

Sui canoni di Stefano Pasini in onore dei santi Faustino e Giovita

Antonio Delfino

Università degli Studi di Pavia
antonio.delfino@unipv.it

§ Tra le composizioni musicali di autori bresciani dedicati ai santi patroni Faustino e Giovita un posto di rilievo lo occupano i tre canoni di Stefano Pasini posti in apertura della *GVIDA, E CONSEQVENTI Dell'Opra Composta in Canoni* (Giuseppe Sala, Venezia 1677), raccolta interamente costituita da musiche polifoniche vocali e sonate strumentali in scrittura canonica. Il maggiore di essi, a quattro voci, si svolge come un canone figurato a forma di croce e può essere considerato uno degli ultimi esempi di quella ricca tradizione attestata soprattutto nel Cinquecento e nella prima metà del Seicento, mentre i due minori, entrambi a due voci, si ispirano ad alcune vicende della vita dei due santi. L'analisi dei testi poetici intonati, degli estesi paratesti e la trascrizione in notazione moderna, intendono sottolineare l'originalità di un omaggio musicale di alto valore simbolico e votivo.

§ Among the musical compositions of authors born in the city of Brescia dedicated to their patron saints Faustino and Giovita, an outstanding position is taken by the Stefano Pasini's three canons situated in opening of *GVIDA, E CONSEQVENTI Dell'Opra Composta in Canoni* (Giuseppe Sala, Venice 1677), that is a collection entirely formed by polyphonic vocal music and instrumental sonatas in canonical scripture. The most important of them, for four voices, is developed as a figurative cross shaped canon and can be considered one of the last examples of the rich tradition mostly established in 16th century and in the first half of 17th, whereas the two minors, both for two voices, take inspiration from some vicissitudes in the two saints lifes. The analysis of the poetical texts, of the wide paratexts, and the transcription in modern notation try to emphasize the originality of a musical homage of high symbolic and devotional value.

L'IMPORTANZA del culto di particolari santi si può misurare dalle espressioni artistiche che ne fanno memoria. In questa prospettiva i martiri Faustino e Giovita, santi protettori di Brescia, occupano certamente una posizione di rilievo poiché non si è mai affievolito l'interesse di letterati, pittori, scultori e, non ultimo, di musicisti che si sono ispirati alle loro gesta e alle loro testimonianze di fede.¹ In campo liturgico-musicale l'Ufficio per la loro festa, attestato forse per la prima volta nell'XI secolo, si tramanda attraverso complesse trasformazioni che ne testimoniano la vitalità nel corso del tempo,² mentre nel periodo tardo rinascimentale e nel primo Seicento disponiamo di almeno quattro mottetti a loro espressamente dedicati:³ *Sanctorum martyrum* e *Hodie solennis illuxit dies*, entrambi composti da Giovanni Contino per cinque voci,⁴ *Haec est vera fraternitas* a due Bassi e basso continuo di Pietro Lappi⁵ e *Gloriosi Christi martyres* a quattro voci e basso continuo di Giovanni Francesco Capello.⁶

Meno noto ma assai interessante come documento di cultura artistica è invece un gruppo di tre canoni che il bresciano Stefano Pasino ha indirizzato ai due santi nel 1677.⁷ La raccolta che li contiene, dal titolo *GVIDA, E*

¹ Della vasta bibliografia basti citare il pionieristico P. GUERRINI, *I santi Faustino e Giovita nella storia nella leggenda e nell'arte*, «Brixia sacra», 14 (1923), pp. 1-129 e il recente catalogo della mostra *Il gran teatro barocco. I Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, a cura di G. Fusari, La compagnia della stampa Massetti Rodella, Brescia 2010.

² Titolo di riferimento, che riprende e sviluppa anche studi precedenti, è M.T. ROSA BAREZZANI, *Note intorno all'ufficio liturgico dei santi patroni di Brescia*, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano*, atti della giornata nazionale di studio, Brescia, 3-4 aprile 2008, a cura di M.T. Rosa Barezani e R. Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 79-126, con ampie indicazioni bibliografiche. Un ulteriore approfondimento sulla messa propria è offerto in M.T. ROSA BAREZZANI, *Una Messa per i Santi Faustino e Giovita*, in *La memoria della fede. Studi storici offerti a Sua Santità Benedetto XVI nel centenario della rivista «Brixia sacra»*. I, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 14/1-2 (2009), pp. 187-235.

³ Si tratta di un elenco provvisorio che andrebbe completato sulla base di una ricognizione sistematica di ogni singolo mottetto di autore bresciano, in quanto dalle indicazioni catalografiche, limitate al solo incipit, non emergono ovviamente i nomi di Faustino e Giovita presenti all'interno dei testi mottettistici.

⁴ Sono contenuti rispettivamente in G. CONTINO, *Modulationum quinque vocibus liber primus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560 (MISCHIATI, p. 238), ed. mod. ID., ed. by R. Sherr, Garland, New York - London 1994 (Sixteenth Century Motet, 25), pp. 157-166 e G. CONTINO, *Modulationum quinque vocibus liber secundus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560 (MISCHIATI, p. 241).

⁵ P. LAPPI, *Sacrae Melodiae [...] Liber Primus*, Ricciardo Amadino, Venezia 1614 (MISCHIATI, p. 393).

⁶ G. F. CAPELLO, *Mottetti e dialoghi a cinque, sei, sette et otto con sinfonie [...] Opera Settima*, Giacomo Vincenti, Venezia 1615 (MISCHIATI, p. 209), ed. mod. in R. TIBALDI, *I Mottetti e Dialoghi (Venezia 1615) di Giovanni Francesco Capello. Con uno studio sull'uso degli strumenti nel mottetto italiano (ca. 1598-1630)*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona 1991-92, pp. 140-143; il mottetto impiega la voce sola del Tenore a cui si contrappone il ritornello in ritmo ternario affidato al «Ripieno» (Canto, Alto, Tenore e Basso).

⁷ La figura di Pasini è a tutt'oggi poco studiata e le tappe della sua vicenda biografica si apprendono dai frontespizi e soprattutto dalle dediche delle sue cinque raccolte a stampa rimaste su almeno nove ipotizzabili (se ne veda la descrizione in MISCHIATI, pp. 723-737). I dati sono variamente compendati partendo da P. GUERRINI, *Stefano Pasini musicista bresciano del seicento*, «Brixia sacra», 7 (1916), pp. 79-80, fino a J. HARPER, *Pasino Stefano [Ghizzolo]*, in *New*

CONSEQUENTI Dell'Opra Composta in Canoni, fu stampata a Venezia da Giuseppe Sala ed è dedicata all'imperatore Leopoldo I d'Asburgo. La sua peculiarità è quella di essere costituita da un fascicolo per il basso continuo e da un unico fascicolo per le quattro parti vocali, che in ordine alla struttura canonica devono quindi leggere la medesima parte.⁸ Contiene otto salmi,⁹ un Magnificat, e due Sonate a due violini e basso, di cui una «detta la Cominella» e l'altra «detta la Savolda». La silloge è quindi un tributo all'arte canonica e si configura come un libro dove si ricerca il massimo sfoggio di perizia tecnica, oltre che essere una raccolta di composizioni perfettamente utilizzabili in ambito vesperale. Certamente extra-liturgico è il contesto ideale in cui si inseriscono le due «curiosità spirituali», complesse opere fatte di testi letterari e canoni, poste all'inizio del libro: la prima sui due santi Faustino e Giovita, la seconda dedicata all'immagine miracolosa della Madonna di Lonato, tutte su pagine decorate con bordo tipografico molto elegante.¹⁰ La parte dedicata ai santi protettori di Brescia è posta in posizione di apertura (pp. 5-7) e la preminenza che le è data, rispetto all'altra di argomento mariano, è il segno della più grande considerazione in cui essi sono tenuti, tanto più se si considera che l'omaggio è duplice poiché i primi due canoni da un lato e il terzo canone dall'altro trattano due argomenti distinti.

