

AUSILIA MAGAUDDA · DANILO COSTANTINI

*La 'Santa Francesca romana'
del rivale di Cossoni*

La rivalità fra Carlo Donato Cossoni e Giulio d'Alessandri trova le sue ragioni nel *Racconto minuto e sincero di tutto l'accaduto nell'elezione del maestro di cappella della chiesa metropolitana di Milano sino li 14 dicembre 1684*.¹ Qui sono esposte le vicende che videro i due musicisti antagonisti al concorso per il posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano, indetto in seguito alla morte di Giovanni Antonio Grossi. Cossoni ebbe la meglio grazie ai potenti appoggi di cui godeva. D'Alessandri fu costretto ad accettare il posto di canonico nella basilica di San Nazaro Maggiore procuratogli dall'arcivescovo Federico Visconti che aveva cercato di far valere la sua superiorità musicale senza però riuscire a spuntarla.²

Abbiamo in altra occasione ricostruito la biografia di D'Alessandri, dimostrando fra l'altro l'origine novarese della famiglia e la sua nascita milanese, nonostante per gran parte dei dizionari fosse nato a Ferrara. Abbiamo inoltre analizzato la produzione musicale del compositore, soffermandoci sull'oratorio *La Bersabea*, dalla scrittura musicale particolarmente interessante.³ Vale ora la pena presentare un altro suo lavoro appartenente allo stesso genere: *Santa Francesca romana*, di cui nel nostro precedente scritto ci eravamo limitati a fornire uno schema dei numeri musicali e una traduzione dal tedesco delle note che il musicologo ottocentesco Raphael Georg Kiesewetter premise alla copia della partitura oggi conservata nel fondo donato dallo stesso collezionista alla Biblioteca Nazionale di Vienna.⁵

¹ In I-Mas, *Culto parte antica*, cart. 1049; relazione riprodotta integralmente in MAGAUDDA-COSTANTINI 2002, pp. 338-342.

² Sulla vicenda, oltre ai contributi in questo volume, v. l'articolo cit. a nota precedente (pp. 312-319, 338-346) e PAGANI 1999.

³ Cfr. la nostra voce in GROVE 2001 e il citato MAGAUDDA-COSTANTINI 2002.

⁵ A-Wn, *Fond Kiesewetter*, SA.68.B.1 Mus 26. Kiesewetter conosceva bene il lavoro (lo aveva fatto eseguire in casa propria nel 1823) e ne fornì una breve analisi che, pur eccezionale per i tempi, appare oggi in parte superata.

Il nome del librettista della *Santa Francesca romana* non compare sulla partitura, ma l'abbiamo potuto individuare nel viterbese Giulio Bussi, conte di Poggio Aquilone. Lo stesso oratorio fu infatti musicato nel 1679 da Alessandro Melani, il cui libretto manoscritto riporta il nome dell'autore dei versi.⁶ I due libretti a stampa della *Santa Francesca romana* di Melani tacciono il nome di Bussi.⁷

I tre testi per lo più coincidono, ad eccezione di qualche numero in più o in meno e alcune parole o versi sostituiti. Riportiamo di seguito le differenze più rilevanti fra il testo della partitura di D'Alessandri – riprodotto in appendice a queste pagine – e i tre libretti redatti per Melani, qui per comodità indicati con le date di compilazione.

PRIMA PARTE

- In 1679 il testo è preceduto dall'argomento.
- In 1693 è inserito il personaggio del Testo, il cui unico intervento si limita al recitativo iniziale che introduce la vicenda.⁸
- La prima aria *A battaglia, a battaglia* [n. 1], che nella partitura è cantata alternativamente da Ladislao (strofe 1 e 3) e dal Coro dei soldati (strofe 2 e 4), in 1682 e 1693 è destinata al solo coro, e in 1679 è riservata a Ladislao, con quattro brevi interventi del coro alla fine di ogni strofa.
- Dopo il verso 1.223, in 1679, 1682 e 1693 è interposta l'aria di Francesca *Tolto a scitica faretra*.
- Dopo il duetto di Francesca e Battista *Ch'entro a barbare catene* [n. 9], che conclude la prima parte, in 1682 è il coro *Negl'incontri funesti*.

⁶ Cfr. MAGAUDDA–COSTANTINI 2002, p. 326 nota 120. Il libretto («1679. S. Francesca Romana. Oratorio a 5 del sig. conte Bussi») si conserva in I-Rv, Ms. P 3, *Il teatro spirituale... nel quale si tratta di alcuni oratori de' santi e sante del Nuovo Testamento...*, libro I, tomo III; al testo è premesso *L'argomento dell'oratorio ... posto in musica da Alessandro Melani*.

⁷ BUSSI 1682 e 1693; cfr. SARTORI 1995, nn. 20902 e 20903.

⁸ Questo il recitativo affidato al Testo in BUSSI 1993:

Udite attenti udite:
di Francesca Romana a voi favello
l'alta costanza, il gran valor. Stupite:
trionfa, in sesso imbelle,
dell'affetto materno il sacro ardore,
mentre con lieto ciglio,
agli inviti del Ciel fedele ancella,
offre a gente rubella

in dura servitù l'amato figlio.
Ma la pietade immensa,
del rassegnato cor dolce sostegno,
con sovrano portento
rende a Francesca il sospirato pegno.
Svegliati a queste voci, Uman Desio:
perir non può chi ha la sua speme in Dio.

In occasione della prima esecuzione moderna dell'oratorio (Novara, 30 ottobre 2004) abbiamo scelto di far precedere questi versi alla musica, nella forma di un prologo recitato.

SECONDA PARTE

– Il duetto *Chi con armi di costanza* [n. 13] in 1682 è assente e sostituito dal recitativo di Ladislao «Sì, sì Roma superba» e dall'aria *Se irato il ciel si scorge*.

– Al posto del coro finale *O anime belle* [n. 24], in 1679 e 1693 ci sono il recitativo di Francesca, Battista, Pierino e Nunzio «Oh prodigio stupendo» e l'aria conclusiva di Francesca *Per giunger al porto*; in 1682 l'aria di Battista *Fuggite, sparite*, il recitativo di Francesca «Sì, sì di bella speme» e il coro finale *Soffrite alme innocenti*.

Sul testo di Bussi, per quanto possa essere stato rimaneggiato nei vari libretti, non possiamo che essere d'accordo con quanto afferma Kiesewetter nella sua prefazione:

Quanto al poeta, mi sembra (per quanto, come tedesco, possa permettermi un giudizio), che meriti ogni lode. Egli ha trattato la sua leggenda con puro spirito cristiano e umano, senza mescolarvi quegli elementi chimerici ed allegorici con cui il cattivo gusto dell'epoca amava arricchire i drammi religiosi. La lingua è nobile, adatta agli spettatori e anche libera da quell'affettazione e da quella sottigliezza madrigalesca di cui sovrabbondano i poeti italiani del XVII secolo.

Rimangono tuttavia incerti il luogo e la data di esecuzione del lavoro di d'Alessandri. Sebbene Kiesewetter lo collochi tra il 1660 e il 1670, non dovrebbe essere anteriore al 1679, data riportata nel libretto manoscritto. È vero che questo fu redatto per la musica di Melani, ma riteniamo improbabile che Bussi avesse già scritto il suo testo per D'Alessandri. Melani, maestro di cappella della prestigiosa chiesa romana di San Luigi dei Francesi, era più rinomato del compositore milanese, tenore e vicemaestro di cappella del Duomo; ed era ritenuto uno «de' primari virtuosi d'Italia», tant'è vero che fu uno dei tre maestri a cui l'arcivescovo di Milano sottopose le prove del concorso a maestro di cappella del Duomo, cui parteciparono sia Cossoni che D'Alessandri.⁹ Bisogna poi considerare che, tra i due compositori era sicuramente Melani quello che più facilmente poteva aver avuto rapporti con Bussi, avendo quest'ultimo studiato nel seminario romano sotto la guida dei padri Gesuiti ed esercitato la sua attività di letterato tra Roma e Viterbo. Non a caso costui musicò anche altri due libretti dello stesso autore: *Santa Rosa di Viterbo* (stampato a Firenze nel 1693) e *Santa Eugenia* del 1686.

