

Il primo (1611) e il secondo (1613) libro delle *Musiche* di Pietro Benedetti, monodista fiorentino*

Maddalena Bonechi

maddalenabonechi@yahoo.it

§ Nel contesto della stagione monodica primo-seicentesca, la figura di Pietro Benedetti ricopre un ruolo di particolare interesse. Sacerdote, membro della fiorentina *Accademia degli Elevati* fondata da Marco da Gagliano e vicino a importanti personalità artistiche e mecenatistiche della Firenze del XVII secolo, Benedetti diede alle stampe quattro libri di brani a voce sola, dei quali soltanto tre sono pervenuti. Gran parte delle sue *arie* monodiche presenta dissonanze e asprezze cromatiche di natura particolare, tale da caratterizzarne la scrittura rispetto a quelle dei monodisti coevi. Il presente contributo prende in esame le monodie dei primi due libri di Benedetti (1611 e 1613), non più modernamente ripubblicate, per illustrarne i connotati poetici e musicali più rilevanti e giungere infine a un primo tentativo di valutazione della posizione occupata da questo musicista nell'ambiente monodico di inizio Seicento.

§ Within the context of early seventeenth-century monodism, Pietro Benedetti played an especially interesting role. A priest, a member of the Florentine *Accademia degli Elevati* (established by Marco da Gagliano), and a figure who counted among his contacts important artists and patrons of seventeenth-century Florence, Benedetti published four books of monodies, only three of which have survived. A large number of his monodies are characterised by sharp dissonances and chromaticisms that distinguish Benedetti's writing from that of other contemporary monodists. In this essay, I shall examine the first two books (1611 and 1613) of Benedetti's monodies, which have never since been reprinted, in order to explain the most important poetic and musical aspects of his works and make a first attempt at clarifying the composer's role in the context of early seventeenth century monodism.

I. Notizie biografiche

Difficilmente chi si è occupato di monodia seicentesca non si è imbattuto nel nome di Pietro (o Piero) Benedetti.¹ Questo compositore compare, infatti, frequentemente negli elenchi di monodisti stilati dagli studiosi del settore, e tuttavia senza che si oltrepassino i limiti del semplice e rapido riferimento. Oltre alle voci enciclopediche (STEINHEUER 1999; STRAINCHAMPS 2001), i soli studi attualmente disponibili sono quelli, ormai datati, di Nigel Fortune: all'interno della sua tesi di dottorato quest'ultimo proponeva la trascrizione del quarto e ultimo libro (1617), *Musiche di Pietro Benedetti a una, e dua voci con alcune spirituali nel fine* (FORTUNE 1953b), proseguendo la ricerca intrapresa a inizio Novecento da Bence Szabolcsi in terra ungherese (SZABOLCSI 1923).² Dopo Fortune, però, nessuno sembra più essersi interessato a Benedetti; escluso qualche singolo brano, i suoi libri sono rimasti non trascritti fino a oggi e i pochi pezzi incisi sono stati realizzati attingendo alle fonti originarie (lo stesso lavoro di Fortune è rimasto, infatti, inedito).³

Il presente elaborato si propone, dunque, di riaccostarsi alla personalità artistica di Benedetti, ricostruendone – nella misura possibile – la vita, e soprattutto prendendo in esame i suoi primi due libri di monodie, stampati in tempi ravvicinati e affini per scelte poetiche e caratteristiche musicali.

Non molte le notizie che riguardano questo compositore. Attivo – per quanto noto fin'ora – tra il 1585 e il 1649, visse e operò principalmente a Firenze in qualità di sacerdote e musicista. Un breve ma significativo episodio, come vedremo, lo vide impegnato presso la corte di Mantova nel 1608; risulta inoltre provata la sua presenza a Roma nel 1619.⁴

Secondo quello che scrive Lorenzo Parigi nel suo *Dialogo Terzo* (1618), e da ciò che risulta dal registro dei salariati medicei del 1620,⁵ Benedetti fu per un periodo cappellano di corte a Firenze. In un passo del *Dialogo* suddetto tra il Parigi stesso e Ottavio Archilei si legge infatti:

*Il presente articolo è tratto dalla mia Tesi di Laurea Magistrale in Musicologia e Beni Musicali 'Odi bel canto'. *Le «Musiche» (1611 e 1613) di Pietro Benedetti, monodista fiorentino*, discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010-2011, relatrice prof.ssa Mila De Santis, correlatore prof. Marco Mangani. Ringrazio entrambi per l'aiuto fornitomi per questa revisione.

¹ Il nome 'Pietro' compare sulle copertine del I e del IV libro, mentre sulla sua II silloge è presente 'Piero'. Benedetti stesso utilizza entrambi i nomi sia nelle prefazioni dei libri sia in alcune lettere. Si faccia attenzione a non confondere questo musicista con il poco più tardo, omonimo, Pietro Benedetti, frate minore conventuale e compositore vissuto in Umbria, detto talvolta nelle sue opere 'Pietro Benedetti d'Assisi' per distinguerlo dal compositore fiorentino.

² Non mi è stato possibile consultare l'intero studio, mai edito e conservato oggi presso la Biblioteca dell'Università di Lipsia, ma solo l'estratto SZABOLCSI 1973.

³ Soltanto l'articolo FORTUNE 1953a venne pubblicato. Per i brani di Benedetti incisi si veda la discografia in coda.

⁴ Cfr. *infra*.

⁵ Cfr. STRAINCHAMPS 2001.

[Par.] Signori, M. Pier Benedetti Cappellano di S. A. è un prete assai fruttuoso, canta con ogni squisitezza, e con graziosi spiriti di saper compone ancora a vna, a due, e a più voci, ed è assai Compagneuole.

[Arch.] Noi lo conosciamo benissimo, ed è anche vn buon Religioso. (PARIGI 1618, p. 22)⁶

Stando al medesimo *Dialogo*, Benedetti fu anche insegnante di musica (PARIGI 1618, p. 18), sebbene il suo nome non sia presente nella lista dei musicisti stipendiati presso la corte medicea; quest'ultimo particolare, insieme allo stile delle sue *Musiche*, fa supporre che si trattasse di un dilettante, al pari di altre figure del tempo.⁷ Il 27 marzo 1630, come è attestato da Pier Nolasco Cianfogni, ricevette una prebenda canonica in San Lorenzo «sotto il titolo di S. Amato Abate», incarico che ricoprì fino al 14 luglio 1649,⁸ data dopo la quale non ci sono pervenute altre notizie.

Tra il 1611 e il 1617 Benedetti pubblicò le seguenti raccolte: *Musiche di Piero [sic] Benedetti nell'Accademia degli Elevati di Fiorenza detto l'Invaghito* (1611), Cristofano Marescotti, Firenze; *Musiche di Pietro Benedetti nell'Accademia degli Elevati di Fiorenza. Detto l'Invaghito. Libro Secondo. Novamente poste in Luce* (1613), Ricciardo Amadino, Venezia; *Musiche di Pietro Benedetti a una, e dua voci con alcune spirituali nel fine. Libro quarto* (1617), Zanobi Pignoni, Firenze.⁹ Evidentemente doveva esistere inoltre un terzo libro, edito tra il 1613 e il 1617, non pervenuto. Non ci restano, al momento, neppure composizioni conservate in forma manoscritta. Contrariamente a quanto aveva sostenuto Federico Ghisi, attribuendo a Benedetti due brani anonimi del manoscritto fiorentino Barbera (*Filli mia Filli dolce al tuo ritorno; Giunt'alla tomba ov'al suo spirto vivo*), già Fortune dimostrò che si trattava di intonazioni del medesimo testo poetico, ma che la

⁶ In assenza di un'edizione moderna, ho trascritto diplomaticamente dalla fonte originaria. Composto nell'estate del 1615 e dedicato al Cardinal Montalto, il dialogo vede come interlocutori Leonida Gamucci, Ottavio Archilei e il Parigi stesso. Pur trattando di medicina, una sezione è destinata alla musica: oltre a Benedetti, vengono nominati nelle stesse pagine Muzio Effrem, Giulio Caccini, Francesca Caccini, Jacopo Peri e Marco da Gagliano (cfr. SOLERTI 1903, pp. 140-142). Sul Parigi (o Parisi), cittadino e medico fiorentino, autore di dialoghi e di altre composizioni in lingua toscana, si vedano NEGRI 1722, p. 379; CALVOLI 1734-1747, vol. IV, p. 22 (col nome di 'Lorenzo Parisio').

⁷ Si intenda il termine 'dilettante' nella sua valenza cinquecentesca.

⁸ Il Cianfogni scrive: «Benedetti Pietro di Giuliano ai 27 Mar. 1630. per Rìsegna del Sudd.» (CIANFOGNI 1804, p. 261). Strainchamps parla erroneamente di 27 maggio, anziché marzo (STRAINCHAMPS 2001). La data del 1649 è riportata in un documento dell'Archivio di Stato di Firenze cui accenna, senza specificarne gli estremi, Strainchamps.

⁹ Le prima raccolta è custodita, come unico testimone a stampa superstite, presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw (Breslavia); della stampa veneziana del 1613 sono conservate invece più copie, rispettivamente nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (da ora BNCF), nella Bibliothèque du Conservatoire National de Musique (Bibliothèque Nationale) di Parigi, nella Biblioteka Uniwersytecka di Breslavia e, infine, in quella del Royal College of Music di Londra.

musica di quelli di Benedetti non corrispondeva a quella del Barbera (FORTUNE 1951, pp. 134-136).¹⁰

Dalle tre sillogi che possediamo comprendiamo che, con l'eccezione di qualche aria a due voci nel suo ultimo libro, Benedetti si dedicò esclusivamente alla composizione di brani a voce sola, coltivando quel genere monodico tanto di moda all'epoca a Firenze. Non è da escludere, tuttavia, che – in qualità di cappellano di corte e poi di canonico in San Lorenzo – abbia composto inoltre musica sacra. Recentemente, infatti, è stato ipotizzato anche il suo nome tra i possibili autori di una raccolta di *laude* polifoniche seicentesche, conservate manoscritte nell'Archivio dell'Opera del Duomo a Firenze e caratterizzate da uno stile audace tutt'altro che comune per questa forma di canzone sacra (ØSTREM – PETERSEN 2005, pp. 168-169).

Come testimoniano i frontespizi dei suoi libri del 1611 e del 1613, Benedetti fu membro dell'Accademia degli Elevati – fondata da Marco da Gagliano nel giugno del 1607 – col nome accademico de *L'Invaghito*.¹¹ Proprio la sua appartenenza a tale Accademia – il cui protettore fu dal 1608 il Cardinal Ferdinando Gonzaga e fra i cui membri si contano poi Jacopo Peri, Luca Bati, Piero Strozzi, Giovanni del Turco, Francesco Cini, Lorenzo Franceschi, Ferdinando Saracinelli, Jacopo Cicognini, Alessandro Adimari, Gabriello Chiabrera e Ottavio Rinuccini (VOGEL 1889, pp. 417-423; SOLERTI 1904-1905, vol. I, p. 73; CARTER 1989, p. 54) – gli aprì con ogni probabilità la strada verso Mantova, ove fu attivo in qualità di musicista in occasione dei festeggiamenti allestiti tra il 24 maggio e l'8 giugno del 1608 per il matrimonio tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia.¹² Accanto ad artisti quali Claudio Monteverdi, Alessandro Striggio, Salomone Rossi, Ottavio Rinuccini e Marco da Gagliano, chiamati per la preparazione di quelli che furono tra i più onerosi festeggiamenti nuziali della corte gonzaghesca, è certamente rilevante trovare anche il nome di Benedetti.

¹⁰ Il ms. Barbera, conservato oggi nella Biblioteca del Conservatorio di Musica "L. Cherubini" di Firenze, contiene un centinaio di composizioni vocali profane (per lo più anonime, talvolta attribuibili grazie alla presenza di sigle recanti le iniziali del musicista), la maggior parte delle quali a una voce e basso continuo. Il codice fu descritto e studiato per la prima volta da GHISI 1948. Ho inoltre riscontrato che il brano *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno* del Barbera è la trascrizione della parte del Canto Primo dell'omonimo brano di Tommaso Pecci; nel codice è riportato soltanto il testo della prima strofa.