*Grove*², 19, pp. 184-185. Un tentativo di porlo in relazione con la vita musicale del suo tempo, commentando la citazione dei musicisti nativi di Lonato (Pietro Verdina, Giovanni Antonio Bertoli e un certo Lanfranchi) che Pasini fa nella dedica delle *Sonate a 2. 3. 4. instrumenti* [...] *opera ottava* del 1679, è reperibile in G. BONOMO, *Le Composizioni musicali fatte per sonare col fagotto solo (1645) di Giovanni Antonio Bertali*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, II, atti del convegno, Salò, 7 ottobre 1990, a cura di M.T. Rosa Barezzani e R. Cafiero, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 91-161: 98-103.

⁸ L'intera raccolta, con l'aggiunta della *Sonata ottava* in canone dell'opera VIII (1679), è anche trattata in M. LAMLA, *Kanonkünste im barocken Italien, insbesondere in Rom*, 3. Bänd., Dr.Phil.-Dissertation, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2003, III, pp. 299-311. Di tutte le composizioni è fornita una sintetica descrizione e l'incipit musicale; i canoni sono invece soltanto trascritti in edizione semidiplomatica, ma non svolti per esteso, e presentano il testo letterario talvolta gravato da un'approssimativa disposizione delle sillabe sotto alle note. Sull'arte del canone nel Seicento si vedano pure S. DURANTE, *On Artificiose Compositions at the Time of Frescobaldi*, in *Frescobaldi Studies*, ed. by A. Silbiger, Duke University Press, Durham 1987, pp. 195-217; G. GERBINO, *Pier Francesco Valentini e la cultura del canone nella prima metà del XVII secolo*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona 1991-92; D.B. COLLINS, *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, 2 voll. PhD. Diss. Stanford University 1992; G. GERBINO, *Canoni ed enigmi. Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma 1995; L. WUIDAR, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Peter Lang, Bruxelles 2008.

⁹ Il gruppo di salmi può soddisfare diverse esigenze liturgiche, sebbene ne manchino alcuni per specifiche feste: *Dixit, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Nisi Dominus, Credidi, Laetatus sum* [i primi cinque necessari per i Vespri dei Martiri e dei Confessori].

¹⁰ I soli due canoni 'figurati' sono repertoriati in M. LAMLA, *Musical Canons on artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries*, in *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century*, ed. by E. Schreurs and H. Vanhulst, Alamire, Leuven - Peer 1997 (Yearbook of the Alamire Foundation, 2), pp. 479-510: 498-499.

Canoni I e II

I primi due canoni, stampati a p. 6, sono preceduti da una pagina introduttiva (p. 5) nella quale l'intitolazione, in capitale maiuscola, si dispone in alto su tre righe:¹¹

CROCE MVSICALE | DEDICATA ALLI SANTI MARTIRI | FAVSTINO, ET GIOVITA.

Un elemento decorativo costituito da due fiori recisi e intrecciati separa il titolo dal componimento in versi che campeggia nella pagina e che costituisce la dedica vera e propria; completa l'impaginazione una seconda piccola xilografia raffigurante tre piantine di fiori che spuntano da una striscia di terra appena accennata. Il testo poetico recita:¹²

MADRIGALE.

S'a voi Campion della verace fede,
Faustino, e Giovita [,]
Gemina Croce il Duce Namò diede,
Allor che il corpo esangue
Havevate sommerso in rio di sangue [,]
V'offerisco ancor io
Con amor più devoto
Affisso in questa Croce il Cuore in Voto.¹³

Lo schema delle rime (AxAbBycC) si presenta piuttosto articolato benché il numero degli endecasillabi e dei settenari si eguagli: ad un terzetto iniziale,

¹¹ Nella trascrizione dei testi letterari sono stati tacitamente normalizzati gli accenti e l'uso di *u* e *v* (ad esclusione dei frontespizi e dei titoli in capitale).

¹² L'iniziale «S» al v. 1 è racchiusa in una cornicetta quadrangolare formata dalla ripetizione di uno degli elementi impiegati nel filetto floreale della pagina (sei elementi nei lati orizzontali e cinque in quelli verticali).

¹³ Non ci sarebbero elementi oggettivi per stabilire con certezza la paternità di questo madrigale, dell'altro componimento a p. 7, sempre dedicato ai santi bresciani (v. *infra*), e di quello molto esteso (ben 65 versi) rivolto alla Madonna di Lonato (pp. 9-10). Potrebbe l'assenza di specifiche attestazioni di poeti e letterati esterni, che invece accompagnano quasi sempre nelle stampe musicali (e non) del tempo le rime a carattere encomiastico o semplicemente introduttivo (epigrammi, madrigali, sonetti, ecc.), far ritenere lo stesso Stefano Pasini autore dei versi contenuti nella raccolta del 1677? Questa ipotesi, che riconoscerebbe al musicista anche competenze poetiche, troverebbe in parte una controprova nella presenza di rime firmate da Gio. Battista Carteri e Antonio Ruggeri nelle *Messe a quattro da concerto, e capella* [...] *opera quarta*, Appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1635 (MISCHIATI, p. 724) e da Gioseffio Cominelli (forse parente del più noto letterato salodiano Leonardo Cominelli?) nei *Motetti a 2.3.4. concertati* [...] *opera sesta*, Francesco Magni, Venezia 1651 (MISCHIATI, p. 727). Rimane comunque adespoto il sonetto che segue la lunga e importante dedica delle *Sonate a 2.3.4. instrumenti* [...] *opera ottava*, Francesco Magni, Venezia 1679 (MISCHIATI, p. 736): i riferimenti a Pasini in seconda persona farebbero qui propendere per una 'penna' esterna (benché celata), a meno di non postulare un sottile gioco retorico di estraniamento a cui si sottoporrebbe lo stesso musicista («Non indarno il Pasin, grate all'udito, | Sudò à compor musiche note [...], oppure «Dunque à raggion gli dedicasti i Canti | O Pasin [...].»).

con al centro un verso irrelato (v. 2), seguono due distici a rima baciata paralleli (bB–cC), separati da un secondo verso irrelato (v. 6). Nei due distici si nota anche la presenza di rime inclusive, indice di una certa ricercatezza: nei vv. 4-5 (esangue → sangue) con significato antitetico, nei vv. 7-8 (devoto → voto) appartenenti alla stessa sfera semantica. La particolare struttura poetica scandisce, anche attraverso l'efficace apporto dell'accentazione, le fasi salienti del lontano avvenimento che è ricordato. I vv. 1-3 descrivono in modo conciso il famoso dono, mentre i vv. 4-5 (il primo distico), nel ricordare il fatto miracoloso che ha determinato le condizioni per cui si è prodotta la stessa azione, dilatano il ritmo per giungere al v. 6, vera chiave dell'intero madrigale sul quale si risolve l'intonazione ascendente dei primi cinque versi e sul quale si definisce il significato dell'intero componimento come omaggio devozionale. Il settenario, oltre a contenere il verbo principale «v'offerisco», sortisce l'effetto di una sottolineatura sospensiva prima di rilasciarsi in un secondo distico che specifica la natura della personale offerta. Il testo poetico, oltre ad essere un esempio di costruzione retorica ben congegnata, vuole introdurre il testo musicale richiamando alcuni particolari fondamentali dell'agiografia dei santi protettori.

