

Jessica Goethals

**«Cadde a tai note»:
il lamento tra la *Flora feconda* e *La selva di cipressi*
di Margherita Costa¹**

Abstract

Nel 1640 Margherita Costa dedicò al granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici *Flora feconda*, un poema epico in onore della nascita del suo primo figlio. In quest'opera gli eroi Zeffiro e Flora (personaggi che raffigurano Ferdinando e la sua consorte Vittoria della Rovere) intraprendono un viaggio nel Mediterraneo fino all'oracolo di Giove per chiedere al dio il permesso di procreare. Il poema permise a Costa di mostrare la sua versatilità letteraria attraverso un adattamento innovativo di modelli offerti da figure come Ovidio e Ariosto. Il saggio esamina in particolare la rivisitazione di Costa del *topos* della donna abbandonata presente nella tradizione letteraria e musicale del lamento amoroso. Quando l'infante dei Medici morì dopo pochi giorni dal parto, la poetessa fu costretta a modificare il testo aggiungendo un decimo canto che prende la forma del lamento politico, un altro tipo di lamento allora in voga. L'unione di questi due sub-generi viene replicata nelle altre due successive opere pubblicate in quello stesso anno: una versione drammatica del poema intitolata *La Flora feconda* e la raccolta di poesie lugubri *La selva di cipressi*. In queste opere, come il saggio dimostra, Costa gioca con le convenzioni del lamento sia in termini di genere letterario-teatrale che di ruoli legati al *gender* dei personaggi.

La carriera letteraria della cantante-scrittrice secentesca Margherita Costa è caratterizzata da quella che lei stessa chiama «la mia bizzarria» (COSTA 1638a, 572), ovvero la sua ‘capricciosità’.² Costa pubblicò quattordici volumi che variano sia per contenuto che per stile e oscillano tra l’audace e il riverente, il sacro e il profano. La penna ‘bizzarra’ della scrittrice romana si vede soprattutto nelle opere degli anni 1638, 1639 e 1641, pubblicate a Firenze, dove Costa aveva un legame con la corte medicea. Tali opere sono le tre raccolte di poesie *La chitarra*, *Il violino* e *Lo stipo*, la raccolta *Lettere amoroze* e la commedia *Li buffoni*.³ I personaggi presenti in questi volumi – tra i quali la ‘bella donna’ e i suoi amanti, gli zerbini, un poltrone e i nani – incarnano uno spirito marinista e burlesco che Costa portò alle stampe in Toscana ma che non poté (o non volle) replicare in ugual modo nelle altre città in cui pubblicò (Roma, Venezia e Parigi). L’anno che interruppe questa sequenza, il 1640, demarca un notevole cambiamento, seppur temporaneo, del suo registro letterario e teatrale. Quell’anno Costa pubblicò tre volumi – il poema epico mitologico *Flora feconda*, il dramma (forse in musica)⁴ *La Flora feconda* e la raccolta di poesie funebri *La selva dei cipressi* – che esaltano le dinastie dei suoi benefattori con un approccio decisamente più sobrio.

L’inizio del 1640 doveva essere un momento di festa a Firenze dopo che a dicembre del 1639 Vittoria della Rovere aveva partorito l’erede mediceo. Per l’occasione Costa aveva preparato due testi dedicati a Ferdinando II: un libretto per un balletto a cavallo dal titolo *Festa reale e Flora feconda*, un breve poema epico in cui Zeffiro e Flora (personaggi che raffigurano Ferdinando e Vittoria) intraprendono un viaggio nel Mediterraneo dall’Arno fino all’oracolo greco di Giove a Dodona con la speranza di riuscire ad avere un figlio. Dopo che Giove acconsente alla loro richiesta, la coppia in dolce attesa vince varie prove e ritornata sulle sponde toscane Flora partorisce. *Flora feconda* unisce l’epica eroica (con espliciti richiami all’*Odissea*, all’*Eneide* e all’*Argonautica*, dalle sirene alle tempeste ventose) ad episodi presi dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La divisione del testo in nove canti, chiara allusione ai nove mesi di gravidanza della gran duchessa, segue il modello dei *Fasti* di Ovidio anch’esso organizzato in mesi e il cui quinto libro (maggio) è dedicato al mito di Flora e Zeffiro.

L’infante mediceo morì pochi giorni dopo il parto, evento che mise Costa in una situazione di difficoltà. In una lettera di gennaio la scrittrice chiese al

granduca il permesso di portare avanti la pubblicazione del poema perché con esso cercava non solo di dimostrare la sua devozione ai Medici ma anche (e forse soprattutto) di provare la sua versatilità poetica: «il passo a miglior vita del Serenissimo Infante mi tolse l'occasione di potere nella diversità de' miei carmi mostrare, quanti siano in me effetti di devoti pensieri [...]» (TONDINI 1782, vol. 2, 49). Ferdinando approvò la richiesta di stampare un'opera che metteva la sua famiglia al centro della trama dinastica e che avrebbe permesso a Costa di manifestare le sue capacità attraverso un genere nuovo rispetto alle sue pubblicazioni recenti di rime e lettere. Costa pubblicò il poema aggiungendogli un decimo canto in cui la morte dell'infante viene presentata come un'apoteosi, un rapimento al cielo del neonato da parte di Giove, ma di cui i genitori (e soprattutto la madre) non sanno darsi pace. Successivamente Costa riscrisse il testo trasformandolo in un dramma che uscì a novembre del 1640 con il titolo *La Flora feconda* dedicato questa volta a Vittoria. Tra la stesura di *Flora feconda* e quella di *La Flora feconda* Costa scrisse un'altra opera che lega questi due testi e mette anch'essa enfasi sul tema del lutto. Si tratta di *La selva di cipressi*, una raccolta di poesie pubblicate in occasione della morte del figlio di Carlo di Guisa, duca di Lorena, un altro suo mecenate, il cui primogenito Francesco morì pochi giorni prima dell'infante mediceo. Il lutto, e di conseguenza il lamento poetico, diventò così il filo rosso di queste tre opere.