¹¹ Sull'Accademia degli Elevati si veda STRAINCHAMPS 1976. L'Accademia degli Elevati aveva inteso differenziarsi dai sodalizi fiorentini di Giovanni de' Bardi e di Jacopo Corsi: in particolare, si opponeva all'egemonia musicale di Giulio Caccini, proponendosi di diffondere il nuovo gusto tramite la pratica musicale piuttosto che mediante discussioni intellettuali. Per i contrasti tra Caccini e gli Elevati cfr. CARTER 1989, pp. 3-106.

¹² Alcuni dei membri degli Elevati diedero il loro contributo, nell'ottobre dello stesso anno, per i festeggiamenti delle nozze fiorentine tra Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria (cfr. CARTER 1983; CARTER 1989, pp. 64-67). Quella delle nozze fiorentine del 1608 risulta essere l'ultima attività direttamente svolta o intrapresa dagli Elevati, che poco dopo si sciolsero. Sulle varie ipotesi riguardanti le cause della rottura di questa Accademia si veda STRAINCHAMPS 1976, pp. 524-534.

Da quanto si evince da alcune lettere oggi conservate presso l'Archivio Gonzaga, per quel lavoro mantovano il musicista fiorentino richiedeva però a Ferdinando Gonzaga, ancora nel settembre del 1610, i dovuti compensi:

Ma perché di presente mi è porta occasione e son richiesto da vari personaggi di spendere e impiegare il mio talento (tal quale egli sia) per poter sollevar di miei congiunti che grandemente ne hanno di mestieri parmi dovuto offitio di leal servitore il farne consapevole V.S. Ill.ma a fin che accenni se e con sua buona gratia che io accetti il partito; che se dalla sua gentilezza et innata bontà otterrò tal licentia (la qual instantemente da lei chieggo e desidero) sarò sicuro che altri mi accoglierà nella sua servitù [...].¹³

E ancora, nell'ottobre dello stesso anno, un nuovo sollecito:

Quando che io mi credea di ricever da lei la bramata licentia e il compimento del mio fedel servire, per avventura mossa e stimolata da talun di sua corte qual non mi vede con troppo buon occhio, mi avisa per la sua che io son mal consigliato a domandar licentia e come a lei non mancano soggetti di merito maggiore; [...] posso dir con ragione (e mi perdoni sua Sig.a Ill.ma Rever.ma) che di me ha dimostrato far poca o nulla stima sendo io fra tutti gl'altri restato in dietro a conseguir ben che minima sia recognitione in tempo che gl'altri suoi servitori e avanti e dopo le nozze felicissime del Sig.r Principe suo fratello [Francesco Gonzaga] furon guidardonati largamente del lor servire e delle loro virtù. Con tutto ciò attribuisco questo alla mia poca sorte e sinistra ventura rimmembrando fra me che le qualità mie reston poco gradite da chi sino al presente e per non breve spatio n'ha fatto esperientia. Si degni dunque se così le par giusto e ragionevole darmi buona licentia onde non habbia più a infastidirla [...].¹⁴

Non è chiaro in che modo Benedetti riuscì a prendere parte a quell'avvenimento di grande prestigio né quale fu il suo incarico effettivo, ma si può facilmente supporre che giunse a Mantova a seguito di Marco da Gagliano, oltre che grazie alle sue conoscenze, recentemente messe in luce, con Michelangelo Buonarroti il Giovane:¹⁵ figura multimediale e poliedrica, intermediario e protettore di numerosi artisti, legato a Ferdinando Gonzaga e attivo a Mantova nel 1608, Buonarroti apparteneva, tra le altre, proprio all'Accademia degli Elevati.

È certo, in ogni caso, che il monodista fiorentino si dovette fare onore se, nel 1610, lo stesso Ferdinando Gonzaga, appena giunto nella Roma di Papa Paolo V in qualità di Cardinale, lo invitava a prendere servizio presso la sua corte. Invito che Benedetti declinò, preferendo rimanere a Firenze, poiché, a detta sua, la famiglia avrebbe sofferto troppo la sua assenza:

¹³ Pietro Benedetti al Cardinal Ferdinando Gonzaga, Firenze, 4 settembre 1610, Archivio di Stato di Mantova (da ora ASMN), *Archivio Gonzaga* (da ora AG), b. 1127, f. 573, pubblicata in COLE 2011, vol. II, p. 528.

¹⁴ Pietro Benedetti al Cardinal Ferdinando Gonzaga, Firenze, 16 Ottobre 1610, ASMN, AG, b. 1127, f. 597, pubblicata in COLE 2011, vol. II, pp. 531-532.

¹⁵ Cfr. COLE 2007, pp. 18-21; COLE 2011, pp. 425-430. Come avremo modo di osservare, tra i vari componimenti scritti da Buonarroti il Giovane per il Cardinal Ferdinando Gonzaga, uno (*Non più d'amore*) venne musicato proprio da Benedetti nel suo libro veneziano del 1613.

Stimerei grata sorte e felice ventura l'offerta fatta a me dalla sua gentilezza qualhor mi avisa che io venga a Roma alla sua servitù con promettermi premio e guidardone. Ma perché io mi ritrovo in grado tale, che la mia casa mancando del mio aiuto e mia presentia riceverebbe notabil detrimento son costretto e sforzato (contro ogni mio volere) con queste righe a render gratie immense a V.S.III.ma e R.ma e insieme supplicarla che mi scusi e perdoni se sopra fatto dalla necessità non farò capitale di tanta cortesia per avventura da me non meritata.¹⁶

L'unica traccia di una più tarda presenza di Benedetti fuori da Firenze ci viene trasmessa da una sua breve lettera – da poco rinvenuta e pubblicata – inviata da Roma il 21 dicembre 1619 a Caterina de' Medici, terzogenita di Ferdinando I e Cristina di Lorena, sposa, dal 1617, di Ferdinando Gonzaga (il quale aveva, nel frattempo, smesso la porpora):

Le gratie e favori continui che ho riceuti dalla benigna mano di V.A.S. con stimolo di particolare obligatione m'astringono ad intercederle sempre da Dio Benedetto prosperità e gratie et molto più lo devo fare in questa solennità del Santo Presepio.¹⁷

Che tipo di relazioni Benedetti continuò dunque a mantenere nel 1619 – dopo aver pubblicato ormai tutti e quattro i suoi libri e dopo l'abbandono del protettorato agli Elevati da parte di Ferdinando Gonzaga – con quest'ultimo, la moglie Caterina e con l'ambiente romano? Per quale motivo si trovava a Roma a quell'altezza di tempo, e per quanto vi si trattenne? Nessun altro documento ci permette, al momento, di fornire una risposta certa.

Ulteriori tasselli utili alla ricostruzione della sua rete di relazioni sono costituiti dai nomi dei pochi dedicatari, dell'intera silloge o di un singolo brano, menzionati nelle stampe.

Le *Musiche* del 1611 sono indirizzate al «Signore Conte Cosimo della Gherardesca» (Firenze, 1569-Fiesole, 1634), canonico e arciprete in Duomo a Firenze, dal 1612 Vescovo di Colle Val d'Elsa, personalità di cui possediamo molte notizie e che pertanto più risulta utile a ricostruire l'*entourage* del musicista fiorentino. Grande mecenate, Cosimo della Gherardesca aveva frequentato a Firenze, prima della sua nomina vescovile, la casa di Michelangelo Buonarroti il Giovane e la cerchia degli artisti e degli intellettuali che vi conveniva. È infatti raffigurato in un affresco di Fabrizio Boschi nella Galleria di Casa Buonarroti e del Buonarroti fu poi esecutore testamentario.¹⁸ A casa Buonarroti il futuro Vescovo conobbe pittori e artisti (WAŻBIŃSKI 1987) ed entrò in contatto con musicisti come Marco da Gagliano

¹⁶ Pietro Benedetti al Cardinal Ferdinando Gonzaga, Firenze, 18 settembre 1610, ASMN, AG, b. 1127, f. 585, pubblicata in COLE 2011, vol. II, p. 529. È molto probabile che il rifiuto di Benedetti fosse legato anche al mancato pagamento da parte di Ferdinando Gonzaga per l'incarico del 1608.

¹⁷ Pietro Benedetti alla Duchessa Caterina de' Medici, Roma, 21 dicembre 1619, ASMN, AG, b. 1018, non impaginata, pubblicata in COLE 2011, vol. II, p. 584.

¹⁸ Sull'affresco del Boschi cfr. Vliegenthart 1976-1977, pp. 123-132, in particolare 128-131. Relativamente alle lettere tra Cosimo e Buonarroti il Giovane, nonché alla dedica di alcune poesie di quest'ultimo al della Gherardesca, si veda COLE 2007, pp. 78 e 291-292.

(che intitolò nel 1607 al della Gherardesca il suo primo volume di musica sacra *Officium Defunctorum quatuor paribus vocibus...*) e, con ogni probabilità, Pietro Benedetti. Piuttosto scarse sono invece le informazioni di cui disponiamo sugli altri personaggi nominati da Benedetti. Il secondo libro viene dedicato all'intellettuale Nicolò Doni, parente del celebre letterato e teorico musicale Giovanni Battista Doni (HAAN 1998, p. 21).¹⁹ La silloge del 1617 è intitolata invece ad Alessandro Covoni: altro eminente patrono fiorentino di nobile famiglia, cavaliere di Santo Stefano e Priore di Cortona, oltre che compositore,²⁰ Covoni aveva istituito a Firenze una «camerata» – così la definisce Benedetti stesso nella dedicatoria – pensata probabilmente per ospitare discussioni e *performances* musicali dopo lo scioglimento degli Elevati.

Riguardo ai destinatari di singoli componimenti, nelle *Musiche* del 1611 un brano (*Questa del mar d'amor bella Sirena*) viene dedicato a Margherita Bicci, mentre in quelle del 1613 Benedetti intitola «al Signor Ferdinando Martelli» *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno*.²¹ Sebbene non si conoscano i rapporti che intercorsero tra tutte queste personalità e Benedetti, resta ipotizzabile la sua frequentazione – sia pur in posizione più defilata rispetto ai suoi più celebri colleghi – dei circoli di maggior spicco della vita culturale fiorentina del tempo.

II. Le *Musiche* del 1611 e del 1613: aspetti formali e scelte poetiche

Nelle sillogi del 1611 e del 1613, Pietro Benedetti raccoglie 42 brani a una voce (sempre soprano, salvo pochi casi in cui scrive per Tenore) e basso continuo, tutti profani, esclusa una composizione di carattere spirituale (il libro, n. 23, l'

¹⁹ Poco tempo dopo anche Ferdinando Archilei, nel pubblicare a Roma nel 1618 l'ottavo libro di madrigali del defunto maestro Pomponio Nenna, dedicherà la silloge a Nicolò Doni.

²⁰ Fu «paggio nero di *Sua Altezza Serenissima*» e compose le musiche per un madrigale eseguito da tre gentiluomini fiorentini la sera del 1° maggio 1618 sotto la finestra del Granduca Cosimo in Palazzo Pitti (cfr. SOLERTI 1905, p. 131); perse la vita in guerra a Malta nel settembre del 1619 (sulla sua tomba e sepoltura si veda SEBREGONDI FIORENTINI 1986, pp. 76-77, da cui si evince che il Covoni fu legato a Francesco Buonarroti, fratello di Michelangelo il Giovane).