I primi cinque versi del madrigale si riferiscono esplicitamente alle famose Sante Croci che secondo la leggenda il duca Namò avrebbe donato alla chiesa di Santa Maria *in silva* (poi San Faustino Maggiore) dopo aver assistito alla processione che si era svolta in occasione del trasferimento qui dei corpi dei due santi protettori provenienti dalla chiesa di San Faustino *ad sanguinem*, presso il cimitero cristiano fuori porta Matolfa. La tradizione situerebbe la traslazione il 9 maggio 806, ma quando «esattamente sia avvenuta [...] è un problema non del tutto risolto a causa della discordanza delle date ricavate di volta in volta da un manipolo di testimonianze troppo eterogenee»;¹⁴ così come non c'è unanimità nel descrivere il ruolo e la successione delle azioni di Namò, secondo quanto già lamentato nel 1670 da Bernardino Faino.¹⁵ Al di là delle questioni cronologiche, qui di secondaria importanza, la leggenda vuole che Namò (o Aimo) di Baviera, «creato marchese di Namour da Carlo Magno e più tardi governatore di Brescia»,¹⁶ assistesse dapprima con sospetto alle manifestazioni di giubilo del popolo bresciano, per poi ricredersi grazie al miracolo del sangue sgorgato dai corpi dei santi e, come segno della compiuta conversione, donare quindi al monastero la reliquia della Croce (conservata

¹⁴ P.V. BEGNI REDONA, *La traslazione delle reliquie dei santi a Brescia tra iconografia e storia*, in *San Faustino Maggiore di Brescia il monastero della città*, atti della giornata di studio, Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 11 febbraio 2005, a cura di G. Archetti e A. Baronio, «Brixia sacra: Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 11/1 (2006), pp. 487-506: 491 s. Cfr. anche A. FAPPANI, *I santi Faustino e Giovita*, La voce del popolo, Brescia 1985, pp. 36 ss. che riporta contrastanti opinioni che anticiperebbero il fatto al 720-730.

¹⁵ B. FAINO, *Dimostrazioni della vera essistenza de santi Faustino, e Giovita*, Giacomo Turlino, Brescia 1670, p. 6.

¹⁶ BEGNI REDONA, *La traslazione delle reliquie*, p. 499.

nella Stauroteca) e la croce del campo o orifiamma, quella che in seguito sarebbe stata issata sul Carroccio nella celebre battaglia di Legnano del 1176.

Il rapido susseguirsi degli avvenimenti, così come è interpretato dal madrigale, presenta una innegabile aderenza con il vivido racconto di Ottavio Rossi, soprattutto quando questi si lancia nell'iperbolica descrizione del momento in cui Namò «Vede che tutto intorno spargono sangue vivo in abbondanza, che ridonda de sopra al Cataletto e ne bagna la terra».¹⁷ Oltre all'opera dello storico bresciano, l'intento evocativo di alcuni versi potrebbe derivare anche dalle suggestioni suscitate da un altro famoso volume stampato a Brescia pochi anni prima dell'uscita dell'op. VII di Pasini e destinato a diventare l'opera illustrata di riferimento per l'iconografia dei martiri: *L'impetrata perfidia* di Andrea Manenti, contenente un ricchissimo apparato di tavole ad opera dell'incisore Iacopo Ruffoni.¹⁸ La tavola «Traslazione de Santi», in particolare, restituisce con dovizia di dettagli proprio il passaggio del carro con i due corpi dai quali trasudano innumerevoli gocce di sangue che scivolano giù dalle sponde, fenomeno miracoloso contemplato da Namò inginocchiato in primo piano a destra della 'scena' e con le braccia aperte ad esprimere stupore e riverenza.¹⁹ Il richiamo di questo evento nei vv. 5-6 può essere, appunto, il naturale riflesso di una conoscenza – ovvia per un bresciano – di tale tradizione agiografica, ma anche un legame con la coeva cultura artistico-libreraria di ambito edificante; inoltre, non pare forse casuale il fatto che l'appellativo 'campioni' contenuto nel titolo del libro di Manenti riecheggi anche nel v. 1 del madrigale («Campion della verace fede»)²⁰.

Nel suo significato complessivo, dunque, il madrigale è imperniato attorno al miracolo del sangue e al rapporto a distanza che in esso si instaura tra la reliquia donata dall'antico dignitario, la «gemina Croce» (v. 3),²¹ e il canone cruciforme offerto dal musicista: rivolgendosi personalmente ai due santi egli

¹⁷ O. ROSSI, *Historia de' santi Faustino e Giovita*, B. Fontana, Brescia 1624 (cit. in FAPPANI, *I santi Faustino e Giovita*, p. 37).

¹⁸ A. MANENTI, *L'impetrata perfidia dell'empio monarca Adriano sprezzata, e vinta dall'invitta tolleranza ne tanti tragici, e prodigiosi trionfi de gloriosissimi campioni fratelli germani padroni di Brescia santi Faustino, e Giovita, santi Calocero, et Afra* [secondo titolo: *I prodigiosi trionfi della divina grazia ne gli heroici progressi all'empiree palme dell'invittissimi campioni santi Faustino e Giovita*], Gio. Battista Gromi, Brescia 1671; cfr. *Le edizioni bresciane del Seicento. Catalogo cronologico delle opere stampate a Brescia e a Salò*, a cura di U. Spini, introd. e indici di E. Sandal, Bibliografica, Milano 1988 (Regione Lombardia, Fonti e documenti, 11), pp. 156 s. Le incisioni, di fattura straordinaria e di grande potenza espressiva, illustrano le tappe del martirio dei due santi soffermandosi sui supplizi patiti, talvolta non senza un certo compiacimento; 18 tavole sono riprodotte tra le pp. 9 e 31 in FAPPANI, *I santi Faustino e Giovita*.

¹⁹ Cfr. FAPPANI, *I santi Faustino e Giovita*, p. 26.

²⁰ Qui declinato con reminiscenze dantesche («verace fede», Par. XXIV, 44) e tassiane («campion de la cristiana fede», *Gerus. Lib.*, XV, 44, 4).

²¹ Il termine latineggiante (da *crux gemina*: cfr. *Glossarium Artis. Band 2: Kirchegeräte, Kreuze und Reliquare der Christlichen Kirche*, Saur, München 1992, pp. 133 e 137) indica la croce a doppia traversa, segno onnipresente legato al culto bresciano dei due santi: raffigurato, ad esempio, due volte sulla Stauroteca, posto a coronamento dell'Arca in San Faustino Maggiore e sul culmine della cupola del Duomo Nuovo.

vuole affiancare a quell'avvenimento lontano, ma «con amor più devoto», un gesto di rinnovata devozione con l'intento di perpetuarne la memoria.

