, vv.7-8).

Ogni sezione metrica del volume è poi chiusa da una esortazione indirizzata alle sodali invitate a non seguire più Cupido – perché la felicità d'amore è una chimera – e ad abbandonare la penna per dedicarsi alle attività domestiche, indicate per sineddoche con l'arte del filare<sup>25</sup>. Ne è un esempio l'idillio *Bella donna alle donne*:

Donne al fin *mi riduco*  
*di lasciar ogni stile, ogn'altro affare*  
*e sol darmi al filare*  
 poiché conosco al fine  
 ch'altre imprese son nostre rovine  
 donna nacqui e di donna  
 vestir mi vogliono ogn'uso  
 e sol sarà mio spasso  
 spassarmi hor con l'ago, hor con il fuso  
 sì, sì, tutte volgete  
 il pensier e il desire  
 al filare e al cucire

<sup>25</sup> Nel trattato *Il Cavaliere e la Dama* di Giovanni Battista De Luca, un testo rappresentativo del pensiero misogino seicentesco, la donna è apprezzata se si dedica a «lavorare con le sue mani il lino e la lana, e il governar bene la sua fameglia e l'arricchire la casa con la sua industria». In G.B. DE LUCA, *Il cavaliere e la dama, ovvero Discorsi familiari nell'ozio Tuscolano*, Roma, per Dragondelli, 1675, 520.

e già che di filar solo ci tocca  
 lasciam ogn'altro affar, prendiam la rocca.  
 (Idillio X, vv. 38-51)

Questo idillio può essere oggetto di più livelli di interpretazione: nel primo, quello della lettera del testo, è un accorato consiglio rivolto a coloro che hanno vissuto la stessa situazione di sofferenza amorosa; il secondo livello di lettura, invece, richiama i *topoi* della satira misogina<sup>26</sup> che insiste sulla necessità di relegare le donne nell'ambiente domestico e educarle solo ad attività utili per la cura della casa e della famiglia. Ma questo testo può essere oggetto di un terzo livello interpretativo suggerito dalla musa Simona e dall'ambivalenza del titolo della raccolta. Nella poesia erotica, infatti, il cucito equivale al sesso: l'uso equivoco nasce dal movimento del fuso intorno alla rocca<sup>27</sup>. Il significato osceno nascosto tra le righe del testo, e colto solo dal lettore più attento, è ancora più evidente nella canzonetta che chiude la relativa sezione metrica, dove l'autrice sottolinea che la donna deve dedicarsi solo all'arte del filare e da questa trarre godimento.

[...] onde più non voglio amare,  
*ma sol godo di filare.*  
 Alle donne è dato in sorte,  
 fin dal cielo e dalle stelle,  
 di vestir abito imbelle  
 e filar fino alla morte;  
*e chi sdegnà l'ago e il fuso  
 della donna perde ogn'uso:*  
 ond'io lascio ogn'altro affare  
*e sol bramo di filare.*  
 Men fatica e men disagio  
 ci darà il fuso e 'l cucire,  
 né del giorno avrem martire,  
 benché sian giorni di maggio:  
*ché ben spesa sia quell'ora  
 che con l'ago si dimora:*  
*ond'io lieta e prendo a fare  
 il cucire col filare.*  
 [...]
 di filar sol godete,  
*ché la donna sol dèe fare  
 l'esercizio del filare.*  
 (canzonetta XXIII; corsivo mio)

L'«Autora», dunque, si presenta al lettore moderno come una scrittrice poliedrica, capace di usare una pluralità di generi e registri per esprimere la sua visione del mondo. In particolare, la virtuosa si avvale di due forme del comico<sup>28</sup> dominanti nella lirica del Seicento: la poesia giocosa e l'invettiva

<sup>26</sup> Sulla satira misogina seicentesca cfr. V. MEROLA, *Donne e maniere nella satira seicentesca: Lodovico Adimari e Benedetto Menzini*, in "Però convien ch'io canti per disdegno": la satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento, a cura di A. Gargano, con un'introduzione di G. Alfano, Napoli, Liguori, 2011, 301-323.

<sup>27</sup> Si vedano le voci nel *Dizionario del lessico erotico*: «Cucire: compiere l'atto sessuale» (ivi, 158); «fuso: organo sessuale maschile (per la forma); era proprio un arnese di legno panciuto al centro e sottile in punta usato nella filatura per avvolger il filo» (ivi, 237); «rocca: organo sessuale femminile» (ivi, 517).

<sup>28</sup> «Il comico barocco non è qualcosa di univocamente definibile, non è una categoria precisa. Ha, sì, uno spazio tutto suo, un luogo deputato, la commedia [...] ma non è solo circoscritto alla commedia perché un intenso processo di osmosi lo infila in generi letterari diversi»: Q. MARINI, *Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura barocca*, in *Fortuna europea della Commedia dell'arte, Atti del XXXII Convegno internazionale del centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma 2-5 ottobre 2008*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Medialibro, 2009, 149.

satirica. Nel primo caso, si tratta di una produzione che guarda direttamente alla tradizione burlesca toscana (da Lorenzo de' Medici a Berni) e il cui intento è «accostarsi in maniera giocosa [appunto] alla scelta di temi o delle soluzioni linguistiche»<sup>29</sup>; questa, però, non esclude toni satirici<sup>30</sup>, funzionali alle operazioni di denuncia sociale intorno ad alcuni temi fissi, quali i pessimi poeti, l'ignoranza dei pedanti, la moda, la misoginia, la corte<sup>31</sup>. Pertanto, lo stile satirico-burlesco è una maschera indossata per esprimere la propria opinione, ma anche uno strumento di autolegittimazione per ottenere un'autorità necessaria per scrivere e pubblicare pari a quella ottenuta come *performer*.

---

Si veda anche G. FERRONI, *La realtà e il suo doppio: forme del comico barocco*, in Id. *Il comico. Forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012, 221-236.

<sup>29</sup> Cfr. M. CHIARLA, *La poesia comico-giocosa nel Seicento italiano: uno sguardo panoramico e un'ipotesi di ricerca*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso, Atti del convegno di studi, Genova, 29-30 ottobre 2015*, a cura di Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò, Simona Morando, Genova, De Ferrari-Genova University Press, 2018, 11-20; EAD., «*In stile e concetti burleschi*»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano, in *Le forme del comico Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

<sup>30</sup> Cfr. U. LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961; P.G. RIGA, *La satira italiana del Seicento*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, 163-182.

<sup>31</sup> Cfr. C. CHIODO, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1990.