²¹ Non sono riuscita a rintracciare elementi di identificazione: è molto probabile che entrambi siano appartenuti alle due nobili famiglie fiorentine, rispettivamente dei Bicci-Medici e dei Martelli, seppur il nome di Ferdinando non compaia nell'albero genealogico essenziale della famiglia (CIVAI 1990, pp. 120-121). Di un tale Ferdinando Martelli si fa cenno in una lettera datata 18 marzo 1610, scritta da Roma dal pittore toscano Ludovico Cardi detto il Cigoli a Galileo Galilei, residente a Padova (BNCF, ms. Gal. 16, cc. 39r-40v, pubblicata in *Il carteggio Cigoli-Galileo* 2009, pp. 45-46). Un Ferdinando Martelli viene poi menzionato in alcune lettere, di pochi anni successive, inviate a e da Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici: in esse viene nominato come parente di Lucrezia Martelli, dama di compagnia della Granduchessa, e come cameriere e coppiere del Cardinale Francesco Sforza. Queste le missive: Orso Pannocchieschi d'Elci a Maria Maddalena d'Austria, Madrid, 11 gennaio 1618, Archivio di Stato di Firenze (da ora ASF), *Mediceo del Principato* (da ora MdP) 6083, non impaginata; Francesco Sforza a Maria Maddalena d'Austria, 8 maggio 1618, ASF, MdP 6077, non impaginata, f. 603 circa; Maria Maddalena d'Austria a Orso Pannocchieschi d'Elci, Firenze, 17 agosto 1618, ASF, MdP 6101, non impaginata, f. 535 circa.

vo piangendo i miei passati tempi, che reca l'indicazione *Sonetto spirituale*).²² Oltre ai pezzi da lui composti (19 nel I libro, 23 nel II, una quantità nella media delle raccolte di quel periodo),²³ i due libri ne ospitano uno di Marco da Gagliano e uno del Peri nel primo (rispettivamente I 20, *Bel pastor dal cui bel guardo*, un brano in forma di dialogo e I 21, *Torna deh torna pargoletto mio*, entrambi su testo di Rinuccini),²⁴ e uno di da Gagliano nel secondo (II 20, *Ecco solinga e delle selve amica*, presente solo nella silloge di Benedetti e non ristampato tra le monodie di da Gagliano del 1615),²⁵ tutti monodici. La presenza di brani di compositori di spicco forniva un utile 'biglietto da visita' e garantiva la qualità delle opere di un esordiente com'era, in quel momento, Benedetti.

Diversamente da quanto possiamo osservare nelle raccolte di altri monodisti fiorentini a lui contemporanei, non si riscontrano in quelle di Benedetti composizioni a due o tre voci, ma solo intonazioni monodiche; qualche pezzo a due voci comparirà solo nella silloge del 1617. Troviamo poi un brano in forma di dialogo, un «introspective dialogue», come è stato correttamente definito (*Duet and Dialogue* 1982, p. 185), ovvero un'intonazione per Soprano e Tenore sullo scherzo *Chi nudrisce tua speme* (I 16) di Chiabrera, su cui torneremo tra breve.²⁶

Le due sillogi di Benedetti – che si presentano col vago titolo, tanto fortunato all'epoca, di *Musiche* – sono raccolte piuttosto 'essenziali', prive di prefazioni, note preliminari, consigli esecutivi o spiegazioni inerenti le fioriture o gli strumenti di cui avvalersi per il continuo. Benedetti non specifica inoltre i generi poetici e lo stile musicale dei suoi brani: esclusi due singoli casi nella silloge del 1613 (II 2, *Ch'io non senta per voi torment'e guai* e II 9, *Giunt'alla tomba ov'al suo spirto vivo*), nei quali aggiunge l'annotazione *Aria per ottave*, chiama indifferentemente tutti i suoi pezzi *aria*, sia nelle

²² Per indicare i brani si useranno d'ora in poi il numero romano seguito dal numero arabo, a segnalare rispettivamente il libro e il numero della composizione (I 3; II 9 ecc.).

²³ Può accadere che un testo unico venga diviso in sezioni musicate separate e che gli *incipit* compaiano nell'indice singolarmente, ma che i brani risultino poi tra loro musicalmente unitari. In questi casi, poiché essi non devono essere considerati pezzi a sé stanti, ho ritenuto opportuno contarli come una singola composizione e numerarli diversificandoli soltanto tramite lettere alfabetiche (I 19a - I 19b; II 12a - II 12b - II 12c - II 12d).

²⁴ *Torna deh torna pargoletto mio* fu uno dei balli della *Mascherata di Ninfe di Senna*, allestita il 14 febbraio 1611 in Palazzo Pitti durante la stagione di carnevale; potrebbe essere considerato, come era consuetudine al tempo, un esempio di musica teatrale inserita poi all'interno di una raccolta di musica da camera monodica (cfr. BIANCONI 1982, pp. 19-20).

²⁵ Si tratta di un brano singolare poiché presenta, secondo una prassi tipica della polifonia ma ancora non molto diffusa nei pezzi a voce sola, l'uso dell'*eco* come interlocutore. Non è questa la sola composizione profana di da Gagliano presente esclusivamente in raccolte non sue: i brani *O dolci anima mia dunque è pur vero* e *Nasce questo ch'io sento aspro martiro*, entrambi a cinque voci, si trovano, infatti, rispettivamente nel *Secondo libro de' madrigali* di Giovanni Del Turco (Firenze, 1614) e nel *Terzo libro de' madrigali* di Filippo Vitali (Venezia, 1629). Quanto a *Bel pastor*, questo è presente anche nel ms. Barbera, ff. 70-74, con pochissime divergenze.

²⁶ Nel libro del 1617 Benedetti inserirà ben 7 brani in forma di dialogo, 3 testi dei quali da lui stesso probabilmente scritti. Sulle forme seicentesche di dialogo in musica si veda *Duet and Dialogue* 1982.

dediche iniziali sia in partitura, siano essi canzonette, madrigali o altri generi poetici, con intonazioni strofiche o di tipo *durchkomponiert*. Non compare, dunque, la distinzione cacciniana tra schemi musicali liberi (*madrigali*) e strofici (*arie*), né tantomeno siamo in presenza della rigorosa tassonomia di Brunelli.²⁷ Tale indeterminatezza semantica è sintomo di disinteresse e di mancanza di un interesse teorico e didattico? O è da spiegare invece con la scarsità di conoscenze specifiche da parte di Benedetti?

Le due raccolte risultano piuttosto variegata dal punto di vista degli schemi poetici, in particolare la II; nella I, su 19 testi, 16 sono madrigali e 3 canzonette, mentre nella II, su 23 brani, troviamo 11 madrigali, 6 canzonette, 3 sonetti, 2 ottave e una stanza di canzone. Si può notare che il monodista fa largo uso di testi di genere madrigalistico (su 42 componimenti, 27 i madrigali), seppur non manchino quelli in forma chiusa tipici del nuovo stile, in quantità più limitata (soltanto 8 le canzonette). Che il numero di madrigali intonati monodicamente superi quello delle arie è, del resto, fenomeno tipico di molte delle prime raccolte di monodie, fino almeno agli anni Venti del Seicento.²⁸

Nel II libro Benedetti musica inoltre 3 sonetti (II 12, II 17 e II 23) e 2 ottave (II 2 e II 9), la seconda delle quali viene tratta dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso. A ben guardare, la decisione di intonare ottave derivanti da un poema epico si avvicina maggiormente alla prassi polifonica cinquecentesca, sia del madrigale a più voci sia di quello arioso di fine secolo; poesie in ottava rima non caratterizzeranno, infatti, le scelte poetiche della monodia successiva.²⁹

Come di norma nell'editoria musicale cinque-seicentesca, anche le stampe delle *Musiche* di Benedetti omettono di registrare il nome dell'autore delle rime. Nel I libro è attualmente possibile individuare la paternità di 11 liriche,³⁰ mentre 9 (considerando separatamente le due parti che compongono il n. 19) restano anonime; nel II i componimenti di cui conosciamo l'autore sono invece 14, contro 10 non attribuiti. Si tratta di poeti molto musicati in quegli anni in monodia (ma alcuni già precedentemente in polifonia): nella silloge del 1611 ci imbattiamo in 4 testi di Guarini, 4 del Chiabrera e uno rispettivamente di Antonio Ongaro, Isabella Andreini e G. Battista Strozzi il Giovane, mentre in quella del 1613 in 3 di Guarini, 2 di Marino, 2 di Petrarca e uno rispettivamente di Alessandro Ginori, Tasso, Sannazzaro, Rinuccini; infine, lo vedremo tra breve, 2 poesie appartengono con probabilità, ma non con

²⁷ Sulla coerenza terminologica e la coscienza tassonomica di Brunelli cfr. MANGANI 1999.

²⁸ Cfr. FORTUNE 1968, pp. 125-217 (in particolare p. 165). Solo nel libro del 1617 Benedetti includerà un uguale numero di madrigali e arie.

²⁹ Se si esclude il celebre e più tardo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* monteverdiano, intonazioni monodiche delle ottave di Tasso si trovano, oltre che in Benedetti, soltanto in Antonio Cifra e in G. Battista Boschetti (v. VASSALLI 1988).

³⁰ Per le attribuzioni dei testi mi sono servita dei seguenti repertori: *RePIM* (<<http://repim.muspe.unibo.it/>>); *IUPI* 1988; *Incipitario della lirica meridionale* 1996; *LIO-ITS* 2005. Ho inoltre consultato la risorsa digitale *BibIt, Biblioteca Italiana* (<<http://www.bibliotecaitaliana.it/>>).

certezza, rispettivamente a Livio Celiano e a Michelangelo Buonarroti il Giovane. Il poeta più musicato risulta Guarini, con 7 madrigali, a cui fa seguito Chiabrera (presente solo nel I libro) con 4 canzonette; quindi, con 2 componimenti ciascuno, Tasso, Marino e Petrarca (quest'ultimi due autori presenti solo nella II silloge). Inoltre, seppur non ci occuperemo in questa sede dell'altra raccolta di Benedetti, quella fiorentina del 1617, si può notare che – tolti i brani anonimi per cui vale quanto appena sopra affermato – nelle scelte rimarrà legato agli autori già scelti in precedenza, aggiungendone soltanto tre: Maurizio Moro, Orazio Ariosti e Andrea Salvadori, di cui musicerà un testo ciascuno.

Escluse le liriche di Marino, si tratta di scelte poetiche in linea con quelle di altri monodisti fiorentini contemporanei (Caccini, Peri, Marco da Gagliano).³¹ La preferenza del monodista ricade comunque spesso su poesie poco o mai messe in musica prima, anche se di celebri autori.³² Certamente il passaggio può essere avvenuto per via letteraria, ma il fatto di impiegare versi musicati precedentemente da un solo compositore può far supporre anche che Benedetti vi fosse entrato in contatto per via mediata, ovvero attraverso la conoscenza diretta del musicista o del suo libro.³³ Più rari i casi in cui il monodista opta per versi già molto utilizzati.³⁴ Sono molti, invece, i testi intonati da lui per la prima volta: di questi, la maggior parte restano anonimi (su un totale di 19 poesie adespote nei due libri, 11 sono messe in musica solo da Benedetti). Anche sulla base di tale dettaglio non è da escludere che alcuni possano essere di sua mano: nella raccolta del 1617 qualche brano porterà proprio l'annotazione «parole dell'autore».³⁵ Nel I libro, su 7 testi musicati unicamente da Benedetti, soltanto uno è attribuito (*Mirate in sul mattin*

³¹ In particolare, 3 componimenti erano stati musicati pochi anni prima in polifonia da Marco da Gagliano (*I' vo piangendo i miei passati tempi*, 1606, a sei voci; *Perfidissimo volto*, 1606, a cinque voci; *«Mori» mi dici e mentre*, 1608, a cinque voci).

³² Alcuni sono stati intonati soltanto da Benedetti e da un secondo compositore: è il caso di *Lunga stagion io spesi in traer guai* e di *Ben di sguardi talor mi si fa dono* (I 15 e I 17, su versi di Chiabrera), musicati, entrambi a cinque voci, da Vincenzo Passerini, organista del Duomo di Volterra, nel suo *Secondo libro de' madrigali*, 1608, R. Amadino, Venezia (cfr. SARTORI 1973).