I molteplici richiami alla sfera agiografica riscontrati nel madrigale di apertura lasciano il posto alle allusioni simboliche del testo musicale vero e proprio (p. 6; cfr. figura 1). Innanzi tutto è la studiata impaginazione dei due canoni a rivelarsi ancora debitrice del patrimonio artistico-religioso legato ai due santi:²² questi compaiono in posa eretta, identificati dalle rispettive iniziali («SF» e «SG»), su due piedistalli formati dalle terminazioni di un pentagramma ricurvo a guisa di mezzaluna – relativo, come si vedrà, al canone II – che circonda parzialmente la base del canone a forma la croce; vestono abiti militari (con corazza pettorale, mantello e fascia diagonale); impugnano la spada puntata a terra in stato di riposo e tengono nell'altra mano la palma del martirio; tra di loro si erge imponente la croce con una piccola figura di Cristo al centro. La nobile postura è quella ormai fissata dall'iconografia tradizionale del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, come è testimoniata dalle loro effigi a stampa nella *Legenda* del 1490 e nella *Passio* del 1511,²³ e che è ancora riproposta nella grande arca marmorea eretta nel 1623 nella basilica a loro dedicata ed attribuita ad Antonio Carra e figlio e dove tra le due statue dei santi è situata la croce doppia. Si può affermare che la composizione sia quindi impostata su elementi ben noti e tra i più cari all'immaginario collettivo dei bresciani.

²² La pagina è riprodotta anche in MISCHIATI, p. 731 e in LAMLA, *Kanonküste im barocken Italien*, III, p. 301.

²³ *Legenda de sancto Faustino e Jovita*, B. da Farfengo, Brescia 1490 (in abiti civili da cavaliere) e *Passio sanctorum martyrum Faustini et Jovite brixensium*, G.A. Bresciano, Brescia 1511 (in vesti militari identiche a quelle visibili in Pasini e dotati di spada uno, dello stendardo l'altro); le due incisioni sono riprodotte in *Aspirazioni e Devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, catalogo della mostra (Brescia, 7 ottobre -26 novembre 2006), a cura di E. Ferraglio, Electa, Milano 2006, rispettivamente alle pp. 127-128.

I due canoni, che sono musicalmente autonomi, sono notati su tre segmenti di pentagramma, due per il I e uno per il II, e sono circondati da paratesti che ne facilitano la lettura; è però lo stesso autore che in un paragrafo dell'ampia prefazione «Alli Signori Musici» (p. 4)²⁴ già descrive i due canoni e ci fornisce la soluzione:

[...] La Musica fatta nella Croce è a 4. voci cioè due Alti, e due Tenori quale va cantata tutta in un mede[si]mo tempo, un Alto, e un Tenore vanno cantati alla dritta, & hanno anco le sue parole sotto alle note ala dritta[,] l'altro Alto, & Tenore vanno cantati alla mancina, & hanno le sue parole sopra le noti scritte alla mancina; Onde come si vede scritto e principio, e fine nelli quattro lochi[.]²⁵ La Musica dove sono poste le sudette figurette di s.s. favstino & giovitta, è a due voci, Canto, e Alto, e Canone principia il Canto, l'Alto aspetta meza battuta, & un sospiro, e poi canta una quinta più bassa, e devono cantare ambi le noti, ove non sono parole, che il nome delle noti danno il senso alle parole. [...]

La croce è dunque costruita come un doppio canone cancrizzante, cioè due linee melodiche che qui devono essere lette contemporaneamente avanti e indietro da due cantori diversi, per un totale di quattro parti («a 4 doi alti e duoi tenori» recita la rubrica suddivisa ai lati della croce).²⁶ Le chiavi e i segni mensurali – in due casi rovesciati – posti alla testa dei quattro bracci identificano la posizione delle voci: la coppia di Alti legge il pentagramma con chiavi C₃ che si sviluppa come traversa della croce, mentre la coppia dei Tenori legge il pentagramma verticale ('in palo') con chiavi C₄ ruotando la pagina di 90° in senso antiorario.²⁷ In prossimità delle quattro chiavi la dicitura «Principio e fine» ribadisce l'organizzazione delle voci, ma è anche un potente richiamo simbolico al celebre passo dell'Apocalisse (Ap 22, 13) in cui Cristo si definisce «Principio e fine di ogni cosa». L'universalità della Redenzione che si compie attraverso la passione si riverbera nel testo intonato dalle quattro voci che

²⁴ Il testo è trascritto integralmente in MISCHIATI, pp. 730-731.

²⁵ La frase non è chiusa da alcun punto fermo e il testo prosegue, senza soluzione di continuità, con un nuovo periodo riguardante il canone II: la mancanza di punteggiatura è da ritenersi quindi un errore tipografico e si suggerisce qui la sua integrazione e il ripristino della maiuscola successiva.

²⁶ Al genere del canone cruciforme rimandano alcuni studi di Katelijne Schiltz e più precisamente K. SCHILTZ, *La storia di un'iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento: il caso di 'Ad te, domine, levavi animam meam' di Philippus de Monte (1574)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 38 (2003), pp. 227-257; EAD., *Visual Pictorialism in Renaissance Musical Riddles*, «Journal of the Alamire Foundation», 4 (2012), pp. 204-221: 9-12; EAD., *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 301-325.

²⁷ La composizione è ovviamente leggibile anche con i cantori dislocati di fronte ai lati della pagina secondo il senso della scrittura (Alto I-II=lato corto inferiore, T I-II=lato lungo sinistro), modalità, ad esempio, prevista in alcune stampe musicali cinque-seicentesche in cui l'orientamento dei pentagrammi invita gli esecutori a disporsi obbligatoriamente attorno ad un tavolo (famosi i casi di J. DOWLAND, *Lachrimae or Seaven Teares*, John Windet, London 1604 o, tra le tante edizioni cinquecentesche, i pezzi per due liuti in *Luculentum theatrum musicum*, Pierre Phalèse, Louvain 1568).

allude all'adorazione della croce da parte di fedeli provenienti da ogni direzione: «Jesu, mi Rex, unde quaque venientes adorant te».²⁸

Il testo è regolarmente posto al di sotto dei rigli musicali per chi deve cantare le due melodie originali, leggendo da sinistra verso destra, mentre per i cantori che devono eseguire le stesse melodie per moto retrogrado il testo viene eccezionalmente stampato alla rovescia (sopra ai pentagrammi), simulando quindi la lettura da destra verso sinistra; è anche questo un modo sottile per visualizzare le quattro direzioni opposte, corrispondenti ai punti cardinali, verso le quali si deve espandere il messaggio cristiano. Dal punto di vista del rapporto testo-musica la breve frase latina si trova così associata a due linee melodiche virtualmente diverse e diversa è la relazione sillaba-nota nelle voci di ciascuna coppia. È forse per questo motivo che le figure impiegate sono soltanto semibreve e minime e che l'andamento ritmico di tipo sillabico risulta piuttosto uniforme: tale scelta permette però a Pasini di mantenere una buona cantabilità con qualunque delle due forme melodiche il testo si accompagni.²⁹

Le due melodie coprono un'estensione di 8^a (T I-II: re_2-re_3 / A I-II: la_2-la_3); sulla base della posizione dei diesis su *fa* e su *do*, esse corrispondono rispettivamente alla forma autentica e plagale di un modo con *finalis* sul *re*, l'XI trasposto un tono sopra,³⁰ del tutto identico alla moderna tonalità di Re maggiore. Il percorso intervallare dell'Alto, riferendoci alla forma originale nell'A I,³¹ parte dalla 3^a magg. dell'accordo,³² per discendere alla sua nota più grave la_2 (b. 3) privilegiando il movimento di grado e concludere in 5^a sul suono più acuto la_3 ; più spezzata risulta la parte del Tenore che sale (o scende) gradatamente attraverso intervalli alternati.