Dalla ricostruzione biografica non risulta che il compositore si fosse mai spostato al di fuori dell'ambito milanese, nel quale svolse la sua attività di mu-

⁹ Gli altri due erano Francesco Beretta, maestro di cappella di S. Pietro a Roma e Celani (*alias* Giuseppe Corsi), maestro della cappella ducale di Parma; *cfr.* le pp. 338-342 in MAGAUDDA-COSTANTINI 2002.

sicista, né che avesse rapporti con altri centri se non con Lodi, dove compì i suoi studi, e Novara, dove fu presente ai festeggiamenti del 1711 in occasione della traslazione della salma di san Gaudenzio. Inoltre non sembra che prima della stesura dell'oratorio avesse avuto contatti con Roma; perché il beneficio e *ius patronato* di Santa Maria dell'Aquila fuori le mura di Palestrina, fu da lui acquisito solo dopo il 1685.¹⁰

Si può dunque supporre che l'oratorio sia stato messo in musica per un'istituzione milanese, forse per la congregazione autonoma di sacerdoti secolari sotto il patrocinio di san Filippo Neri, costituitasi a Milano nel 1650, che nel 1679 aveva sede nella chiesa di San Fermo. Testi e partiture di oratori romani circolarono nelle varie sedi filippine.¹¹ Lo stesso libretto della *Santa Francesca romana* di Melani (1693) testimonia l'esecuzione presso la chiesa dei padri della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Firenze. Tuttavia non si è mai potuta documentare una partecipazione milanese alla pratica musicale filippina – a parte *Il sacrificio di Isacco* (libretto del 1761), con musica di Nicolò Iommelli¹² – né si riesce a individuare quali altre istituzioni potrebbero aver promosso la composizione di un oratorio su santa Francesca.

Le testimonianze di cantate sacre e oratori eseguiti nell'ambito delle feste per i santi sono a Milano piuttosto tarde e databili tra gli ultimi vent'anni del '600 e il primo trentennio del '700, forse perché

le severe regole imposte da S. Carlo Borromeo al rito ambrosiano e il rigido controllo messo in atto successivamente dalla curia in ogni manifestazione liturgica ed extraliturghica della vita religiosa milanese, non incoraggiarono il culto delle reliquie e dei santi, oggetto di una devozione popolare che altrove dilagò durante i secoli XVI e XVII.¹³

Le poche rinvenute riguardano solo oratori dedicati a sant'Antonio di Padova, san Mauro abate, san Tommaso d'Aquino e sant'Andrea d'Avellino, di solito con testi e musiche di autori locali.¹⁴

La nostra ipotesi, dunque, è che l'oratorio sia stato eseguito o nella chiesa di Santa Francesca Romana, tuttora esistente, ma all'epoca ancora in costruzione (fu completata solo nel 1720)¹⁵ o, più probabilmente, nella chiesa di San Vittore al Corpo dei padri Olivetani, dove esisteva, fin dal XVI secolo, una cappella dedicata alla santa.

¹⁰ *Ibidem* per tutte le notizie biografiche su Giulio D'Alessandri e Giulio Bussi.

¹¹ *Cfr.* MORELLI 1997.

¹² *Cfr.* VACCARINI 2002, p. 455.

¹³ *Ibidem*, p. 475.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 476-488.

¹⁵ Sulle vicende legate alla sua costruzione v. CAVENAGO 1998, pp. 11-17, 27-33.

Gli Olivetani consideravano Francesca loro madre spirituale perché la nobildonna romana (1384-1440), nota nella città per la sua vita esemplare, dedicata alla famiglia, alla preghiera, alla penitenza, alla meditazione e alla carità verso i poveri e i malati, si era aggregata nel 1425 come oblata alla loro congregazione, che aveva sede nel monastero annesso alla basilica di Santa Maria Nova, nella cui cripta si trova ancora oggi la reliquia del suo corpo. Successivamente aveva fondato il monastero femminile di Torre de' Specchi. Quando nel 1608, in seguito alle visioni mistiche e ai miracoli operati quand'era in vita, fu dichiarata santa, gli Olivetani milanesi si impegnarono a far rifiorire il suo culto incominciando dal restauro della cappella, completato nel 1611, con le decorazioni del pittore Enea Salmeggia. Un documento da noi ritrovato racconta come nella cappella si trovasse

un altare sopra di cui vi è una bellissima ancona [= icona] che rappresenta la santa, assistita dal suo angelo custode in forma visibile, fatta da Enea Salmeggia bergamasco.¹⁶

Dallo stesso risulta che:

A dì 10 marzo, giorno di S. Francesca Romana fondatrice del monastero della Torre de' Specchi di Roma della congregazione olivetana, si solennizza questa festa con apparato di chiesa, di altare, doppio di campane et musica alla messa et compieta, ovvero vespro venendo in domenica; vi è indulgenza perpetua all'altare dedicato alla santa.¹⁷

Inoltre nella cripta di San Vittore al Corpo era un

ostensorio d'argento con entro un deto [= dito] della adorabile Santa Francesca Romana già portato da Roma dal padre abate don Francesco Tessera milanese, che fu colà procuratore generale dell'ordine.¹⁸

Dunque l'oratorio potrebbe essere stato composto da D'Alessandri per la festa di santa Francesca e il libretto arrivato da Roma attraverso i rapporti che gli Olivetani di Milano avevano con quelli della loro sede principale. L'argomento, come era tipico degli oratori in onore dei santi, è incentrato su un miracolo compiuto da Francesca ed è riassunto chiaramente all'inizio del libretto manoscritto del 1679:

[PARTE PRIMA.] Ladislao re di Napoli, impadronitosi della città di Roma, incontrò nei suoi progressi non lieve ostacolo dalla famiglia dei Ponziani, una al-

¹⁶ I-Mas, *Fondo di religione*, Registri, vol. 42a, c. 194r. L'altare si può ammirare ancora oggi.

¹⁷ *Ibidem*, c. 211v.

¹⁸ *Ibidem*, vol. 43b, c. 9r.

lora delle principali di detta città, capo di cui era Lorenzo marito di S. Francesca, ed essendo in un combattimento restato ferito a morte Lorenzo e prigioniero Paluzzo suo fratello, il re, per assicurarsi da nuovi tentativi, ordina al conte Pierino suo generale che si faccia consegnare in ostaggio Battista, figlio primogenito di Lorenzo e di S. Francesca che, richiesto dal conte alla santa e titubando essa nella risoluzione, la minaccia che in caso di negativa sarebbe seguita la morte del marito e la total distruzione della sua casa.

PARTE SECONDA. Parte da Roma il detto re per il rivolgimento di sua fortuna e, volendo condur seco Battista figlio di S. Francesca, il quale gli aveva consegnato per ordine del suo confessore, e non fu mai possibile che li cavalli dove il figliolo era posto volessero mai camminare; onde accortosi del miracolo, lo ricondussero alla madre, che in quel punto faceva orazione in Ara Coeli, e, trovatala in estasi, resero unitamente la grazia a Sua Divina Maestà che così prodigiosamente prende la cura di chi fidamente lo serve.

Il lavoro di D'Alessandri, diviso in due parti, è scritto per cinque voci, doppio coro, tromba, sei parti strumentali e basso continuo. Per le parti strumentali – notate con due chiavi di *sol* e quattro di *do* (soprano, alto, tenore e basso) – il compositore non dà indicazioni sugli strumenti da utilizzare. Kiesewetter ipotizzava si trattasse di due violini, tre tromboni e un cornetto, giustificando così anche la datazione da lui proposta, giacché gli *ensembles* di cornetti e tromboni non si usavano più nella musica sacra dell'ultimo terzo del '600.

Riteniamo, come già argomentato,¹⁹ che si tratti invece di un gruppo di archi, forse composto tutto o in parte da viole da gamba. In *Biondo dio che l'etra indori* [n. 2] le parti strumentali sono addirittura sette, con l'aggiunta di un rigo in chiave di *sol*, certamente per uno strumento ad arco. Non può infatti essere una tromba, sia perché in *do* e non in *re* (come è invece in tutte le altre parti della *Santa Francesca Romana* esplicitamente destinate allo strumento), sia per l'andamento della melodia non adatto alla tromba naturale. E d'altra parte era uso in questi anni indicare il nome ai fiati, soprattutto se aggiunti, pratica assai meno frequente per gli archi.