³³ È ciò che accade con *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno* e con *Occhi se foste pronti a riguardare*, presenti sia nella silloge di Benedetti del 1613 sia, in precedenza, in quella di canzonette a tre voci pubblicata nel 1599 a Venezia da Tommaso Pecci e dal nobile amico, compositore e cantore Mariano Tantucci, entrambi senesi e membri dell'Accademia Musicale dei Filomeli rispettivamente con gli appellativi di *L'Invaghito* e *L'Affettuoso* (notizie su Pecci, musicista dal linguaggio spesso audace ed espressivo, si possono leggere in MAZZEO 1981, pp. 21-40 e in MAZZEO 1987).

³⁴ Ovvero *Voi pur da me partite anima mia*, *Io mi sento morir quando non miro*, *Ardo sì ma non t'amo* nel I libro, *Fuggi fuggi o mio core*, *Intenerite voi anima mia*, *La bella man vi stringo e Vergine bella che di Sol vestita* nel II, più volte musicati sia precedentemente sia successivamente alle intonazioni di Benedetti.

³⁵ Molti di essi sono però riadattamenti di versi d'autore. Come noto, già dal secondo Cinquecento diversi musicisti si erano cimentati nell'*ars poetica*. Ricordiamo tra questi: Marc'Antonio Mazzone, G. Battista Massarengo, Filippo Nicoletti, Girolamo Parabosco e, nel Seicento, Francesco Rasi, Bartolomeo Barbarino e Sigismondo d'India (cfr. BIANCONI 1986; sulla figura del 'poeta-musico' si veda inoltre ASSENZA 1997, pp. 125-126).

candida splende, G. Battista Strozzi il Giovane);³⁶ nella silloge del 1613, invece, le liriche intonate solo dal monodista fiorentino sono 10, di cui 5 anonime.³⁷

Tra i componimenti fino a oggi attribuiti, è interessante osservare che alcuni di questi vengono tratti dalla stessa raccolta di un poeta o da una medesima silloge, ove sono posti consecutivamente o molto vicini, e l'uno a breve distanza dall'altro si ritrovano poi nel libro di Benedetti; sintomo, quest'ultimo, di una loro diffusione contigua, se non addirittura del fatto che le stampe stesse siano state le fonti dirette del compositore.³⁸

Da un punto di vista contenutistico, siamo in presenza di una poesia in cui si evoca il mondo pastorale e sentimentale, dove si muovono Filli (I 1, *La mia leggiadra Filli*; II 1, *S'io per te vivo e moro*; II 10, *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno*; II 11, *Ecco l'alba ecco risplende*) e i pastori (I 19a, *Non so chi mi saetti o punga il core*), ma anche Amore e gli Amorini che scoccano le loro frecce (II 2, *Ch'io non senta per voi torment'e guai*; II 11, *Ecco l'alba ecco risplende*; II 12d, *Getta pur l'arco Amor gli strali e 'l foco*; II 14, *Mirar le fresche rose*; II 15, *Vermigli e bianchi fiori*; II 16, *Se voi sete il mio core*; II 18, *Intenerite voi lagrime mie*), o ancora le sirene insieme addirittura a una maga (I 2, *Questa del mar d'amor bella Sirena*). Molti di questi versi, soprattutto nei madrigali, esprimono il dolore dell'amante non corrisposto il cui animo si strugge, descrivono il suo pianto e il suo penare (I 6, *Cara dolce mia speme*; II 3, *Cor mio deh non piangete*; II 8, *O miei vedovi lumi*; II 18, *Intenerite voi lagrime mie*), i suoi sospiri (con le tipiche esclamazioni «Ahi», «Ahimè», «Ohimè»), o il «duol» del suo cuore consumato (I 6, *Cara dolce mia speme*; I 10, *Dite che v'ho fatt'io*; I 14, *Ardo sì ma non t'amo*). Altri temi ricorrenti sono la sofferenza causata dalla partenza o dall'allontanamento dell'amata (I 4, *Io mi parto cor mio*; I 8, *Voi pur da me partite anima mia*; II 5, *O dolc'anima mia*

³⁶ Contenuto in un manoscritto senese insieme ad altri madrigali dedicati a Bianca Cappello (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.XI.2), questo testo (e i restanti della stessa silloge poetica) venne anticamente attribuito a Tasso (*Cinquanta madrigali inediti* 1871, p. 22); Solerti dimostrò poi che si trattava di un madrigale di G. Battista Strozzi il Giovane (sull'attribuzione corretta cfr. *Le rime di Torquato Tasso* 1898-1902, vol. I, pp. 360-362). Gli altri 2 componimenti anonimi presenti nel medesimo libro (I 4, *Io mi parto cor mio* e I 10, *Dite che v'ho fatt'io*) vengono musicati – dopo Benedetti – soltanto da un altro compositore: il primo da Andrea Falconieri, a una voce, nel 1618 e il secondo, anch'esso a voce sola, da Girolamo Kapsberger nel 1612.

³⁷ I restanti 4 testi adespoti della raccolta furono intonati da pochi altri musicisti, anche prima del 1613: II 2 da Biagio Marini, a due voci, 1641, Venezia; II 4 da Antonio Brunelli, a una voce, 1613, Venezia, e quindi da un compositore anonimo, a una voce, 1615, Venezia; II 13 da Tommaso Pecci, a tre voci, 1599, Venezia, da Francesco Gonzaga, a tre voci, 1619, Venezia, e ancora da Amante Franzoni, Antonio Cifra e Giacomo Bonzanini, sempre a Venezia, rispettivamente nel 1605, 1608 e 1616; II 22 da Mariano Tantucci, a tre voci, 1599, Venezia e da Giovanni Pasta, 1626, Venezia. Si noti che tutti questi brani sono presenti solo in edizioni veneziane, luogo di stampa anche della seconda silloge di Benedetti.

³⁸ Ad esempio, i madrigali *Ben di sguardi talor mi si fa dono* e *Lunga stagion io spesi in traer guai*, entrambi di Chiabrera, appartengono alla terza parte degli *Scherzi* del 1599, in cui compaiono uno di seguito all'altro. Benedetti colloca prima *Lunga stagion* (I 15) e poi *Ben di sguardi* (I 17), intervallandoli con *Chi nudrisce tua speme*, sempre di Chiabrera, anch'esso tratto dalla medesima sezione degli *Scherzi*.

dunque è pur vero) e la condizione di abbandono dell'innamorato, che può arrivare fino a pensieri di morte (II 12b, *E s'al mio mal non val forza d'oblio*). Spesso l'amante esalta le bellezze fisiche della donna (il volto, gli occhi, le labbra, le guance, ad esempio in I 7, I 16, I 19 e II 14), o descrive il conforto scaturito dalla contemplazione dei «lumi» o «rai» (*alias* gli occhi) di colei per la quale si strugge (I 16, *Chi nudrisce tua speme*; I 19b, *Ben miro gl'occhi tuoi fiamme del core*).

Sebbene non si sia di fronte a veri e propri lamenti sul modello del celebre *Lamento d'Arianna* di Rinuccini-Monteverdi, che permetterebbero di dare origine a un vero e proprio «percorso drammatico» (GARAVAGLIA 2005, p. 81), tuttavia sono diversi i componimenti attraversati da immagini e richiami di sofferenza e di afflizione; proprio questi permettono a Benedetti, come vedremo, un utilizzo della dissonanza e del cromatismo piuttosto inconsueti, nonché l'uso di stilemi tipici del lamento in musica. Anche i testi intonati da Benedetti risultano ricchi di motivi e immagini facilmente suscettibili di una 'traduzione' musicale. Troviamo, infatti, termini quali «canto» e «suono» (I 2, *Questa del mar d'amor bella Sirena*; I 17, *Ben di sguardi talor mi si fa dono*; II 11, *Ecco l'alba ecco risplende*) e le ricorrenti antitesi, di matrice petrarchesca, tra luce e ombra, giorno e notte, fuoco e pianto (al cuore che arde per amore si contrappongono le lacrime di dolore, ad esempio in I 9, *Tu piangevi mio core* e in I 19a, *Non so chi mi saetti o pungo il core*).

Le caratteristiche fin qui elencate pervadono tanto le poesie anonime quanto quelle di cui conosciamo l'autore. Accanto a questi componimenti non mancano poi i toni più leggeri delle canzonette, con i loro versi brevi dal ritmo danzante. Tuttavia, se alcune di queste mostrano un carattere sereno e ridente, ad esempio la celebre *Damigella tutta bella* (I 12), altre, è il caso di *Non più d'amore* (II 19), non sono esenti totalmente dalle tematiche malinconiche che contraddistinguono le restanti liriche.

III. Manipolazione dei testi poetici: osservazioni e ipotesi

Riguardo alle caratteristiche formali dei testi scelti da Benedetti, non si trovano in queste due raccolte generi poetici inconsueti né versi sperimentali. Nonostante la presenza di canzonette chiabreriane (o su suo modello), elemento che testimonia la partecipazione alla tendenza culturale coeva, sono assenti, ad esempio, soluzioni metrico-ritmiche eccentriche altrettanto caratteristiche dello sperimentalismo poetico primo seicentesco, come l'uso di versi sdruciolli, ipermetri, tronchi, o, ancora, la poliritmia.³⁹

Si può notare, in ogni caso, un'altra particolarità: alcune delle poesie musicate risultano tagliate, o comunque prive di alcuni versi o strofe, rispetto ad altre attestazioni di cui disponiamo: e questo non solo in sede conclusiva, ma anche all'interno del componimento stesso. Oltre all'eliminazione di versi

³⁹ In ambito fiorentino si pensi, ad esempio, allo sperimentalismo poetico di Michelangelo Buonarroti il Giovane.

riscontriamo singole parole, o unità metriche, in tre casi addirittura un intero componimento, del tutto mutati rispetto alla fonte letteraria: praticamente riscritti. È possibile ipotizzare una volontà precisa di Benedetti, magari dovuta a motivi puramente pratici (abbreviare un testo altrimenti troppo lungo)? O era questa la veste in cui i versi arrivarono nelle mani del compositore? E inoltre, chi fu l'autore di queste manipolazioni, il poeta, Benedetti, o un terzo? È noto come fosse pratica comune già dal Cinquecento, nel genere della canzonetta soprattutto, rimaneggiare un testo poetico tagliandolo o modificandolo nei versi fino a renderlo anche molto differente da quello di partenza (ASSENZA 1991; ASSENZA 1997, pp. 103-144): nelle raccolte di Benedetti questo avviene sia con un madrigale sia con due canzonette.

Tra i testi ridotti vi è lo scherzo di Isabella Andreini Canali *Deh girate luci amate* (1 7), utilizzato da Benedetti quasi per intero, escluse le ultime due strofe (ANDREINI CANALI 1601, pp. 115-117). Tale procedimento ricompare poi in *Damigella tutta bella* di Chiabrera, musicata, nella stampa del 1611, soltanto per le prime cinque strofe, contro le ventidue di cui si costituisce l'intera canzonetta.

Altro caso è quello di poesie che giungono in seconda redazione nelle mani del compositore, come accade con *Perfidissimo volto* del Guarini (1 5): scritto inizialmente dal poeta nella forma di un madrigale di quindici versi e pubblicato in una miscellanea poetica del 1587 curata da G. Battista Licino (*Rime di diversi celebri poeti 1587*, versione in cui la musica Monteverdi nel 1592), viene poi rivisto da Guarini stesso per l'edizione delle sue *Rime* (1598) e resa un epigramma di soli 7 versi.⁴⁰ Proprio in quest'ultima ridotta stesura giungerà nelle mani di Benedetti.

Diverso ancora ciò che accade con *O dolc'anima mia dunque è pur vero*, sempre del Guarini: anch'essa appare per la prima volta nella silloge di Licino del 1587 ma, diversamente da *Perfidissimo volto*, non verrà pubblicata in raccolte di rime autorizzate da Guarini. Le successive apparizioni a stampa di questo componimento (*Nuova scielta di rime 1592*; *Delle opere del cavalier Battista Guarini 1737-1738*, vol. II), si presentano sempre identiche a quella del 1587 e mai nella versione intonata da Benedetti, dove è priva dei vv. 6-8. Dato che siamo di fronte a un testo più volte musicato dagli anni Ottanta del Cinquecento alla fine del Seicento sia in polifonia sia in monodia (si contano, infatti, più di dieci di intonazioni),⁴¹ è probabile che si tratti di una manipolazione voluta dal compositore stesso oppure introdotta – dal Guarini o da un terzo – indipendentemente dalla sua messa in musica, senza che sia mai giunta alle stampe.