La perfetta sovrapposizione delle due melodie, della durata di 11 semibreve ciascuna, e delle rispettive forme cancrizzanti determina un punto mediano d'incontro – l'asse di simmetria del canone – in cui le due coppie di voci si 'scambiano' specularmente il materiale intonato e in prossimità del quale la presenza del *sol#*³³ configura una momentanea modulazione al V grado. Tale suddivisione non può che coincidere con l'intersezione dell'elemento verticale con quello orizzontale della croce dove è posta significativamente la figura del

²⁸ In questa precisa formulazione il testo non trova riscontri con passi scritturali e non è inserito nei libri liturgici del tempo.

²⁹ Perfettamente intercambiabili sono le quattro combinazioni di «Jesu, mi Rex» con quelle su «adorant te» (tutte formate da semibreve+2 minime+semibreve) nei cui confronti le pause di minime a b. 2 (A I, T I) costituiscono una decisa demarcazione. Inevitabile, per effetto cancrizzante, che gli unici gruppi di due note su sillaba coincidano con movimenti melodici diversi: semitono inferiore nel T II (b. 3), 4a ascendente nel T I (b. 4).

³⁰ Cfr. G. M. BONONCINI, *Musico pratico [...] opera ottava*, Giovanni Monti, Bologna 1673, p. 150.

³¹ Per la denominazione delle parti vocali cfr. la Nota alle trascrizioni (*infra*).

³² La 3^a magg. iniziale dell'A I si trova nell'accordo finale posizionata ovviamente nell'A II.

³³ T I, b. 4; T II, b. 3.

Crocifisso: un ulteriore tocco di rigore geometrico per sottolinearne simbolicamente la centralità.

Con l'elaborazione di questo canone Pasini si pone come uno degli ultimi rappresentanti della tradizione delle 'croci musicali' che annovera una ventina di esempi distribuiti nell'arco di tempo di un secolo circa, a partire dal celebre canone a quattro voci *Crux fidelis* di Ludwig Senfl, stampato come foglio volante (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 156-4, s.l e s.d.) e incluso poi a parti separate nelle *Suavissime et iucundissime harmoniae* del 1567, ma diffuso precedentemente attraverso trattati teorici di area tedesca e risalente almeno a trent'anni indietro.³⁴ Per un musicista del Seicento la fonte più ricca da cui attingere esempi di canoni figurati rimane sempre il grande trattato, scritto in spagnolo, *El Melopeo* (1613) del bergamasco Pietro Cerone dove nel Libro XXII sono descritti e risolti cinque canoni del tipo a croce.³⁵ Tra questi il canone di Adam Gumpelzhaimer potrebbe essere verosimilmente un modello di riferimento per Pasini soprattutto per l'idea di disporre il gruppo delle quattro voci in doppio canone cancrizzante sui bracci della croce. La composizione del polifonista e teorico bavarese, incisa più volte da vari artisti e poi definitivamente inglobata nelle edizioni del *Compendium musicae* dal 1605 (4^a ed.) in poi, era una delle più note nei primi decenni del Seicento.³⁶ Si tratta di una 'scena' molto complessa in cui al canone si sommano altre due parti sul cartiglio in alto che intonano le parole dell'acrostico «I.N.R.I» su due note tenute in ottava (per un totale di sei voci); la composizione è completata da un altro canone a otto voci da ricavare leggendo quattro pentagrammi in forma circolare (veri e propri 'tondi'). La versione di Cerone elimina soltanto i quattro elementi circolari ma ci permette di apprezzare, oltre all'ovvia forma grafica, anche una certa somiglianza del tessuto musicale con il testo di Pasini: per quanto riguarda l'impianto ritmico generale le semibreve e le minime conferiscono un'andamento ugualmente pacato e uniforme, mentre alcuni spunti melodici e il trattamento degli incroci nelle coppie di voci sembrano accomunare le due opere.³⁷

³⁴ Cfr. SCHILTZ, *La storia di un'iscrizione canonica*, pp. 228-229. Nell'articolo M. LAMLA, *Musical Canons*, p. 496 è citato un canone cruciforme di Johann Löhner (1700).

³⁵ P. CERONE, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theórica y práctica*, G.B. Gargano - L. Nucci, Napoli 1613: il n. XX (pp. 1095-1096) di anonimo, il n. XXXIV (pp. 1113-1114) dello stesso Cerone, il n. XXXXIII (pp. 1130-1131) di Adam Gumpelzhaimer (senza l'indicazione dell'autore), un quarto non numerato (pp. 1135-1137) e il n. XXXXV (pp. 1137-1141), quest'ultimo di Ghiselin Danckerts; cfr. LAMLA, *Kanonküste im barocken Italien*, II, pp. 93, 306 e 308 ss.

³⁶ Cfr. LAMLA, *Musical Canons*, pp. 493-494; SCHILTZ, *Music and Riddle Cultur*, pp. 318-325. Un'approfondita disamina sulle vicende e sul significato di questo canone nel contesto culturale del tempo è D. GUTKNECHT, *Musik als Bild. Allegorische »Verbildlichungen« im 17. Jahrhunderts*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2003, pp. 9-50. L'edizione commentata è in W. DEKKER, *Ein Karfreitagsrätselkanon aus Adam Gumpelzhaimers "Compendium Musicae" (1632)*, «Die Musikforschung», 27 (1974), pp. 323-332.

³⁷ Nel canone di Gumpelzhaimer, per la verità, il pentagramma 'in palo' non interseca la traversa, ma forma una croce 'a T'; Pasini potrebbe aver deciso autonomamente l'intersezione dei due canoni sulla base di quanto avviene in altri canoni cruciformi: lo si può notare, ad esempio, nel

Completa l'*ex voto* di Pasini, ma non interagisce musicalmente con il canone cruciforme, il *Canone a 2 in quinta sotto* (II) che si dispone ai piedi della croce a tracciare l'ideale spazio occupato dai due santi nell'atto di vigilare su di essa. Ora la costruzione canonica è più semplice e prevede che le due voci, forse ideale personificazione di Faustino e Giovita, intonino l'unica melodia notata opportunamente distanziate: lo prescrive il *signum congruentiae* mentre il passo dell'introduzione prescrive che il *comes* (Alto) debba aspettare «meza battuta, & vn sospiro» [pausa di minima+pausa di semiminima] rispetto al *dux* (Canto) ed entrare alla 5a inferiore. La presenza del segno di ritornello in fondo al pentagramma (sotto il piedistallo che sorregge Giovita) e la rubrica «si replica se piace» sulla destra ammettono una ripetizione *ad libitum* secondo il principio del canone infinito.