La tromba è segnalata laddove il carattere bellicoso dell'argomento lo richiede: nella sinfonia d'apertura; nella prima aria di Ladislao [n. 1], segnatamente nei due brani strumentali che concludono gli interventi del doppio coro di soldati; nonché, con funzione concertante, in due arie di guerra: *Le trombe canore* [n. 3] per contralto, tromba e basso continuo (Ladislao ordina che si suonino gli strumenti in segno di vittoria), e *Segui Marte e gioirai* [n. 16] per basso, tromba e basso continuo (il Nunzio inneggia alle gioie procurate dalla battaglia). Le figurazioni sono quelle idiomatiche dello strumento natu-

¹⁹ MAGAUDDA–COSTANTINI 2002, pp. 330–332.



The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top staff is labeled 'Tromba' and contains a melodic line with notes and rests. Below it are several staves for other instruments, including strings and woodwinds, with notes and rests. The score is written in a clear, legible hand.

Frontespizio ottocentesco e prima pagina dell'oratorio *Santa Francesca romana* di Giulio d'Alessandri (A-Wn, *Fond Kiesewetter*, SA.68.B.1 Mus 26).

rale: note ribattute, accordi spezzati sui gradi degli armonici, motivi di fanfara, movimenti diatonici congiunti sull'ottava acuta e lunghe messe di voce, sempre nella tonalità di *re*, tipica dello strumento in questi anni.

Uno dei motivi che Kiesewetter aveva addotto per dimostrare l'arcaicità dell'oratorio era la mancanza di arie col 'da capo' e, di contro, l'ingente presenza di arie di due strofe sulla stessa musica, inframmezzate e concluse da ritornelli (queste, secondo la *Storia della Musica* del Burney, non si sarebbero più usate dopo il 1670). In realtà la struttura formale delle arie contenute nell'oratorio è molto più varia: accanto a quelle di due strofe, accompagnate dal solo basso continuo – e inframmezzate da ritornelli (nn. 6, 10, 18), in alcuni casi ripetuti alla fine dell'aria (nn. 4, 5, 12) – sono presenti alcune arie monostrofiche (nn. 2, 3, 14, 20). C'è anche un'aria col 'da capo', *Scoglio in mar sempre più immobile* (n. 8), sfuggita a Kiesewetter probabilmente perché ha il 'da capo' scritto per esteso, e le prime due sezioni non facilmente riconoscibili (dopo le rispettive cadenze perfette alle miss. 21 e 31 proseguono senza soluzione di continuità con un collegamento del basso); nel 'da capo' poi c'è qualche piccola variante nel basso, come avviene anche nelle riprese di alcune arie strofiche: ad es. al n. 12, nella seconda strofa mancano 4 misure (miss. 15-18).

Segui Marte e gioirai (n. 16) per basso, tromba e continuo è sostanzialmente un'aria strofica, anche se preceduta da un verso («Segui Marte e gioirai») che, con una musica indipendente dal resto dell'aria, occupa le prime 12 misure, concluse con una cadenza perfetta nel tono d'impianto di *re*. Seguono 23 misure che partono dal tono di *la* e terminano in *re*, ripetute alle miss. 36-58 con parole diverse. La ripresa è contrassegnata in partitura da «Seconda», indicazione per la strofa successiva.

L'ultima aria prima del coro finale, *Voi mortali, allor che in pene* (n. 23), in cui Battista trae la morale della vicenda, ha una struttura del tutto particolare. In $3/2$, *la* minore e testo in ottonari, presenta una prima conclusione sul terzultimo verso nella tonalità di *mi* minore (mis. 46). Il penultimo verso, musicato in tempo binario su un pedale di *si* minore – una melodia sillabica a note ribattute tipica dei recitativi – interrompe di fatto l'aria, che riprende il tempo ternario iniziale sull'endecasillabo dell'ultimo verso.

In tutte le arie e i duetti, salvo la prima, l'accompagnamento è dato dal solo continuo che, nei brani *D'Alma ostile* (n. 4) e *Scoglio in mar sempre più immobile* (n. 8), ripete gli stessi schemi melodici, trasportandoli in varie tonalità, così da assomigliare ad un basso ostinato. In *Fortuna lusinghiera* (n. 11) si ha invece un basso passeggiato. Molte arie sono ricche di vocalizzi e fioriture usati in funzione espressiva, soprattutto in concomitanza di parole che esprimono gioia e piacere. Nel coro finale, in occasione degli incipit del primo e se-

condo soggetto, vi sono due bassi seguenti notati per esteso, che ricalcano l'entrata delle prime due voci a tratti sintentizzando le diminuzioni: un esempio prezioso sulla pratica di questo tipo di accompagnamento, già messo in rilievo per l'oratorio *La Bersabea*.²⁰

Sebbene la numerica per il continuo sia rara, offre comunque indicazioni interessanti, p.es. sull'uso ancora diffuso della terza piccarda. La prescrizione infatti del bemolle sulle toniche di cadenze finali e 'mediane' già in tono minore rivela l'esigenza di discostarsi dalla pratica acquisita della terza maggiore conclusiva.²¹

La ricerca di caratterizzazione dei personaggi è uno dei tratti distintivi del lavoro di D'Alessandri. Lo stile patetico, tanto caro a Pier Francesco Tosi²² (forse interprete della parte di Ladislao),²³ e l'armonia così densa e allo stesso tempo incerta e fluttuante, sono riservati agli interventi di Battista e, soprattutto, di Francesca, per esprimere gli affetti più drammatici, dolorosi, patetici. La differenza di trattamento, rispetto agli altri personaggi, è tale da dare la sensazione che a scrivere l'oratorio siano stati due compositori diversi. La parte di Francesca viene messa in rilievo fin dal suo esordio nel recitativo «Così i Ponziani alteri» (v. 119 e segg.). Qui nel dialogo con Pierino che le annuncia la decisione di Ladislao di portare con sé il figlio prigioniero e, in caso di suo rifiuto, di ucciderle il marito, il compositore rende la disperazione della santa, che lo supplica inutilmente e si dispera per i suoi continui dinieghi, con salti dissonanti, melismi e cromatismi, anche nella parte del basso, sulle parole che maggiormente esprimono il dolore (miss. 73-81).

Questa situazione, particolarmente lacerante perché senza scampo, è simile allo stato d'animo in cui si trova Bersabea nell'altro oratorio di D'Alessandri.²⁴ Là dava origine a *Delizie e tormenti*, uno struggente lamento costruito su un basso ostinato dalla linea contorta e caratterizzata da cromatismi e mo-

²⁰ MAGAUDDA-COSTANTINI 2002, pp. 335-336.

²¹ Per es. n. 15, mis. 54; n. 24, miss. 9, 10, 28, 47, 52, 61. A questo proposito molto interessante risulta il *Miserere* di Carlo Donato Cossoni (I-COD, v. 24-25) appartenente ad un periodo più tardo (novembre 1699), in cui il musicista comasco segna con meticolosità i bemolli su molte toniche di cadenze perfette, ad indicare che l'uso della terza piccarda, seppur diffuso nella consuetudine esecutiva dei continuisti, non era praticato da Cossoni, rendendo necessario rimarcare la volontà del compositore.

²² Tosi 1723.

²³ Tosi prestò servizio come contralto nella cappella del Duomo di Milano dal luglio 1681 al 9 agosto 1685, nel periodo in cui D'Alessandri era tenore e vicemaestro. È già stato documentato come i due ebbero modo di lavorare assieme anche al di fuori di questa istituzione; cfr. MAGAUDDA-COSTANTINI 2002, pp. 308-311.

²⁴ Cfr. *ibidem*, p. 349-359, esempio 1b.

dulazioni. Qui caratterizza l'aria di Francesca *Resto senz'anima* (n.7), che emerge per la particolare intensità espressiva e la sua struttura formale (integralmente riprodotta nell'esempio della pagina successiva).

