

## PRESENTAZIONE

Un semplice gesto di liberalità mecenatesca sta alla base del frammento di cultura musicale del Seicento che il paziente e meticoloso lavoro di Marina Toffetti restituisce ora alla piena fruizione degli studiosi. Con la sua dedica sottoscritta «di casa, li 25 luglio 1628», Fulvio Massimi, «Accademico Incognito», offriva ai «nobilissimi signori» del Collegio di Santa Maria l'edizione della *Musica a più voci [...] concertata dal signor Giulio Cesare Ardemano*, «in occasione d'una gentilissima pastorale, quale alludeva alla venuta di santo Carlo, arcivescovo di Milano, recitata nel prossimo Carnevale passato [...] da quei nobilissimi giovani e signori». Fissandosi nella custodia di una registrazione resa disponibile per il pubblico colto e socialmente più raffinato dell'élite aristocratica della cittadinanza, il «bellissimo concerto» dell'Ardemano è sopravvissuto pressoché integro fino a noi, esile relitto di un intero mondo artistico e intellettuale le cui memorie sono andate desolatamente disperse. La sua testimonianza ci consente di ricreare almeno l'atmosfera di quello che doveva essere lo stile tipico delle «azioni» scenografiche periodicamente realizzate coinvolgendo con la ricerca del massimo effetto maestri e allievi dei collegi di istruzione dell'epoca. Nella cornice di una teatralità effimera e dilettantesca, sostenuta però dagli apporti esterni degli specialisti delle arti performative, in cui la musica e la danza avevano di regola un ruolo centrale, la clientela studentesca degli ordini religiosi insegnanti – in primo luogo i gesuiti – era chiamata a dare prova delle sue qualità umane e delle sue competenze retoriche, aprendosi all'incontro con le rappresentanze della migliore società locale, nei tempi forti del calendario cittadino.

La sostanza storica che il «concerto» ideato dall'Ardemano lascia intravedere è perciò quella dell'incontro e della reciproca integrazione tra realtà diverse chiamate a un destino comune. Domina la capacità di dialogo costruttrice di un linguaggio condiviso da attori molteplici. Si avanza verso il consolidamento di una sintesi culturale, che come hanno insegnato Victor-Lucien Tapié, Fumaroli e i migliori specialisti del Seicento europeo è lo sfondo in cui il barocco ha potuto affondare le sue salde e intricatissime radici. Intorno alle musiche dell'Ardemano e alla «azione pastorale» per il Carnevale del 1628 rappresentata dai convittori del Collegio milanese istituito per volontà di Carlo Borromeo troviamo schierati innanzitutto i «nobilissimi signori», destinatari privilegiati di una proposta educativa in cui le buone lettere, i costumi nobiliari e le arti cavalleresche si fondevano e trovavano il loro vertice etico nella formazione cristiana della gioventù.

Al servizio della loro esigenza di alta qualificazione delle ricreazioni accademiche previste da una ormai collaudata consuetudine pedagogica di matrice umanistica, vediamo mobilitarsi il maestro di cappella del governatore spagnolo che vigilava sull'ordine politico dello Stato di Milano a nome della Monarchia Cattolica. Ma sappiamo, anche grazie alle ricerche che sempre Toffetti ha dedicato in diverse altre occasioni a questa significativa figura, che l'Ardemano è stato pure organista della collegiata cittadina di Santa Maria della Scala: ente ecclesiastico di natura molto particolare, da tempo sottoposto al giuspatronato dei sovrani che dominavano lo stato di cui Milano era capitale, meta ambita di promozione per una parte del clero legata al ceto aristocratico gravitante sulla città e attraverso mille fili intrecciata ai verti-

