
Gli intermedi del Machiavelli e i madrigali asolani

Brian Richardson

Tra le rime del Machiavelli, un gruppo a sé stante è formato dai nove intermedi scritti per le sue commedie insieme a due poesie scritte per Barbara Salutati, una fiorentina descritta da Giorgio Vasari nella sua vita di Domenico Puligo come «in quel tempo famosa, bellissima cortigiana, e molto amata da molti, non meno per la bellezza, che per le sue buone creanze e particolarmente per essere bonissima musica, et cantare divinamente» (VASARI 1976, p. 250). Questi frutti tardivi della vena poetica del Machiavelli furono composti tra il 1524 e il 1525 con l'intenzione che almeno gli intermedi e probabilmente anche le altre due poesie, una volta musicati, fossero interpretati appunto dalla Salutati con altri cantanti. Il ritratto probabile della Salutati attribuito al Puligo associa la cantante con la poesia del Petrarca: uno dei volumi aperti davanti alla donna è iscritto con il nome del poeta e vi si legge la prima quartina del sonetto *Gratie ch'a pochi il ciel largo destina* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 213), che loda, tra i doni celesti di Laura, il «cantar che ne l'anima si sente» (v. 6).¹ Questa scheda intende fornire una panoramica delle forme metriche sperimentate dal Machiavelli in queste poesie da musicare, nel contesto del petrarchismo del primo Cinquecento, prima di esaminare due degli intermedi più da vicino.

Con questi componimenti il Machiavelli letterato entrava in un territorio per lui in gran parte nuovo. La poesia intitolata *A stanza della Barbera* è l'unica che egli scrive in persona della donna amata. Ella ritorna umilmente al «giogo antico» dell'Amore (v. 6), con un evidente richiamo a una canzone del Petrarca, *Amor, se vuoi' ch' i' torni al giogo antico* (*Rerum vulgarium fragmenta*, 270), che nella terza strofe loda di nuovo il cantare di Laura. La forma è quella di una ballata mezzana di due strofi, di schema xyY abCabCyY; la sola altra ballata pluristrofica

1. SLIM 1978a; ROGERS 2000, pp. 92-95; BLACKBURN 2012, pp. 186-190.

del Machiavelli al di fuori di questo gruppo, *Se avessi l'arco e le ale*, era stata verosimilmente composta più di trent'anni prima (MARTELLI 1971). Dal punto di vista metrico, ancora più innovativa è la risposta *Alla Barbera* in persona dell'amante uomo, un madrigale libero di schema abBcdcddeeff.² Il Machiavelli impiegò la forma madrigale meno di altri fiorentini suoi contemporanei: soltanto qui e, come vedremo, in un'altra poesia di questo gruppo.³ Ambedue questi componimenti per la *Salutati* furono musicati in questo periodo, il primo (*Amor, io sento l'alma*) da Philippe Verdelot, il secondo (*S'a la mia immensa voglia*) da Francesco de Layolle, amico di Luigi Alamanni e Antonio Brucioli.⁴

La *Clizia* fu concepita verosimilmente per una festa organizzata a Firenze da Iacopo Falconetti il 13 gennaio 1525 (RIDOLFI 1969, pp. 323-328). Il Machiavelli prese la decisione, per niente scontata, che la rappresentazione avrebbe incluso intermedi e che questi intermedi sarebbero stati di natura pastorale, sebbene l'azione si svolga a Firenze. La versione della *Mandragola* contenuta nel manoscritto Laurenziano Redi 129, datato 1519, non aveva compreso intermedi, anche se il prologo è in forma di canzone (di schema AbCABc cddEE, uguale al canto carnascialesco *De' romiti*). Tra i precedenti fiorentini erano le ottave cantate alla fine dell'*Amicitia* e dei *Due felici rivali* di Iacopo Nardi e della *Iustitia* di Eufrosino Bonini (STEFANI 1986, pp. 60, 108, 150).⁵ Lorenzo di Filippo Strozzi, dedicatario dell'*Arte della guerra* del Machiavelli (1521), incluse poesie all'inizio di ogni atto de *La Pisana*, databile al 1518. Questi ultimi intermedi usano la forma del madrigale libero, ma con schemi diversi (AbbCdCdee, aAbCbCcA, abbCDcDdEe, AbbCdCdeE, aBBCDCdEEff: STROZZI 1980, pp. 139, 154, 170, 183, 198). Lo Strozzi compose altri madrigali che furono musicati, probabilmente a sue spese, tra il 1515 e il 1525 (D'ACONE 1972). Il Machiavelli scelse di iniziare la *Clizia* con una «canzona» di due strofi (abCabC cDdeE), che una ninfa e dei pastori (v. 10) avrebbero cantato prima del prologo (che è in prosa) nell'intonazione del Verdelot (SLIM 1972, vol. II, pp. 341-343). La ninfa della prima rappresentazione sarebbe stata, beninteso, la *Salutati*: gli spettatori avrebbero dunque