È un Adagio patetico in quattro quarti, formato da tre strofe esastiche, di cui la prima di quinari sdruciolati e tronchi e le altre due di senari piani, con ripresa del primo distico alla fine. Ogni sezione è caratterizzata da un motivo diverso, corrispondente all'evolversi dello stato d'animo della protagonista, combattuta tra l'affetto materno e l'amor coniugale: nella prima strofa le frasi sono più lunghe e di ampio respiro, mentre nelle due sezioni successive vengono frammentate da pause che, dapprima precedono ogni verso e poi, per sottolineare la maggiore frequenza dei singhiozzi di Francesca, lo spezzano ulteriormente. Si tratta di un espediente simile a quello che Lully avrebbe poi utilizzato nel famoso recitativo dell'*Armide* del 1686.²⁵ D'Alessandri rivela cioè particolare raffinatezza nell'associare la musica al testo cantato, grazie forse anche agli studi giovanili di retorica e al fatto che era cantante egli stesso. Si tratta di una tra le arie più belle ed espressive dell'oratorio, in cui alle grida di dolore corrisponde un repentino innalzamento della melodia verso i limiti acuti del registro. Ma la caratteristica che più stupisce è il continuo modulare anche a tonalità lontane tra loro e distanti da quelle derivate dai modi liturgici.²⁶ La varietà armonica rende poi in maniera eccezionale il clima di forte instabilità emotiva.²⁷

La linea melodica dei recitativi di Francesca si distingue da quella degli altri personaggi per la maggiore cantabilità, come nella suggestiva scena di preghiera della seconda parte, che precede il momento in cui Francesca va in estasi: qui il recitativo si trasforma più volte in arioso o in aria cavata. La prima aria cavata, in *fa* minore, si dipana per 22 battute su un solo endecasillabo: «Quanto afflitta son più, più son contenta» (v. 159). Le prime 6 misure del basso sono notate in chiave di contralto e questo potrebbe essere indizio dell'uso della viola da gamba. L'*incipit* del basso continuo espone il tema ripreso poi in ottava dal soprano: il brano, in stile severo, è costruito come un duetto tra voce e continuo. Le tonalità toccate (*fa*, *sib* e *do*, tutte minori) impongono

²⁵ Cfr. BIANCONI 1982, p. 243-244.

²⁶ L'oratorio utilizza triadi, maggiori e minori, pressoché su tutti i gradi della scala cromatica. Di conseguenza le alterazioni all'impianto diatonico della tastiera sono sempre ambivalenti: *do# / re♭*, *re# / mi♭* etc. Si trovano inoltre anche *mi#*, scrittura che richiede un'accordatura più temperata del mesotonico 'classico' degli strumenti da tasto.

²⁷ Sebbene l'uso ricco e fantasioso della tavolozza armonica, atto ad ampliarne lo spettro, era tipico di compositori ben più famosi ed apprezzati di D'Alessandri; si pensi, ad esempio, a Legrenzi e Stradella, nonché, seppur più tardo, Alessandro Scarlatti.

Adagio

SANTA FRANCESCA

Re - sto senz'anima che che mi disa - - - nima

7
 aspro dolor — Aspro dolor Doglia indicibile pena insoffribile lacera il cor

13
 aspro dolor Doglia indicibile pena insoffribile lacera il cor

20
 — Lacera il cor Chi lassa mi porge aita, o consiglio se in mezzo a' martiri con

27
 fusi, i desiri quest'alma non scorge riparo al periglio Quest'alma non scorge riparo al periglio

32
 Chi chi chi lassa mi porge aita, o consi - glio Aita, o consi - glio Mio core che brami? Ri

39
 solvi che dici? Se togli alla morte l'a mato consorte il figlio tu chiami tra lac - ci nemici il

44
 figlio tu chiami tra lacci nemici Mio core che brami? Ri - solvi che dici? Ri - solvi che dici?

GIULIO D'ALESSANDRI, *Resto senz'anima*,
 aria di S. Francesca (n. 7) dall'oratorio *Santa Francesca romana*.

un uso intensivo dei bemolli, connotato simbolicamente e caratteristico di situazioni dolorose e disperate: ciò, unito alla quasi totale assenza di dissonanze, determina una situazione statica atta ad esprimere la sofferenza e la rassegnazione, come richiesto dal testo.

Ben diverso è il caso della successiva aria cavata sull'endecasillabo «Ahi, ch'a pensarlo il cor a morte langue» (1.163), in cui Francesca riflette non sulla sua condizione, ma su quella dell'amato figlio:

ahi — ch'a pen-sar - lo il cor - a mor - te lan - - -

59 - gue Ahi — ch'a pensar - lo ahi — ch'a pensar - lo il

70 cor a mor-te lan - - - - gue Il cor a mor-te lan - - -

81 - - - - - gue

Il tema qui è più lungo, diviso in due parti, contrassegnato da sincopi e cromatismi, che producono continue dissonanze tra canto e basso, fra le quali spiccano la settima diminuita che procede dall'ottava, con il soprano che scende cromaticamente dal *sol* al *solb* con portamento indicato (mis. 57-58); la 2^a minore di mis. 56 e la 2^a eccedente di mis. 84, entrambi ritardi. In comune con la prima ha la struttura imitativa, che dà luogo a uno stretto dialogo tra le due parti, e l'uso della chiave di contralto nel continuo (qui affiancata anche a quella di tenore).

L'ultimo recitativo di Francesca (11.153) non ha la cantabilità riservata altrove alla protagonista, qui limitata alle arie cavate e ai brevi ariosi. Segue, di poche misure, l'aria *Ma qual gioia a poco a poco* (n. 19), in cui Francesca va in estasi. La melodia è quasi un declamato, con molte note ribattute, soprattutto all'inizio, su un pedale di tonica. La cantabilità si limita a frasi brevi e interrot-

te, su basso meno statico, con un'ascesa cromatica sulle parole «Provo al cor gl'ardori immensi» (11.177); seguono cromatismi nel basso a distanza di decima, e una breve progressione conclusiva. A dispetto della struttura strofica, D'Alessandri sembra non volersi piegare a scrivere un'aria, soprattutto all'inizio, dove nell'esemplare meglio si adatta la sprezzatura propria del recitativo piuttosto che l'andamento regolare delle arie. Di contro le tonalità utilizzate non sono certo quelle dei recitativi (*fa* maggiore e di nuovo il minore di *fa, si^b e do*).

Il mondo è una sirena (n. 14) invece è musicato come un'aria, e come aria è graficamente distinto dal recitativo (preceduto dall'indicazione «Aria»). Di fatto intona settenari e edecasillabi che i tre libretti redatti per Melani impaginano come un recitativo. Tuttavia abbondano, come in una vera aria, ripetizioni testuali, lunghi melismi sulle parole «diletta» e «inganna» (ripetute entrambi due volte con melodie diverse), e un basso in semiminime e crome. Caso simile è quello di *Fortuna lusinghiera* (n. 11), brano costituito da sette settenari e un edecasillabo.

I momenti in cui emerge l'aspetto più evidente della personalità di Francesca, cioè il profondo amore materno per Battista, unico figlio sopravvissuto dopo la morte degli altri due, sono i tre splendidi duetti tra madre e figlio che, collocati nei momenti chiave della vicenda, sospendono l'azione, rivestendo un ruolo particolarmente importante nell'ambito della drammaturgia dell'intero lavoro. Tutti sono caratterizzati dallo stile imitativo, utilizzato però non come rigida intelaiatura, ma quale mezzo capace d'incrementare la portata espressiva della musica nelle successive entrate delle voci.

Il primo duetto, *Ch'entro a barbare catene* (n. 11), conclude la prima parte dell'oratorio. Battista, informato da Francesca che, se non avesse accettato di divenire ostaggio, suo padre sarebbe morto, decide di andare prigioniero a Napoli, abbandonando la madre; il secondo, *Durissime pene* (n. 15), è riferito al momento della partenza di Battista; il terzo, *Pur è ver ch'a questo seno* (n. 21), descrive invece la gioia ritrovata: dopo aver appreso che Pierino, in seguito al miracolo, ha deciso di restituirle il figlio, Francesca può finalmente abbracciarlo. I primi due, i brani più lunghi dell'oratorio, sono disseminati di cromatismi melodici che esprimono il pianto, scontri dissonanti tra le due voci e con il basso, intervalli diminuiti, sincopi e modulazioni ardite.

Nel primo si trovano spesso intervalli di nona tra le voci e il basso, di seconda maggiore tra le due voci, ma anche più dissonanti seconde minori sulla parola «crudo» (mis. 25) e «soffrirà» (miss. 63-64, 73), e seconde eccedenti sulla parola «barbare» (mis. 21) e quando le due voci cantano contemporaneamente «empio e crudo» (mis. 28); espressiva risulta anche la dissonanza di 6-5 sull'accordo di dominante (miss. 35 e 42):

Lo scontro tra 6^a minore e sensibile (*sol-re*♯), tipico dei pezzi più patetici della seconda metà del '600 italiano, si rivela un'interessante armonizzazione sotitutiva al 4-3, troppo spesso unica soluzione adottata dai compositori dell'epoca.