ci su cui poggiava l'intero sistema economico e sociale del mondo milanese e lombardo. Non a caso, proprio la collegiata di Santa Maria della Scala era stata una delle roccaforti in cui si erano concentrati malumori e dissensi delle forze cittadine che più scopertamente avevano subito l'offensiva dell'impulso riformatore dato dal Borromeo al governo religioso sul territorio di Milano. Santa Maria della Scala divenne il fulcro di contestazioni anche plateali opposte alla crescita dell'attivismo vescovile sulla scena della vita pubblica controllata dai poteri civili della municipalità oltre che dello Stato nel suo insieme. Ma a distanza ormai di molti anni dalla morte dell'arcivescovo che aveva investito la realtà locale con una ondata destabilizzante di «molte cose nuove», nel solco della larga stima collettiva annodata intorno alla fama di taumaturgo e di protettore benefico che gli fu con enorme fiducia riconosciuta, prima e ancora di più dopo la solenne consacrazione romana, nel 1610, del suo grado eminente di santità, le barriere di separazione e le tensioni più acute del conflitto potevano essere gradualmente alleggerite, se non su molti fronti del tutto scavalcate. La proposta riformatrice di un nuovo cristianesimo militante e vigoroso, proiettato verso una cristianizzazione integrale della vita sociale, si era almeno in parte indebolita, e molte delle innovazioni 'borromaiche' erano state riassorbite nel recupero di un nuovo equilibrio più stabile. Ai metodi senza sconti e più ambiziosi privilegiati dal primo Borromeo, si sostituì la logica ancora di più basata sulla ricerca della persuasione e della compenetrazione reciproca, tra cristianità e ordine secolare, che si incarnò nel governo religioso di Federico Borromeo, il «vescovo filosofo» mecenate delle arti e della cultura, ligio a uno stile più aperto, molto più esplicito e più cordiale nei suoi esiti, di quello che aveva caratterizzato l'uso delle risorse della cultura intellettuale e delle strategie per la 'comunicazione del sacro' sviluppato, certo con minore intensità, da san Carlo. Dalla parte della città secolare e del governo politico, del resto, erano nel frattempo maturate nuove propensioni, più decise e più consapevoli, a rafforzare il dialogo con le strutture, i simboli di riferimento e i rituali espressivi dell'identità religiosa della Chiesa di Milano stretta intorno ai suoi vertici di autorità. Per garantire la stabilità e continuare a camminare su una strada comune, si imponeva la necessità di superare gli attriti più laceranti e di cementare su nuove basi una più armonica concordia tra le due anime che costituivano i pilastri di sostegno dell'universo della vita collettiva.

Lungo questo non facile e sempre tortuoso, oscillante, sempre problematico cammino verso la ricomposizione di una unità culturale di fondo, acquista tutto il suo pieno significato – quello di preciso documento di una stagione cruciale nella storia della Lombardia spagnola – anche l'evento dell'azione pastorale del Collegio dei Nobili di Milano, «animata» dalle musiche «a più voci» dell'Ardemano. Lo spettacolo teatralizzato, mescolando ingegnosamente i suoni, le parole e l'azione scenica, intendeva celebrare niente meno che la memoria della «venuta» nella città di Milano del santo arcivescovo pastore ormai elevato alla gloria degli altari. L'identità della coscienza cittadina, ai suoi più alti livelli, se ne appropriava come un sigillo irrinunciabile al quale appoggiarsi, e dell'inizio di una storia complessa, attraversata da turbolenze che avevano creato incomprensioni, litigi, lotte anche aspre e logoranti, faceva ora il punto sorgivo di un dialogo da tenere necessariamente aperto tra i valenti pastori della Chiesa di Milano e i nobili custodi della continuità delle sue tradizioni civili e del governo della città nello spazio della vita politica e sociale. Il santo pastore poteva diventare uno dei centri di coagulo in cui tutti, chierici e laici, poteri ecclesiastici e poteri secolari, erano spinti a riconoscersi. E anche la «gentilissima pastorale» allestita dal Collegio dei Nobili si piegava a diventare uno strumento per la ricostruzione dell'unità cittadina, della cui architettura di valori e di credenze era uno specchio amplificato grazie dall'estro artistico di uno dei suoi devoti interpreti.

*Danilo Zardin*

## PREMESSA

La presente edizione è nata per soddisfare una duplice esigenza: da un lato, quella di rendere accessibile agli studiosi una pagina di grande rilievo per lo studio delle origini dell'opera a Milano; dall'altro, quella di restituire le musiche dell'Ardemano al contesto vitale della fruizione. Il conseguimento del primo obiettivo è garantito dalla ricostruzione del tessuto musicale superstite, ottenuta ri-combinando le parti di cui constano i due esemplari, entrambi incompleti, dell'unica stampa secentesca. Al secondo obiettivo concorre invece il risultato della delicata operazione di restauro integrativo, cui sono state sottoposte le composizioni (o le porzioni di composizione) giunteci allo stato incompleto. La ricostruzione della parte mancante è risultata praticabile nella quasi totalità dei casi, con l'unica eccezione di quelli in cui la voce dispersa era destinata a cantare da sola sopra il basso continuo. In tutti gli altri casi si è proposta una soluzione integrativa, la quale, pur nel rispetto delle imprescindibili esigenze di correttezza contrappuntistica e di compatibilità stilistica, rappresenta in ogni caso soltanto un'ipotesi, il cui grado di plausibilità varia da un massimo (che si ha quando le voci obbediscono a criteri di imitazione rigorosa fra le parti) a un minimo (laddove, soprattutto nei contesti armonico-verticali a cinque-sei voci, appare possibile individuare più di una soluzione di ricostruzione praticabile), passando per diversi gradi intermedi. Non è forse un caso, in questa prospettiva, che l'operazione di rifacimento sia proceduta di pari passo con le prime due riprese moderne di questa partitura: la prima inserita nell'alveo delle iniziative culturali promosse a margine della mostra *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, tenutasi presso il Museo Diocesano di Milano (28 febbraio 2006); la seconda legata alle manifestazioni celebrative organizzate presso il Duomo di Milano in occasione del quattrocentesimo anniversario della canonizzazione del Borromeo (19 novembre 2010). La ricostruzione del tessuto polifonico e della parte mancante da un lato ha reso praticabili le due esecuzioni, dall'altro se ne è giovata, nella misura in cui queste hanno reso più proficua la messa a punto del lavoro di ripristino del testo prima che l'edizione fosse definitivamente licenziata alle stampe.

