

GIORGIO FORNI

Piccoli gesti estremi: i quattro madrigali del *Canzoniere* di Petrarca

Nel capitolo LXVIII della seconda parte del *Don Chisciotte*, dopo esser stato travolto nottetempo da un branco di seicento maiali, l'ingegnoso *hidalgo* della Mancia si siede sotto un albero e si mette a cantare, da buon gentiluomo petrarchista, *al son de sus mismos suspiros*: «Dormi tu, Sancio [...], tu sei nato per dormire; io, che son nato per vegliare, nel tempo che manca a far giorno, darò libero corso ai miei pensieri e li sfogherò in un madrigaletto che, senza che tu lo sapessi, composi a mente ieri sera». E don Chisciotte, solo, nel buio della notte, con la schiena appoggiata al tronco di un albero, canta un madrigale degli *Asolani* di Pietro Bembo, *Amor, cuando yo pienso* (che traduce *Quand'io penso al martire*).¹

Vi sono in questa scena alcuni elementi che forse aiutano a comprendere meglio l'esperienza complessa del madrigale: esso è, a un tempo, un testo preesistente e un'esecuzione personale, un genere di poesia e una forma di musica; anzi si eleva sul confine primordiale tra suono e senso, natura e cultura; si lega al riposo, al libero svago in privato, all'espressione immaginaria di sé; non ha necessariamente bisogno di un pubblico riunito e gli ascoltatori possono coincidere al limite con gli esecutori.

In *Altre inquisizioni*, Jorge Luis Borges ha parlato del «pudore della Storia» che nasconde le sue date essenziali e più ricche di conseguenze. Per Borges una di esse è registrata nel quarto capitolo della *Poetica* di Aristotele allorché si afferma che Eschilo, per primo, «elevò da uno a due il numero degli attori»: «Col secondo attore», commenta Borges, «fecero il loro ingresso il dialogo e le indefinite possibilità della reazione di alcuni caratteri su altri. Uno spettatore profetico avrebbe visto che una folla di apparenze future entravano con lui: Amleto e Faust e Sigismondo e Macbeth e Peer Gynt». ² Si tratta di un piccolo evento, di una trovata minima che genera però catene di effetti a largo raggio. Un piccolo gesto estremo.

Qualcosa di simile potrebbe dirsi anche per i madrigali del Petrarca. Non che fosse del tutto inusuale il fatto che un poeta componesse brevi testi per musica. Secondo il

¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, Real Academia Española, Asociación de academias de la lengua española, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 1067.

² J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, vol. I, pp. 1066-1067.

Boccaccio, già il giovane Dante scriveva per i musicisti del suo tempo: «Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose da questo diletto tirato, compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire».³ Analogamente, anche il Petrarca aveva scritto ballate per il musicista Confortino e il madrigale 52, *Non al suo amante più Diana piacque*, fu intonato a due voci da Jacopo da Bologna già a metà del Trecento, forse su richiesta del poeta stesso. Ma ciò che risulta nuovo nel *Canzoniere* è l'inserzione di generi bassi e popolari entro la letteratura alta e illustre: 7 ballate e soprattutto 4 madrigali, contro 317 sonetti e 38 canzoni. Ed è un gesto di sorprendente modernità, se si considera che la commistione fra letteratura alta e bassa rappresenta un tratto distintivo di quello che, un po' pomposamente, chiamiamo oggi il "postmodernismo". Sta di fatto che l'inserzione di madrigali in un libro di rime non ha precedenti e non avrà nemmeno imitatori prima del Libro delle rime di Franco Sacchetti. E d'altro canto pare che il Petrarca abbia compiuto un gesto speculare e altrettanto inedito: avrebbe chiesto all'amico Tommaso Bambasio, cui lascerà per testamento il suo «buon liuto», di far porre in musica alcuni suoi sonetti; si badi: non ballate o madrigali, ma un genere alto, che non aveva ancora alcuna tradizione musicale.

Che il madrigale abbia origini basse e popolari lo si può desumere già dall'etimologia della parola dibattuta fin dal Trecento: dal latino volgare *mandria*, *mandrialis*, per definirne l'argomento campestre e pastorale; da *matrix*, *matricialis*, 'di lingua materna, dialettale' o, nell'accezione proposta da Bruno Migliorini, 'ingenuo, alla buona'; o dal provenzale *mandra gal*, 'canto pastorale'; oppure da *materialis*, 'di argomento rustico e profano', contrapposto a *spiritualis*.⁴