Per Costa, dunque, l'anno 1640 iniziò con due progetti dinastici (il balletto e il poema epico) pensati per celebrare i suoi mecenati medicei e per dimostrare la propria capacità letteraria. Anziché ostacolare i suoi obiettivi, l'inaspettato tema del lutto finì per dar corpo alle opere che stampò quell'anno. Costa aveva in realtà già esplorato i temi della perdita e del dolore nel poema *Flora feconda* dove la poetessa sperimenta il genere del lamento amoroso riprendendo episodi epici e ovidiani. Nelle revisioni del poema e nelle opere che seguirono quell'anno, il lamento amoroso ritorna a informare il registro struggente con cui Costa affronta il dolore genitoriale.

In quanto scrittrice e cantante, Costa conosceva bene la tradizione del lamento amoroso ereditata dalle fonti classiche, ripresa da testi moderni, e trasformata in opere musicali rinomate. È probabile che i lamenti appartenessero al repertorio musicale da camera della stessa Costa e che fosse lei a scriverli di propria penna. Figura emblematica di questa tradizione è la ben

nota Arianna, abbandonata da Teseo dopo averlo aiutato a sconfiggere il Minotauro del padre. La descrizione di Catullo della sua disperazione quando vede il suo amante salpare (*carme 64*) fa da modello a Ovidio e alla sua Arianna delle *Eroidi* che a sua volta ispira l'Olimpia di Ariosto, l'eroina similmente abbandonata sulla riva dal suo adorato Bireno nel Canto X dell'*Orlando furioso*. Il testo ariostesco influenzò poi il volgarizzamento delle *Metamorfosi* ad opera di Giovanni Andrea dell'Anguillara, che sostituisce il breve pianto originale dell'eroina con un pianto molto più drammatico.⁵ Questo volgarizzamento ispirò il famoso pianto di Arianna nell'opera eponima di Monteverdi del 1608 (con libretto di Ottavio Rinuccini) che fece del lamento il genere preferito attraverso il quale esibire la virtuosità dei cantanti barocchi.⁶

Costa aveva già incluso pianti amorosi nelle sue raccolte poetiche. *Il violino* (1638), ad esempio, presenta ai lettori un caso particolare in termini di *gender* dato che nel volume non prevalgono donne disperate ma invece amanti uomini angosciati – ventriloqui di Costa – che implorano la morte a causa del loro dolore. Uno si lamenta con la sua donna crudele «Fammi morir, sì sì, | Uccidemi, | Deridemi» (COSTA 1638b, 143), dichiarazione nella quale si sente l'eco del pianto dell'Arianna rinucciniana, «Lasciatemi morire» (RINUCCINI 1608, 39). Nel caso delle opere del 1640, il contesto mitologico insieme ai generi scelti – il poema epico seguito dalla riscrittura in forma di dramma di argomenti quali il matrimonio e la procreazione – incoraggiarono la poetessa a sperimentare ulteriormente il lamento in termini di genere e *gender* e ad offrire ai lettori una propria rivisitazione del *topos* letterario dell'eroina abbandonata tornato nuovamente in voga sui palchi secenteschi.

I pianti in questi due testi non sono limitati all'erotico (si pensi ad esempio al Canto V del poema e all'Atto III del dramma quando Giove sordo alle preghiere fattegli da Zeffiro cede invece alla crisi di Flora e alle accuse da lei lanciategli). La scomparsa inaspettata del neonato mediceo diede a Costa l'opportunità di esplorare un altro tipo di lamento molto ricercato al suo tempo: il lamento politico in musica. Lorenzo Bianconi ha identificato una moda musicale di metà Seicento del lamento che riguarda eventi politici e militari. Egli cita soprattutto esempi romani (quali Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Loreto Vittori) ma include anche figure come Barbara Strozzi (cfr. BIANCONI 2018, 210-11). Sovente queste opere, un adattamento della tradizione dei

lamenti storici letterari che, come il lamento amoroso, spesso personificavano una voce di donna,⁷ commemoravano figure connesse alle Guerre dei trenta anni e quelle combattute nel nord d'Italia. Esempi notevoli includono *Ravvolse il volo* di Rossi, per Carlo Emanuele di Torino, e *Ferma, ferma quel volo* attribuito a Carlo del Violino, per Albrecht von Wallenstein, generalissimo dell'esercito imperiale. Che Costa si interessasse a questo genere è più che evidente in *La selva di cipressi* dove si trovano poesie dedicate alla memoria di Vittorio Amedeo (figlio di Carlo Emanuele) e dello stesso Wallenstein. Sebbene in veste epico-mitologica, il decimo canto aggiunto alla *Flora feconda* è anch'esso una forma di lamento politico.

Il presente saggio dimostra come sia possibile rintracciare una semantica del dolore nei lamenti amorosi e politico-parentali presenti nel poema *Flora feconda*, nella trasposizione drammatica *La Flora feconda* e nella raccolta intermedia di poesie lugubri *La selva di cipressi*. Mettendo a confronto le scene di angoscia trovate nelle tre opere questo studio mostra come nel corso del 1640 Costa giocasse con le convenzioni del lamento sia in termini di genere letterario-teatrale che di ruoli *gender*. Se il lamento amoroso o funebre era associato soprattutto alla voce femminile, i testi della scrittrice esplorano anche il pianto maschile e la sua espressione in parole e in gesti.