M.T.



## INTRODUZIONE

Attivo nella prima metà del Seicento a Milano, dove occupò il posto di organista nella chiesa collegiata di Santa Maria della Scala e, per un certo periodo, quello di maestro di cappella del governatore spagnolo, Giulio Cesare Ardemanio rappresentò a suo tempo una delle figure più in vista del panorama musicale milanese.<sup>1</sup> Fra le sue opere giunte sino a noi, quella che riveste la maggiore importanza storica è senz'altro l'ultima, la *Musica a più voci con il basso continuo per l'organo* pubblicata a Milano da Graziadio Ferioli nel 1628, di cui si presenta ora per la prima volta l'edizione moderna. Oltre a essere l'unica raccolta individuale del compositore, essa rappresenta il primo esempio noto di musica per il teatro composto, eseguito e pubblicato a Milano da un autore locale. Il fatto che siano state date alle stampe le musiche intercalate a un'azione pastorale (un genere di cui, solitamente, si stampava soltanto il libretto o, in alternativa, l'argomento) rappresenta, a questa altezza cronologica, un fatto di per sé eccezionale. In questo caso è probabile che la notorietà di Giulio Cesare Ardemanio avesse influito sulla scelta di pubblicare anche la musica. Oltre alla rilevanza storica, l'opera riveste un interesse propriamente musicale: pur trattandosi di composizioni d'occasione, le musiche per l'azione pastorale in onore di San Carlo rivelano infatti una notevole inventiva e la mano di un autore stilisticamente aggiornato e in grado di padroneggiare una vasta gamma di tecniche compositive.

Come si legge nella dedica,<sup>2</sup> l'opera fu fatta pubblicare grazie all'interessamento del firmatario della lettera dedicatoria, tale Fulvio Massimi, accademico Incognito<sup>3</sup> che, per la stampa delle musiche, si rivolse a Graziadio Ferioli. Si sa che quest'ultimo si dedicò solo occasionalmente all'editoria musicale,<sup>4</sup> e in effetti la stampa delle musiche dell'Ardemanio, tutt'altro che accurata (tanto da rendere necessari numerosi interventi di *emendatio* in fase di ricostruzione del testo e di preparazione dell'edizione moderna),<sup>5</sup> denota una certa caren-

---

<sup>1</sup> Alle figure di Giulio Cesare e Giovanni Battista Ardemanio è dedicata la monografia MARINA TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nella prima metà del Seicento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, alla quale si rimanda per ulteriori approfondimenti sulla biografia e sulle opere di Giulio Cesare.

<sup>2</sup> «Giulio Cesare Ardemanio, mastro di capella di sua eccellenza, tanto maggiormente degno di lode, quanto per sua modestia sforzasi di tener nascosti a gl'applausi popolari i pregiati tesori di tante sue rare composizioni». Per una trascrizione integrale della lettera dedicatoria si veda, oltre, la DESCRIZIONE DELLA STAMPA.

<sup>3</sup> L'ipotesi più plausibile è che Fulvio Massimi avesse assunto il nome accademico di *Incognito* nell'ambito di un'accademia locale alla quale era affiliato: forse l'Accademia dei Perseveranti, che secondo alcuni fu fondata da Federico Borromeo in seno allo stesso collegio. Non si può escludere, tuttavia, che egli facesse parte dell'Accademia degli Incogniti di Venezia, che annoverava fra i suoi membri anche dei milanesi. Il suo nome però non compare nell'elenco degli accademici riportato nella monografia di MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

<sup>4</sup> Cfr. MARINA TOFFETTI, *Ferioli, Graziadio*, in *Dizionario degli Editori Musicali Italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a c. di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, in corso di stampa.