Non v'è dubbio che il Petrarca possedesse un'educazione tecnica al canto e alla musica, come attesta fra altri il Boccaccio del *De vita et moribus domini Francisci Petrarcae de Florentia*: «In musicalibus vero, prout in fidicinis et cantilenis, et nondum hominum tantum sed etiam avium, delectatus ita ut ipsemet se bene gerat et gesserit in utrisque».⁵ Ma è altrettanto evidente che il Petrarca maturo persegue una spiritualizzazione della musica, una trasposizione poetica della sua dolcezza sensibile, un distacco penitenziale dal *materialis* allo *spiritualis*. «Cantus et tibie et fidium dulcedo, quibus extra me ipsum rapi soleo, ubi sunt?».⁶ Nel XXIII capitolo del *De Remediis*, intitolato *De cantu et dulcedine a musica*, la Ragione in dialogo con la Gioia esamina i vari effetti che la musica può suscitare elogiando però soltanto quell'armonia che ispira una vita

³ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. III, Milano, Arnoldo Mondadori, 1974, p. 466.

⁴ Cfr. B. Migliorini, *Madrigale*, in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 288-289.

⁵ G. Boccaccio, *Opere latine minori*, a cura di A.F. Massera, Bari, Laterza, 1928, p. 243 [«In ambito musicale poi, cioè quanto a suonatori e canti, e non solo di uomini ma anche di uccelli, si diletta a tal punto che egli stesso si distingue e si è distinto in ambedue»].

⁶ F. Petrarca, *Le familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1937, vol. III, p. 85 (XIII, 8) [«Canti e flauti e armonia di strumenti a corda, da cui son solito esser rapito fuor di me stesso, dove sono?»].

devota e santa. E nelle *Familiare*s il Petrarca contrappone a più riprese il diletto sensibile della musica profana alla musica sacra dei salmi e delle litanie (*Fam.* XXII 10; X 3; e *Sen.* III 8). Si comprenderà allora quale sia il ruolo del madrigale (da *mandrialis*, o *matricalis*, o *materialis*) nella parabola esemplare del *Canzoniere* dagli incanti della giovinezza al pentimento e alla preghiera. Né sorprende che i quattro madrigali siano tutti ospitati nella prima parte, e anzi nel primo terzo del libro (52, 54, 106 e 121).

Sotto il profilo poetico, il madrigale è una sorta di anti-sonetto. Scrivere un sonetto vuol dire formulare un pensiero compiuto che sia racchiuso esattamente in 14 endecasillabi: e se, come è di regola, le rime sono piane, occorrono 154 sillabe, né una di più né una di meno. Anche il madrigale è un componimento breve, ma di estensione variabile (fra i 3 e i 25 versi circa), liberamente rimato, talora di soli endecasillabi, talora di soli settenari, più spesso misto di endecasillabi e settenari, e chiuso in genere da una rima baciata. Nell'età del Petrarca il madrigale si compone di soli endecasillabi distribuiti in terzine a loro volta concluse da due o più versi. Nella sua *Summa* del 1332, Antonio da Tempo distingueva sette possibili combinazioni. Nei *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico* del 1982, Guido Capovilla individua 64 schemi base.⁷ Diversamente dal sonetto, il madrigale tende a sfuggire alle regole fisse: è il più libero dei metri antichi, il più duttile, il più breve, il più facile e alla portata di tutti. Allo stesso modo, rispetto alla logica introspettiva tipica del sonetto, il madrigale tratteggia piuttosto un'immagine idillica e ingenua: non è l'autoanalisi di un io che scruta il proprio spazio interiore, ma un'espressione immaginaria di sé, un quadretto estroverso e fiorito, chiuso in aggraziate e sinuose linee melodiche. Ed ecco le figure stilizzate dei madrigali petrarcheschi: la «pastorella alpestra e cruda», la «pellegrina», la «nova angeletta».

Torniamo a don Chisciotte che canta nella notte, potremmo dire, «solo e pensoso». Nella cultura europea il madrigale segna l'emergere di una musica profana privata, che si contrappone non solo alla musica sacra del rito liturgico, ma anche al ballo in piazza della festa comunitaria (la ballata) e, più sottilmente, al canto a voce sola dei trattenimenti delle corti settentrionali del tardo Quattrocento (la frottola). Quando si parla di madrigale, non si indica soltanto un genere poetico o uno schema metrico, ma una forma di canto polifonico a tre, quattro, cinque, sei voci diverse, tutte di uguale dignità melodica, tutte egualmente corredate di parole, con un cantore per ciascuna parte. Parafrasando Borges, si potrebbe dire che con l'innesto del madrigale entro la compagine del *Canzoniere* cominciava a risuonare concretamente la musica delle passioni e il suono dei sospiri. Un lettore profetico vi avrebbe potuto avvertire tutta una serie di esperienze future: il *Solo e pensoso* di Luca Marenzio, lo *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* di Claudio Monteverdi, giù giù fino al Rousseau maestro di musica e cultore di Petrarca e Metastasio. Proprio sotto il segno ideale del Petrarca, ai primi del Cinquecento la musica non appare più solo un ornamento sociale, ma un piacere raccolto e fine a sé stes-