Il lamento riconfigurato

Se la dimostrazione della propria versatilità era tra gli obiettivi di Costa nel comporre *Flora feconda*, il lamento – genere scelto, come si è visto, per mettere in luce la virtuosità dei cantanti – era naturalmente un componimento da includere nel suo poema epico. Nel Canto VII troviamo un esempio interessante di come Costa adatti il mito ovidiano e giochi con i ruoli *gender* del lamento quando i due eroi Flora e Zeffiro passano davanti all'isola siciliana di Galatea, Aci e Polifemo. Attraverso questo episodio, Costa trova il modo di inserire in un poema dedicato ai temi del matrimonio e della procreazione il *topos* della donna abbandonata e piangente che affascinava i lettori e gli spettatori del periodo. Nelle *Metamorfosi* Polifemo, dopo aver cantato una canzone per corteggiare la sua adorata ninfa Galatea, la vede tra le braccia di Aci e, preso dalla gelosia, schiaccia con una roccia il suo rivale. Angosciata, Galatea apre la

terra in modo che il sangue di Aci diventi una sorgente. Una delle scene più amate delle *Metamorfosi* (si pensi agli affreschi di Galatea e Polifemo di Raffaello e di Sebastiano del Piombo a Villa Farnesina a Roma), il mito di Galatea era particolarmente diffuso nel Seicento. Ne troviamo alcune riscritture nelle opere di Chiabrera (ad esempio in *Galatea o le Grotte di Fassolo* e in *Polifemo geloso*) e di Marino (nell'*Adone*, in tre madrigali nella *Galeria* e in 24 sonetti 'polifemici' in *La lira*), e in *Polifemo innamorato di Galatea*, un lamento di Benedetto Fioretti cantato davanti all'Accademia degli Umoreisti a Roma e stampato nel 1627 (cfr. MAZZOLENI 1903). L'anno prima della pubblicazione di *Flora feconda*, Loreto Vittori (conoscente di Costa durante il suo periodo a Roma) stampò il libretto della sua opera lirica *La Galatea*.

Costa scombina il triangolo d'amore e il pianto funebre di Ovidio per offrire al lettore una sua scena drammatica di abbandono e di lamento. Mentre l'Aci ovidiano muore a causa dell'amore di Galatea, in *Flora feconda* egli rivolge le sue attenzioni solo a Flora: «un fonte d'un fiore è fatto amore» (COSTA 1640a, VII.x.8). Se nei canti precedenti Flora sembrava più facile a lasciarsi distogliere dalla sua missione (si pensi soprattutto allo scontro con le sirene nel Canto II in cui stava per abbandonare il viaggio), adesso, nuovamente incinta, Flora ignora Aci che disperato ondeggia freneticamente nel suo stato acquoso tra la nave e la riva: «A la nave hor s'appressa, hor semivivo | In dietro resta, e del mar fatto è gioco» (*ibid.*, VII.xii.5-6). Così facendo Aci stesso richiama la frenetica corsa 'avanti e indietro' sulle sponde del mare dell'Arianna di Catullo, di Ovidio e di Monteverdi, e dell'Olimpia di Ariosto. Galatea si trova inaspettatamente in compagnia di queste donne che urlano dalla riva mentre il loro amante si allontana tra le onde. Anche lei si tira i capelli e grida il nome dell'amato, con l'eco della propria voce come unica risposta:

Nè men dolente si vedea la bella
Galatea scompigliarsi il ricco crine,
E fatta con le mani a se rubella
Ama le gote lacerar divine.
Crudel a' voti suoi chiama ogni stella,
E n'ode rimbombar l'onde marine. (*ibid.*, VII.xiii.1-6)

La scena appartiene alla tradizione del lamento femminile ma l'atto di graffiarsi le guance (*le gote lacerare*) richiama *in primis* il lamento di Olimpia per l'abbandono da parte di Bireno che salpa in compagnia di un'altra in un episodio che inizia con la lacerazione da parte della donna della propria pelle:

...e corre al mar, graffiandosi le gote,
presaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini, e il petto si percuote,
e va guardando (che splendea la luna)
se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;
né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama: e al nome di Bireno
Rispondean gli antri che pietà n'avieno. (ARIOSTO 1992, X.xxii)

Ispirata nei gesti e nei pianti all'eroina ariostesca, la Galatea di Costa lamenta per più di otto ottave il destino che la scrittrice le ha riservato.

Costa non trasforma semplicemente il mito ovidiano di un lutto in una storia di abbandono. La poetessa lo amplifica poiché presenta una Galatea che piange angosciosamente sulle sponde, un Aci che scorre avanti e indietro come le donne presenti nella tradizione del lamento, e addirittura un Polifemo che, come si vedrà, sentito il lamento di Galatea le risponde lamentandosi a sua volta. Il fascino della canzone di Polifemo nelle *Metamorfosi* è dovuto soprattutto alla transizione emotiva che va dal corteggiamento della donna alla sua rabbia assassina. Qui invece Polifemo è un amante schernito e lacrimoso che si rende conto solo dopo otto strofe che la destinataria delle sue tristi parole, l'indifferente Galatea, era già andata al seguito di Aci: «Ma dove son, che parlo? Ella è partita, | E seco porta ogni mio bene a volo» (COSTA 1640a, VII.xxxii.1-2). Se il lamento di questo episodio comincia con il richiamo a Olimpia di Galatea, si chiude con un'eco a essa fatto a sua volta da Polifemo. Le parole conclusive dell'eroina ariostesca esprimono la speranza cupa che il suo corpo sia divorato:

Deh, pur che da color che vanno in corso
io non sia presa, e poi venduta schiava!
Prima che questo il lupo, il leon, l'orso
venga, e la tigre e ogn'altra fera brava,
di cui l'ugna mi stracci, e franga il morso;

e morta mi strascini alla sua cava. —
Così dicendo, le mani si caccia
ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca straccia. (ARIOSTO 1992, X.xxxiii)

Qui Olimpia fa eco alle *Eroidi* dove anche Arianna immagina i vari modi in cui potrebbe perire, incluso essere divorata da lupi, leoni, tigri e foche (OVIDIO 1996, X.84-86). Olimpia sostituisce queste ultime con l'orso, animale che appare anche nella sequenza di bestie affamate immaginate dal ciclope di Costa il quale si aspetta anche lui una tale morte:

Su me, su me cadete antri e dirupi
E dentro le voragini affamate
Orse feroci, e insidiosi lupi
A le mie membra sepoltura date.
Disse, e risposer da' ricetti cupi
I flebil echi, e l'agne addolorate.
Languendo ei cadde; e tutta a la percossa
L'isola fu dal terremoto scossa. (COSTA 1640a, VII.xxxiii)

Invece di tirarsi freneticamente i capelli, come fa Olimpia, il gigante sviene (*languendo ei cadde*). L'ira iper-maschile tramandataci dalla tradizione epica e ovidiana viene qui trasformata in uno svenimento patetico e le sue dimensioni si manifestano nel terremoto prodotto dall'impatto dell'immenso fisico di Polifemo che cade a terra.