<sup>5</sup> Per ulteriori dettagli sull'argomento si vedano, poco oltre, i *Criteri di edizione* delle musiche e l'*Apparato critico*.

za di esperienza (e forse anche di caratteri tipografici musicali) da parte del tipografo.

Ignota al *Repertoire International des Sources Musicales*,<sup>6</sup> la stampa musicale, che doveva originariamente constare di sei libri-parte (fra cui quello del *Basso principale*, destinato al continuista), si è preservata in due esemplari, entrambi incompleti, combinando i quali la raccolta risulta completabile solo in parte, come mostra la tabella 1.

Data la mancanza della parte del secondo soprano, soltanto quattro composizioni risultano ricostruibili integralmente (alcune combinando il libro-parte conservato alla biblioteca universitaria di Cambridge e quelli conservati all'Archivio Borromeo dell'Isola Bella): il madrigale a due voci (alto e tenore) *Mentre stavano tramortiti due pastori*, la *Canzonetta all'atto secondo*, per contralto solo, *Spera pastore*, la *Canzonetta all'atto terzo Chi vive in mortal velo*, a tre voci (canto, tenore e basso o due soprani *ad libitum*) e la *Canzonetta all'atto quarto Quanto è pietoso Dio* a voce sola (soprano over tenore). Di altre tre composizioni risulta invece possibile ricostruire soltanto alcune sezioni: della canzonetta all'atto primo si può ricostruire soltanto la seconda stanza (dato che la prima e la terza mancano della parte del secondo canto); del balletto per il coro dei pastori e delle ninfe cattive possiamo completare solo la prima stanza, affidata al tenore solo su basso, mentre le successive, a cinque voci, mancano di un canto; analogamente, del balletto dei pastori delle ninfe del quinto atto, a cinque voci, possiamo ricostruire soltanto l'aria avanti il balletto, affidata al tenore solo sopra il basso. Nelle restanti composizioni si è resa necessaria la ricostruzione della parte del secondo canto, condotta secondo criteri ora armonico-verticali, ora contrappuntistico-imitativi, a seconda dello stile e delle tecniche di volta in volta impiegati nelle diverse pagine.

Le composizioni di Ardemanio furono scritte in occasione della messa in scena di un'azione pastorale di carattere devozionale, rappresentata presso il collegio di Santa Maria dei Nobili durante il carnevale del 1628. In una circostanza simile è probabile che, secondo le consuetudini dell'epoca, fosse stato dato alle stampe, se non l'intero libretto (attualmente non rintracciabile), per lo meno l'argomento. Sappiamo che i testi messi in musica da Ardemanio erano opera degli stessi allievi del collegio ai quali è dedicata la stampa musicale.<sup>7</sup> Non è noto invece l'autore del libretto dell'azione recitata, ma è presumibile che fosse un letterato più esperto dei giovani allievi del collegio. D'altro canto anche i testi musicati ci sono giunti in forma anonima, fatta salva l'indicazione «Di Ottavio Soresina», che compare esclusivamente in corrispondenza del madrigale d'apertura *In boscareccia scena*.<sup>8</sup>

Primo del genere in Italia,<sup>9</sup> il collegio di Santa Maria dei Nobili era stato inaugurato da Carlo Borromeo il 4 giugno 1573 e dotato della sua sede definitiva presso la chiesa di San

<sup>6</sup> *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800* [RISM A/I], 11 voll., Kassel, Bärenreiter, 1971-81.

<sup>7</sup> Lo si apprende dalla lettera dedicatoria, dalla quale si evince anche che Fulvio Massimi non era uno dei membri del collegio: «Eccovi dunque, o signori, in dono quel che non è mio, ma vostro».

<sup>8</sup> L'indicazione compare nei libri-parte superstiti (ad eccezione di quello del Basso principale), mentre non si trova al termine del libro-parte del Basso, dove i testi di tutti i componimenti poetici musicati sono riportati per esteso uno di seguito all'altro. Non altrimenti noto, Ottavio Soresina potrebbe dunque essere l'autore, se non della musica, del solo testo poetico del primo madrigale della *Musica* di Ardemanio; certamente non dei testi dell'intera raccolta, come indicano invece ENRICO BOGGIO, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, LIM-Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004 (Cataloghi di fondi musicali del Piemonte, 3), p. 150, e DAVIDE DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Brepols, Turnhout, 1998, p. 188, nota 19.

<sup>9</sup> GIAN PAOLO BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 22-24.