Il testo è da ricavare in parte dalle sillabe della solmisazione («Li nomi delli noti adempiscono 'l senso delle parolle») secondo il principio dei 'soggetti cavati' e si definisce chiaramente nel momento in cui esse si integrano con quelle poche che Pasini già fornisce.³⁸ La successione delle sillabe e delle note (rispettivamente qui di seguito riportate in tondo e in corsivo) porta al seguente risultato:

Mi-ra-re-mi-fa-sol-dol'-re-mi-rar-re-sol-la-mi-fa-la-ngui-re

Da questa sequenza, in cui le sillabe musicali delle note scritte (Canto) procedono secondo l'esacordo duro, mentre l'Alto le legge alla 5a inferiore in esacordo naturale, deriva la frase

Mirare mi fa sol dol'[,] remirare sola mi fa languire

in cui si esprime il senso di afflizione che il contemplare la croce provocherebbe; sentimento reso poeticamente forse in modo forzato, a causa degli obblighi verbali, ma che potrebbe riflettere, più dell'atteggiamento dei due santi, il personale stato d'animo dell'autore ben tratteggiato nell'ultimo verso del madrigale introduttivo («Affisso in questa Croce il Cuore in Voto»). La temperie espressiva del canone è determinata dal particolare sviluppo della melodia che si muove nell'ambito di una 7a (C: *fa#₃-mi₄*; A: *si₂-la₃*) e che dal punto di vista modale si mantiene in una certa ambiguità. Dopo un apparente inizio frigio (i semitoni *si-do* e *mi-fa* in partenza) lo sviluppo orizzontale osservato nel solo Canto volgerebbe verso un modo di La, complice il diesis al

canone di Danckerts che Cerone descrive poco dopo e che costituisce forse una fonte comprimaria per il musico bresciano, almeno nel più essenziale elemento a croce.

³⁸ Tale prassi, molto in voga durante il periodo rinascimentale, era ancora frequente nell'epoca in cui scrive Pasini; una interessante citazione è quella di Angelo Berardi che riferisce il soggetto 'cavato' *La sorella mi fa languire* (si noti la curiosa associazione di sillabe molto simile a quelle dell'autore bresciano) usando l'espressione «canone antico» (cfr. A. BERARDI, *Documenti armonici*, Giacomo Monti, Bologna 1687, pp. 114-115). Sull'argomento cfr. WUIDAR, *Canons énigmes*, pp. 35-42.

sol, per concludere su tale *finalis* (al di là del madrigalismo armonico su «languire»); la corrispondenza delle due voci a distanza di 5a porta però in primo piano il più volte ribadito intervallo armonico *re-la*, tipico dell'ambientazione dorica, sebbene la sua *finalis re* sia raggiunta senza il relativo semitono (*do#-re*) e nonostante la presenza fortemente instabile del *mi* bemolle nell'Alto.

Canone III

Dopo i canoni I e II, Stefano Pasini aggiunge a p. 7 un'altra «curiosità spirituale» sul tema dei due santi, sviluppata anche in questo caso attraverso un testo poetico introduttivo e un canone (III). A differenza della precedente, la nuova intestazione non reca alcun titolo di sorta:

ALLI SANTI MARTIRI | FAVSTINO, E GIOVITA | FRATELLI NOBILI BRESCIANI, ET
PROTETTORI | DI BRESCIA.

L'argomento di testo e musica è però dichiarato con una rubrica posta in capo ai versi poetici:

*Allegrezze Musicali provate da S.S. FAVSTINO, &
GIOVITA fra i tormenti di Milano.*

Perché del Nume Inferno
Negan idolatrar l'Idolo infame,
E con accese brame
Sol sospiran nostri Heroi il soglio eterno;
Sotto ritorti nodi
Crudo Regna[n]te esanimarli spera
Ma FALLACE è 'l pensier d'empia Megera,
Che quell'istessi modi,
Con quai tenta destargli in sen l'horrore,
Di GIOIA anzi ricolmano il lor core, [*sic*]

È significativo che il componimento non sia definito da termini formali, così come il termine «Madrigale» qualificava i versi precedenti. Esso si distingue per una struttura più complessa. Lo schema metrico (aBbAcDDcEE) rimanderebbe a una stanza di canzone in cui le due quartine costituiscono i due piedi e dove la sirma è ridotta al distico in rima baciata: una forma che si potrebbe includere in quegli ampi generi molto in voga nel Seicento, e oltre, che vanno dall'elaborazione di stanze di endecasillabi e settenari fino alla canzone libera.³⁹ Una valida alternativa potrebbe essere una divisione con

³⁹ Cfr. S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milano 1993 (Studi Bompiani, Italianistica), p. 117, dove mi sembra istruttiva, come esempio, la citazione di *Sulla terra quaggiù* di Gabriello Chiabrera «che ha fronte su due piedi: *AbcA DbcD* e sirma di 2 versi *ee*», e P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, 5ª ed., Il Mulino, Bologna 2011, pp. 136-137 in cui è anche

fronte aBbA e sirma (non indivisa) cDDcEE: una quartina seguita da un compatto gruppo di sei versi, qui con simmetria tra i vv. 5-7 e 8-10, si rivelerebbe infatti più aderente alla sintassi e al senso del testo.⁴⁰ Comunque sia, il diverso impianto metrico rispetto alla prima poesia obbedisce ad altre funzioni e a un differente rapporto con la materia musicale. Nel caso dei canoni I e II il madrigale svolge solo un compito di preliminare ed esclusiva contestualizzazione dell'omaggio: solo in esso, infatti, sono contenuti quei riferimenti agiografici che sono invece del tutto assenti nei testi intonati, i cui versi sono incentrati sull'adorazione della croce (canone I) e sulle pene provocate dalla sua contemplazione (canone II).

Nelle *Allegrezze Musicali*, al contrario, il testo poetico scorre con maggiore regolarità e il suo ritmo poetico stabilisce una stretta interazione con la musica, quasi che questa funzioni come un'irrinunciabile conclusione al racconto avviato con i versi, una sorta di connubio tra testo e note in cui le parole descrivono l'avvenimento per poi farsi suono nella polifonia delle voci (canone III) e lì trovarvi il compimento del significato.

Due sono gli elementi, secondo la mia ipotesi, che predispongono il lettore/esecutore a questo esercizio, entrambi di tipo semiografico: l'uso del carattere maiuscolo e la punteggiatura. Da una parte, i termini «fallace» (v. 7) e «gioia» (v. 10) risaltano chiaramente nella resa tipografica del maiuscolo per evidenziare i due concetti chiave che poi informeranno il contenuto dell'intero canone, dall'altra, la scelta di chiudere la punteggiatura – piuttosto precisa nella sua disposizione nei versi – con una virgola in luogo del punto fermo finale. Questa soluzione apparentemente inconsueta in realtà mantiene sospeso il discorso e induce a ricercare la conclusione proprio nel testo intonato, testo che a sua volta non è dato in forma chiara ma che il cantore deve ricavare con lo stesso sistema richiesto per il precedente canone II. La lunga annotazione posta da Pasini in fondo pagina ci fornisce la chiave della soluzione e nello stesso tempo ne puntualizza il significato:

Canone, a Alto, e Basso, l'Alto deve cantare le parole scritte sopra le note, e dove non sono parole, deve cantare le note, perché adempiscono il senso delle parole, quali rappresentano li S.S.M.M. non haver mai volsuto sacrificar all'Idolo del Sole, e perciò erano fierissimamente tormentati, ma essi si godevano nelli tormenti.

Il Basso aspetta una pausa, e poi canta all'ottava bassa l'Alto, e Canta anco lui le parole sotto alle note, e dove non sono parole, canta le note, quali rapresentano uno che conosceva il suo errore ad adorare l'Idolo ch'era il SOLE.