In questa tipologia di rimaneggiamenti rientra anche l'anonimo *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno* (II 10) già musicato, prima di Benedetti, da Tommaso Pecci nella raccolta di canzonette a tre voci pubblicata a Venezia nel 1599

⁴⁰ Sul complesso *iter* poetico guariniano e sulle edizioni precedenti a quella veneziana del 1598 si vedano rispettivamente DANIELE 1995 e VASSALLI 1997.

⁴¹ Gran parte delle informazioni relative alle intonazioni dei testi sono state tratte dal *RePIM*.

insieme a Mariano Tantucci (TANTUCCI – PECCI 1599). Se quella del monodista fiorentino è una poesia di soli otto versi, che ha tutte le sembianze di un madrigale poetico e che viene intonata secondo lo stile *durchkomponiert*, il componimento usato da Pecci è una vera e propria canzonetta di quattro strofe di quattro versi ciascuna, di cui solo la prima si presenta uguale a quella di Benedetti; l'intonazione di Pecci segue inoltre l'approccio strofico caratteristico delle strutture chiuse. Non possiamo escludere che Benedetti abbia attinto il testo, per poi rielaborarlo, dalla raccolta dei due musicisti senesi; non è questa, infatti, la sola poesia in comune unicamente tra la silloge di canzonette di Tantucci/Pecci del 1599 e quella del 1613 del nostro monodista.⁴²

Quanto alle liriche non abbreviate ma riscritte in una sorta di 'seconda versione', spicca la canzonetta *Se voi sete il mio core* di Livio Celiano: identica nella prima strofa al testo pubblicato nella raccolta del 1587 curata da Licino, la versione di Benedetti, più breve, se ne discosta poi del tutto nelle successive.⁴³

Un altro caso, già analizzato da Janie Cole, è quello di *Non più d'amore* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, composto dal poeta, prima del 1613, «Per il sig.r Don Ferdinando Gonzaga» (COLE 2007, pp. 88-94);⁴⁴ canzonetta di quinari e settenari, con stanze di sei versi ciascuna, nel II libro di Benedetti soltanto la prima strofa rimane pressoché identica al testo di partenza, poiché le altre vengono completamente riscritte (dal Buonarroti stesso o da Benedetti? Si tratta di una 'seconda versione variata' per l'intonazione o siamo invece davanti a un semplice variantismo d'autore?). Una canzonetta uguale solo nei primi due versi a quella del Buonarroti («Non più d'amore / non più d'ardore») verrà poi musicata da Andrea Falconieri e pubblicata nel 1616.⁴⁵

Riguardo a situazioni simili alle ultime due appena illustrate, ha scritto Concetta Assenza:

Alcune poesie sono trasmesse dall'una all'altra stampa musicale in versioni che presentano immutata solo la prima strofa, talvolta le prime due, mentre le

⁴² Come già visto (cfr. nota 33), si tratta dei brani *Filli mia Filli dolce al tuo ritorno* (II 10), *O dell'anima mia parte più cara* (II 13) e *Occhi se foste pronti a riguardare* (II 23), tutti anonimi e tutti musicati solo in questa raccolta prima che in quella di Benedetti.

⁴³ Il testo di Celiano è stato pubblicato in DURANTE – MARTELOTTI 1989, p. 295; tra le fonti letterarie di questo componimento il *RePIM* segnala anche la raccolta antologica *Ottavo fiore di vilanelle & arie napoletane*, 1600 ca, Agostin Zoppini, Venezia. Catalogando per *incipit* testuali, il *RePIM* attribuisce i versi musicati da Benedetti a Celiano e ne conta altre dieci intonazioni, dal 1588 in poi; tuttavia in questa sede non è stato possibile verificare se il componimento impiegato dagli altri compositori sia quello della silloge del 1587 o se ne discosti.

⁴⁴ Non sappiamo se i versi di Buonarroti furono scritti per essere musicati dal Gonzaga ma non è da escludere, dal momento che quest'ultimo era appassionato di musica e si diletta nel comporre (cfr. CHAMBERS 1987, pp. 126-130 e PARISI 1990, cap. 5).

⁴⁵ L'intonazione di Falconieri, seppur il testo non corrisponda a quello di Benedetti, si presenta simile nell'andamento melodico e nella scelta di valori attribuiti alle sillabe; anche in essa l'ultimo verso di ogni strofa si presenta come verso-*refrain*. Il brano di Falconieri risulterà forse noto giacché pubblicato nella raccolta *Arie antiche* (1885-1900) curata da Alessandro Parisotti.

successive, omologhe nella conformazione di metro e rima, variano nel numero e trasmettono un testo diverso. Si tratta in pratica di componimenti a doppio itinerario; essi determinano una risacca nel repertorio poetico rispetto a quanto si può supporre dalla testimonianza degli *incipit*, e pongono la questione della provenienza degli elementi storici suppletivi, a funzione intercambiabile (ASSENZA 1991, p. 227).

Due sole raccolte di musiche presentano quindi una casistica piuttosto ampia di variantismo per quel che concerne i testi poetici. Oltre a tale peculiarità, le novità più rilevanti delle due sillogi interesseranno la veste musicale dei versi, gli artifici armonici e le bizzarrie cromatiche di cui si avvale il monodista fiorentino.

IV. Sulle modalità di intonazione dei testi

Abbiamo osservato come nelle sillogi del 1611 e del 1613 la maggior parte dei testi intonati sia costituita da madrigali poetici, mentre si incontrino solo in numero minore altri generi, ovvero canzonetta, sonetto e ottava.

Gran parte dei madrigali presenti nelle due raccolte è musicata da Benedetti nello stile *durchkomponiert* ed è proprio nell'intonazione dei madrigali che Benedetti si distingue per un'attenzione meticolosa al testo e per le scelte musicali più ardite. Le sue arie, ciò che si riproporrà anche nei casi di Saracini o d'India, hanno invece meno efficacia, soprattutto se paragonate a quelle poco successive di Calestani o Brunelli. Lo aveva già rilevato Nigel Fortune, affermando che

few composers who wrote good madrigals also wrote good strophic airs; Benedetti, d'India, and Saracini certainly wrote impressive madrigals, but when it came to writing attractive tunes they were easily beaten by minor masters of the genre such as Calestani or Antonio Brunelli. (FORTUNE 1968, p. 185)

Secondo una consuetudine già ampiamente attestatasi in ambito polifonico, i sonetti sono musicati in due parti, che comprendono rispettivamente fronte e sirma. Circa le uniche due ottave presenti, esse sono intonate mediante delle vere e proprie *Arie per ottave*, come scrive il monodista, ovvero suddivise in due parti (vv. 1-4 e 5-8) dalla linea melodica uguale o lievemente variata, a seconda dell'andamento del verso. Le due ottave di Benedetti vengono musicate, per usare le parole di James Haar, «in stile decisamente declamatorio» e contrassegnate «da un andamento ritmico e "parlante" assai flessibile» (HAAR 1981, p. 31).

In base a quanto rivelano le intonazioni delle ottave, e tenendo conto di quello che si è detto per i madrigali, il monodista fiorentino dimostra un interesse piuttosto minuzioso nei confronti della prosodia e dell'intelligibilità delle parole, evidente dal preponderante sillabismo, tipico del 'recitar cantando'. Nella linea melodica, Benedetti procede tendenzialmente con movimenti a grado congiunto o mediante una successione di note ribattute, rendendo il ritmo simile a quello del linguaggio parlato (esempio 1).

Esempio 1

P. BENEDETTI (1611), *Dite che v'ho fatt'io*, bb. 1-6.

Nei madrigali il monodista rispetta generalmente gli accenti del verso servendosi di una scansione metrica regolare (il *tactus* ϵ o ϕ). Tuttavia, e ciò accade spesso nelle forme libere, le soluzioni possono essere molteplici e la scansione metrica del verso può, in certi casi, non essere rispettata (esempio 2).

Esempio 2

P. BENEDETTI (1611), *Mirate in sul mattin candida splende*, bb. 1-9.

Di particolare interesse per il trattamento del dettato verbale è la cadenza utilizzata solitamente a fine verso: come ha scritto Paolo Fabbri, rifacendosi a una prassi inaugurata da Peri nelle *Varie Musiche* e ugualmente adoperata da altri monodisti fiorentini a inizio Seicento, Benedetti infrange le norme del trattamento degli accenti e pone «in levare l'ultima sede (atona), facendone al contempo una sfuggente appoggiatura che risolve nel battere con minima vocalizzazione» (FABBRI 2007, pp. 12-13) (esempio 3, bb. 10-11).



Esempio 3

P. BENEDETTI (1611), *Lunga stagion io spesi in traer guai*, bb. 9-11.

Diversamente da quanto si riscontra però nelle monodie di altri compositori, all'interno dell'eloquio musicale i versi non vengono spezzati né inframezzati da pause, se non in rari casi a scopo espressivo (esempio 4).



Esempio 4

P. BENEDETTI (1613), «Mori» *mi dici e mentre*, bb. 5-9.

Oltre al rispetto pressoché costante della continuità del dettato verbale, altre caratteristiche differenziano la scrittura di Benedetti rispetto allo stile declamatorio fiorentino, quali ad esempio la ripetizione di singole parole, di una porzione di verso o di interi versi (soprattutto l'ultimo, o gli ultimi due). L'unità metrica può essere intonata più volte con la medesima linea melodica o tramite progressioni che, creando una tensione crescente, contribuiscono ad arricchire la declamazione di drammaticità (esempio 5a).

Ahi che non sen - ti a - mo - re! Ahi che non
 sen - ti a - mo - re! Ahi che non sen - ti a - mo - re!

Esempio 5a

P. BENEDETTI (1613), *O dell'anima mia parte più cara*, bb. 11-19.

La progressione viene inoltre utilizzata per reiterare parti di un verso (esempio 5b) o singole parole (esempi 5c e 5d).

Dol - cis - si - ma d'a - mor _____ fe - d'e spe - ran - - za Dol -
 cis - si - ma d'a - mor _____ fe - d'e spe - ran - - za.

Esempio 5b

P. BENEDETTI (1611), *Luci serene a Dio*, bb. 31-39.

O me - ra - vi - glia o me - ra - vi - glia di du - rez - za...

Esempio 5c

P. BENEDETTI (1611), *Voi pur da me partite anima mia*, bb. 21-25.



Esempio 5d

P. BENEDETTI (1613), *Vergine bella che di Sol vestita*, bb. 36-37.

In chiusura del verso, in particolare sulla penultima sillaba, troviamo di frequente lunghi ornamenti melismatici che contrastano con l'andamento essenzialmente declamatorio del resto del brano. Si tratta di lunghi passaggi di semicrome o biscrome, talora con ritmo puntato, congiunte o a poca distanza l'una dall'altra (esempi 6a e 6b).



Esempio 6a

P. BENEDETTI (1611), *Ben miro gl'occhi tuoi fiamme del core*, bb. 30-34.



Esempio 6b

P. BENEDETTI (1613), *Vermigli e bianchi fiori*, bb. 34-36.

Accanto ai numerosi madrigali, fin qui analizzati, troviamo 8 canzonette, per le cui intonazioni Benedetti ricorre al principio strofico: lo stesso modulo ritmico e melodico viene cioè impiegato in ogni stanza di uguale schema metrico, rimico e ritmico, indipendentemente dal contenuto dei versi. Allo stesso modo di molte sillogi monodiche di questo periodo, troviamo quindi nel medesimo libro composizioni in stile *durchkomponiert* a fianco di quelle su modello strofico.

Nelle canzonette l'andamento si fa più mosso e l'attenzione del compositore è principalmente incentrata sul «"tipo ritmico-musicale"» (LA VIA 2006, p. 106), ovvero sul modulo ritmico più adatto a rendere la brevità dei versi; lo schema metrico adottato, inoltre, è spesso di tipo ternario (indicato in queste stampe col *tactus* $c \frac{3}{2}$ e $\frac{3}{4}$ o con la tripla 3), avvicinandosi a quello delle forme coreutiche.

