

Prefazione

Il *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* di Adriano Banchieri (1568-1634) fu pubblicato a Venezia da Ricciardo Amadino nel 1608 in cinque libri parte (Canto, Canto II, Alto, Tenore, Basso), senza partitura, secondo l'uso del tempo. Si tratta di una tra le più famose «commedie armoniche» o «commedie madrigalesche», o *commedie musicali* come è indicato nella prefazione dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi (1597), un genere che conobbe una discreta fortuna tra la fine del '500 e i primi trent'anni del secolo successivo. Tra le prime opere che diedero origine a questo filone si cita di solito *Il cicalamento delle donne al bucato* di Alessandro Striggio (1567), seguito poi da altre composizioni di Giovanni Croce, di Orazio Vecchi e dello stesso Banchieri. Colpisce che questi tre compositori furono uomini di chiesa, per i quali la produzione profana doveva costituire una sorta di evasione leggera, un intrattenimento semplice e divertente, non su testi aulici e amorosi di poeti cari ai madrigalisti del tempo (Tasso, Guarini, Petrarca), ma su testi propri o di piccoli autori di provincia, come l'emiliano Giulio Cesare Croce, autore del famoso libro sulle avventure di Bertoldo. Le commedie armoniche sono costituite da una successione di brani polifonici riconducibili talora alla forma del madrigale, talora a quello della villanella, della giustiniana, della moresca, della canzonetta, dell'intermezzo, della composizione libera adattata allo spirito comico di ogni episodio, spesso musica da ballo con il testo. Alcune tra queste commedie (come nel caso de *La Pazzia senile* di Banchieri, del 1598) presentano un intreccio che si snoda attraverso gli episodi (l'amore contrastato, poi coronato da successo, dei giovani innamorati Fulvio e Doralice, accanto alla pazzia amorosa del vecchio avaro Pantalone, beffato dalla cortigiana Lauretta), mentre altre costituiscono semplicemente una serie di quadretti staccati in cui sono presentati ambienti o personaggi (come nella *Selva di varia ricreatione* di Vecchi, del 1590): in tutti i casi siamo in presenza della dimensione musicale della commedia dell'arte le cui maschere tipiche (Pantalone, Arlecchino, il dottor Graziano, gl'innamorati, il capitano spagnolo, ecc.) compaiono frequentemente. Il genere della «commedia armonica» però non è destinato alla messa in scena, come dice chiaramente il prologo dell'*Amfiparnaso*: «... questo di cui parlo spettacolo si mira con la mente, dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi». Dobbiamo immaginarci un piccolo ambiente raffinato in cui un gruppo di persone si ritrovavano per passatempo cantando questi testi comici per il proprio diletto o per uno sparuto gruppo di amici che ascoltavano e immaginavano le scenette evocate dal canto: un modo colto di ritrovarsi «a veglia», di passar la serata tra amici (la dimensione è resa esplicita anche nel titolo de *Le Veglie di Siena* di Orazio Vecchi, del 1604, in cui sono messi in musica giochi, imitazioni e altri passatempi).

Nel *Festino* di Banchieri la cornice è data da un ritrovo negli ultimi giorni di carnevale, ma non «a veglia», bensì prima di cena, perché il gioco musicale possa culminare poi nel festeggiamento a tavola. Nell'introduzione appare una illustrazione con un attore sul proscenio e sullo sfondo una scena di strade e palazzi, mentre sotto la scena si accalcano gli spettatori, molto simile a quella nel prologo dell'*Amfiparnaso*: è il Diletto Moderno a introdurre i convitati, ovvero gli spettatori virtuali. Il gustoso contrasto tra la figura del Diletto Moderno e quella del Rigore Antico rispecchia l'inclinazione di Banchieri per la novità, la leggerezza e la bizzarria, contro ogni pedanteria e vuoto accademismo (si ricordi che nei *Concerti ecclesiastici* del 1595 Banchieri fu il primo ad introdurre il basso continuo in un'opera a stampa; che i suoi modelli compositivi erano Gesualdo, Viadana e Monteverdi). La modernità di Banchieri si ferma peraltro davanti all'affermarsi, proprio in quegli anni, della monodia accompagnata e alla nascita del melodramma, ben altrimenti agile e adatto all'individuazione dei personaggi che agiscono in scena, interpretati dai singoli cantanti; nella commedia armonica in cui il singolo personaggio è reso musicalmente da una struttura polifonica a tre o a cinque voci, è impossibile creare una scena con un personaggio che canta il proprio testo (ma, come abbiamo detto, non era l'obiettivo di queste composizioni).