Nella trasposizione drammatica successiva (*La Flora feconda*), Galatea, anziché sparire senza rivolgergli parola, risponde a Polifemo dichiarandosi «sazia de' tuoi lamenti, Polifemo» e insiste prima di andarsene che chi soffre diventa sordo alle sofferenze altrui: «Mal' ode gl'altri affanni | chi prova i proprii danni: | Nè care son di duol le voci altrui | Ov' altri spander brama i preghi sui». Non le serve un mostro, conclude, visto che «Amore è d'ogni mostro a me mostro maggiore» (COSTA 1640b, IV.iii, 114). La scena si chiude con la morte del ciclope:

O mostri, cara aita
Porgete alla mia vita:
O fere, a che tardate,

Che non mi divorate?
Più non regni in voi tema,
E se la greggia mia
Tal'hor cibo vi porse,
Hora sepolcro dia
Il vostro seno a la mia vita estrema.
Appaghin le mie membra in voi le brame,
E basti con Polifemo a tanta fame.
Su me, su me dirupi
Cadete: e voi voraggini profonde
Entro le vostre sponde
Rinchiudetemi homai, cibo di lupi,
Inferocite, o mostri, al mio dolore;
Polifemo si more.
L'aer' a gli occhi miei fassi già nero;
Ahi cruda, io cado, ahi dispietata, io pero. (*ibid.*, 114-15)

Polifemo parla il linguaggio della donna abbandonata tradizionale ma richiama anche la serie di amanti disperati del *Violino* convinti di togliersi la vita.

Nella sua riscrittura del mito Costa introduce il lamento per l'abbandono invertendo i ruoli *gender* che i lettori dell'epoca si aspettavano. A lamentarsi sono in tre: la donna, l'amante e il mostro. Costa impiega inoltre il genere del lamento moltiplicandolo, ovvero passandolo da un personaggio all'altro in modo diverso da quello delle cosiddette epistole doppie delle *Eroidi* in cui due figure si rispondono. Anche la conclusione dell'episodio è innovativa. Mentre le donne precedenti trovano consolazione nei nuovi compagni (Arianna in Bacco e Olimpia in Oberto), in *Flora feconda* la centralità del matrimonio felice e della procreazione non permette che Galatea resti abbandonata a lungo. Non solo la ninfa segue il suo amante (cosa alquanto insolita) ma lui, contrariamente al paradigma, riconosce i suoi errori e ritorna sui suoi passi (anche se solo dopo che capisce quanto Flora rimanga legata a Zeffiro e si ricorda della ferma lealtà dimostratagli da Galatea). Nel poema si legge:

Anzi, bench'egli a lei fusse rubello,
Scorto, che pur costante Galatea
Del rival Polifemo, odioso, e fello,
Le preghiere, e l'amor, spregiato havea,
E ch'altri, che lui sol, fra quel drappello
Di numi, vagheggiar non si vedea;

Torna a gli antichi affetti; e vuol, ch'emendi
Ardor più vivo i tralasciati incendi. (COSTA 1640a, VII.xlviii)

Per sei strofe Aci giustifica la sua incostanza come naturale e universale («Al variar, che fa l'anno corrente, | Ed hor l'estate cangia, et hor il verno, | Ogni cosa è nel mondo egra e cadente» [*ibid.*, li.1-3]) prima che Galatea lo interrompa per perdonarlo. Nel dramma invece una scena intera viene dedicata al *rapprochement* dei due personaggi. Benché la ninfa lo perdoni anche questa volta, qui Aci riconosce per prima cosa la reazione emotiva della donna – chiamata più volte «diva» – da lui abbandonata («Deh, l'ire, o bella, affrena, | Onde grave il tuo ciglio | Contra me lampi di terror balena» [COSTA 1640b, III.iv, 120]). Oltre ad evocare le variazioni del mondo naturale riprese dal poema, spiegazione del suo agire che egli trova ancora convincente («Dunque sol giusto fia, | Che sia spirito incostante | Quel, che spesso in amore | Muta desire, e ogni hor si varia amante» [*ibid.*, 121]), per riavvicinarsi a Galatea Aci adotta nel dramma (seppur cambiandolo) un lessico petrarchesco. L'amante che abbandona per sempre il suo primo amore non merita di essere perdonato ma – con il recupero di *RVF* 1 e del «primo giovanil errore» del Petrarca che diventa qui «la colpa giovanile» (*ibid.*, 122) – Aci aggiunge: «quando amante core | Ritorna al primo amore, | È di pietade, e di perdono degno» (*ibid.*, 121). Al posto della risoluzione penitente del Petrarca colpevole di aver amato («spero trovare pietà, nonché perdono») incontriamo qui un amante che supplica il perdono della sua donna dopo averla tradita e in nome del proprio ritorno. La scena si conclude con Aci di nuovo sulle sponde («eccomi in questo lido» [*ibid.*, 124]) dalle quali tradizionalmente le donne guardano angosciate l'abbandono 'per sempre' dei loro amanti. Aspettandosi di non trovare più le stelle a loro «rubelle» (*ibid.*, 125), alla fine i due parlano o meglio cantano all'unisono. In breve, la felice riunione di Galatea e Aci conclude il loro lamento amoroso in armonia con la missione procreativa del poema e della sua versione drammatica. L'eccesso di emozioni dolorose proprio del lamento viene strategicamente dislocato da Costa sul corpo del ciclope che rimane steso a terra.