Tabella 1

TITOLO	INCIPI*	VOCI	Ci	A	T	B	BP
Madrigale avanti il prologo	<i>In boscareccia scena*</i>	5 [CII]	1	1	2	[1]	1
Canzonetta all'atto primo seconda stanza	<i>Non sempre i sommi Dei*</i>	3 [CII]	2			1, 2 [7]	1, 2
terza stanza	<i>Così dolcezza alterna</i>	1	2				2
Madrigale mentre stavano tramortiti due pastori	<i>Non ti fidar del giorno*</i>	3 [CII]	3			2 [7]	2
	<i>Infelice salamandra</i>	2		2, 3	1 [2] 2		3
Balletto per il coro de ninfe e pastori cattivi	<i>Pastori danziamo</i>	1			3		3
Ritornello	<i>Gioiamo, cantiamo*</i>	5 [CII]	3	3	3	2 [7]	3
Canzonetta all'atto secondo	<i>Spera pastore</i>	1		3, 4			4
Dialogo d'un pastorello con le selve	<i>Oh sebbe care*</i>	2 [CII]	4				4
Madrigaletto delle selve mentre dorme il pastorello	<i>Deb dormi pastorello*</i>	1 [CII]					4
Risposta delle selve alle parole del pastorello mentre da ninfa vien risvegliato	<i>Deb lasciato gioire*</i>	1 [CII]					5
Canzonetta all'atto terzo	<i>Chi vive in mortal velo</i>	3	4, 5		4	4	5, 6
Balletto dei pastori e ninfe cattive	<i>Diciamo tutti*</i>	5 [CII]	6	5	5 [4]	5	6
Coro dei pastori mentre si purgavano per il sacrificio	<i>Nelli Dei è lo scampo*</i>	5 [CII]	7	6	6 [5]	3	6, 7
Canzonetta all'atto quarto	<i>Quant'è pietoso Dio</i>	1	8		-		7
Canzonetta all'atto quinto	<i>Così alla notte oscura*</i>	2 [CII]	9, 10		-		8
Balletto per il coro delle ninfe e dei pastori buoni	<i>Oh ninfe vezzosette</i>	1			7 [6]		8, 9
Ritornello	<i>Diciamo cantiamo*</i>	5 [CII]	9	6	7 [6]	3	9
Giubilo dei pastori e delle ninfe buone al secondo sacrificio nel quinto atto	<i>Or colmi ogni alma*</i>	6 [CII]	10, 11 [9] 12 [9]	7, 8, 9	8 [7] 9 [8]	6, 7 Q 6, 7	9, 10, 11
Madrigale dopo l'azione in ringraziamento a San Carlo	<i>Dal balcone del Ciel*</i>	5 [CII]	12 [9] 13 [12]	9, 10	11 [10]	8	11

L'asterisco posto di fianco all'*incipit* indica le composizioni incomplete (in quanto mancanti della parte di canto secondo, indicata fra parentesi quadrate nella colonna relativa alle voci); nelle colonne relative ai diversi libri-parte sono indicati i numeri di pagina delle singole composizioni (fra parentesi quadrate è stata riportata la numerazione errata che si legge sui libri-parte).

Giovanni Evangelista in Porta Nuova (poi chiesa di San Carlo) l'anno successivo, quando l'arcivescovo aveva concordato col cardinale Giovanni Paolo Chiesa l'assegnazione dei beni dell'ordine degli Umiliati.<sup>10</sup> Nella sua sede originaria, nei pressi del collegio di Brera, il collegio sarebbe rimasto fino alla soppressione, avvenuta nel 1773. Affidato inizialmente ai padri Gesuiti e in seguito agli Oblati di Sant'Ambrogio, congregazione creata dallo stesso Carlo Borromeo, il collegio fu curato anche dai successori di Carlo, e in particolare dal cugino Federico, «il quale volle in esso istituita un'accademia di belle lettere,<sup>11</sup> a cui diede il titolo de' Perseveranti».<sup>12</sup> Nel 1684 il collegio fu definitivamente affidato alla Compagnia del Gesù dall'arcivescovo Federico Visconti. In linea con il progetto pedagogico perseguito in Europa dalla Compagnia del Gesù, il collegio milanese avrebbe goduto dell'appoggio delle autorità ecclesiastiche e civili e sarebbe divenuto uno dei principali centri di formazione della nobiltà milanese del Sei-Settecento.<sup>13</sup>

In questo contesto l'educazione cavalleresca e l'apprendimento delle arti venivano curati non meno degli studi letterari,<sup>14</sup> e il teatro veniva annoverato fra le attività qualificanti della formazione mondana e spirituale dei giovani nobili.<sup>15</sup> Inoltre, come è noto, nelle istituzioni dei Gesuiti venivano frequentemente messe in scena tragedie, tragicommedie e pastorali con finalità pedagogiche e di edificazione. Simili rappresentazioni erano in stretto rapporto con il calendario scolastico e avvenivano per lo più durante il carnevale<sup>16</sup> (così da contrastare gli