Quando ci poniamo il problema di come eseguire oggi questi brani, poiché nel mondo moderno la televisione ha per lo più sostituito l'antico divertimento della «veglia», si tratta di trovare delle soluzioni che si avvicinino il più possibile allo spirito del compositore. E certamente ben lontano era il risultato di qualche gruppo vocale che mi accadde di sentire trent'anni fa, con ogni singolo vocalista in frac, davanti

al suo leggio, in una seriosa aura concertistica ottocentesca, anche mentre canta (per giunta con cattivo accento tedesco) la favola della gazzuola, narrata dalla zia Bernardina, che si conclude con l'augurio «un stronzo vi sia in gola». Qualunque tentativo di messinscena attuale deve di necessità separare la dimensione musicale da quella drammatica: i cantanti, con l'ausilio di strumentisti potrebbero cantare sullo sfondo o di lato, mentre al centro della scena agiscono attori, con o senza danzatori (secondo la quantità di pezzi da ballo presenti nell'opera che si esegue); gli attori possono recitare il testo cantato oppure improvvisare liberamente su temi suggeriti dal testo cantato, divagando secondo i canoni della commedia dell'arte, alternandosi con l'esecuzione musicale (l'unica indicazione antica è il suggerimento di Banchieri per la messinscena de *La prudenza giovanile* del 1607, in cui l'autore propone di mettere i cantanti sul fondo della scena mentre sul proscenio gli attori devono recitare il testo prima che sia cantato, unendosi poi al canto); invece degli attori, infine, si possono utilizzare mimi, marionette o burattini, i quali possono agire contemporaneamente alla musica, esprimendone il senso con il movimento.

Gli episodi sono pensati per due voci di soprano, contralto, tenore e basso. Va osservato che molte delle parti di contralto non troppo acute (come nel caso della *Giustiniana di vecchietti chiozzotti*) possono essere realizzate altrettanto bene o anche meglio da un tenore acuto. Segnaliamo anche che i due brani cantati dai *fusari* (episodi XIV e XV) sono notati nelle chiavette e perciò può essere utile ed efficace un'esecuzione abbassata fino a una quinta, secondo l'effetto che si vuole ottenere e le voci che si hanno a disposizione (una quinta sotto rende strettamente necessario l'uso di un tenore al posto del contralto). Molti episodi sono adatti sia ad un'esecuzione a voci sole, sia ad un'esecuzione corale, sebbene i madrigali presenti nell'opera siano più espressivi con un'esecuzione solistica.

Nel primo dei venti episodi che compongono il *Festino*, Banchieri invita un ideale pubblico a fermarsi per ascoltare. Si alternano quindi brani faceti, talora su testi dialettali, con madrigali amorosi: i testi sono per lo più dello stesso Banchieri, ma non mancano testi poetici illustri, come «Ardo sì, ma non t'amo» e «Felice chi vi mira» di Giovan Battista Guarini; il madrigale «Bella Olimpia» riprende un episodio del X canto dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, in cui Bireno, preso da nuovo amore, abbandona Olimpia su un'isola. Ai pochi veri madrigali amorosi fanno da contraltare la parodia dei vecchietti chioggiotti pieni di acciacchi, delle villanelle dalla rozza bellezza che sbagliano a cantare, del suono del liuto e dell'arpicordo, il ritmo ballabile dello Spagnoletto, la barzelletta della gazza che ha imparato a dir le parolacce, il contrappunto su un canto fermo in latino maccheronico realizzato con i versi del chiù, del cuccù, del cane e del gatto, i doppi sensi dei fusi belli bianchi e duri o dei mazzi di zolfanelli che accendono le strazze, lo scioglilingua del gioco del conte, il nonsenso dell'aria alla norcina (Norcia: patria di San Benedetto, ma anche di famosi prosciutti), gli a solo ubriachi del brindisi finale; ogni nuovo episodio contribuisce a dissacrare la tradizione di una polifonia seria e nutrita di pedante dottrina e a richiamare il gusto della «veglia» in cui ognuno racconta qualche facezia o qualche storia avvincente fino al sopraggiungere della notte e del sonno. Al termine, un congedo simmetrico dell'invito iniziale annuncia la prossima stampa di una nuova opera piena di diletto per chi ascolta, *Il fior gradito*, che però non ci è pervenuto e che forse Banchieri non scrisse mai.