Il pianto genitoriale

Costa intendeva concludere il poema con la gioia e non con il dolore e il nono canto (originalmente l'ultimo) è un canto sulla nascita e di festa. La scena del ritorno di Zeffiro e Flora che rientrano sulle sponde italiane unisce musica e danza alle profezie sulle future glorie della Toscana e di Urbino. Se l'infante mediceo fosse sopravvissuto, il poema si sarebbe concluso con queste celebrazioni. Si legge nell'ultimo verso: «E l'aria da le voci intorno franta | Ferdinando risuona, e 'l parto canta» (COSTA 1640a, IX.lxiv.7-8). La morte del neonato rese necessario aggiungere un decimo canto capace di spiegare in termini narrativi la grave perdita. La soluzione di Costa è che l'esuberanza delle feste natali attirano le attenzioni di Giove che «degnà del ciel vide la prole | ch'era a la terra un amoroso sole» (*ibid.*, X.v.7-8). Il dio afferra – «rapir» (*ibid.*, X.vii.7) – l'infante con un gesto che richiama (in versione casta) i suoi più erotizzati rapimenti di Europa e di Ganimede.

L'inaspettata svolta degli eventi provoca il lamento dei genitori angosciati, un esempio di lamento politico. Com'è possibile, protestano, che l'oracolo avesse promesso che il bambino sarebbe diventato un futuro eroe e avrebbe reso grandi l'Italia e la Toscana? Perché hanno dovuto intraprendere un viaggio epico, con tutti i suoi pericoli, se la loro storia doveva finire in tragedia? «Gemo, anhelò, sospiro, agghiaccio, e manco», grida la nuova madre prima di svenire: «Cadde Flora a tai note» (*ibid.*, X.xxxi.8-xxxii.1). Zeffiro invece risponde alla perdita del figlio con un iniziale stupore che cede a sospiri e a un lamento di sei ottave che è superato in lunghezza e tenore da quello di sua moglie (lungo 18 ottave), ma che lo vede partecipe della pena della donna e in procinto di svenire come lei: «e di cader dubbiosa | anch'esso ha l'alma» (*ibid.*, X.xxxii.5-6).

Se lo Zeffiro del poema rispecchia a parole e a gesti il lamento emotivo di Flora, in *La Flora feconda* egli mostra una reazione più composta. Nel dramma quando Flora comincia ad intuire l'arrivo di complicazioni dopo il parto, Zeffiro la incoraggia fin dall'inizio a fidarsi di Giove. E quando il figlio viene rapito, protesta per cinque versi che alla sua sposa erano stati promessi dei discendenti ma dopo le spiegazioni di Giove acconsente subito all'apoteosi del figlio dicendo alla compagna: «Mira come in un punto | Chiara la nostra prole | Scintilla a par del Sole; | E nel tuo parto altero | Hai il Dio prodotto del Toscano impero» (COSTA 1640b, V.x, 181). Zeffiro fa eco a Giove, il quale comanda a Flora di

controllare le proprie emozioni: «Tempra, o Flora, gli affanni» (*ibid.*, 180). Una dichiarazione fattale anche da Marte nel momento del lutto («Del gran Giove a gli accenti | Tempra gli spirti, o Flora | del tuo core dolente» [*ibid.*, 180-81]). Lo stesso ammonimento era apparso per la prima volta nella scena iniziale del dramma dove viene raffigurato il pianto di Flora che rivela al coniuge il dolore provocato dalla sua infecondità. Zeffiro la consola con la promessa di rimediare la situazione dolorosa con l'aiuto di Venere: «Taci, mia vita, e tempra al mio dolore la doglia tua, che m'inquieta il core» (*ibid.*, I.i, 6).

Flora accetta la promessa di futuri eredi fattale da Giove – dicendo «Se 'l cor non è lieto, almen s'appaga» (*ibid.*, V.x, 183) – ma solo dopo aver pronunciato ben due lamenti inconsolabili nei quali non esita a rivolgersi al dio con gli stessi toni con cui le sue 'antenate' letterarie accusano i loro amanti sleali. Chiede ad esempio «Ove con atti infidi | Qui me da me dividi?»⁸ (*ibid.*, V.x, pg. 179). Alla fine della trasposizione drammatica, però, in cui la morte dell'infante non è inaspettata ma è già incorporata nei temi profetici e dinastici del testo, non è permesso a nessuno svenire o cadere. In contrasto con il poema in cui il marito si avvicina all'espressività emotiva della moglie, o con la prima scena in cui il dolore viene condiviso, nell'ultimo atto del dramma è la donna a dover rispecchiare la reazione maschile e non più il contrario.

Il cambiamento di Zeffiro dal poema al dramma passa attraverso la rappresentazione di un altro lutto presente nel primo poema lugubre de *La selva di cipressi*, volume che Costa pubblicò tra la stesura delle due *Flora*. Si tratta delle morti di Carlo Luigi (1637) e Francesco (1639) figli del duca Carlo di Guisa, un esiliato ospitato dai Medici e dedicatario dell'opera. La morte di Francesco, che scomparve pochi giorni prima dell'infante dei Medici, offriva un contesto analogo a quello di *Flora feconda*, sebbene il primogenito francese avesse più di vent'anni. Qui la scomparsa tragica provoca un lamento familiare composto da una sequenza di quattro monologhi fatti da Francesco morente, dalla sorella e dai due genitori. La madre Caterina di Joyeuse si lacera il seno e si tira i capelli in un pianto che richiama quello di Flora: «S'egli [Francesco] cadde una sol volta, io moro | Ogni hor nel suo morir, nel mio martoro» (COSTA 1640c, 28). Inizialmente la reazione di suo marito Carlo è notevolmente misurata e richiama le promesse fatte da Giove alla coppia di *Flora feconda* dopo il rapimento dell'infante. Carlo ricorda a sua moglie che se i loro figli sono

stati ripresi dal cielo celeste, essi hanno la fortuna di averne già altri. I suoi toni moderati diventeranno il modello per lo Zeffiro del dramma pubblicato qualche mese dopo. Carlo, ad esempio, cerca di calmare la coniuge addolorata:

Carlo il consorte a queste note accorre;
Ed in furia da l'amor vistola avvolta,
Le dice: O Catherina, il duol, che scorre
In estremo martir, l'alma t'ha tolta.
Tempra, deh, tempra il mal, che da noi torre
La ragion può, ma non il danno: ascolta
Chi si dee più di te lagnare dolente,
Ma vani ha i suoi rimedij inferma mente. (*ibid.*, 28)

Questa è l'esortazione che verrà replicata più volte in *La Flora feconda* da Zeffiro e dagli dei Giove e Marte.