2. Per i due testi, vedi TOMMASINI 1883, vol. II, pp. 1047-1048, e MACHIAVELLI 1989, pp. 436-437.

3. La paternità machiavelliana dell'epigramma in forma di madrigale *Sappi ch'io non son Argo qual io paio* è messa in dubbio da QUAGLIO 1988.

4. Per il Verdelot, vedi SLIM 1972, in part. vol. I, pp. 92-104 (e SLIM 1978b); la musica di *Amor, io sento l'alma* si trova nel vol. II, pp. 327-329. Cfr. anche FENLON, HAAR 1988, pp. 42-44. Per Layolle, vedi la voce *Aiulli*, *Francesco* 1960; DE LAYOLLE 1969, pp. 94-95; FENLON, HAAR 1988, pp. 280-282.

5. Vedi anche PIRROTTA 1975 e BRUNI 2005, pp. 375-377.

goduto lo spettacolo di una donna sul palcoscenico insieme a cantanti e attori uomini, un'innovazione che precedette di molti anni l'uso di attrici e cantanti femminili come personaggi. In questa «canzona» i cantanti annunciano che «a queste vostre imprese | farem col cantar nostro compagnia» (vv. 16-17): essi dovevano, cioè, eseguire anche le cinque «canzone» che permettevano all'autore di offrire commenti extradiegetici sull'azione e sulla sua figura alla fine degli atti (BRUNI 2005, p. 382).⁶

Tre degli intermedii che concludono gli atti della *Clizia* sono in forma di stanza di canzone «usata in vece di madrigale», per adottare un'espressione del Dionisotti (BEMBO 1966, p. 320, e cfr. pp. 389-390): *Chi non fa prova, Amore*, atto I (aBbA ACddCEE), *Sì suave è lo inganno*, atto IV (aBaB bCdDCc) e *Voi, che sì intente e quete*, atto V (aBbA aCddCEE). Per i primi due abbiamo intonazioni attribuibili al Verdelot (SLIM 1972, pp. 344-349). Gli altri due intermedii sono in forma di ballata mezzana monostrofica: *Quanto in cor giovenile è bello amore*, atto II (XyX ABABcCx oppure, se la si considera piuttosto una ballata usata in vece di madrigale, AbACDCDEeA) e *Chi già mai donna offende*, atto III (xYY AbCBaCcYY o aBBCdEdcEeBB).⁷ Lo schema di quest'ultimo è derivato da una ballata del Petrarca, *Amor, quando fioria (Rerum vulgarium fragmenta, 324)*, con cui condivide le parole-rima «mercede» (v. 3), «vita» (v. 4) e «vede» (v. 12 nella poesia del Petrarca, v. 11 in quella del Machiavelli). Fu uno schema imitatissimo in questo periodo: tra i poeti che lo seguirono si contano almeno Giovanni Muzzarelli (MUZZARELLI 1982, p. 19; cfr. DANIELE 1987, pp. 84-85), Luigi Alamanni (RUCELAI ET AL. 2009, p. 29), Francesco Guidetti (RUCELAI ET AL. 2009, p. 55), Ludovico Martelli (MARTELLI 2005, nn. XLI, XLVI, LXI, XC, XCV, CVIII), Francesco Berni (GORNI ET AL. 2001, p. 881), Matteo Bandello (DANIELE 1987, p. 120) e Lorenzo Strozzi. Due poesie in cui lo Strozzi usò lo schema furono intonate da Bernardo Pisano intorno al 1515-1525 (PISANO 1966, nn. 6 e 7; D'ACCONE 1972, p. 39). In una terza, lo Strozzi parla in persona di una vedova che lamenta la morte di suo marito avvenuta cinque anni prima; il primo verso, «Deh perché sì repente», cita dal quinto di un sonetto di Pietro Bembo, *Hor hai de la sua gloria scosso Amore*, scritto in morte di una giovane donna (STROZZI 1885, p. 31; BEMBO 2008, n. 72).