Prendiamo, ad esempio, l'intonazione del noto testo chiabreriano *Damigella tutta bella* (esempio 7): Benedetti affida a ogni misura un verso quaternario, intonando l'intero componimento in un totale di otto battute. Com'era già avvenuto con Monteverdi nel 1607 (LA VIA 2006, pp. 105-106), anche il monodista fiorentino sfrutta l'affinità tra versi di quattro e otto sillabe e unisce in un unico ottonario i distici di quaternari (vv. 1-2 e 4-5): ciò gli consente di poter ripetere la medesima formula ritmica (eccetto che nella penultima misura, dove inserisce un melisma di due quartine di semicrome in luogo delle due semiminime), modificando solo la melodia vocale. Diversamente da Monteverdi, però, Benedetti non sceglie il *tactus* $c \frac{3}{2}$, bensì quello di c ; in questo modo non dà luogo alla presenza dell'*hemiola* né rispetta l'andamento del verso. Il principio isoritmico comporta poi una 'costrizione' dello schema musicale alle bb. 2 e 6.

Esempio 7

P. BENEDETTI (1611), *Damigella tutta bella*, bb. 1-8.

Seppure nelle canzonette i toni si facciano più ridenti, Benedetti non spicca nell'ideare linee melodiche originali o dal profilo melodico particolarmente cantabile; la stessa *Damigella tutta bella* appena vista non ha paragoni con l'omonimo brano di Monteverdi o con la celebre intonazione di Calestani, di pochi anni successiva (1617). Nella produzione di Benedetti, quindi, le ariette strofiche non rivestono l'importanza che occupano nelle *Musiche* di Caccini, restando per altro lontane dal mutamento stilistico intrapreso a Roma da compositori quali Raffaello Rontani, in direzione di un

allontanamento dal recitativo fiorentino, considerato ormai tedioso (MANGANI 1993).

Infine, un ultimo caso su cui fermarci riguarda l'intonazione dello scherzo chiabreriano *Chi nutrisce tua speme* (nel 1615 inserito poi dal poeta all'interno del suo *Polifemo geloso*), musicato in quegli stessi anni da diversi altri compositori (Bartolomeo Mutis, Sigismondo d'India, Marco da Gagliano, Giovanni Valentini). Il testo – che consiste nella semplice alternanza tra le domande poste da un innamorato e le risposte offerte dal suo cuore – viene intonato da Benedetti nel rispetto esatto della sua forma originaria: ogni unità metrica è attribuita a un solo personaggio e mai essa viene cantata da due voci in contemporanea, diversamente dalle intonazioni degli altri musicisti in cui le due parti vocali talvolta duettano insieme. Se in quest'ultime il verso o la coppia di versi finale viene reiterata ed eseguita a due parti, in Benedetti solo l'ultima unità metrica viene ripetuta, ma essa viene riproposta dalla medesima voce mediante progressione ascendente di quarta.⁴⁶ (esempio 8)



Esempio 8

P. BENEDETTI (1611), *Chi nutrisce tua speme*, bb. 34-39.

Ancora, il fatto che le risposte del cuore siano molto simili da un punto di vista testuale (v. 3, «Duo begl'occhi lucenti»; v. 5, «Pur duo begl'occhi ardenti» ecc.) e che la struttura sia interamente basata sull'anafora, potrebbe suggerire, in corrispondenza di essa, l'uso della stessa linea melodica: idea che invece Benedetti scarta, pur utilizzando la medesima formula ritmica per ogni risposta del cuore abbellendola, di volta in volta, tramite l'ornamentazione.

⁴⁶ Whenham (*Duet and Dialogue* 1982, vol. 1, pp. 185-186) mette a confronto le intonazioni dello scherzo chiabreriano di B. Mutis (1613), M. da Gagliano (1615) e S. d'India (1615); sulla messa in musica d'indiana cfr. anche GARAVAGLIA 2005, pp. 46-47.

V. Benedetti manierista dilettante o musicista incompetente?

Nigel Fortune annoverava Benedetti tra «some of the finest and most radical monodists» (FORTUNE 1954, p. 208), riferendosi allo stile audace che il monodista fiorentino ostenta nelle sue *Musiche*. Frequenti nelle sillogi del 1611 e del 1613 sono, infatti, gli incontri verticali di suoni a distanza semitonale (*mi-fa* e *la-si*, che si creano anche grazie all'impiego del ritardo, esempio 9), gli unisoni aumentati (esempio 10), gli intervalli di quarta diminuita (esempi 11a e 11b), l'impiego di false relazioni (esempio 12, b. 7). Libertà troppo frequenti in queste pagine perché si possa parlare di semplici errori di stampa.⁴⁷

Il fe - ro estre - mo e mi-se-ra - bil

Esempio 9

P. BENEDETTI (1611), *Io mi parto cor mio*, bb. 14-15.

Né vi duol_____ il par - ti - re Ohi...

Esempio 10

P. BENEDETTI (1611), *Voi pur da me partite anima mia*, bb. 5-7.

Me - glio e-ra mor - te me - glio e-ra mor - te

Esempio 11a

P. BENEDETTI (1611), *Dite che v'ho fatt'io*, bb. 27-30.

⁴⁷ Non sempre, tuttavia, è possibile distinguere con facilità quando si tratta di veri e propri errori e quando si sia in presenza di una volontà del compositore.



Esempio 11b

P. BENEDETTI (1611), *Ardo sì ma non t'amo*, bb. 4-5.

Example 12 shows a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line consists of four measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure has a half note C5; the third measure has a half note B4; the fourth measure has a half note A4. The lyrics are 'da quel do - glio - s'u - mo - re'. The basso continuo line consists of four measures: the first measure has a half note G3; the second measure has a half note A3; the third measure has a half note B3; the fourth measure has a half note C4. There is a sharp sign below the second measure of the basso continuo line.

Esempio 12

P. BENEDETTI (1611), *Tu piangevi mio core*, bb. 6-8.

Il monodista si avvale poi di alcuni stilemi tipici dei lamenti polifonici di ninfe ed eroine abbandonate di fine Cinquecento (CARACI VELA 1993, pp. 344-349), del rapporto melodico $si_b-fa\sharp$ (esempio 13, al continuo, b. 20; alla voce, b. 21) o dell'intervallo armonico di sesta minore, quest'ultimo impiegato soprattutto per esprimere il tormento e l'afflizione descritte dai versi (esempio 14).

Example 13 shows a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line consists of four measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure has a half note C5; the third measure has a half note B4; the fourth measure has a half note A4. The lyrics are 'U - nir - - col pian - t'il fo - ...'. The basso continuo line consists of four measures: the first measure has a half note G3; the second measure has a half note A3; the third measure has a half note B3; the fourth measure has a half note C4. There is a sharp sign below the second measure of the basso continuo line.

Esempio 13

P. BENEDETTI (1611), *Tu piangevi mio core*, bb. 20-21.

Example 14 shows a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line consists of two measures: the first measure has a half note G4, and the second measure has a half note A4. The lyrics are 'a - cer - b'e...'. The basso continuo line consists of two measures: the first measure has a half note G3, and the second measure has a half note A3. There is a sharp sign below the second measure of the basso continuo line.

Esempio 14

P. BENEDETTI (1613), *E s'al mio mal non val forza d'oblio*, b. 23.

Un'altra caratteristica in comune con il lamento a più voci è data dalla formula adottata per rendere un'esclamazione o un'espressione di stupore, di dolore o di preghiera («Oh», «Ahi», «Ah»), che viene posta su una nota lunga, solitamente nel registro acuto, e quindi lasciata mediante un movimento melodico discendente di terza, quarta o quinta (esempi 15a e 15b).



Esempio 15a

P. BENEDETTI (1611), *Io mi parto cor mio*, b. 25.



Esempio 15b

P. BENEDETTI (1611), *Perfidissimo volto*, bb. 13-14.

Si noti l'aspro intervallo discendente di settima minore percorso dalla voce, in corrispondenza dell'interiezione patetica «Ohimè», nel brano *Voi pur da me partite anima mia* (esempio 16): le pause tra cui essa viene isolata contribuiscono inoltre ad aumentare il clima di sospensione e a separare dal resto l'espressione di dolore, conferendole una maggiore efficacia drammatica.



Esempio 16

P. BENEDETTI (1611), *Voi pur da me partite anima mia*, bb. 7-8.

Ancora, relativamente alla tessitura vocale, si richiede a fini espressivi un'estensione piuttosto ampia: la voce di Soprano deve potersi muovere, infatti, tra do_3 a la_4 (come mostra l'esempio 17, il passaggio di registro può essere anche rapido e avvenire all'interno di due sole misure).

al-la bel-tà - - - - - fer - mez - za?

♯ 4 ♯

Esempio 17
P. BENEDETTI (1611), *Perfidissimo volto*, bb. 34-38.

Riguardo al basso continuo, da un punto di vista ritmico questo è caratterizzato da poche note legate e da figurazioni di minime, semiminime e crome; solo in rari passi, e per poche battute, Benedetti introduce note più veloci (esempio 18), mentre sporadici e fugaci sono gli spunti imitativi tra voce e continuo (esempio 19, b. 12).

Il dol-ce pre - mio di mia lun - - - - - ga fe - de

♯ ♯ 4 ♯ ♯

Esempio 18
P. BENEDETTI (1611), *Cara dolce mia speme*, bb. 7-10.

ch'in te Sua lu - - - ce.a - sco - se

4 3

Esempio 19
P. BENEDETTI (1613), *Vergine bella che di Sol vestita*, bb. 11-13.

Diversamente da molti monodisti, Benedetti non si serve di bassi ostinati né si trovano misure soltanto musicali o ritornelli strumentali autonomi tra le strofe; questi ultimi compariranno, infatti, unicamente nella silloge del 1617. La numerica del basso, posta sopra le note interessate, è piuttosto povera e riguarda le consonanze di terza e, qualche volta, di sesta; sono molto frequenti, invece, le cifrature 4-3, a indicare il ritardo della terza, e la cadenza 3-4-3. A livello notazionale si può rilevare che – conformemente a una pratica già indicata da Banchieri – nella linea del continuo di molte monodie del

secondo libro (ma non in quelle del 1611), le alterazioni poste a fianco di una nota non si riferiscono alla nota stessa – il che potrebbe infatti portare a un'errata interpretazione – ma alla sua terza (e l'accidente è spesso posto nello spazio appartenente all'intervallo di terza rispetto alla nota e non nel medesimo di questa).⁴⁸

Una situazione di disorientamento per l'ascoltatore è data dall'impiego di progressioni inusuali e dalla giustapposizione di lunghi passaggi 'armonicamente' statici con sezioni in cui si hanno invece mutamenti importanti. In diversi passaggi si ha la sensazione che non vi sia una direzione di riferimento; si riscontrano, infatti, successioni accordali isolate prive di consequenzialità reciproca, non giustificate neanche dal testo (esempio 20).

The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in treble clef with a common time signature. The basso continuo line is in bass clef. The lyrics are: "ma las-so.ec-co.un so-spir nun - zio.in fe - li - ce Ch'e-sce dal pet - to.e...". The score consists of two staves. The vocal line has a melodic line with various intervals and accidentals. The basso continuo line has a harmonic line with various intervals and accidentals. There are two double bar lines with repeat signs at the end of each staff.

Esempio 20
P. BENEDETTI (1613), *Fuggi fuggi o mio core*, bb. 15-19.