Tuttavia, le tracce del dolore paterno visto nello Zeffiro del poema epico non sono state ancora rimosse del tutto nel duca francese. Il suo autocontrollo emotivo crolla presto cedendo alle vacillazioni istrioniche del lamento:

Ma (lasso) ove mi volgo, e che ragiono?
[...]
Qui la morte m'assale, ivi il martiro
Di non veder i miei, m'ha 'l cor gravato.
E 'l mondo è fatto per me cruda scena
Di sospiro, di lagrima, e di pena. (*ibid.*, 30-31)

Questa dinamica si ripete ancora una volta quando Carlo, che cerca di consolare e calmare il proprio figlio, viene ripreso dalla moglie, che deve fargli capire che il giovane Francesco è già morto. La dichiarazione di Caterina si conclude con un'estasi di lutto, nel senso etimologico di 'uscire fuori di sé': «E me medesima in me non riconosco» (*ibid.*, 35). Il duca la incoraggia a contenersi: «A cui 'l consorte amante: Ah tempra il duolo, | Tempra, o Consorte mia, gli affetti interni: | Scaccia de le tue cure il grave stuolo, | Che da gli affanni scossa il ver non scerni» (*ibid.*, 36). Queste parole consolatorie vengono però presto interrotte dalla confessione che anche lui vive la stessa triste estasi:

Anch'io fuor di me spiro, e l'alma a volo
Poco men, che non fugge; e da gli eterni
Regni su me funesti armansi l'ire
De l'empio Fato, e del crudel martire.

O prodigio d'Amor! Chi d'alma è privo,
Consola, chi di cor vedova manca.
Parlo a morta d'amore io, che non vivo,
E ristoro è d'altrui mia forza stanca.
Favello, e non ho suono; e fuggitivo
Il mio spirito per te sol si rinfranca;
E tanto gode haver la luce, quanto
Tu viva, & egli si disciolga in pianto. (*ibid.*, 36)

Alla conclusione del monologo di Carlo, infatti, la presunta compostezza maschile e nobile che diventerà la regola del dramma *La Flora feconda* si era già sciolta in un pianto e in una reazione fisica che mimano quelli di Flora. Come lei («*Cadde Flora a tai note*»), non appena il duca smette di parlare crolla: «*Carlo a tai note cade*» (*ibid.*, 31). La sua caduta – che rievoca quella che Zeffiro rischiava nel poema ma alla fine ha evitato («e di cader dubbiosa | anch'esso ha l'alma») – aveva accelerato il disorientamento della moglie. Davanti a un pianto scomposto, perché condiviso dalla donna e dall'uomo, la possibilità di pace sparisce.

Se la figura di Carlo richiama la reazione femminile del lamento parentale, ricorda anche quella di Polifemo del lamento amoroso – la caduta che diventa terremoto. Per quanto comprensibile, il suo smisurato compianto paterno è inaspettato e rischia di diventare quasi mostruoso. Così come Flora è costretta a drizzarsi e accettare la perdita di suo figlio, sia pure a malincuore, il duca e la duchessa riescono alla fine a ristabilirsi e in qualche modo ad andare avanti: «*Racquistano fra tanto in sì gran lutto | Parte del senso; e benché infermi, e lassi | ver lui, ch'in gelo ha 'l corpo suo ridotto, | Volgono mesti, e addolorati i passi*» (*ibid.*, 36).

Attraverso le scene funebri del poema, della trasposizione drammatica e dell'intermedia raccolta di poesie – testi pubblicati in stretta sequenza – Costa raffigura l'angoscia genitoriale. I cambiamenti che la poetessa compie tra un'opera e l'altra riguardano soprattutto la risposta emotiva del padre alla perdita del figlio. Mentre la sofferenza materna viene sempre presentata in

modo simile, quella paterna varia, diventando sempre più controllata. Se all'inizio del 1640 il dolore di Zeffiro rispecchiava quello di Flora sia nelle parole pronunciate che nei gesti, a fine anno cerca il più possibile di contenere le proprie emozioni e temprare quelle della consorte. Tra queste due versioni del personaggio di Zeffiro si trova il duca Carlo che oscilla tra i due poli. L'intensità del dolore paterno e la sua prossimità a quello materno – perciò a quello femminile rievocativo anche della angoscia della donna abbandonata – viene misurata dal rischio di cadere a terra, di svenire senza virilità.

Un lamento epistolare

Se partendo da questa poesia sul lutto genitoriale Costa si cimenta in *La selva di cipressi* nei lamenti politici, nello stesso volume torna anche al lamento amoroso – genere che aveva già testato in opere precedenti inclusa la *Flora feconda* – attraverso idilli pastorali cosparsi tra rime funebri. Anche in questa occasione Costa gioca con una tradizione letteraria-musicale ereditata, tra gli altri, da Ovidio, la quale offre ai suoi lettori diverse versioni della donna piangente. I richiami ovidiani sono particolarmente evidenti in una poesia sull'amore turbato di *Clori ed Aci*. Nonostante la loro passione iniziale – gioiosamente condivisa e consumata nelle prime ottave – Clori decide di seguire l'opportunità di andarsene presentata dal Destino e parte per una nuova città, sorda alle preghiere del devoto Aci che le chiede di rimanere. È lui che si ritrova abbandonato:

Se n' parte, ne'l partire vietare le puote
L'Amante, che tra lagrime distilla
Il proprio core; e su le fresche gote
Spande in rivi di duolo ogni pupilla.
Prega, esclama, si sface, e 'n varie note
Le mostra, che nel duol per lei sfavilla.
Ma nulla vale, né d'andar s'arresta;
Ch'aspra forza la trahe di sorte infesta. (*ibid.*, 215)