Qualche mese dopo l'esperienza della *Clizia*, il Machiavelli tornò al testo della *Mandragola* e aggiunse intermedii, sempre pastorali, per una rappresentazione che Francesco Guicciardini voleva allestire a Faenza

6. Gli intermedii della *Clizia* si citano qui da PEROCCO 2005, pp. 433-487.

7. Lo schema della prima poesia è paragonabile a quelli che il Capovilla denomina «schemi ballatistici» usati dall'Ariosto e dal Sannazaro: CAPOVILLA 1982, pp. 178-179; cfr. DANIELE 1987, pp. 87-88.

per il carnevale del 1526. Intorno al 20 ottobre 1525 l'autore scrisse al Guicciardini che «la Barbera [...] si offerse con li suoi cantori a venire a fare il coro in fra gli atti: et io mi offeri a fare le canzonette a proposito delli atti». Il 3 gennaio 1526 il Machiavelli rassicurò il Guicciardini: «E che lei [la Barbera] et io abbiamo pensato a venire, vi se ne fa questa fede: che noi abbiamo fatto cinque canzone nuove a proposito della commedia, e si sono musicate per cantarle tra gli atti; delle quali io vi mando alligate con questa le parole, acciò che V. S. possa considerarle; la musica, o noi tutti o io solo ve la porteremo» (RIDOLFI 1969, pp. 339-340, 346-347; MACHIAVELLI 1984, pp. 564, 573). Le «cinque canzone nuove» erano una «canzone da dirsi innanzi alla commedia cantata da ninfe et pastori insieme», come quella preliminare della *Clizia*, e poesie da cantare dopo i primi quattro atti.⁸ La canzone iniziale è in forma di ballata mezzana di tre strofi (xyY aBaB bcd(d)C), di cui il primo verso, «Perché la vita è breve», ripete quello di una canzone del Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 71. Ma questa volta nessuno degli intermedi alla fine degli atti è in forma di ballata. Quello del primo atto ripete quello composto per l'atto I della *Clizia*; ora Callimaco, invece di Cleandro, è il giovane amante che subisce la potenza dell'Amore. Per l'atto II, il Machiavelli compose il madrigale *Quanto felice sia ciascun sel vede*, di schema AAbcbccddEE. Per l'atto III viene ripetuto l'intermedio dell'atto IV della *Clizia*, *Sì suave è lo inganno*. Nella *Clizia*, oggetti dell'inganno descritto da Doria nella scena IV, 8 erano Nicomaco e Pirro, insieme a Damone; ora Lucrezia è «ingannata» come predetto nel Prologo, intrappolata dal confessore e dalla madre. Dopo l'atto IV appare un intermedio nuovo, *O dolce notte, o sante | hore*, in forma di stanza di canzone (abCabC cD-deE). Per questo, come per i due intermedi mutuati dalla *Clizia*, abbiamo un'intonazione del Verdelot (SLIM 1972, vol. II, pp. 333-335).⁹ In queste poesie, dunque, il Machiavelli decise di sfoggiare la sua padronanza di diverse forme metriche, creando così una varietà di effetti.