In un articolo sulla scrittura monodica cromatica del fiorentino Domenico Maria Belli (?-1627), in parte paragonabile a quella di Benedetti, Carl Dahlhaus sosteneva che un tale linguaggio si poneva come transitorio tra la linearità della scrittura contrappuntistica rinascimentale e la verticalità delle pagine musicali seicentesche (DAHLHAUS 1962). Secondo lo studioso era più appropriato parlare, per i procedimenti eccentrici di questa inconsueta produzione monodica, di contrappunto (e non ancora di armonia vera e propria) quale successione di intervalli piuttosto che di accordi, ossia nel senso di unione verticale di elementi in passato posti per orizzontale. Dahlhaus riteneva che alcune dissonanze ricorrenti fossero soltanto 'consonanze di posizione' (*Positionskonsonanzen*), ovvero intervalli in sé dissonanti che avrebbero sostituito, per posizione, una consonanza. Ciò nonostante, vi sono passaggi, nelle pagine di Belli e in quelle di Benedetti, in cui brusche e violente sonorità non possono essere spiegate in relazione a una diversa modalità di utilizzo delle norme tradizionali del contrappunto, ma soltanto come parti costitutive di un'intenzione esclusivamente espressiva.

Che tipo di collocazione stilistica possiamo dunque assegnare a Pietro Benedetti all'interno della multiforme stagione monodica da camera del XVII secolo? Se certi aspetti sono conformi al recitativo fiorentino, il suo linguaggio

⁴⁸ Banchieri parlava a riguardo di «basso seguente spartito, il quale ha gli Diesis avanti le note, che mostrano (a chi ha attenzione d'orecchio), le terze, et le decime» (BANCHIERI 1609, p. 25).

si differenzia da quello dei monodisti fiorentini dell'epoca: lontano dal primato del canto diatonico di Giulio Caccini e forse apparentemente più vicino alla ricerca espressiva e 'drammatica' della produzione del Peri, Benedetti non può tuttavia essere ricondotto *tout-court* (nonostante qualche caso di evidente imitazione, ad esempio la linea del Canto di *O dolc'anima mia dunque è pur vero*, a tratti identica a quella dell'omonimo brano del Peri),⁴⁹ all'incisiva 'sprezzatura' e alla tendenza rappresentativa tipiche di questo musicista. A Firenze una scrittura espressiva e artificiosa si ritroverà in quegli stessi anni, l'abbiamo appena accennato, in alcune composizioni a voce sola del *Primo Libro delle Arie* del 1616 di Belli (BERNARDINI 1993): seppure molto ridotta, la sua produzione vocale si caratterizzò però, diversamente da quella di Benedetti, per la prevalenza di testi di genere sacro e spirituale, oltre che per una parallela ricerca sul versante drammaturgico,⁵⁰ riconoscibile già nelle sue monodie.

Rimanendo in ambiente toscano, lo stile di Benedetti è stato più volte equiparato (RACEK 1965, p. 109; CARTER 1989, p. 269) a quello monodico dell'aristocratico senese Claudio Saracini (1586-1630), le cui soluzioni linguistiche, oggetto di studi più recenti da parte di Éva Pintér, sono state messe in relazione con quelle dei senesi Pecci e Tantucci nonché con lo stile di Sigismondo d'India.⁵¹

Sebbene sia difficile assegnare una chiara posizione a Pietro Benedetti, è però proprio nei brani a voce sola del palermitano Sigismondo d'India (c. 1582-1629) che si possono riscontrare le maggiori affinità col linguaggio del nostro monodista. Caratterizzate da testi poetici di genere eminentemente profano e da una linea melodica vocale che si distingue per l'uso di aspre dissonanze sollecitate dal testo, per la presenza di rapide note ribattute interrotte da bruschi salti dissonanti, per l'impiego di progressioni e per il libero uso del cromatismo (linguaggio ereditato e sviluppato, a sua volta, da quello dei suoi precedenti madrigali a cinque voci), diverse monodie dindiane presentano visibili punti di somiglianza con quelle di Benedetti. Tra gli esempi più emblematici in questa direzione ricordiamo alcune composizioni vocali da camera delle *Musiche a cantar solo* del 1609, quali *E diceva piangendo, Qual fiera sì crudel, Da l'onde del mio pianto*.

Non è da escludere che proprio Sigismondo d'India possa aver ispirato Benedetti per qualche sua composizione: è quanto è stato ipotizzato già da Gary Tomlinson (*Italian Secular Song* 1986, vol. I, pp. IX-X) per il brano *Intenerite voi lagrime mie* (II 18), uno dei più arditi della raccolta del 1613.

⁴⁹ PERI 1985, n. 16, pp. 42-45.

⁵⁰ Si pensi all'*Orfeo dolente*, i cinque intermedi composti da Belli in occasione della rappresentazione dell'*Aminta* tassiana a Firenze, nel palazzo della Gherardesca, per il carnevale del 1616, nel medesimo anni dati alle stampe (cfr. SOLERTI 1905, p. 106).

⁵¹ Cfr. PINTÉR 1992; si tratta della monografia attualmente più completa su questo compositore, che analizza in modo sistematico la sua scrittura, corregge molte teorie proposte nel 1923 da Szabolcsi e include, in un secondo volume, le trascrizioni di tutti e cinque i libri sopravvissuti di Saracini.

Musicato dal compositore palermitano nel libro del 1609, questo presenta, nella scelta dell'andamento melodico vocale e in quello dei valori ritmici, alcune analogie con la messa in musica di Benedetti di pochi anni successiva, anni in cui d'India soggiornava proprio a Firenze.⁵² È possibile, inoltre, che le *arie per cantare ottave* dindiane abbiano ispirato le due *arie per ottave* di Benedetti del 1613, dal momento che esse non hanno precedenti nelle sillogi di altri monodisti.

Pur riconoscendo le peculiarità che contraddistinguono molte monodie di Benedetti e nonostante le sue vicinanze con lo stile di Sigismondo d'India, non si può affermare che il monodista fiorentino concepisse le sue composizioni in stile recitativo come musiche affini a quelle di scena. Quest'ultimo non dimostra, infatti, una predisposizione teatrale quale quella del compositore palermitano, né il recitativo viene da lui utilizzato per indagare i moti e le sofferenze dell'animo (la brevità dei testi, del resto, non lo permetterebbe). Diversamente da ciò che è stato di recente dimostrato per certi brani dindiani (GARAVAGLIA 2005), siamo lontani da un'attitudine drammatica e da una ricerca consapevole in musica dell'interiorità umana.

VI. Conclusioni

Come si è potuto osservare, le intonazioni 'chiaroscurali' di Benedetti, anziché guardare alla struttura del brano nella sua interezza, si modellano sulle singole suggestioni semantiche via via proposte dal testo. In un'intensità di espressioni musicali spesso stridenti e imprevedute, i versi rappresentano dunque l'unico elemento di coesione formale: l'articolazione musicale risulta frammentata e non consequenziale e l'ascolto si concentra sull'istante, svincolandosi da quanto udito precedentemente o da ciò che si ascolterà poi.

Per Strainchamps (STRAINCHAMPS 2001), la produzione di Benedetti è un esempio di retorica manierista, quel «mannerism» che secondo Maria Rika Maniates deriva, a sua volta, da quello del madrigale a più voci:

The radical left wing of the monodists [...] transfers all the imitative-affective devices of the mannerist madrigal to monody. Chromatisme, strange modulations, prolific dissonances and false relations abound in these pieces. Because the voice is now liberated from its prior task of blending with other parts, it now embodies wide and unusual intervals as well as unexpected rhythmic changes. [...] composers strive for violent contrasts in mood. In their hands, the solo madrigal reaches its most self-consciously mannered stage. (*Mannerism in Italian Music* 1979, p. 441)

Ciò spiegherebbe inoltre le affinità tra gli stilemi del lamento polifonico di fine Cinquecento e la scrittura di Benedetti, se è vero – come ha scritto Maria Caraci Vela – che «proprio il lavoro di scavo operato nel madrigale durante

⁵² Stando a ciò che scrive nella prefazione alle *Musiche da cantar solo* del 1609, tra il 1608 e il 1609 d'India dimorò, infatti, tra Roma e Firenze. Alcune sue monodie furono modello anche per Peri (cfr. PERI 1985, p. VIII).

l'ultimo decennio del Cinquecento formò e segnò a fondo lo stile dei monodisti» (CARACI VELA 1993, p. 353).

In passato, qualche studioso ha ipotizzato che arditezze compositive simili siano da ricondurre a una mancanza di competenze adeguate, frutto del dilettantismo caratteristico di diversi compositori seicenteschi.⁵³ Se certamente non è da escludere che le conoscenze di questi nobiluomini fossero meno approfondite di quelle dei musicisti di maggior spicco e che essi avessero scarsa dimestichezza con la riflessione teorica coeva, tuttavia ciò non porta necessariamente a dedurre – almeno nel caso di Benedetti – un' 'incompetenza compositiva'.

Piuttosto, mi sembra più appropriato riconsiderare il ricco e variegato ambiente culturale fiorentino di inizio Seicento, la molteplicità di 'monodie' che convivevano a quell'altezza temporale e che non possono ricondursi alla fissità di un rigido 'modello monodico'. Nel panorama musicale del XVII secolo la monodia fiorentina fu, infatti, uno tra i risultati di una ricerca più vasta e consistente – questa sì innovativa – che vedeva il completo ribaltamento, rispetto al passato, tra l'istanza normativa e quella espressiva. La ricerca di una maggiore espressività, di un 'affetto' che dominasse la pagina musicale, si concretizzò nella monodia (quale genere nascente a sé, svincolato dal melodramma), ma aveva avuto il suo inizio già nelle pratiche polifoniche preesistenti. A ben guardare, essa conobbe una vita piuttosto breve, circa un paio di decenni, e presto i suoi connotati fiorentini cominciarono a essere avvertiti come monotoni, forse ristretti, in ambienti non toscani, ove questa si diffuse e in cui ebbe inizio, pertanto, la ricerca di nuove spinte e sollecitazioni.

Nel corso del Seicento le istanze espressive, tanto e troppo regolamentate nel secolo precedente (si vedano, in primo luogo, le teorizzazioni del Bembo), si frantumano in direzioni plurime, tra cui il 'recitar cantando': quest'ultimo costituisce, perciò, solo una delle risposte e delle molteplici possibilità accanto a una pluralità di forme monodiche che, più o meno contemporaneamente e in luoghi diversi, giungono a maturazione, e che coesistono in maniera autonoma, con denominazioni e peculiarità proprie (non a caso la tassonomia, intesa nel senso di classificazione dei concetti e identificazione di un oggetto, ricevette una spinta decisiva proprio nel corso del secolo successivo).

Più che il frutto di un' 'incompetenza', è forse più corretto giudicare la scrittura esuberante di Benedetti come il risultato dello sperimentalismo di un nobile sacerdote dilettante che, nel ricco ambiente culturale dell'epoca, apportò un contributo personale al nuovo stile, contribuendo a delineare una delle fisionomie delle diverse monodie che convivevano a inizio Seicento.

⁵³ Lo riscontra Laki per certi brani a voce sola di Saracini (LAKI 1990). Nel caso del compositore senese, lo studioso ritiene inoltre che si tratti il più delle volte di errori notazionali da attribuire a un'imprecisa trascrizione dal vivo di alcune esecuzioni musicali.

Bibliografia

- ANDREINI CANALI, I. (1601), *Rime*, Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, Milano.
- ASSENZA, C. (1991), *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», 26/2, pp. 205-240.
- _____ (1997), *La canzonetta dal 1570 al 1615*, LIM, Lucca.
- BANCHIERI, A. (1609), *Conclusioni nel suono dell'organo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna (ed. facs. Forni, Bologna, 1968).
- BERNARDINI, G. (1993), *Domenico Belli e la monodia da camera del primo Seicento*, «Studi musicali», 22/2, pp. 297-333.
- BIANCONI, L. (1982), *Il Seicento*, EDT, Torino.
- _____ (1986), *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. A. Rosa, 6 voll., Einaudi, Torino, vol. VI, pp. 319-363.
- CARACI VELA, M. (1993), *Lamento polifonico e lamento monodico da camera all'inizio del Seicento: affinità stilistiche e reciprocità di influssi*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII, Lenno – Como, 23-25 giugno 1989*, a cura di A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan, AMIS, Como, pp. 339-383.
- CARTER, T. (1983), *A Florentine Wedding of 1608*, «Acta Musicologica», 55, pp. 89-107.
- _____ (1989), *Jacopo Peri, 1561-1633: his life and works*, Garland, New York – London.
- CHAMBERS, D. S. (1987), *The 'Bellissimo Ingegno' of Ferdinando Gonzaga (1587-1626), Cardinal and Duke of Mantua*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, pp. 113-147.
- CIANFOGNI, P. N. (1804), *Memorie storiche dell'Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze. Opera postuma del canonico Pier Nolasco Cianfogni umiliata dall'editore canonico Domenico Moreni [...]*, Domenico Ciardetti, Firenze (rist. anastatica, Pagnini, Firenze, 2005).
- CINELLI CALVOLI, G. (1734-1747), *Biblioteca Volante*, 4 voll., Giambattista Albrizzi, Venezia (rist. anastatica Forni, Sala Bolognese, 1979).
- Cinquanta madrigali inediti del Signor Torquato Tasso alla granduchessa Bianca Cappello nei Medici* (1871), Matteo Ricci, Firenze.
- CIVAI, A. (1990), *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Opus libri, Firenze.