La narrazione segue Clori che si rivela presto interiormente afflitta dal rimorso. Secondo la studiosa Irene Zanini-Cordi, «Medea, Penelope, Arianna e Didone

sono i cari volti della stessa figura, caratterizzata come *abbandonata da* (Giasone, Ulisse, Teseo, Enea)» (ZANINI-CORDI, 11). Costa modifica ancora una volta tali caratteristiche del lamento femminile tradizionale. Qui vediamo una donna che soffre per un dolore da lei stessa causato. Intrappolata in ruoli convenzionali di genere e *gender*, Clori in lacrime si presenta come la donna abbandonata (sebbene sia lei ad aver abbandonato) e con un lamento ingiustificato denuncia sia le macchinazioni di Fortuna che la crudeltà di Aci. Solo dopo quindici ottave di rimostranza riconosce la propria colpevolezza. La drammaticità della realizzazione del suo errore, e il rovescio emotivo che essa provoca, trova enfasi nell'essere collocata a metà ottava:

A tu non m'odi ingrato, e i miei dolori
Qual aspe sprezzi, e fra cotanto duolo
M'abbandoni mal cauto, e a' miei martori
Pur mercede non dai d'un sospir solo.
Ma che dico infelice? E quai clamori
In van disperdo? Quai sospiri a volo
Per l'aria spargo? Aci sta lunge, oh Dio;
Ed io fui solo il precipitio mio.

Perdona, o bello, sì ch'io solo fui
Fabra nocente del mio caso ingrato.
Io fraudolente, per seguire altrui,
Lascai te, mio bel sole, amante amato... (COSTA 1640c, 221-22).

Nel momento in cui il pianto di Clori diventa auto-accusatorio riceve una lettera da un Aci sofferente – un chiaro cenno alle *Eroidi*. Costa parte dal modello ovidiano nello scegliere un uomo che scrive parole addolorate d'amore, una donna che le legge e il perire di entrambi. Clori si sforza di leggere la lettera senza però rivelarne i contenuti ai lettori («Tenta aprirla, poi cessa, indi si duole | E la disserra, ed a se cresce arsura» [*ibid.*, 223]). L'epistola provoca un altro e ancora più agitato lamento che si conclude con la dichiarazione della sua morte imminente («Ecco Aci, io manco, io cado, io moro, oh Dio | [...] | Il duol m'uccide (ahi lassa) io giaccio, io pero») che permetterà alla sua anima di potersi riunire con l'amante. Affermazione che si realizza subito nel verso seguente «*Cadde a tai note*» (*ibid.*, 226), eco lessicale dei crolli di Polifemo, Flora e Carlo di Lorena. La notizia della sua morte arriva ad Aci, il quale –

sempre «l'amator fedele» (*ibid.*, 222) – si lancia in un suo lamento speculare a quello della sua adorata Clori e implora una morte che gli arriva subito:

Aci qui svenne, e di pallori asperso
Giacque al pari di Clori in seno al duolo,
E in sembianza di morte il bel converso
Un punto ad ambi diè gli spirti a volo. (*ibid.*, 228)

Le loro morti accadono in modo asincrono. Il decesso dell'autore della lettera, che ha suscitato la triste svolta degli eventi, richiama quelli di Didone e Canace in Ovidio, le quali si suicidano dopo aver scritto le loro missive. Costa complica ulteriormente lo scenario aggiungendo anche la morte della destinataria. In breve, la poesia evoca gli aspetti elegiaci delle *Eroidi* – in cui la donna offesa scrive l'epistola a un amante infedele la cui reazione rimane fuori dallo scopo narrativo del testo – e li inverte. In questo caso è il rimorso di colei che abbandona e non il dolore dell'abbandonata a provocare la caduta fatale di entrambi.

Conclusione

Le tre opere che Costa pubblicò nel 1640 condividono l'enfasi sul dolore e di conseguenza sul lamento sia amoroso che politico e familiare. Se l'obiettivo di Costa nel comporre la *Flora feconda* era la dimostrazione della devozione ai Medici e della propria versatilità, lo raggiunse attraverso un poema epico in cui gli eroi 'toscani' navigano il Mediterraneo per riuscire ad avere un erede. Lungo il loro percorso i personaggi di Costa incontrano figure classiche come Galatea, Aci e Polifemo che le permettono di inserirsi nella tradizione letteraria e musicale del lamento della donna abbandonata nuovamente in voga nel Seicento. Costa gioca con le aspettative di lettori conoscitori di questa tradizione sia attraverso innovazioni di genere che invertendo comportamenti legati al *gender*. Aci, come abbiamo visto, ritorna dall'amata chiedendole di essere perdonato mentre un insolito Polifemo si lamenta, piange e sviene. La morte inaspettata del figlio medico fece di un'opera festosa una più temprata. I temi della delusione procreativa e del lutto genitoriale dovettero

necessariamente trovare spazio in un testo originariamente concepito come veicolo di esaltazione dei mecenati e di sperimentazione letteraria. La piega degli eventi colse di sorpresa una scrittrice intenzionata a stupire i suoi lettori e ne modellò le successive imprese letterarie di quell'anno che risultò essere uno dei suoi più prolifici. Con l'aggiunta del decimo canto al poema, in cui si vede l'apoteosi dell'infante, la poetica del lamento amoroso cede a quella del lamento politico. L'unione di questi sub-generi di lamento, con cui Costa rispose alla situazione, viene replicata nel dramma *La Flora feconda* e in *La selva di cipressi*. Il fatto che le due figure in lutto siano sempre due genitori (una madre e un padre) le permette di continuare a sperimentare con l'emotività del dolore in termini di ruoli di *gender* attraverso la raffigurazione del padre che si concede (e concede alla sua consorte) di soffrire. Il lutto genitoriale provoca un'angoscia che rispecchia poeticamente quella dell'abbandono amoroso, un eccesso estatico che rischia di portare i personaggi a cadere a terra non appena finiscono le ultime tristi note del loro pianto. Con i testi del 1640, Costa si inserisce in modo originale e innovativo nel gusto prevalente del momento per i lamenti erotici e politici in letteratura e in musica.

Note

¹ Questo saggio è basato in parte sul terzo capitolo del mio libro *Margherita Costa, Diva of the Baroque Court* (GOETHALS 2023), che è di prossima pubblicazione. Vorrei ringraziare Eugenio Refini per i suoi commenti su una precedente versione.