Colpisce la reiterazione dell'intervallo di 2^a maggiore per quattro intere battute tra le due voci, sulle parole «Ahi, ch'amor no'l soffrirà» (mis. 57-59). La ripetizione della dissonanza esprime efficacemente il dolore provocato dalla separazione, che rimane acuto, ineluttabile e costante, dando luogo a un contrasto con il basso che sale di grado ad ogni battuta, con una successione di quattro accordi diversi.

Nel secondo duetto D'Alessandri raggiunge un connubio perfetto tra il contrappunto e lo stile patetico tipico del tardo Seicento italiano. Tre brevi temi musicali distribuiti sui versi «Se non che nel core | tien le veci dell'alma il mio dolore» (vv. 94-95), creano un crescendo di tensione emotiva derivante proprio dalle loro reiterazioni e sovrapposizioni per ben 50 battute in figurezioni che a più riprese diventano via via più strette:

45

ve-ci del-l'ama se non che nel core tien le ve-ci dell'alma il mio do-lo-re il mio do-lore il mio do-lo-re

se non che nel core se non che nel core tien le ve-ci dell'alma tien le ve-ci del-

55

lore il mio do-lo-re

l'alma tien le ve-ci dell'alma il mio dolo-re il mio do-lo-re il mio do-lo-re

65

il mio do-lo-re il mio do-lo-re do-lo-re

lo-re il mio do-lo-re do-lo-re

L'effetto è straordinario e sembra quasi che a cantare siano ben più di due soprani. Questo intrecciarsi delle voci fornisce quasi la sensazione epidermica degli abbracci disperati tra i due personaggi, che in alcuni punti eseguono dissonanze veramente molto ardite, come quelle derivate da due intervalli consecutivi di 2^a maggiore sulle parole «Il mio dolore» (mis. 54 dell'es. citato) o dalla concatenazione di unisono eccedente e 2^a maggiore quando cantano «Se il core sai frangere»:

se co-re sai fran - - -

se co re sai fran - - -

Il terzo duetto, *Pur è ver ch'a questo seno* (n. 11), è il più breve dei tre e, nonostante l'argomento sia festoso, presenta un certo numero di accordi dissonanti e di scontri tra le voci a sottolineare la violenza delle emozioni: in sole 23

misure si possono contare ben 13 mutazioni attorno a tonalità con due o tre # (*re*, *la* e relative minori). Il brano, basato sull'esposizione in imitazione di brevi temi sempre diversi, si realizza in una continua rincorsa tra le due voci.

Anche Kiesewetter notò i duetti della *Santa Francesca romana*, mettendo in rilievo lo stile fugato e l'abilità contrappuntistica del compositore, sottolineando opportunamente che si ritrovano più numerosi «che in simili opere di quegli anni». Nella seconda parte del lavoro, oltre ai duetti con la santa ve ne sono infatti altri due – uno di Ladislao e Pierino (n. 13), l'altro di Battista e Nunzio (n. 19) – più brevi nelle dimensioni, dalla cantabilità più melodica e con poche dissonanze, probabilmente perché privi di forti passioni come in quelli dei due soprani.

Se l'abilità contrappuntistica è utilizzata nei brani patetici in funzione espressiva, nei brani di più ampio respiro tende a dare omogeneità; così nel blocco iniziale formato da sinfonia e aria – la prima dell'oratorio, divisa in quattro strofe cantate alternativamente da Ladislao e dal Coro di soldati e, ad eccezione della terza, concluse dai ritornelli.²⁸ La sinfonia inizia con tre squilli della tromba sulla triade di tonica di *re*, intercalati da altrettanti accordi dell'orchestra: l'attacco offrirà il materiale al primo tema dell'aria.

Primo tema scaturito dal motto di fanfara

a bat - ta - - - - -

La linea della tromba, collegata da fioriture, offre una notevole spinta dinamica e disegna la prima parte di un arco ideale, il cui apice è costituito dall'accordo ribattuto di dominante dopo che gli strumenti sono entrati in imitazione (mis. 1-28). Il secondo tema, basato su una fioritura più semplice della triade discendente di *re*, completa il movimento di ritorno dell'arco (es. p. 287).

All'attacco dell'aria, il contralto assume il ruolo prima sostenuto dalla tromba. Si ripete lo schema iniziale, con il primo e secondo tema che delineano lo stesso arco ideale ma in maniera più concisa (miss. 1-35), per lasciare spazio a Ladislao di cantare 10 battute con il solo continuo, dopo le quali tut-

²⁸ Il materiale musicale dell'intero blocco è infatti ricavato da una triade perfetta di *re*, congeniale alla scrittura per tromba, dalla quale derivano, attraverso la tecnica della variazione, quattro soggetti diversi.

ti gli strumenti concludono con uno strepitoso accordo ribattutto di tonica. È questo l'unico brano in cui l'orchestra concerta con la voce: mentre per il resto dell'oratorio si limiterà ad eseguire ritornelli fra gli interventi vocali.

Il doppio coro della seconda strofa è accompagnato dai «violini tutti»: si tratta di un contrappunto a 9 voci il cui primo tema riprende di nuovo gli squilli di tromba non fioriti. Alla *climax* segue l'intonazione da parte del soprano 1, seguito dalle altre voci del secondo tema fino a mis. 30, cui segue una lunga sezione di cori contrapposti. La conclusione offre una sorta di riassunto strumentale di quanto avvenuto, in cui la tromba intona ribattuti sulla triade ascendente e discendente di *re*. Seguono in imitazione gli altri strumenti.

La musica della terza strofa, di nuovo di Ladislao, più breve di quella della prima, è accompagnata dal solo basso continuo e si limita ad esporre un solo tema, ripreso come primo soggetto del successivo doppio Coro di soldati accompagnato da «tutti l'istrumenti».

Il tema, sulle parole «All'assalto», percorre la triade ascendente di *re* con un motivo che procede per gradi congiunti, mentre il secondo tema, dal carattere più cantabile rispetto ai primi tre brani, deriva dalla triade discendente della dominante.

I tema

II tema

Il brano termina con cori battenti che cantano incisi sempre più brevi e ravvicinati, con un effetto di concitato ancor più evidente che nel coro precedente. Lo strumentale finale riprende il tema di «All'assalto», passando dopo poche battute ad eseguire note ribattute sugli accordi di dominante e di tonica e finendo con la ripetizione dello stesso accordo da parte di tutta l'orchestra, a sancire la definitiva conclusione del blocco introduttivo.

Diverso è il caso del coro che conclude l'intero oratorio (n. 24). Accompagnato anch'esso dagli strumenti, Kiesewetter lo definisce «una magistrale fuga a otto voci con due soggetti». Dopo un'introduzione di poche battute in cui i due cori procedono prima assieme e poi tra loro contrapposti in maniera omoritmica, alla mis. 10 fa la sua comparsa il primo soggetto, in cui gli accenti tonici delle parole vengono rimarcati con dissonanze dalle altre voci. Il secondo soggetto compare alla mis. 44 ed ha la prima parte chiaramente costruita sull'incipit del *Ballo di Mantova*, con gradi congiunti e note ribattute, la cui dolce cantabilità viene valorizzata da accordi per lo più consonanti e

dalla quasi totale assenza di scontri dissonanti tra le voci. Il terzo soggetto si presenta alla mis. 62 come un virtuosistico vocalizzo di sedicesimi introdotto da tre note ribattute su di un basso continuo sostanzialmente consonante e lento, che procede per minime. Non appena le quattro voci del primo coro sono entrate in imitazione, secondo e terzo soggetto si sovrappongono: l'effetto è grandioso e i due temi si distinguono proprio per la diversità del loro carattere, legato e cantabile l'uno, spiccato e veloce l'altro.²⁹ Il pezzo termina con una breve sezione omoritmica sulle parole «È la speranza», prima scandite in accordi di crome, poi di semiminime, determinando di fatto un rallentando sull'accordo finale.

Kiesewetter rimase colpito dalle «formule di chiusura o cadenze nelle censure o alla fine dei recitativi» che gli sembravano del tutto diverse da quelle convenzionali in uso negli anni dopo il 1670: effettivamente D'Alessandri si sbizzarrisce a trovare formule sempre differenti. In cadenza a volte la voce, sull'accordo di dominante, canta la quarta che non risolve sulla terza, creando uno scontro con la sensibile eseguita dal basso continuo.³⁰ Altre soluzioni sono l'utilizzo della sesta eccedente (assimilabili a quelle modernamente chiamate «francese» e «tedesca») sul sesto grado del modo minore che risolve sulla dominante o le settime diminuite sul quarto grado alterato che procede alla dominante.