- COLE, J. (2007), *A Muse of Music in Early Baroque Florence. The Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Olschki, Firenze.
- (2011), *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 voll., Olschki, Firenze.
- DAHLHAUS, C. (1962), *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, «Die Musikforschung», 15, pp. 315-340.
- DANIELE, A. (1995), *Introduzione*, in *Rime de gli Academici Eterei*, a cura di G. Auzzas – M. Pastore Stocchi, CEDAM, Padova, pp. 3-38 (Collana accademica, Accademia patavina di scienze lettere ed arti, 21).
- Delle opere del cavalier Battista Guarini (1737-1738)*, 4 voll., Giovanni Alberto Tumermani, Verona.
- Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi* (1982), ed. by J. Whenham, 2 voll., UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan (Studies in British Musicology, 7).
- DURANTE, E. – MARTELOTTO, A. (1989), *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano, poeta per musica del secolo decimosesto*, SPES, Firenze.
- FABBRI, P. (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino.
- FORTUNE, N. (1951), *A Florentine Manuscript and its Place in Italian Song*, «Acta Musicologica», 23, pp. 124-136.
- (1953a), *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey*, «The Musical Quarterly», 39/ 2, pp. 171-195.
- (1953b), *Italian Secular Song from 1600 to 1635. The Origins and Development of Accompanied Monody*, 2 voll., Ph.D. dissertation, University of Cambridge.
- (1954), *Italian 17th-Century Singing*, «Music & Letters», 35/3 pp. 206-219.
- (1968), *Solo Song and Cantata*, in *The New Oxford History of Music*, ed. by G. Abraham, 7 voll., London, Oxford University Press, vol. IV, pp. 125-217.
- GARAVAGLIA, A. (2005), *Sigismondo d'India "drammaturgo"*, EDT, Torino.
- GHISI, F. (1948), *An Early Seventeenth Century Ms. with Unpublished Italian Monodic Music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano*, «Acta Musicologica», 20, pp. 46-60.
- HAAN, E. (1998), *From «Academia» to «Amicitia»: Milton's Latin Writings and the Italian Academies*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- HAAR, J. (1981), *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di M. A. Balsano, premessa di L. Bianconi, Olschki, Firenze, pp. 31-46.
- Il carteggio Cigoli-Galileo 1609-1613* (2009), a cura di F. Tognoni, premessa di M. Roani, introduzione di L. Tongiorgi Tomasi, ETS, Pisa.

- Incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel mezzogiorno d'Italia (secolo XVI)* (1996), a cura di R. Girardi, Olschki, Firenze.
- Italian Secular Song 1606-1636: a Seven-Volume Reprint Collection* (1986), ed. with introductions by G. Tomlinson, 7 voll., Garland, New York – London.
- IUPI, Incipitario Unificato della Poesia Italiana* (1988), a cura di M. Santagata, Panini, Modena.
- LA VIA, S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- LAKI, P. G. (1990), *Claudio Saracini: Innovative or Incompetent?*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, Bologna, 27 agosto – 1° settembre 1987; Ferrara – Parma, 30 agosto 1987*, a cura di A. Pompilio – D. Restani – L. Bianconi – F. A. Gallo, 3 voll., EDT, Torino, vol. III, pp. 905-913.
- Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe* (1898-1902), a cura di A. Solerti, 4 voll., Romagnoli – Dall'Acqua, Bologna.
- LIO-ITS. Repertorio della lirica italiana delle Origini. Incipitario dei testi a stampa (secoli XIII-XVI) su CD-ROM* (2005), a cura di L. Leonardi – G. Marrani, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- MANGANI, M. (1993), *Il «tedio» del recitativo: Raffaello Rontani tra Firenze e Roma*, «La Fortezza», 4/2, pp. 115-124.
- _____ (1999), *Due paragrafi brunelliani*, in *Musiche d'ingegno. Studi per Antonio Brunelli da Santa Croce (1577-1630)*, a cura di P. Gargiulo, Pacini, Pisa, pp. 37-49.
- Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630* (1979), ed. by M. Rika Maniates, Manchester University Press, Manchester.
- MAZZEO, A. (1981), *Compositori senesi del 500 e del 600*, Antonio Lalli Editore, Poggibonsi.
- _____ (1987), *Tommaso Pecci madrigalista del 1500*, ricerca storica e trascrizione A. Mazzeo, revisione della musica e del testo P. Rigacci – A. Mazzeo, Centro studi per la storia della musica senese, Siena.
- NEGRI, G., *Istoria degli scrittori fiorentini* (1722), Bernardino Pomatelli, Ferrara.
- Nuova scelta di rime di diversi illustri poeti* (1592), Comino Ventura, Bergamo.
- ØSTREM, E. – PETERSEN, N. H. (2005), *The Singing of «Laude» and Musical Sensibilities in Early Seventeenth-Century Confraternity Devotion: Part II*, «Journal of Religious History», 29/2, pp. 163-176.

- PARIGI, L. (1618), *All'illustrissimo Sig. il Sig. Cardinal Montalto Il Parigi dialogo terzo, oue d'alcune cose di medicina si discorre*, Zanobi Pignoni, Firenze.
- PARISI, S. (1990), *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- PERI, J. (1985), *Le «Varie Musiche» and Other Songs*, ed. by T. Carter, A-R Editions, Madison.
- PINTÉR, Ę. (1992), *Claudio Saracini: leben und werk*, 2 voll., Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin (Europäische Hochschulschriften, Reihe xxxvi – Musikwissenschaft, vol. 87).
- RACEK, J. (1965), *Stilprobleme der italienischen monodie*, Státní Pedagogické Nakladatelství, Praha.
- RePIM. «*Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*», base dati a cura di A. Pompilio, consultabile presso l'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo (<<http://repim.muspe.unibo.it/>>).
- Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra nuovamente raccolte e poste in luce da G. B. Licino* (1587), Comino Ventura e Compagni, Bergamo.
- SARTORI, C. (1973), *Madrigali del Passerini e ricercari di De Macque e Gesualdo*, «*Quadrivium*», 14, pp. 181-186.
- SEBREGONDI FIORENTINI, L. (1986), *Francesco Buonarroti, cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, «*Rivista d'arte*», 38/2, pp. 49-86.
- SOLERTI, A. (1903), *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino (rist. anastatica Forni, Sala Bolognese, 1969).
- _____ (1904-1905), *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Remo Sandron, Milano (rist. anastatica Forni, Sala Bolognese, 1976).
- _____ (1905), *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari*, Roberto Bemporad, Firenze (rist. anastatica Forni, Bologna, 1969).
- STEINHEUER, J. (1999), 'Benedetti, Piero, Pietro', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von F. Blume, 17 voll., Personenteil II, Bärenreiter, Kassel, pp. 1085-1086.
- STRAINCHAMPS, E. (1976), *New Light on the Accademia degli Elevati of Florence*, «*The Musical Quarterly*», 62/4, pp. 507-535.
- STRAINCHAMPS, E. (2001), 'Benedetti, Piero (Pietro)', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, 29 voll., Macmillan, London, vol. III, p. 237.
- SZABOLCSI, B. (1923), *Benedetti und Saracini: Beiträge zur Geschichte der Monodie*, Ph.D. dissertation, Universität Leipzig.

- _____ (1973) *Benedetti és Saracini. Adalékok a monódia történetéhez: Általános rész: előfutárok és a kor főáramlatai* (Ford. Tallián Tibor), «Magyar zene: zenetudományi folyóirat», 14/3, pp. 233-257.
- TANTUCCI, M. – PECCI, T. (1599), *Canzette [!] a tre voci di Pecci Tommaso-Tantucci Mariano. Nouamente composte & date in luce*, Giacomo Vincenti, Venezia; ed. mod. *Le 30 canzonette a tre voci libro primo di Mariano Tantucci e Tommaso Pecci Accademici Filomeli di Siena* (1996), a cura di M. Giuliani, Nova Scuola Musicale, Trento (Quaderni della Nova Scuola Musicale, 22).
- VASSALLI, A. (1988), *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano – T. Walker, Olschki, Firenze (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 19), pp. 45-90.
- _____ (1997), *Appunti per una storia della scrittura guariniana: le rime a stampa prima del 1598*, in *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di A. Pompilio, LIM, Lucca, pp. 3-12.
- VLIEGENTHART, A. W. (1976-1977), *La Galleria Buonarroti: Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, trad. it. di G. Faggini, Labanti e Nanni, Bologna.
- VOGEL, E. (1889), *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570-1650*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 5, pp. 396-442 e 509-568.
- WAŻBIŃSKI, Z. (1987), *Il «modus semplice»: un dibattito sull'«ars sacra» fiorentina intorno al 1600*, in *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi, Urbino – Firenze, 6-14 aprile 1984*, a cura di M. Sambucco Hamoud – M. L. Strocchi, 2 voll., Quattro venti, Urbino, vol. I, pp. 625-648.

Discografia

- Birth of the melodrama* [Tromboncino, B. – da Gagliano, M. – Caccini, G. – Benedetti, P. – Viadana, L. – Monteverdi, C. – d'India, S.] (1975?), R. Capocchi (bar), E. Ferrari (harpsichord), LP, Musical Heritage Society [MHS 3191].
- Die Kunst der Kastraten* [Rossi, L. – Pasqualini, M. A. – Benedetti, P. – Melani, At. – Melani, Al. – Landi, S.] (1989), R. Sonnenschmidt (sop), Sephira Ensemble Stuttgart, H. Knauss (dir), CD, Bayer Records [BR 100 062].
- Gerusalemme Liberata: Settings from Tasso* [Rovetta, G. – Marenzio, L. – d'India, S. – Benedetti, P. – de Wert, G. – Vecchi, O.], (1985), E. Kirkby (sop), E. Tubb (sop), M. Nichols (alto), A. King (ten), R. Müller (ten), R. Wistreich (basso), The Consort of Musicke, A. Rooley (dir), CD, Musica Oscura [070990-2].

Monodia Toscana (xvi-xvii sec.) [Benedetti, P. – da Gagliano, M. – Vitali, F. – Calestani, V. – Bucchianti, G. P. – Allegri, L. – Brunelli, A. – da Gagliano, G. B.] (2000), N. Anfuso (sop), G. Fricelli (cemb), P. L. Polato (arl e chitne), Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, CD, Stilnovo [SN 8809].

Strana armonia d'amore. Música italiana del «Seicento» [Stefani, G. – Cima, G. P. – da Gagliano, M. – Monteverdi, C. – Calestani, V. – Frescobaldi, G. – Benedetti, P. – Falconiero, A. – Capello, F. – Caccini, G. – Notari, A. – di Macque, G. – Marini, B.] (2006), Ensemble l'Albera, CD, La Mà de Guido [LMG 2075].

Maddalena Bonechi ha compiuto gli studi universitari presso l'Università degli Studi di Firenze laureandosi in DAMS e successivamente in Musicologia e Beni Musicali con una tesi sul monodista Pietro Benedetti.

Maddalena Bonechi graduated in DAMS from the University of Florence and subsequently took her Master's Degree in Musicology and Cultural Heritage, writing her thesis on monodist Pietro Benedetti.