La sequenza delle sillabe/parole già espresse e dei nomi delle note da integrare dà il seguente risultato per le due voci:

ricordato tra i più moderni esempi il componimento *La laurea* di Giuseppe Parini (AbAbcDDcEE) che l'autore denomina «Ode».

⁴⁰ Cfr. G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, Cesati, Firenze 2008, pp. 85-87 dove le stanze di 10 versi simili a quella in esame sono sempre considerate come composte da 4+6.

Alto: *Mi-Lan-mi-fa-gioi-re-mi-fa-gioi-re-mi-fa-’l SOL-mi-fa-’l SOL-Ciel-apri-re-Ciel-apri-re-apri-re.*

Basso: *Mi-Lan-mi-fa-fa-la-re-mi-fa-fa-la-re-mi-fa-’l SOL-mi-fa-’l SOL-a-dora-re-a-dora-re.*

Nel complesso di queste righe, che comprendono anche le ripetizioni testuali connaturate allo sviluppo della linea melodica, si possono leggere con i dovuti accorgimenti due coppie di settenari a rima baciata:

Milan mi fa gioire | mi fa ’l SOL Ciel aprire.

Milan mi fa fallare | mi fa ’l SOL adorare.

Tali versi costituirebbero la logica prosecuzione del componimenti precedente in cui si descrive una delle tante torture a cui furono sottoposti Faustino e Giovita. L’episodio si sarebbe svolto a Milano dove l’imperatore Adriano (il «Crudo Regnante» del v. 6 e l’«empia megera» del v. 7) avrebbe trasferito i due personaggi per poter continuare la sua opera di dissuasione: nella speranza di poter vincere la loro incrollabile fede, in seguito al rifiuto di adorare il sole, li sottopone al supplizio dell’eculeo. Questa era una macchina da tortura impiegata per tendere il corpo umano esercitando una forte trazione sugli arti attraverso corde strettamente legate alle loro estremità.⁴¹ Il risultato dell’azione è come in tutte le altre torture vano: dai dolori patiti i due santi traggono ulteriori forze e il sole, da idolo pagano, si trasforma in segno divino per aspirare al cielo. Sempre nelle illustrazioni del Manenti è rintracciabile una probabile, se non la precisa, fonte d’ispirazione per Pasini e cioè l’incisione intitolata *Equleo*.⁴² Al centro dell’animato gruppo di personaggi si nota uno dei due santi legato «sotto ritorti nodi» (v. 5) e con lo sguardo rivolto verso i raggi del sole mentre i carnefici provvedono a tendere le corde dell’eculeo e sulla sinistra un alto dignitario incoronato d’alloro (verosimilmente Adriano) punta l’indice della mano destra verso la scena con aria di sfida.

Per parte loro i settenari così ricavati ricreano con spiccata teatralità il tragico momento. Attraverso la figura retorica del traslato la città lombarda indica il fatto che vi accade mentre il discorso in prima persona manifesta comportamenti dagli esiti opposti: da un lato i due martiri, che tramite la voce di Alto esprimono il loro «gioire» (anticipato da «gioia» al v. 10) per l’apertura del cielo che li accoglierà, dall’altro colui (l’imperatore Adriano) che per mezzo

⁴¹ Cfr. N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, s.v. *eculeo* (<http://www.dizionario.org>).

⁴² È riprodotta in FAPPANI, *I santi Faustino e Giovita*, p. 19. Nella didascalia tratta dal testo di Manenti che Fappani pone a commento della figura si legge il seguente passo: «[...] decretò l’ultime prove, suggeriteli dal Demonio. Comandò, che fusse alzato un eminente infame Palco, e sopra questo, à grossi Travi, fece stendere supini, ben legati, i sacri Heroi, fece prove le più fiere, ch’abhorrirno fin l’Inferno».

della voce di Basso ammette di essere in torto adorando il dio Sole.⁴³ Poiché la costruzione canonica richiede che i due distici così ottenuti siano cantati quasi contemporaneamente dalle due parti vocali, ne consegue che lo spazio ideale da essi occupato corrisponderà ad un solo distico: in altre parole, si avrebbe un componimento di dieci versi con l'aggiunta di altri due versi che modificherebbe lo schema metrico in aBbAcDDcEE[ff], dove [ff] rappresenta l'inserzione dei distici 'alternativi': situazione, quest'ultima, estranea alla logica della poesia, ma del tutto normale se considerata dal punto di vista della musica polifonica. La virgola non sarebbe allora un errore tipografico, ma avrebbe la funzione di aprire intenzionalmente la narrazione 'poetica' al discorso diretto 'intonato', come se due punti dessero la parola ai personaggi antagonisti:⁴⁴

«Milan mi fa gioire [...]
[...] ricolmano il lor core: |
«Milan mi fa fallare [...]

Musicalmente parlando il canone III appare, sia come notazione sia come struttura, più semplice del precedente. Stampato su un tradizionale pentagramma, è anch'esso a due voci (Alto e Basso) ma il modo con cui queste si concatenano è mostrato chiaramente dall'*incipit* della seconda voce (con rubrica «Battute e voce del Basso.») che precede il testo del canone e dove si trovano la chiave di F₄, il segno mensurale, le pause d'aspetto e le prime due figure: tutti gli elementi per avviare la risposta del canone senza l'uso del *signum congruentiae*.⁴⁵ La melodia vera e propria corrisponde integralmente alla voce dell'Alto, è scritta in chiave di C₃ e presenta due corone, una sull'ultima nota per indicare il suo punto di arrivo, l'altra sulla quartultima per segnalare il suono finale del Basso.⁴⁶ Una chiusa così congegnata è propria di un canone finito, cioè di un tipo in cui l'autore non prevede alcuna ripetizione *ad libitum*, come avviene, ad esempio, per il canone II.

Dal punto di vista dell'*inventio* la melodia non si segnala per particolare originalità, ma vi sono ben dosati intervalli ampi e movimenti di grado che nell'intreccio imitativo producono una piacevole complementarità di andamenti melodici e di varietà negli intervalli verticali risultanti. Essa si sviluppa per un'ottava (Alto: *la₂-la₃*; Basso: *la₁-la₂*), estensione che coincide in

⁴³ Si noti la corrispondenza tra l'aggettivo «fallace», che nel v. 7 contraddistingue le cattive intenzioni del persecutore, e il verbo «fallare» con significato di sbagliare, di indurre in errore (per quest'ultimo cfr. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, 5, E-Fin, UTET, Torino 1968, pp. 294-296).

⁴⁴ È da notare che le rime dei due distici musicati («-ire», «-are») sono in assonanza con «-ore» e garantiscono una terminazione foneticamente identica (vocale *e*) sulla cadenza finale del canone.

⁴⁵ Tale soluzione sarebbe stata inapplicabile nel canone II perché ne avrebbe ostacolato la ripetizione dall'inizio.