<sup>10</sup> Sulla fondazione del collegio di Santa Maria dei Nobili si veda CARLO TORRE, *Ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1674, p. 270: «eccoci pur giunti al Collegio de' Nobili: nel secolo passato facevano residenza in questo luogo gli padri umiliati, ed estinta, che fu la loro religione, da San Carlo venne quivi eletta radunanza di nobili giovanetti con agi d'attendere a' studii, e portarsi con decente mensuale stipendio fino a quel tempo, ch'essi desiderano; persino al quarantesimo numero se ne accettano, e restano da un rettore governati religioso oblati». Una trattazione più esaustiva dell'argomento si trova in SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, In Milano, Nella Regio-Ducal Corte, a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1738, Tomo V, Num. 224 (Edizione moderna: Milano, La Vita Felice, 1998, vol. V, pp. 250-252). Latuada attinge alcune informazioni da Giovanni Pietro Giussano, uno dei primi biografi di Carlo. Cfr. GIOVANNI PIETRO GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, In Roma, nella stamperia della Camera Apostolica, 1610. Sulla fondazione del collegio si veda anche CARLO BASCAPÈ, *De vita et rebus gestis Sancti Caroli S.R.E. cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani libri septem*, Ingolstadt, David Sartorius, 1592 (trad. it: *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di Santa Prassede*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1965, p. 1002).

<sup>11</sup> Dell'Accademia dei Perseveranti, citata, oltre che da Serviliano Latuada, anche da Gualdo Priorato e dal Quadrio, non sono stati a tutt'oggi rintracciati i documenti. A questo proposito cfr. GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 2002 (La città e lo spettacolo, 13), p. 293, note 35 e 36.

<sup>12</sup> Cfr. LATUADA, *Descrizione di Milano*, V, p. 253.

<sup>13</sup> Sul teatro nel Collegio dei Nobili si veda ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, p. 286.

<sup>14</sup> Cfr. LATUADA, *Descrizione di Milano*, V, p. 287.

<sup>15</sup> Cfr. GIANFRANCO DAMIANO, *Il teatro gesuitico a Milano nei secoli XVI e XVII: il Collegio di Brera e la tragedia di Emanuele Tesauero*, Tesi di dottorato di ricerca in Teoria e storia della rappresentazione drammatica, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1989-92, p. 50; *Il Collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia fra XVI e XVII secolo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a c. di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995 (La città e lo spettacolo, 4), pp. 473-506. Come illustra Damiano, il Collegio dei Nobili avrebbe concentrato su di sé, almeno a partire dall'ultimo decennio del Seicento e per tutto il secolo seguente, la gran parte della produzione teatrale gesuitica milanese.

<sup>16</sup> A questo proposito cfr. CLAUDIO BERNARDI, *Il tempo profano: l'«Annual Recreation»*. *Il carnevale ambrosiano nel Seicento*, in *La scena della gloria*, pp. 545-83.

eccessi dei festeggiamenti profani),<sup>17</sup> o in concomitanza con la *renovatio studiorum*, con alcune tappe significative dell'attività delle accademie interne al collegio, o ancora con importanti celebrazioni civico-religiose.<sup>18</sup> La pastorale corredata dalle musiche di Ardemanio appare quindi ben inserita nel quadro del teatro religioso milanese dei primi tre decenni del Seicento, e in particolare nel contesto delle esperienze sceniche dilettantistiche fiorite durante l'episcopato di Federico Borromeo. Ne sono una riprova, da un lato, l'anonimato e la non eccelsa qualità della maggior parte dei testi poetici, dall'altro l'adozione, da parte del compositore, di una cifra stilistica facilmente recepitibile, lontana dagli sperimentalismi che si trovano in alcune composizioni dello stesso autore comparse in antologie dell'epoca, e la relativa semplicità della maggior parte delle composizioni, alla portata di un buon coro di studenti o dilettanti.<sup>19</sup>

La rilevanza storica della *Musica a più voci* composta da Giulio Cesare Ardemanio appare tanto più apprezzabile, quanto più si considera che una delle principali difficoltà incontrate dagli storici del teatro musicale a Milano è rappresentata dalla quasi totale assenza di testimonianze musicali. Nel caso della pastorale di Ardemanio la situazione delle fonti appare ribaltata rispetto al consueto, dal momento che disponiamo della musica (e dei testi ad essa sottoposti), mentre il libretto è andato disperso. Inoltre la musica, sebbene per lo più destinata a collocarsi all'inizio e alla fine dei cinque atti, in alcuni casi doveva essere eseguita nel corso di uno stesso atto, il che lascia supporre che i testi messi in musica facessero parte in qualche misura di un progetto drammaturgico complessivo. La riscoperta e lo studio di questa partitura consentono quindi di affermare che a Milano alla fine degli anni venti del Seicento stava nascendo un genere teatrale in cui la musica aveva una funzione più rilevante che non quella di creare momenti distensivi e di puro intrattenimento nelle pause dell'azione.