Preface

Il Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena by Adriano Banchieri (1568-1634) was published in Venice by Ricciardo Amadino in 1608 in five part books (Canto, Canto II, Alto, Tenore, Basso) without a score, as was customary. It is one of the most famous *commedie armoniche* or *commedie madrigalesche* or again *comedie musicali*, as it is referred to in the preface to Orazio Vecchi's *Amfiparnaso* (1597). This genre enjoyed a certain popularity at the end of the sixteenth and into the third decade of the seventeenth century: Alessandro Striggio's *Il cicalamento delle donne al bucato* (1567) is usually cited as the first example, followed by works by Giovanni Croce, Orazio Vecchi and of course Banchieri. It is surely significant that these three musicians were all churchmen, for whom writing profane works must have been something of a diversion. It was a matter of producing straightforward, light-hearted entertainment, featuring settings not of the courtly, love-laden verses of the poets prized by the madrigalists of the day (Tasso, Guarini, Petrarca) but of lyrics they themselves composed or by minor provincial authors such as the Emilian Giulio Cesare Croce, famous for the adventures of Bertoldo. *Commedie armoniche* comprise a sequence of polyphonic pieces which may include madrigals but can also feature the villanella, giustiniana, moresca, canzonetta, intermezzo or simply free compositions rendering the comic spirit of an episode, frequently dance music with words added. Some of these comedies (like Banchieri's *La Pazzia senile*, 1598) have a story line linking one episode to another (in this case the love, first obstructed and then crowned with success, of the young couple Fulvio and Doralice, set against the senile concupiscence of Pantalone, duly mocked by the courtesan Lauretta), while others simply consist in a series of discrete cameos presenting particular situations or characters (as in Vecchi's *Selva di varia ricreazione*, 1590). In any case all are obviously a musical derivation of the *commedia dell'arte*, with the standard figures of the latter (Pantalone, Arlecchino, Dottor Graziano, the loving couple, the Spanish captain, and so on) recurring frequently. However, the *commedia armonica* was not intended to be staged, as is made quite clear in the prologue to the *Amfiparnaso*: "... this show I am speaking of is enjoyed in the mind's eye, being perceived through the ears and not the eyes". We can imagine a group of people gathering in a small, exclusive venue to sing these comic works either for their own enjoyment or to entertain a handful of friends who could conjure up the situations evoked by the songs "in the mind's eye". It was in fact a civilised way of passing an evening amongst friends, as is made explicit in the title of a comedy composed by Orazio Vecchi in 1604, *Le Veglie di Siena*, comprising games, imitations and other pastimes all set to music.

Banchieri's *Festino* presupposes a get together during the last days of carnival, actually before supper rather than in the evening, and in this case the musical diversions culminate in much hilarity around the dinner table. In the printed edition the introduction features an illustration showing an actor on stage and a view of streets and buildings in the background, with spectators crowding round the stage; the prologue to the *Amfiparnaso* has a very similar illustration. The guests, meaning the imagined spectators, are welcomed by the figure of "Modern Entertainment", and the contrast with "Antique Rigour" neatly represents Banchieri's propensity for the novel, light-hearted and eccentric as opposed to anything pedantic or aridly academic. We can recall that his *Concerti ecclesiastici*, 1595, was the first printed work to include the part of basso continuo, while he looked for inspiration to such original musical minds as Gesualdo, Viadana and Monteverdi. At the same time, however, these were the years in which accompanied monody was asserting itself, and with it the new genre of the *melodramma*, offering great flexibility and potential for characterisation on stage, since the characters could now be played by individual singers. For all his modernity, Banchieri did not take this direction. In the *commedia armonica*, in which a character was rendered by a polyphonic structure in three or five parts, it is impossible to create a scene with a character who sings his own text (although, as we have said, this was not the goal of these compositions).