⁴⁶ Per fugare ogni ambiguità è specificata per questa corona la voce alla quale si riferisce («Bass.»).

modo perfetto con l'*ambitus* modale proprio del IX modo, qui esemplarmente mostrato nell'articolazione tra *finalis* e *repercussa*.⁴⁷

Di maggiore interesse è forse l'abilità con cui Pasini riesce a conciliare le esigenze testuali con gli obblighi imposti dalle sillabe della solmisazione. Nel Basso l'aggiunta di sole due sillabe 'extra' gli permette di sfruttare fino a b. 5 i nomi delle note che derivano dalla frequente alternanza degli esacordi naturali e duro,⁴⁸ mentre nell'Alto l'inserzione di «gioi» – «gio-i-», con la seconda vocale per *mi* – si rende necessaria per non alterare il significato della frase. Maggiori difficoltà nell'applicazione di questi procedimenti si registrano nella seconda parte del canone dove una rigida lettura 'solmizzata' delle note non interessate dalle sillabe date porterebbe a risultati bizzarri.⁴⁹ Sono convinto che l'impiego della legatura di portamento su due note per «Ciel» (Alto: b. 5) e «a» (Basso: bb. 5-6), che parrebbe contraddire il precetto altrove enunciato, sia un suggerimento da estendere ai casi analoghi che si verificano nelle battute successive, soprattutto dove subentra il *sol#* nelle ripetute formule cadenzali *cantizans*.

Con questo canone Pasini chiude il suo multiforme omaggio ai santi Faustino e Giovita. È l'espressione di una devozione attraverso un'opera di alta maestria, memore della storia religiosa, di modelli artistici e di tradizioni musicali variamente interpretate: essa si plasma davanti a noi e vive del connubio di immagine, testo e musica.

⁴⁷ L'ottava modale *la-la* è percorsa ben quattro volte nell'arco di sole 14 semibrevis e la *repercussa mi* è spesso il perno attorno a cui ruotano i vari incisi melodici.

⁴⁸ Nella prassi dei soggetti cavati «lan» e «l sol» potrebbero essere anche risolti semplicemente con *la* e *sol*, soluzione qui perfettamente coerente con la prassi solmisatoria, ma volendo operare con un certo rigore grammaticale l'autore preferisce far stampare le sillabe in chiaro con, rispettivamente, la relativa consonante e l'articolo troncato per aferesi.

⁴⁹ Si veda, ad esempio, nelle bb. 5-6 dell'Alto la sequenza «apri-la-re», per non parlare dei punti successivi in cui interviene la *musica ficta*.

Nota sulle trascrizioni.

I tre canoni sono qui editi in partitura disponendo le voci in base alle loro chiavi originali, ridotte però alle consuete chiavi moderne. Nel canone cruciforme le prime parti (A I e T I) sono associate alle forme regolari delle due melodie notate, mentre le rispettive versioni cancrizzanti rimangono a carico dell'A II e del T II; la collatura così formata, pur presentando in partenza le due coppie di voci incrociate, permette di avere l'accordo conclusivo con i quattro suoni perfettamente sovrapposti.

Sono stati conservati valori e segno mensurale (sempre C) in ragione del tipico aspetto della scrittura in *stylus antiquus* che informa queste brevi composizioni; poiché il già citato secondo canone per la Madonna di Lonato (p. 11) presenta la medesima notazione e introduce la peculiare barratura alla breve, si è ritenuto opportuno seguire lo stesso criterio. Si deve anche osservare che l'altro canone mariano (il famoso canone 'ovato', cioè in forma ellittica, a p. 8) è suddiviso in misure di semibreve ma si svolge in una più moderna scrittura con semiminime e crome sillabiche, notazione adoperata poi nel resto della raccolta.

I valori finali non sono stati adeguati alla durata di un'intera battuta allo scopo di mantenere la simmetria del canone I e di rispettare la pausa del canone III; il solo allungamento dell'ultima semibreve nel canone II (voce di Canto) è funzionale al bicordo di chiusura.

I segni di ritornello nel canone II sono un'aggiunta editoriale per facilitarne la ripetizione.

Nel testo dei canoni II-III le frazioni di parole già stampate sono state modificate secondo una più logica suddivisione sillabica: nel nesso «ngui» (II, bb. 5-6), ad esempio, la lettera 'n' è stata spostata alla precedente nota *la* per costituire la sillaba «lan-», così come per «'l SOL» (III, bb. 4-5) l'articolo con aferesi è stato unito a *fa* (= *fa'l*). In due casi, per evitare la consonante doppia, si è completato «rar» con la sola vocale *e* invece di *re* (II, b. 4) ed è stata soppressa la *l* di *sol* (II, bb. 4-8).

Canone I

Jesu, mi Rex
a 4 doi alti e duoi tenori

S. Pasini, *Guida, e consequenti dell'opra
composta in canoni, Venezia 1677, p. 6*

A I
Je - su, mi Rex, un - de qua - que ve - ni - en - tes ad - o - rant te.

A II
Je - su, mi Rex, un - de qua - que ve - ni - en - tes ad - o - rant te.

T I
Je - su, mi Rex, un - de qua - que ve - ni - en - tes ad - o - rant te.

T II
Je - su, mi Rex, un - de qua - que ve - ni - en - tes ad - o - rant te.

[asse di simmetria del canone]

Canone II

Canone a 2 in quinta sotto

S. Pasini, Guida, e conseguenti dell'opera
composta in canoni, Venezia 1677, p. 6

C
Mi - ra - re mi fa sol dol', re - mi - ra - re so -

A
Mi - ra - re mi fa sol dol', re - mi - ra - re

5
1. 2.
la mi fa lan - - - gui - re. Mi - ra - gui - re.
so - la mi fa lan - - - gui - re. Mi - - - gui - re.
si replica se piace

Canone III

S. Pasini, Guida, e conseguenti dell'opera
composta in canoni, Venezia 1677, p. 7

Allegrezze Musicali provate da S.S. FAVSTINO, & GIOVITA fra i tormenti di Milano.

**Perché del Nume Inferno
Negan idolatrar l'Idolo infame,
E con accese brame
Sol sospiran nostri Heroi il soglio eterno;
Sotto ritorti nodi
Crudo Regna[n]te esanimarli spera
Ma FALLACE è 'l pensier d'empia Megera,
Che quell'istessi modi,
Con quai tenta destargli in sen l'horrore,
Di GIOIA anzi ricolmano il lor core,**

A
Mi-lan mi fa gio - i - re mi fa gio - i - re mi fa' SOL mi fa'

B
Mi-lan mi fa fal-la - re mi fa fal - la - re mi fa' SOL

5
8
SOL Ciel a - pri - re Ciel a - pri - re a - pri - re.
mi fa' SOL a - - - do - ra - - - re a - - - do - ra - - re.

Antonio Delfino è Professore Associato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Pavia-Cremona). È membro del Comitato scientifico per la pubblicazione delle musiche di Marc'Antonio Ingegneri e del Comitato scientifico del "Progetto Notazioni". I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica rinascimentale-barocca. Ha compiuto studi sulla musica da camera italiana dell'Ottocento (in particolare Paganini e Bottesini) e sulla musica organistica tardo-romantica e del Novecento. Svolge anche attività di organista e di esecutore all'armonium.

Antonio Delfino is Associate Professor at the Department of Musicology and Cultural Heritage (Pavia-Cremona). He is a member of the editorial committee for the publication of the Marc'Antonio Ingegneris's works and the editorial board of the "Notations Project". His research interests span from music of the Renaissance and the Seventeenth century. Nevertheless he wrote philological essays in Italian chamber music of the Nineteenth century (about Paganini and Bottesini) as well as on the organ music of the late Romantic period and the 20th century. He is also a performer at organ and harmonium.