⁷ G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico", dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252.

so, un modo di approfondire delle emozioni, un esercizio da gentiluomini che si può svolgere al limite anche fra amici dopocena, con lo spartito sulla tavola sparecchiata. Nel 1517 un ambasciatore veneto tratteggiava così la figura di Leone X: «Il papa è amatore delle lettere, dotto in umanità e giure canonico, e soprattutto musico eccellentissimo; e quando canta con qualcuno, gli fa donare cento e più ducati».⁸ Fra il 1520 e il 1620 sono circa cinquantamila i madrigali con spartito musicale pubblicati a stampa: quel che conta non è tanto l'ascolto, quanto il 'cantare con qualcuno', il dar voce alla propria emozione in una ideale cerchia di eguali.⁹ Anche secondo Baldassar Castiglione, la cultura musicale non risulta «solamente ornamento, ma necessaria al cortegiano», e un gentiluomo non può essere tale «s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti» (cioè se non intende gli spartiti e non sa cantarli alla prima lettura e anche eseguirli con strumenti musicali).¹⁰ Così, a fine Cinquecento, il senso intimo della musica può diventare per William Shakespeare la prova minima ed estrema che rivela l'animo leale e sensibile:

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted. Mark the music.¹¹

Vero è che, se in un primo momento sono le strutture della forma poetica a incidere sulla disposizione architettonica del periodo musicale, nel secondo Cinquecento saranno invece gli svolgimenti della musica polifonica a retroagire sulla poesia stessa. Mentre secondo il Bembo delle *Prose della volgar lingua* l'imitazione del Petrarca deve temperare "numero" e "variazione", schema obbligato del metro e libera articolazione del ritmo, l'intonazione polifonica prescinde invece dal modulo metrico del testo per concentrarsi sulle sue microstrutture, eleggendo generalmente un singolo elemento espressivo, quasi un emblema sonoro, ad evocare tonalità emotive o concettuali con la modulazione continua dei nuclei che lo compongono, secondo una nuova libertà di congiunzioni e coloriti che fluidifica le architetture sintattiche della parola nella paratassi suggestiva e raccolta del canto. Ed è un procedimento che nel secondo Cinquecen-

⁸ *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, edite da E. Albèri, serie II, vol. III, Firenze, Società editrice fiorentina, 1846, p. 56.

⁹ Cfr. I. Fenlon e J. Haar, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁰ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Bur, 1987, pp. 107 e 105 (I, 47-48).

¹¹ W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, a cura di A. Serpieri, Milano, Garzanti, 1993, pp. 206-209 [«L'uomo che non ha musica in sé stesso, / e non è mosso dall'armonia dei dolci suoni, / è buono per tradire, tramare e depredare; / i moti del suo animo sono cupi come la notte / e i suoi affetti neri come l'Erebo. / Un uomo così non riceva mai fiducia. Ascolta la musica»].

to sarà poi imitato dai poeti stessi che antepongono ormai il madrigale al sonetto e sperimentano una fluidità metrica ricca di ripetizioni, antitesi, parallelismi, assonanze, rime. Valga come esempio un madrigale di Battista Guarini sulla separazione degli amanti intitolato *Di partenza restia*:

Parto o non parto? Ahi come
 resto, se parte la corporea salma?
 O come parto, se qui resta l'alma?
 E se ne l'alma è vita,
 come non moro, se di lei son privo?
 O come moro, s'a la pena i' vivo?
 Ahi fiera dipartita!
 Come m'insegna la mia dura sorte
 che 'l partir degli amanti è viva morte!¹²

Secondo il Bembo delle *Prose*, i madrigali sono poesie «libere», non vincolate da «alcuna legge», e che «ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma». ¹³ Esse mancano quindi di schemi metrici predefiniti che orientino la ricezione del pubblico ed è il decorso del testo stesso che definisce le proprie regole provvisorie e crea un orizzonte d'attesa ritmico entro cui il senso si disegna e si disperde. Consideriamo il nostro esempio sotto il profilo metrico e ritmico: si tratta di tre terzetti composti ciascuno di un settenario e due endecasillabi a rima baciata.

a	1 4 6
B	1 4 8 10
B	2 4 8 10

c	2 4 6
D	1 4 8 10
D	2 4 8 10

c	2 6
E	1 4 8 10
E	3 6 8 10

Ora, il gioco sottile di questo madrigale è di stabilire nei primi due tempi metrici una sorta di regola: i primi due terzetti presentano infatti una struttura accentuativa

¹² B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Utet, 1971, p. 290.