I due intermedi che si trovano in ambedue le commedie avevano evidentemente un valore speciale agli occhi del Machiavelli, forse non solo perché combaciavano bene con l'azione drammatica ma anche perché hanno qualcosa in comune: usano gli schemi metrici, e adattano i temi, di due madrigali degli *Asolani* del Bembo nella versione aldina del 1505, stampata anche a Firenze da Filippo Giunta nello stesso anno e nel 1515. L'intermedio del primo atto delle due commedie prende lo spunto da una

8. Si citano qui da BRUNI 2005, pp. 400-408.

9. D'ACCONTE 1972, pp. 49-51, nota somiglianze con l'intonazione, sempre del Verdelot, di un madrigale dello Strozzi.

«canzonetta» cantata negli *Asolani* da una «damigiella» fatta chiamare da Caterina Cornaro. Ecco i due testi (la versione della *Mandragola* è essenzialmente la stessa, a parte la variante «timore» invece di «paura» al v. 9):

Asolani, I, 3

Amor, la tua virtute
non è dal mondo et da la gente intesa,
che, da viltate offesa,
segue suo danno et fugge sua salute.
Ma se tue lode fosser conosciute
tra noi sì, come là dove risplende
più del tuo vivo raggio,
dritto camino et saggio
prenderia nostra vita, che no 'l prende,
et tornerian con la prima beltade
gli anni de l'oro et la felice etade

[BEMBO 1991, pp. 84-85].¹⁰

Clizia, I

Chi non fa prova, Amore,
della tua gran possanza, indarno spera
di far mai fede vera
qual sia del Cielo il più alto valore.
Né sa come si vive insieme e more,
come si segue el danno, il ben si fuggie,
come s'ama se stesso
men d'altrui, come spesso
paura e speme i cori adiaccia e struggie:
né sa come ugualmente huomini e dèi
paventan l'arme di che armato sei.

Come commenta il Dionisotti, la «canzonetta» asolana è «il breve messaggio del perfetto amore che sarà illustrato nel libro III dell'opera» (BEMBO 1966, p. 320). La potenza o «virtute» dell'Amore non è apprezzata nel mondo; così la gente segue il suo danno e fugge la sua salute, mentre se l'Amore vi fosse conosciuto come lo è nel cielo, tornerebbe l'età dell'oro. Il messaggio del Machiavelli sembra inizialmente più ottimista: la «possanza» dell'Amore può sì essere apprezzata in terra, dove dà un assaggio della beatitudine celeste. Ma poi il Machiavelli rovescia quel che dice il Bembo. Questa potenza fa soffrire e godere insieme, fa allo stesso tempo seguire il danno e fuggire il bene. E questo è vero in cielo come in terra, sicché gli dèi come gli uomini temono le armi dell'Amore. Qui il Machiavelli riprende il tema dell'irresistibilità dell'amore dalla sua *Serenata* e dal sonetto *Avea tentato il giovinetto Arciere*, inviato a Francesco Vettori in una lettera del 31 gennaio 1515, che termina dicendo che l'Amore gli trasse uno strale «con tanta violenza, | ch'ancora delle ferite mi rammarco, | e confesso e conosco sua potenza» (MACHIAVELLI 1984, p. 488).

L'altro intermedio può essere confrontato a una «canzona» recitata da Gismondo nel libro II degli *Asolani* (anche qui la versione della *Mandragola*, atto III, introduce poche varianti, tra cui «desiato» invece di «immaginato», v. 2, e «altrui» invece di «altri», v. 3):

10. Vedi anche BEMBO 2008, n. 18, e DANIELE 1987, pp. 76-84. Sull'evoluzione delle canzonette che precedono questa, vedi BELLONI 1991.

Asolani, II, 6

Né le dolci aure estive,
 né 'l vago mormorar d'onda marina,
 né tra fiorite rive
 donna passar leggiadra et pellegrina,
 furon mai medicina,
 che sanasse pensiero infermo et grave,
 ch'i' non gli haggia per nulla
 di quel piacer, che dentro mi trastulla
 l'anima, di cui tene Amor la chiave:
 sì è dolce et soave

[BEMBO 1991, p. 132].¹¹

Clizia, IV

Sì suave è lo inganno,
 al fin condotto immaginato e caro,
 che altri spoglia d'afanno,
 e dolce face ogni gustato amaro!
 O remedio alto e raro,
 tu mostri il dritto calle all'alme erranti;
 tu, col tuo gran valore,
 nel far beato altrui, fai ricco Amore;
 tu vinci, sol con tua consigli santi,
 pietre, veneni, e incanti.