D'altro canto della pastorale recitata nel 1628, sotto il profilo strettamente drammaturgico, non sappiamo altro, se non quanto si desume dai testi musicati da Ardemanio e dalle didascalie apposte alle musiche. Lo schema seguente mostra la struttura dell'azione pastorale e l'ipotetica collocazione delle musiche.

Madrigale avanti il prologo (cinque voci)

#### PROLOGO

Canzonetta all'atto primo (tre voci / voce sola / tre voci)

#### PRIMO ATTO

Madrigale mentre stavano tramortiti due pastori (due voci)

Aria (voce sola) / Balletto (cinque voci)

Canzonetta all'atto secondo (voce sola)

<sup>17</sup> Cfr. *De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani*, in *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, a cura di L. Lukacs S. I., Institutum Historicum Societatis Iesu, Romae 1965-1986, 5 voll., II (1974), p. 615.

<sup>18</sup> Per ulteriori informazioni sul contesto storico entro cui si inserisce l'esecuzione della pastorale si veda anche MARINA TOFFETTI, *La Musica a più voci (1628) di Giulio Cesare Ardemanio per un'azione pastorale alludente alla venuta di San Carlo*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna*, a c. di Maria Luisa Frosio e Danilo Zardin, «Studia Borromaica» XXV, 2011, pp. 275-310.

<sup>19</sup> Se è pensabile che un buon coro di dilettanti potesse eseguire le parti polifoniche, appare invece più probabile che le parti solistiche fossero state affidate a cantanti professionisti, forse esterni al collegio.

## INTRODUZIONE

### SECONDO ATTO

Dialogo d'un pastorello con le selve (due voci)  
Madrigaletto delle selve mentre dorme il pastorello (voce sola) /  
Risposta delle selve alle parole del pastorello mentre da ninfa vien  
risvegliato (voce sola)

Canzonetta all'atto terzo (tre voci)

### TERZO ATTO

Balletto dei pastori e ninfe cattive (cinque voci)  
Coro dei pastori mentre si purgavano per il sacrificio (cinque voci)

Canzonetta all'atto quarto (voce sola)

### QUARTO ATTO

Canzonetta all'atto quinto (due voci)

### QUINTO ATTO

Aria avanti il balletto (voce sola) / Balletto (cinque voci)  
Giubilo dei pastori e ninfe buone al secondo sacrificio (sei voci)

### RINGRAZIAMENTO

Madrigale a cinque dopo l'azione in ringraziamento di San Carlo (cinque voci)

In linea con le convenzioni dell'epoca, l'azione pastorale era articolata in un prologo, cinque atti e un ringraziamento finale, e presentava una struttura simmetrica che risulta enfatizzata dalla collocazione degli interventi musicali. Ardemano pone l'azione entro una cornice ideale, costituita da un madrigale a cinque voci *avanti il prologo* e uno, sempre a cinque voci, posto *dopo l'azione in ringraziamento a Santo Carlo*. I cinque atti sono introdotti da altrettante canzonette per un numero di voci che varia da una a tre, distribuite in base al criterio dell'alternanza, per cui l'organico a tre voci viene impiegato all'inizio del primo e del terzo atto, quello a voce sola all'inizio del secondo e del quarto, e quello a due voci all'inizio del quinto atto. La canzonetta all'atto primo si compone di tre stanze: la prima a tre voci, la seconda a voce sola e la terza di nuovo a tre voci; quella che introduce il secondo atto è a voce sola e si compone di quattro strofe, ma la musica che le riveste si rinnova di continuo e fluisce senza cesure; nella canzonetta a tre che apre il terzo atto le quattro strofe di testo sono intonate sulla stessa musica; nella canzonetta all'atto quarto, a voce sola, le quattro strofe del testo sono affidate a un'intonazione continua con struttura *durchkomponiert*; allo stesso modo, le quattro strofe di testo della canzonetta all'atto quinto sono intonate su una struttura priva di ripetizioni musicali. Un ulteriore elemento di simmetria è dato dalla collocazione dei tre balletti inseriti, allo scopo di vivacizzare la rappresentazione, all'interno del primo, del terzo e dell'ultimo atto. Nella pastorale dovevano essere presenti alcune scene topiche, come la scena del sonno inserita nel secondo atto, in cui un pastorello assopito viene risvegliato dalle ninfe, le scene di sacrificio (che dovevano essere per lo meno due, rispettivamente nel terzo e nel quinto atto) e di invocazione alle divinità, e alcuni elementi convenzionali, come il tema delle coppie amorose contrastate.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Sulla struttura della pastorale cfr. anche CARPANI, *Percorsi della cultura biblica*, pp. 377-8.