In a world in which television has largely done away with the simple pleasures of an evening amongst friends, the question of how to perform these works has to be met with solutions that come as close as

possible to the spirit of the composer. This was hardly the case of a vocal ensemble I can recall hearing some thirty years ago. The singers were drawn up in evening dress, each behind their own music stand, in rigorous observance of nineteenth century concert ritual, even as they were singing (in execrable German accents) zia Bernardina's fable of the magpie, culminating in the no nonsense "and a turd in your throat". Any attempt at a modern presentation must necessarily separate the musical and the dramatic dimensions. The singers, with the accompanying instruments, could be placed at the back of the stage or to one side, while actors could take centre stage, with or without dancers according to how many dance movements feature in the work being presented. The actors may either recite the lyrics or perform free improvisations on the contents of the successive pieces, ad-libbing in the manner of the *commedia dell'arte* and alternating with the music. The only contemporary indication we have is Banchieri's own suggestion for a realisation of *La prudenza giovanile*, 1607, in which he placed the singers at the back of the stage, with the actors occupying the proscenium, reciting the text before it was sung and then joining in the singing. Mimes, marionettes or puppets could be used instead of actors, accompanying the music and expressing the contents of the lyrics with their movements.

The successive episodes are written for two sopranos, contralto, tenor and bass. We can note that many of the contralto parts that do not go too high (as in *Giustiniana di vecchietti chiozzotti*) can be sung just as well, if not better, by a high tenor. We can also point out that since the two songs sung by the spinners (episodes XIV and XV) are notated in C clefs, it may well be appropriate to perform them as much as a fifth down, according to the desired effect and the available voices (a fifth down would necessarily involve a tenor rather than a contralto). Many of the episodes are suitable for performance by both individual voices and a choir, even though the madrigals are likely to be more expressive when sung by soloists.

The first of the twenty episodes which make up the *Festino* is an invitation to all and sundry to stop and listen to the imminent entertainment. In the ensuing episodes facetious pieces, some with lyrics in dialect, alternate with madrigals on the theme of love. Most of the lyrics are by Banchieri himself, but some are by renowned poets, such as "Ardo sì, ma non t'amo" and "Felice chi vi mira" by Giovan Battista Guarini. The madrigal "Bella Olimpia" refers to an episode in Canto X of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* in which Bireno, having fallen in love with another woman, abandons Olimpia on an island. There are only a few proper madrigals treating of love, while many of the pieces actually send up the classical madrigal in one form or another. Thus we hear songs by old men from Chioggia, crippled by arthritis, and by buxom peasant women who hit wrong notes, a lute and an arpicordo, the dance rhythm of the Spagnoletto, the anecdote of the magpie who has been taught to repeat swear words, a counterpoint to a *cantus fermus* in macaronic Latin made up of the calls of an owl, a cuckoo, a dog and a cat, innuendoes concerning fine white spindles, all upstanding and turgid, or packs of matches ready to set fire to rags, the tongue twister of a children's game, the nonsense aria of the girl from Norcia (home to Saint Benedict, but famous for its hams), and the drunken solos in the final collective toast. Each new episode plays a part in desecrating the tradition of serious polyphony, nurtured by pedantic doctrine, and evoking the *veglia* in which everyone present does a comic turn or tells a story until it's time for bed. At the end, an envoi that mirrors the opening invitation announces the forthcoming publication of a new work, *Il fior gradito*, duly guaranteed to entertain listeners, but this work has not come down to us, and Banchieri may in fact never have written it.