Per la seconda volta il Machiavelli sovverte il testo del Bembo. Per Gismondo, l'amante felice, la soavità e la dolcezza dell'amore superano l'effetto curativo della natura o di una donna leggiadra. I commenti del Machiavelli congiungono due termini chiave delle sue opere politiche, «inganno» e «rimedio». L'inganno, il mezzo con cui si ottiene il dolce «fine» desiderato, è un rimedio che non solo sana, come la «medicina» del Bembo, ma ha inoltre un potere beatificante. C'è un'ambiguità voluta, sembra, nel punto di vista da cui si considera l'inganno: è un rimedio per chi inganna ma anche, in apparenza, per chi è ingannato.¹² In ogni caso, «il dritto calle» indicato dall'inganno ricorda ironicamente il «dritto camino et saggio» dell'età dell'oro in *Amor; la tua virtute*.

Queste due poesie del Machiavelli furono stampate per la prima volta tra le *Rime volgari* (Roma, 1533) di Ludovico Martelli, che le aveva forse trascritte tra le sue (MARTELLI 2005, pp. XII-XIV, nn. XVIII e XXXVI). Il Martelli fu certamente influenzato da esse, piuttosto che dalle poesie asolane, quando seguì lo schema condiviso con *Amor; la tua virtute* in tre madrigali suoi (uno dei quali, *Con l'angelico riso*, fu musicato dal Verdelot - SLIM 1972, pp. 319-321)¹³ e quello condiviso con *Né le dolci aure estive* in altri quattro.

Il Machiavelli pensava senz'altro al Bembo soprattutto quando nel suo *Discorso intorno alla lingua* riconosceva la presenza, tra altri autori italiani, di «vinitiani che scrivono bene et hanno ingegni attissimi allo scrivere», anche se non avrà approvato il principio dell'imitazione degli

11. Vedi anche BEMBO 2008, n. 115. Guglielmo Gorni ha osservato che lo schema e il costrutto sono riecheggiati in Nicolò Delfino, *Né mai d'e rivi i prati*: GORNI ET AL. 2001, p. 248.

12. Antonio Stäuble osserva in MACHIAVELLI 2004 che Nicia è felice di essere ingannato (p. 133). Per BRUNI 2005, «rimedio» «pare alludere al rapporto di amore» (p. 406).

13. Su questo madrigale vedi anche RITROVATO 2001, pp. 137-138.

scrittori del Trecento (MACHIAVELLI 1982, p. 68). Ma le sole tracce dirette che la lettura delle opere del Bembo abbia lasciato in quelle del Machiavelli si trovano, credo, in questi intermedi, in cui il Machiavelli schizza un'idea della natura dell'amore che è agli antipodi di quelle proposte nel II e nel III libro degli *Asolani*.

Bibliografia

- Aioli, Francesco 1960 = Aioli, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 531-533, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aioli_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-aioli_(Dizionario_Biografico)/).
- BARBARISI, CABRINI 2005 = G. BARBARISI, A.M. CABRINI (a cura di), *Il teatro di Machiavelli*, Milano, Cisalpino, 2005.
- BELLONI 1991 = G. BELLONI, *Asolo, Bembo e due canzonette asolane*, in B.M. DA RIF, C. GRIGGIO (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, Firenze, Olschki, 1991, vol. I, pp. 131-152.
- BEMBO 1966 = P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, II ed., Torino, UTET, 1966.
- BEMBO 1991 = P. BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- BEMBO 2008 = P. BEMBO, *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- BLACKBURN 2012 = B. BLACKBURN, *Myself when Young. Becoming a Musician in Renaissance Italy - or Not*, «Proceedings of the British Academy», 181, 2012, pp. 169-203.
- BRUNI 2005 = A. BRUNI, *Gli intermedi della «Mandragola»*, in BARBARISI, CABRINI 2005, pp. 367-408.
- CAPOVILLA 1982 = G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», 3, 1982, pp. 159-252.
- D'ACCONNE 1972 = F.A. D'ACCONNE, *Transitional Text Forms and Settings in an Early 16th-century Florentine Manuscript*, in L. BERMAN (ed.), *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, Cambridge (MA), Dept. of Music, Harvard University, 1972, pp. 29-58.
- DANIELE 1987 = A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in F. DEGRADA (a cura di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-169.
- DE LAYOLLE 1969 = F. DE LAYOLLE, *Collected Secular Works for 4 Voices*, ed. by F.A. D'Accone, s.l., American Institute of Musicology, 1969.
- FENLON, HAAR 1988 = I. FENLON, J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- GORNIE ET AL. 2001 = G. GORNIE ET AL. (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano - Napoli, Ricciardi, 2001.
- MACHIAVELLI 1982 = N. MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Trovato, Padova, Antenore, 1982.