Kiesewetter attribuì poi la spiccata cantabilità dei recitativi di D'Alessandri al fatto che in epoca più arcaica (dove tendeva a collocare l'oratorio) «le forme che differenziavano il recitativo dal canto o dall'aria non sono ancora conosciute, o almeno non universalmente accettate»: secondo lui, in questo lavoro «i due generi si mescolano e spesso si sovrappongono». Su questo punto non siamo evidentemente d'accordo: la maggior parte delle arie sono ben distinte dai recitativi, ad eccezione dei pochi casi in cui il dialogo impone improvvisi inserti recitativi. Così è nel n. 14, *Il mondo è una sirena* (le parole con cui Francesca insegna al figlio a non lasciarsi lusingare dei piaceri terreni sono troncate dall'intervento di Pierino); nel n. 3, *È tormento ogni gior* (Battista viene interrotto dal Nunzio); nel n. 7, *Resto senz'anima* (lo sfogo di Francesca tace alla comparsa del figlio). L'espedito di collegare l'aria al recitativo successi-

²⁹ Nonostante la perizia contrappuntistica e la cura posta da D'Alessandri nell'evitare errori nella conduzione delle parti, anche a costo di far saltare le voci su intervalli di 2^a eccedente, nell'aria *Le trombe canore* (n. 3) abbiamo trovato due quinte giuste parallele fra il contralto e la tromba, che non possono derivare da una svista del copista, né si possono correggere perché sono in un passo in cui le parti entrano una dopo l'altra in imitazione.

³⁰ Questo espedito, per la verità non inedito, crea una forte dissonanza utilizzata nei passi più drammatici proprio della protagonista (v. p. es. il v. 170).

vo ha quindi valore drammaturgico: non è casuale che tale soluzione sia riservata alle arie tra le più patetiche dell'oratorio, per rendere ancora più tragico lo scontro tra l'«affetto» e la dura realtà che procede inesorabile.

A tutti gli interpreti è richiesta una elevata capacità tecnica per poter eseguire le agilità scritte nelle arie. Nemmeno Francesca, che pure ha il ruolo più patetico, sfugge ai veloci vocalizzi (n. 14), né Battista (n. 8 e, solo per poche misure, n. 17). Ladislao ha due arie virtuosistiche (nn. 3 e 4), la prima delle quali presenta un passo veloce con la tromba a distanza di sesta e decima. Pierino, tenore, pur con un'unica aria (n. 6) deve affrontare i passaggi più tecnicamente difficili dell'oratorio. Infine a Nunzio, basso, sono affidate ben tre arie virtuosistiche (nn. 5, 16, 21).

In conclusione, nonostante alcuni punti dell'analisi di Kiesewetter siano da rivedere, vale la pena riconoscergli la capacità di aver colto gli aspetti più salienti dello stile di D'Alessandri, come dimostrano le sue conclusioni, che val la pena rileggere:

Chiunque sia stato il compositore, quest'opera denota un maestro, che, seppure non nel recitativo, tuttavia nei passi trattati in forma ritmica o ariosa e poi nelle arie e duetti, sapeva bene come usare l'armonia, con un'arditezza delle modulazioni rara per il suo tempo, ai fini dell'espressione dei più svariati sentimenti e passioni. La sua ricerca di caratterizzazione è evidente; la sua melodia, per quanto insolita possa suonare alle orecchie moderne, è sempre significativa, spesso gradevole ed espressiva, soprattutto nel ritmo, come la si trova nei più apprezzati autori della fine del XVII secolo; e molti passi, anzi intere arie, soprattutto quelle più patetiche della madre, se eseguite da bravi cantanti, con intelligenza e sentimento, non possono mancare di effetto anche oggi.

SANTA FRANCESCA ROMANA

Oratorio a cinque voci
del canonico Giulio d'Alessandri*

· INTERVENIENTI ·

SANTA FRANCESCA · *soprano*
BATTISTA, suo figlio · *soprano*
LADISLAO, re di Napoli · *alto*
PIERINO, conte di Troia, generale dell'armi del re · *tenore*
NUNZIO · *basso*
CORO DI SOLDATI

PARTE PRIMA

LADISLAO	A battaglia, a battaglia! Con bellici carmi le trombe guerriere v'invitano all'armi, vi chieggiono altere che Roma s'assaglia.	[1.] 5
CORO DI SOLDATI	A battaglia, a battaglia! Ai dubbi cimenti si corra veloce; son questi i contenti d'un'alma feroce: su Roma s'assaglia. A battaglia, a battaglia!	 10
LADISLAO	All'assalto, all'assalto! Arditi guerrieri, le mura ostinate con urti più fieri scuotete, atterrate: sia il core di smalto.	 15
CORO DI SOLDATI	All'assalto, all'assalto! A noi già la sorte le palme concede; fra rischi di morte sia prova la fede d'un cuore di smalto. All'assalto, all'assalto.	 20 15

* Ringraziamo Pier Giuseppe Gillio per la collaborazione alla trascrizione del testo.

LADISLAO	Si sì, prodi, all'assalto, alla battaglia! Ceda il Tebro al Sebeto e, vinta e doma, a Partenope Roma; ed a me, vostro rege, ornino i crini, messe del nostro ardir, lauri latini.	30	[recitativo]
PIERINO	Ladislao generoso, di Partenope bella fortunato regnante, riverente m'inchino alle tue piante.	35	
LADISLAO	O, delle mie legioni supremo duce, e quai novelle apporti?		
PIERINO	Opra del tuo valore: e stragi e morti. Mentre alla pugna qui ti vedo accinto, sotto i tuoi fausti auspici abbiam già vinto!	40	
LADISLAO	Cadde Roma?		
PIERINO	Cedé.		
LADISLAO	Le schiere avverse?		
PIERINO	Rotte sono e disperse.		
LADISLAO	Domo è il romano orgoglio?		
PIERINO	Già servo è il Campidoglio.		
LADISLAO	Biondo dio che l'etra indori, fughi gl'astri e l'ombre ancidi, sì sì sì, meco dividi le tue pompe e i tuoi splendori che si danno ai pregi miei pari a' tuoi chiari trofei. Se di lumi anch'io fecondo coi rai de' miei trionfi illustro il mondo.	45 50	[2.]
	Le trombe canore con echi di gloria, vittoria, vittoria, rimbombino al ciel; con pompa crudel sui colli nemici le insegne vittrici dian vago terrore.	55 60	[3.]
PIERINO	Ma, de' Ponziani audaci armato stuolo, a tua lieta fortuna qual remora importuna in un mar di vittorie affrena il volo.		[recitativo]
LADISLAO	V'è chi resiste ancor?		
PIERINO	Di sangue illustre quel sol drappello ai tuoi voler s'oppone.	65	

LADISLAO	Si debelli, si vinca e s'imprigione! Perché a pien trionfante oggi mi chiami mi comprin mille vite i lor legami.		
	D'alma ostile orgogliosa fortezza ne' spirti guerrieri avviva il valor: quercia alpina che i venti non prezza degl'euri più fieri è cote al furor.	70	[4.]
	Vile ha il core chi stringe la spada di Marte nei campi con timida man: regio fiume cui tronca è la strada più freme agl'inciampi de' scogli ch'al pian.	75	
NUNZIO	Liete novelle a te mio rege arredo; per te combatte il fato, il cielo è teco. Già caddero i Ponziani ed entrambi i germani: languè l'un quasi estinto e l'altro geme avvinto.	80	[recitativo]
	La Vittoria per te scende in campo, tua seguace Bellona combatte: a tua gloria le schiere disfatte recan pregio se furon d'inciampo.	85	[5.]
	Qual al vento la face s'accende, benché sembri talor che l'opprima, tal fra l'onte il valor si sublima e più chiaro ne' rischi si rende.	90	
LADISLAO	A sedar ciò non basta, nel turbato mio sen, del loro ardire le tempeste dell'ire. Meco nel patrio regno della ponziana stirpe venga il germe più degno, e con nodo tenace i suoi lacci al mio cor fermin la pace. Il tuo re ciò richiede, valoroso guerrier, dalla tua fede.	95 100	[recitativo]
PIERINO	Fia legge il tuo desio.		
LADISLAO	Eseguisi ed intanto la città debellata sarà nobile oggetto al guardo mio. Stamperan gloriose sul Tarpeo le mie piante orme fastose.	105	
PIERINO	Va pur, ch'ai lumi tuoi unqua il ciel non offrì scena più degna. Vivi, trionfa e regna!	110	