¹³ P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, p. 152.

pressoché identica con un costante, marcato accento di 4^a, posto subito in forte rilievo dalla domanda iniziale («Parto^o non páрто?») e dal ricorrere in 4^a sede di parole ite-
rate e intensamente patetiche («párto-párte-párto» nella prima terzina, «álma-móro-
móro» nella seconda). Ed è su questo sfondo armonico che il terzo elemento propone la
propria risposta dissonante e arguta: se il settenario («Ahi fiéra dipartita!» = 2 6) inci-
na la regolarità della cadenza di 4^a, il primo endecasillabo la ripristina e anzi soddisfa
esattamente l'aspettativa ritmica del lettore, ma soltanto per dare più risalto a una clau-
sola anomala e spezzata fra emistichi di ritmo diverso e contrastante («che 'l partír de-
gli amánti è víva móрте» = 3 6 8 10): un settenario anapestico («che 'l partír de-
gli amánti è» = 3 6) e una chiusa in controtempo («víva móрте»), che risulta così so-
spesa e isolata, quasi un motto emblematico per dichiarare che l'amore è, paradossal-
mente, «vivA MORte».

Si vede bene allora come la materia acustica della parola si organizzi musicalmente
alla ricerca di un senso ingegnoso ed effimero. Al madrigale competono appunto queste
piccole situazioni estreme di un io astratto e dissociato – stupori, soprassalti, sogni,
malinconie – proprio in quanto si iscrivono anzitutto nella trama sonora del testo. È il
caso dell'antitesi «salma-alma» (vv. 2-3) che riecheggia infine nel destino degli «A-
MAnTi» e nella loro «vivA MORte»; o dell'alternativa «parto-resto» (vv. 1-3) rettificata
nella rima conclusiva «sorte-morte»; o, se si vuole, del replicato «come» interrogativo
(vv. 1, 3, 5, 6) che diventa in chiusa un «come» attonito ed esclamativo. Si direbbe una
sorta di evocazione incantatoria di uno stato d'animo: quello del madrigale non è infatti
un segno trasparente che conduce al significato per la via più breve, ma piuttosto una
forma intensificata del senso che si colloca a un tempo nell'ordine fluttuante del signifi-
cato e nel profilo mutevole del suono, in equilibrio instabile fra etica ed emozione. Pro-
prio l'anomia del madrigale valorizza il prodursi della luce momentanea del significato
dalla cenere lieve dei suoni che riecheggiano prima di spegnersi. Così, dalla costruzione
morale e narrativa dei fragmenta petrarcheschi il madrigale cinquecentesco estrae
l'enfasi sonora e la raffigurazione patetica dell'istante vivido e sospeso, con un passag-
gio analogo a quello descritto da Erich Auerbach fra il romanzo dell'Ottocento e la spe-
rimentazione narrativa del Novecento:

Si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non
possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto; si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita
scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini.¹⁴

Si tratta, in entrambi i casi, di un estremismo del dettaglio marginale e totalizzante.
E si potrebbe allora trarre dal *Don Chisciotte* un ulteriore, rapido suggerimento:
l'ingegnoso hidalgo canta il «suo» madrigale in uno degli ultimi capitoli del romanzo

¹⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1960, vol. II, p. 332.

prima di ravvedersi e morire. E vi è implicito il mito rinascimentale del canto del Cigno reso celebre da tanti madrigali del primo Cinquecento, come quello, famosissimo, di Giovanni Guidiccioni: «Il bianco e dolce cigno / cantando muore, ed io / piagnendo giungo al fin del viver mio». Nel suo statuto ideologico, quello del madrigale è un segno disperso nel silenzio della notte, una parola, si potrebbe dire con Leonardo da Vinci, «sventurata», perché si perde nell'aria come la musica che l'accompagna.¹⁵ Per la prima volta la poesia si trovava a fare i conti con la precarietà moderna del senso del vissuto.