- MACHIAVELLI 1984 = N. MACHIAVELLI, *Opere*, 3, *Lettere*, a cura di F. Gaeta, Torino, UTET, 1984.
- MACHIAVELLI 1989 = N. MACHIAVELLI, *Opere*, 4, *Scritti letterari*, a cura di L. Blausucci, Torino, UTET, 1989.
- MACHIAVELLI 2004 = N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di A. Stäuble, Firenze, Cesati, 2004.
- MARTELLI 2005 = L. MARTELLI, *Rime*, a cura di L. Amaddeo, Torino, Res, 2005.
- MARTELLI 1971 = M. MARTELLI, *Preistoria (medicea) di Machiavelli*, «Studi di filologia italiana», 29, 1971, pp. 377-405.
- MUZZARELLI 1982 = G. MUZZARELLI, *Amorosa opra*, a cura di E. Scarpa, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1982.
- PEROCCO 2005 = D. PEROCCO, *Il testo della «Clizia»*, in BARBARISI, CABRINI 2005, pp. 433-487.
- PIRROTTA 1975 = N. PIRROTTA, *Prospettiva temporale e musica*, in ID., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 143-199.
- PISANO 1966 = B. PISANO, *Collected Works*, ed. by F.A. D'Accone, Middleton (WI), American Institute of Musicology, 1966.
- QUAGLIO 1988 = A.E. QUAGLIO, *Sui versi di Niccolò Machiavelli. I. L'epigramma di Argo e Pasquino*, «Rivista di letteratura italiana», 6, 1988, pp. 299-306.
- RIDOLFI 1969 = R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, IV ed., Firenze, Sansoni, 1969.
- RITROVATO 2001 = S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», 62, 2001, pp. 131-154.
- ROGERS 2000 = M. ROGERS, *Fashioning Identities for the Renaissance Courtesan*, in M. ROGERS (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 91-105.
- RUCELLAI ET AL. 2009 = C. RUCELLAI ET AL., *Rime*, a cura di D. Chiodo, Torino, Res, 2009.
- SLIM 1972 = H.C. SLIM, *A Gift of Madrigals and Motets*, Chicago, University of Chicago Press for the Newberry Library, 1972.
- SLIM 1978a = H.C. SLIM, *A Motet for Machiavelli's Mistress and a Chanson for a Courtesan*, in S. BERTELLI, G. RAMAKUS (eds.), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, vol. II, pp. 457-472.
- SLIM 1978b = H.C. SLIM (ed.), *Ten Altus Parts at Oscott College, Sutton Coldfield*, [Chicago], s.n., 1978.
- STEFANI 1986 = L. STEFANI (a cura di), *Tre commedie fiorentine del primo '500*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 1986.
- STROZZI 1885 = L. STROZZI, *Rime inedite*, a cura di P. Ferrieri, Pavia, Fratelli Fusi, 1885.
- STROZZI 1980 = L. STROZZI, *Commedie*, a cura di A. Gareffi, Ravenna, Longo, 1980.
- TOMMASINI 1883 = O. TOMMASINI, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col machiavellismo. Storia ed esame critico*, Torino, Loescher, 1883-1911.
- VASARI 1976 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, vol. IV, Testo, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1976.