	Chi d'ardir sull'ali insane voli d'Icaro spiegò, se deluso alfin rimane sol con l'audacie sue danni mercò.	[6.]
	Se Tifeo d'orgoglio armato mover guerra al ciel ardì, dal Tonante fulminato all'ardimento suo pene soffrì.	115
	Così i Ponziani alteri riconoscansi pur nei propri affanni al cimento Tifei, Icari ai vanni.	[recitativo] 120
NUNZIO	Ma signor, se bugiardo il soverchio desio non rende il guardo, quella ch'a noi s'appressa e che al tempio vicin poggiar si vede mi sembra, anzi è pur dessa, Francesca genitrice del garzon de' Ponziani, amato erede.	125
PIERINO	Lieto incontro. Si arresti e a me ne vegna. Arride il cielo a quel che un re disegna.	130
SANTA FRANCESCA	Signor, se donna umile crescer gloria al tuo re fia mai bastante, prigioniera Francesca ecco a' tue piante.	
PIERINO	No no, ch'a donna imbellè impor catene schiva ne' suoi trofei eroe sì degno, ma fra dovute pene chi l'amor dispreggò provi lo sdegno. Dammi in ostaggio il figlio: renda prole innocente certa la fè di genitor malvagio.	135 140
SANTA FRANCESCA	Deh signor, per pietà, deh men severo sdegna molle pietade un cor guerriero? Questi sospiri?	
PIERINO	Vanno con l'aria a volo.	145
SANTA FRANCESCA	Queste lagrime mie?	
PIERINO	Le beve il suolo.	
SANTA FRANCESCA	Materno amor?	
PIERINO	Non si dà luoco ai vezzi.	
SANTA FRANCESCA	Tenera etade?	
PIERINO	A tollerar s'avvezzi.	
SANTA FRANCESCA	Ti mova il Ciel che de l'afflitti è scudo.	

- PIERINO A' regi colpi è sempre un petto ignudo. 150
- SANTA FRANCESCA Mortale è un re.
- PIERINO Ma quasi un dio s'adora.
- SANTA FRANCESCA Iddio tutto è pietà.
- PIERINO Ma giusto ancora.
- SANTA FRANCESCA E qual giusto consiglio
dal fianco della madre invola il figlio?
- PIERINO Giusta vendetta e gelosia d'impero 155
fuman del sangue nostro
sparso, per man del tuo guerrier consorte,
le arene al Tebro.
- SANTA FRANCESCA Ahi, che trafitto ei langue
ed al vostro tributa un mar di sangue.
- PIERINO Giusto o ingiusto, il voler de' grandi è legge. 160
- SANTA FRANCESCA Ma de' grandi il voler il Ciel corregge.
- PIERINO Non più del Sol che splende
pria che a spegnersi in mar cadano i rai.
Mirin qual più vorrai:
o prigioniero il figlio, 165
o gl'alberghi distrutti, estinto il padre.
- SANTA FRANCESCA Durissime vicende.
Perché sposa son io, perché son madre?
- PIERINO Risolvi.
- SANTA FRANCESCA Ascolta...
- PIERINO Ho detto.
Sul Campidoglio ascendo 170
e da te quivi attendo
veder qual sia maggiore:
materno affetto o coniugal amore.
- SANTA FRANCESCA Ferma crudel, sospendi
decreto sì funesto! 175
Lassa, rapido ei parte ed io qual resto.
- Resto senz'anima, [7.]
ché mi disanima
aspro dolor.
Doglia indicibile, 180
pena insoffribile
lacera il cor.
- Chi, lassa, mi porge
aita o consiglio,
se in mezzo a' martiri, 185
confusi i desiri,

- quest'alma non scorge
 riparo al periglio.
 Chi, lassa, mi porge
 aita o consiglio. 190
- Mio core che brami?
 Risolvi, che dici?
 Se togli alla morte
 l'amato consorte,
 il figlio tu chiami 195
 tra lacci nemici.
 Mio core che brami?
 Risolvi, che dici?
- Ma veggio ohimè che viene [recitativo]
 l'innocente cagion delle mie pene. 200
 Figlio, del petto mio
 pegno il più caro... Oh Dio,
 la costanza vien meno e 'l duolo atroce
 a forza di sospir lega la voce.
- BATTISTA Amata genitrice, 205
 se destan duolo in te gl'amplessi miei
 troppo misera sei,
 troppo io son infelice.
- SANTA FRANCESCA L'empio re vincitore 210
 con barbaro decreto
 ti vuol seco al Sebeto.
- BATTISTA Siami il fuggir concesso.
- SANTA FRANCESCA Il rimedio è peggior del mal istesso,
 ch'il genitor ucciso,
 arso il paterno albergo, 215
 ti mirerai nella tua fuga a tergo.
- BATTISTA Tra le catene andrò con lieto viso:
 giusto è ben ch'io le brami
 se dan la vita a un padre i miei legami.
- SANTA FRANCESCA Tu fra genti straniera? 220
 Tu fra l'armate schiere?
 No no, ch'io non consento
 sì tenera virtù porre a cimento.
- BATTISTA No no, che di quest'alma 225
 non otterrà mai palma
 del mondo mentitor trama fallace.
 Di tua virtù seguace
 io più sarò quanto più il calle è incerto:
 ch'ove il rischio è maggior, maggior è il merto.

	Scoglio in mar sempre più immobile la mia fede costante sarà.	230	[8.]
	Di piaceri lusinghieri questo cor all'aura mobile vacillante non mai si vedrà.	235	
	Scoglio in mar sempre più immobile la mia fede costante sarà.		
	Così, d'aquila in guisa ai rai del sole, ne' perigli vedrai che son tua prole.		[recitativo]
A 2	Ch'entro a barbare catene si ravvolga oggi il tuo / mio piè vuol d'un crudo l'empietà; ma ch'io priva / privo d'ogni bene viva, oh Dio, lungi da te, ahi, ch'amor no'l soffrirà.	240	[9.]
		245	
BATTISTA	S'io parto?		
SANTA FRANCESCA	Allo morte mi guidi il tormento.		
BATTISTA	S'io resto?		
SANTA FRANCESCA	Al consorte il viver fia spento.		
A 2	Nel dubbio cimento del pari io languisco, conceder pavento, negar non ardisco. Oh ciel che far deggio? Se parti/S'io parto è mal, ma se qui resti/resto è peggio.	250	
SANTA FRANCESCA	Sì sì, partir conviene.		
BATTISTA	Pronto il piede partirà.		
A 2	Ma ch'io priva/privò d'ogni bene viva, oh Dio, lungi da te, ahi, ch'amor no'l soffrirà.	260	

FINE DELLA PRIMA PARTE

PARTE SECONDA

LADISLAO	Cieca dea, mai sempre instabile, più non t'ardo incensi o faci, se ad ogn'ora variabile fé non serbi a' tuoi seguaci. Ahi, ch'invan gl'orbi stellanti cifre son de' tuoi decreti, se incostante or doni, or vieti, ed in foglio di diamanti scrivi legge sì mutabile. Cieca dea mai sempre instabile.	[10.] 5 10
	Deità sorda, inflessibile, mi ribello alla tua fede, se più rigida e terribile ti dimostri a chi più crede. Chi quei ben che il mondo aduna chiama tuoi, non ben l'intende, se hai sì rapide vicende sei Disgrazia e non Fortuna. Non sei dea, ma furia orribile, deità sorda, inflessibile.	15 20
LADISLAO	Miei guerrieri.	[recitativo]
PIERINO, NUNZIO	Signore.	
LADISLAO	A pien v'è nota la catastrofe rea del mio destino.	
	Fortuna lusinghiera mi allettò sul mattino per tradirmi la sera. Vacilla il piè nel soglio, freme l'ira romana del Lazio e di Toscana, congiura a' danni miei l'armato orgoglio.	[11.] 25
	Ma di quest'Idre infide sarò io ben l'Alcide, saprò, qual fui, mostrarmi Giove nel fulminar, Marte nell'armi. Parto a cangiar soggiorno: il nostro piè ritorno faccia alla patria terra, ma la prole ponziana abbia seguace. Che mi fermi la pace, o alle vendette mie sia scopo in guerra.	30 [recitativo] 35