² Sul significato di «bizzarria» e di capricciosità nel periodo barocco e in particolare nell'*oeuvre* di Costa si veda GOETHALS 2017a.

³ Sulla biografia di Costa si veda COSTA-ZALESSOW 1982, CAPUCCI 1984 e il più recente COSTA 2018, pp. 1-24. I luoghi di pubblicazione (Francoforte e Venezia) riportati dalle raccolte di poesie e di lettere sono quasi sicuramente falsi; ROBARTS 2019, pp. 80-84, dimostra che probabilmente furono stampate a Firenze.

⁴ Si veda GOETHALS 2023.

⁵ Si veda BUCCHI 2011.

⁶ Si veda ad esempio LIPKING 1988, CUSICK 1994, ROMANI 1999, HOLFORD-STREVENES 1999, ZANINI-CORDI 2008 pp. 21-73, MACNEIL 1999, REFINI 2020a, REFINI 2020b, MINUTELLI 1991, BETTINI-ROMANI 2015, BIANCONI 2018 pp. 204-18, CARTER 1999, HELLER 2003 pp. 82-85, e PORTER 1995. Sul lamento nell'opera e nel teatro si veda WILBOURNE 2016, pp. 51-91. Sul lamento nel *corpus* di Costa, si veda DI MARO 2021.

⁷ Sulla prosopopea al femminile nei lamenti storici si veda COSTA-ZALESSOW 1968.

⁸ Quest'ultimo verso è una citazione delle *Rime* di Tasso (TASSO 1993, #302).

Bibliografia

ARIOSTO 1992:

Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

BETTINI-ROMANI 2015:

Maurizio BETTINI e Silvia ROMANI, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2015.

BIANCONI 2018:

Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 2018.

BUCCHI 2011:

Gabriele BUCCHI, *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le "Metamorfosi" d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

CAPUCCI 1984:

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

CARTER 1999:

Tim CARTER, *Lamenting Ariadne?* in «Early Music», 27, 3 (1999), pp. 395-405.

COSTA 1638a:

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

COSTA 1638b:

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

COSTA 1640a:

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

COSTA 1640b:

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

COSTA 1640c:

Margherita COSTA, *La selva di cipressi*, Firenze, Massi&Landi, 1640.

COSTA-ZALESSOW 1968:

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

COSTA-ZALESSOW 1982:

Natalia COSTA-ZALESSOW, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo. Testi e critica*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 146-52.

CUSICK 1994:

Suzanne G CUSICK, 'There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear': Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood, in «Early Music», 22, 1 (1994), pp. 21-41.

DIAZ-GOETHALS 2018:

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

DI MARO 2021:

Maria DI MARO, «*Il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace*»: amore e gelosia nella produzione lirica di Margherita Costa, in «altrelettere», (2021), pp. 43-74, DOI: 10.5903/al_uzh-53.

GOETHALS 2017a:

Jessica GOETHALS, *The Bizarre Muse: the Literary Persona of Margherita Costa*, in «Early Modern Women», 12.1 (2017), pp. 48-72.

GOETHALS 2017b:

Jessica GOETHALS, *The Patronage Politics of Equestrian Ballet*, in «Renaissance Quarterly», 2017, vol. 70, num. 4 (2017), pp. 1397-448.

GOETHALS 2023:

Jessica GOETHALS, *Margherita Costa, Diva of the Baroque Court*, Toronto, University of Toronto Press, 2023.

HELLER 2003:

Wendy HELLER, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003.

HOLFORD-STREVEENS 1999:

Leofranc HOLFORD-STREVEENS, 'Her Eyes Became Two Spouts': Classical Antecedents of Renaissance Laments, in «Early Music», 27, 3 (1999), pp. 379-93.

LIPKING 1988:

Lawrence LIPKING, *Abandoned Women and the Poetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

MACNEIL 1999:

Anne MACNEIL, *Weeping at the Water's Edge*, «Early Music», 27, 3 (1999), pp. 406-17.

MAZZOLENI 1903:

Achille MAZZOLENI, *Aci e Galatea nella letteratura e nell'arte*, in «Rendiconti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere e arti degli zelanti di Acireale», III, 2 (1903), pp. 98-158.

MINUTELLI 1991:

Maria MINUTELLI, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'Orlando furioso (X, xx-xxxv)*, in «Rivista di letteratura italiana», IX, 3 (1991), pp. 401-64.

OVIDIO 1994:

OVIDIO, *Metamorfosi*, a c. di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

OVIDIO 1996:

OVIDIO, *Eroidi*, a c. di e trad. di Emanuela Salvadori, Milano, Garzanti, 1996.

PORTER 1995:

William V. PORTER, *Lamenti recitativi da camera*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a c. di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 73-110.

REFINI 2020a:

Eugenio REFINI, *Echoes of Ariadne in the Musical Reception of Ariosto and Tasso*, in «Renaissance Quarterly», 73, 2 (2020), pp. 527-66.

REFINI 2020b:

Eugenio REFINI, «*Parole Tronche et Imperfette*»: *The Lament as a 'Mode' across Poetical and Musical Genres*, in «Genre-Bending in Early Modern Performative Culture», a c. di Jessica Goethals and Eugenio Refini, numero speciale di «The Italianist», 40, 3 (2020), pp. 441-62.

RINUCCINI 1608:

Ottavio RINUCCINI, *L'Arianna*, Firenze, Giunti, 1608.

ROBARTS 2019:

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

ROMANI 1999:

Silvia ROMANI, *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna, figura del lamento*, in «ACME», 52, 3, (1999), 109-28.

TASSO 1993:

Torquato TASSO, *Rime d'amore*, a c. di Franco Gavazzeni, Marco Leva e Vercingetorige Martignone, Ferrara, Panini, 1993.

TONDINI 1782:

Giambattista TONDINI, *Delle lettere di uomini illustri pubblicate ora per la prima volta*, 2 voll., Macerata, Bartolomeo Capitani, 1782.

WILBOURNE 2016:

Emily WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

ZANINI-CORDI 2008:

Irene ZANINI-CORDI, *Donne sciolte. Abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2008.