I testi poetici messi in musica da Ardemaniao appaiono complessivamente modesti, con l'eccezione di alcuni componimenti più disinvolti (come, ad esempio, *Ob ninfe vezzosette*), e di altri che denotano al contrario un particolare impaccio (com'è il caso di *Nelli Dei è lo scampo*).<sup>21</sup> Non si può escludere che essi rappresentino il risultato di esercitazioni di versificazione svolte in contesto scolastico dagli allievi del collegio su una rosa di temi assegnati dai loro maestri, forse in vista della realizzazione dell'evento teatrale carnevalesco: un'ipotesi che sarebbe confortata, oltre che dal modesto livello poetico e dalla ricorrenza dei temi, da alcune analogie di struttura che li accomunano. Ad eccezione dei madrigali impiegati con funzione di cornice (che sono peraltro gli unici in cui venga menzionato San Carlo),<sup>22</sup> delle composizioni inserite nella scena del sonno del secondo atto e dei balletti inneggianti alle gioie terrene («Gioiamo, cantiamo [...] dicendo a tutt'ore: "Viva l'amore!"»;<sup>23</sup> «Diciamo tutti con grande gioia: "Viva l'amore nel nostro cuore, non più patire, non più martire!"»<sup>24</sup>), i componimenti messi in musica ruotano tutti attorno agli stessi argomenti: la fugacità della vita mortale («Questa vita fugace che qual nebbia si strugge e qual ombra si fugge»<sup>25</sup>), la mutevolezza della sorte («Così dolcezza alterna e amarezza insieme»; «non ti fidar del giorno tu che ridi felice, oh sprezzator del Cielo, muta la sorte il velo»<sup>26</sup>), l'eterna sventura che toccherà chi vive incurante del Cielo («agli occhi molli e ai lascivi canti succedono sospiri e mesti pianti»;<sup>27</sup> «l'allegrezza terrena farassi eterna pena»;<sup>28</sup> «Chi l'imprese mortali comincia, e non ricorre a Dio, periglio corre»;<sup>29</sup> «chi non ricorre a Dio non spera bene»<sup>30</sup>) e l'eterna gioia che sarà data a chi sopporta pazientemente le sofferenze della vita e si affida a Dio («i giorni tristi e rei de' pastori di cor sinceri e mondi mutan alfin in sereni e giocondi»<sup>31</sup>).

Se confrontate con la restante produzione di Ardemaniao, e in particolare con i concerti su basso continuo pubblicati nelle antologie dell'epoca, molte delle pagine composte per la pastorale del 1628 presentano un ambito vocale più ristretto, una maggiore semplicità e un carattere più scorrevole, caratteristiche certamente più congeniali a un'esecuzione affidata a un gruppo di cantori dilettanti, quale doveva essere quello degli allievi del collegio di Santa Maria responsabili della messa in scena dell'azione pastorale: a riprova del fatto che l'autore, altrove più incline a sperimentalismi, in questa circostanza operò una scelta consapevole, adottando una cifra stilistica efficace e congeniale all'istanza comunicativa dell'evento teatrale.

---

<sup>21</sup> Ringrazio sentitamente Davide Conrieri per l'attenta lettura dei testi musicati da Ardemaniao e per i diversi suggerimenti in proposito.

<sup>22</sup> Inoltre, come si è visto, il primo madrigale è attribuito a Ottavio Soresina, figura che, stando a quanto sinora noto, risulta apparentemente estranea al collegio.

<sup>23</sup> Cfr. il Balletto per il coro de ninfe e pastori cattivi, n. 4.

<sup>24</sup> Cfr. il Balletto per il coro de ninfe e pastori cattivi, n. 7.

<sup>25</sup> Cfr. il Balletto per il coro delle ninfe e dei pastori buoni, n. 13.

<sup>26</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto primo, n. 2.

<sup>27</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto primo, n. 2.

<sup>28</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto secondo, n. 5.

<sup>29</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto terzo, n. 8.

<sup>30</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto quarto, n. 11.

<sup>31</sup> Cfr. la Canzonetta all'atto primo, n. 3.