Nel tardo Cinquecento, le prove del Tasso e del Guarini edite nelle Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra del 1587 sanciscono il nuovo protagonismo del madrigale, ma la sua voluta sonora breve e arguta si offre sempre più con funzione estroversa di esercizio accademico o di svago cortigiano, quasi recita di un io primigenio di fantasia. E al riguardo appare sintomatica proprio la testimonianza del Guarini quarantenne, obbligato a comporre per la corte ferrarese di Alfonso II e la sua «musica secreta»: «fatto forza a me stesso», ricorda al cognato Cornelio Bentivoglio, luogotenente ducale, «cercai di trasformarmi tutto in altrui et di prendere a guisa d'istrione la persona, i costumi et gli affetti ch'i' hebbi un tempo, et d'huom maturo ch'i' era sforzaimi di parer giovane». ¹⁶ Allorché il madrigale, con i suoi capricci e i suoi paradossi verbali, si impone sul sonetto e l'io si mette in maschera, il vecchio sistema petrarchesco non poteva che risultare compromesso nel suo equilibrio interno. Quello del Guarini, in fondo, era un esercizio quasi teatrale, la voce di un io fittizio, ormai alla periferia del petrarchismo come autobiografia lirica. Né sorprende trovare il tema del nostro madrigale inserito nella tragicommedia campestre del Guarini, quel Pastor fido che ai critici aristotelici poteva apparire, appunto, solo una ridondante «filza di madrigali». È il lamento di Mirtillo nel III atto, posto in musica a fine Cinquecento dal Monteverdi:

Ah, dolente partita!
Ah, fin de la mia vita!
Da te parto e non moro? E pur i' provo
la pena de la morte
e sento nel partire
un vivace morire,
che dà vita al dolore
per far che moia immortalmente il core.¹⁷

Sono gli anni in cui la cultura accademica tardorinascimentale cerca di definire un genere di poesia fra i più lievi e sfuggenti. Secondo Antonio Minturno, il madrigale è

¹⁵ Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di J. Recupero, Roma, Editrice Italiana di Cultura, 1966, p. 38.

¹⁶ J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette et C., 1905, pp. 40-41.

¹⁷ B. Guarini, *Opere*, cit., p. 576.

Forni – Piccoli gesti estremi: i quattro madrigali del *Canzoniere* di Petrarca

«vaga composizione di parole, con armonia di rime e con misura di sillabe tessuta, sotto certo canto e sotto certo ordine limitata, intorno a cose rustichette».¹⁸ Nella sua Lezione sopra i madrigali, tenuta all'Accademia Fiorentina nel 1574, Giovan Battista Strozzi il Giovane punta piuttosto sul suono «piacevole» e «grazioso»:

Perché la locuzione si debbe adattare alle cose, non ha dubbio che ritrovandosi nel madrigale un concetto gentile e picciolo, si dovrà cercare di farla simile a lui. Lasceremo dunque da l'uno de' lati le parole di suono aspro e spiacevole e quelle che sono di troppo grave e sonante, perché con tutte queste per la loro sproporzione si darebbe nel freddo, e useremo di quelle che lo abbiano piacevole e grazioso. Si fatte sono le voci che pongono altrui davanti agli occhi alcuna cosa bella, come fiore, giardino, amore e l'altre significazioni proprie d'alcuna cosa gentile.¹⁹

Una prospettiva più ampia e inclusiva ci fornisce la Lezione del madrigale che Filippo Massini tenne all'Accademia perugina degli Insensati nel 1588:

Desidererei poi sopra 'l tutto che 'l madrigale avesse il concetto raro e ingegnoso e l'elocuzione purissima e artificiosa, e che questa e quello, nei madrigali più gravi, fossero tali che producesser l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza e la grandezza, e nei più piacevoli la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi e i giochi, e in quei madrigali che di gravità e piacevolezza sono mescolati, tutte queste parti insieme facessero nascere e sorgere un concetto e un'armonia soavissima, che empisse di maravigliosa dolcezza chi gli ascoltasse, sì perché così si vede c'han fatto i migliori, come anco perché pare che nessuna lode acquisti chi i madrigali scrive senza questi sali, queste grazie e queste veneri poetiche.²⁰

Restava infine quella «maravigliosa dolcezza», quell'estrema «dulcedo» sonora che per Petrarca non poteva essere altro che il momento giovanile della poesia da ricondurre alla misura piena, spirituale dell'uomo.

Giorgio.Forni@unime.it
(Università di Messina)

¹⁸ A. Minturno, *L'Arte poetica*, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia, con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di rime thoscane [...]. In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1563, p. 261.

¹⁹ G.B. Strozzi, *Orazioni et altre prose*, In Roma, nella stampa di Lodovico Grignani, 1635, pp. 159-188.

²⁰ F. Massini, *Lettoni dell'Estatico Insensato*, recitate da lui pubblicamente in diversi tempi nell'Academia de gli Insensati di Perugia, In Perugia, appresso Pietroiacomo Petrucci, 1588, pp. 153-185.