NUNZIO	No no, non vincerà del destino il rio furore, tuo valore ognor più resisterà.	40	[12.]
	No no, non cederà agl'insulti d'empia sorte, viepiù forte sempre mai risorgerà.	45	
LADISLAO, PIERINO	Chi con armi di costanza l'ire affronta del suo fato, se talor cade oltraggiato prende poi maggior possanza, di virtù verace Anteo.	50	[13.]
LADISLAO	Io men vado alle schiere.		[recitativo]
PIERINO	Io sul Tarpeo.		
SANTA FRANCESCA	Figlio amato, deh prendi fra lagrimosi baci, dell'immenso amor mio mesti pegni e vivaci, con estremo dolor l'estremo addio. Vuole il Ciel che tu parta, io già palesi da pio ministro i suoi decreti intesi.	55 60	
BATTISTA	Madre, se vuole il Ciel parto contento.		
SANTA FRANCESCA	Ma dell'alma il cimento di prudenti timor norme a te dia, e perché sempre sia la mente a Dio rivolta, alte dottrine in brevi detti ascolta.	65	
	Il mondo è una sirena che uccide allor ch'alletta. È una dipinta scena che, qualor più diletta, offre assai, nulla dona e sempre inganna. È una Circe tiranna che altrui lusinga e, nel piacer concesso, toglie d'uomo l'essenza all'uomo istesso. È un baleno la corte che fra i splendori suoi chiude la morte,	70 75	[14.]
	ch'ognor... Ma la favella tronca il duce nemico e a sé ci appella.		[recitativo]
PIERINO	Francesca, io nel tuo volto leggo quel duol che porti in seno avvolto.	80	

	NUNZIO	Di fido cor son pregi contro il proprio desio servire ai regi.	
SANTA FRANCESCA		Questo ch'a te consegno, sì caro e dolce e pur sì amaro pegno, consacro al Cielo. Egli così decreta.	85
	PIERINO	S'è decreto del Ciel, non più querele. Parti dunque e t'accheta. Rimanga il figlio.	
SANTA FRANCESCA		Ahi division crudele,	
	S. FRANC., BATT. BATTISTA	Durissime pene: partir che m'uccidi,	90 [15.]
SANTA FRANCESCA		morir mi conviene,	
	A 2	se l'alma dividi,	
SANTA FRANCESCA		se non che nel core tien le veci dell'alma il mio dolore.	95
	BATTISTA	Partenza funesta, disastro fatale.	
SANTA FRANCESCA		Chi parte	
	BATTISTA	Chi resta	
	A 2	ti prova, mortale, se il core sai frangere.	100
SANTA FRANCESCA		Io men vado ai sospiri.	
	BATTISTA	Io resto a piangere.	
	NUNZIO	Non più, nobil garzone, tergi i lumi dolenti: si ceda alla ragione, a femminil viltà lascia i lamenti e, cangiando pensiero, del bellicoso dio siegui l'impero.	[recitativo] 105
		Segui Marte e gioirai.	[16.]
		Quanto è grato nei bellici campi il fragore di trombe guerriere, quanto è vago dell'armi fra i lampi l'ondeggiar di vittrici bandiere che del sole confondano i rai.	110
		Segui Marte e gioirai.	
		Delle pugne fra i rischi maggiori nasce al cor non so che di diletto. Desteranno di Marte gli ardori brio vivace nel fervido petto: mieter palme col brando saprai.	115
		Segui Marte e gioirai.	120

BATTISTA	Qual gioia fia di sollevar bastante lungi da Dio, suo centro, anima errante?	[recitativo]
	È tormento ogni gioir che per meta il Ciel non ha: è martir se ben par felicità.	[17.] 125
PIERINO	Tosto il vago Sebeto sì molesti pensier dal sen fugando ti renderà ben lieto. Del mio rege è il comando: colà ci chiama.	[recitativo] 130
NUNZIO	Andiamo e nel tuo viso, se reggia è delle grazie, alberghi il riso.	
	È tirannico rigor mascherato di virtù torre al cor i contenti in gioventù. Troppo ha rigido il pensier chi goder gl'anni non sa: il piacer figlio è sol di verde età.	[18.] 135 140
BATTISTA, NUNZIO	Si fugga/goda, sì sì, piacer lusinghiero. Sei troppo leggiadro/severo a consigliar/favellar così.	[19.] 145
PIERINO	Orsù moviamo il piede. In breve alfin vedremo chi vincerà.	[recitativo]
BATTISTA	Ti seguo e nulla temo, ché a me scorta è la fede. Già di fulmine reo balena il lampo, ma da te sol, mio Dio, spero lo scampo.	150
SANTA FRANCESCA	In questo, o mio Signor, di sacro tempio angolo più remoto, remoto agl'occhi umani, a te palese, ti porge, ancella umil, preghiere accese. De' miei duri disastri l'orror non mi spaventa, quanto afflitta son più, più son contenta. Ma che, fra' rischi esposta, gema un'alma che costa il tuo divino sangue,	155 160

- ahi ch'a pensarlo, il cor a morte langue.
 Se benigno porgesti
 A Ismael nel deserto onda vitale, 165
 se da colpo fatale
 salvo Isacco traesti,
 da più grave periglio,
 deh gran Dio di pietà, toglì il mio figlio.
 Sia dell'empio irrisor del tuo gran nome 170
 l'alterigia schernita
 e nelle grazie tue te stesso addita.
-
- Ma, qual gioia a poco a poco
 dolcemente inebria i sensi, [20.]
 di quel foco 175
 che mi strugge e mi consola
 provo al cor gl'ardori immensi:
 l'alma a te mio Dio sen vola,
 deh non più,
 caro e amato mio Gesù. 180
-
- BATTISTA Genitrice gradita. [recitativo]
 PIERINO Qual meraviglia io miro?
 NUNZIO In estasi rapita
 al ciel ergendo l'alma
 dal suol innalza ancor la fragil salma. 185
- BATTISTA, PIERINO Madre/Francesca, ascolta.
 SANTA FRANCESCA Dalle delizie mie chi m'ha distolta?
 Chi m'invola al mio bene?
 Chi mi chiama alle pene?
 Chi mi rapisce, oh Dio, 190
 al fonte de' contenti, a Gesù mio?
 Figlio amato, che veggio?
 Chi ti ridona a me? Sogno o vaneggio?
- NUNZIO A tuo pro le sue grazie Iddio diffonde
 e con la sua potenza i rei confonde. 195
- PIERINO Verso la patria arena
 già le turbe guerriere
 pronte i cenni seguian del mio volere,
 quando oh stupore, appena
 di veloce destriero il tergo ascese 200
 il figlio tuo, che per poter ignoto
 in un tratto si rese
 alla sferza, allo sprone, agl'urti immoto.
 Fei che d'altri corsier premesse il dorso,
 ma senza mover passo, 205
 nonché, inabili al corso,

	spirti avevano di foco e piè di sasso. Da portento sì raro il decreto del Ciel veggio ben chiaro. No no, più non contendo. 210 Eccoti la tua prole: presso a te Dio la vuole ed io la rendo.	
NUNZIO	Folle è più di chi pretende, sciolto gel da balze alpine, raffrenar tra le ruine 215 quando rapido discende. Chi rubelle con le stelle novo Encelado contrasta, troppo a potenza umana il Ciel sovrasta. 220	[21.]
SANTA FRANCESCA	O clemenza infinita ch'a lagrimar di gioia i lumi invita.	[recitativo]
[S. FR.] e BATTISTA	Pur è ver ch'a questo seno io ti stringo, o prole/madre amata, ed in sorte inaspettata 225 la pietà del mio Dio ravviso a pieno.	[22]
BATTISTA	Amorosa pietà che in me produci, mentre nel cor t'accoglio, di verace speranza alto germoglio.	[recitativo]
	Voi mortali, allor che in pene 230 del destin l'ira provate, da' miei casi oggi imparate a riporre in Dio la speme, che alma pia che in Lui confida, quando più mesta sembra, avvien che rida. 235	[23.]
CORO	O anime belle, qualora penate, in grembo alle stelle il porto sperate. Sempre nel Ciel godrà 240 coronata di rai vostra costanza ché, in mezzo alle procelle, bella calma de' cori è la speranza.	[24.]