

MARIA ROSA DE LUCA
Catania

GIUDITTA VERSUS OLOFERNE. UN PERCORSO DIDATTICO SULL'ORATORIO MUSICALE

1. ARGOMENTO E OBIETTIVI

Il presente percorso didattico s'incentra su *La Giuditta*, un oratorio in volgare composto da Alessandro Scarlatti (1660-1725) su libretto di Antonio Ottoboni (1646-1720). La proposta può apparire eccentrica: il genere 'oratorio', infatti, non figura nei manuali di Educazione musicale della scuola secondaria di I e di II grado. Eppure esso può rivelarsi utile per affrontare argomenti cruciali della storia culturale europea anche in prospettiva multidisciplinare.

Derivato dalle pratiche devozionali e musicali primoseicentesche, l'oratorio è un «piccolo dramma per musica»,¹ cioè un'azione drammatica di carattere edificante, in latino o in italiano, svolta senza rappresentazione scenica, intessuta di monologhi e dialoghi realizzati con recitativi e arie.² Di soggetto morale, biblico o agiografico (ossia incentrato sulla vita dei santi), esso comporta perlopiù pochi personaggi (mediamente da tre a cinque).³

Nel nostro caso, la storia della felice impresa della bella ebrea Giuditta che per salvare il suo popolo affronta il terribile Oloferne, uccidendolo nel sonno dopo aver banchettato con lui, è tratta da uno dei libri deuterocanonici della Bibbia.⁴ Per il suo alto valore di esemplarità ha fornito spunti poetici e dram-

Desidero ringraziare Giuseppina La Face e Lorenzo Bianconi per il prezioso aiuto nella messa a punto definitiva del testo, Berta Martini e Carla Cuomo per i suggerimenti nell'impostazione pedagogico-didattica durante la prima revisione, Arianna Rondo per la verifica delle parti relative allo studio e all'indagine del testo biblico.

¹ L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», 5), p. 142.

² *Ivi*, pp. 134-137. Per le definizioni di 'recitativo' e 'aria', cfr. L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 247 sg. e 204 sg. (si può leggere anche in rete all'indirizzo <http://www.muspe.unibo.it/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale>).

³ *Bibbia* e *Legenda aurea* costituiscono le principali fonti testuali alle quali ricorrono gli oratorii musicali: cfr. H. E. SMITHER, *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, Milano, JacaBook, 1986, pp. 269-276.

⁴ Si tratta di quei libri che diedero motivo di esitazione circa il loro inserimento nel canone biblico. Il *Libro di Giuditta*, infatti, fa parte del canone Alessandrino, ma non rientra in quello ebraico; è altresì respinto dalla dottrina protestante, mentre è accolto da quella cattolica (cfr. *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2009; per le introduzioni ai singoli libri, cfr. *La Bibbia TOB. Nuova versione CEI*, Leumann-Torino, Elledici, 2009).

matico-musicali a una notevole quantità di oratorii.⁵ Quindi la scelta di questo soggetto offre l'occasione di aprire uno squarcio istruttivo da un lato su un genere musicale, dall'altro sul ruolo svolto dalla Bibbia nella cultura occidentale. La Bibbia – il libro per eccellenza – è infatti serbatoio di narrazioni simboliche che costituiscono un filone essenziale del pensiero occidentale nella sua dimensione storico-religiosa ed evocano temi universali, quali la lotta titanica fra il bene e il male (questo, appunto, è il tema anche del *Libro di Giuditta*). Indubbio è l'influsso esercitato dalla Bibbia sulla mentalità, sulla cultura e sull'arte della civiltà europea. Le molte forme di divulgazione dei suoi contenuti, nei vari linguaggi artistici, come anche quello letterario e figurativo, permettono d'impostare un percorso didattico che a partire dalla musica si raccordi con le discipline storico-artistiche e storico-letterarie per classi di scuola secondaria di I e di II grado: la storia di Giuditta è infatti una delle più rappresentate nelle arti figurative, così come risulta declinata in tanta letteratura che vive dello stretto legame tra memoria biblica e invenzione poetica.⁶

Il percorso didattico s'avvia con l'esposizione della vicenda narrata nella Bibbia. Dopo una breve contestualizzazione della figura e dell'opera di Alessandro Scarlatti, si affronta il testo poetico di Antonio Ottoboni al fine di comprendere le modalità d'interpretazione del racconto biblico (*Orientamento*). Sono previsti due momenti di didattica dell'ascolto⁷ concentrati rispettivamente sul duetto Giuditta-Nutrice «Deh, rifletti al gran cimento» (*Attività 1*) e sull'aria di Oloferne «Togliti da quest'occhi» (*Attività 2*). La scelta di questi due brani consente di presentare i tre personaggi dell'oratorio scarlattiano e d'illustrare, in termini quasi miniaturistici, due momenti importanti dell'azione drammatica. Dopo l'ascolto, si procede alla rielaborazione (*Attività 3*) e quindi ai collegamenti multidisciplinari (*Attività 4*).

⁵ G. MANGINI, *Appunti per una cronologia dei 'trionfi di Giuditta'*, appendice al suo *I trionfi di Giuditta. Mutazioni librettistiche della vicenda biblica, prima, durante e dopo l'epoca di Metastasio*, in P. METASTASIO - W. A. MOZART, *La Betulia liberata*, a cura di P. Pinamonti, Padova, Medigraf, 1989, pp. 41-81; G. MANGINI, «Betulia liberata» e «La Morte dell'Oloferne»: momenti di drammaturgia musicale nella tradizione dei 'trionfi di Giuditta', in *Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*, a cura di P. Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 145-169; P. BERNARDINI, *Judith in Italian Literature: A Comprehensive Bibliography 1554-1948*, in *The Sword of Judith Project*, New York, New York Public Library, 2009 (si può leggere all'indirizzo <http://workshops.nypl.org/judith/bib/files/bib-bernardini.doc>).

⁶ Cfr. la miscellanea *The Sword of Judith. Judith Studies Across Disciplines*, a cura di K. R. Brine, E. Ciletti e H. Lähnemann, Cambridge, Open Book, 2010.

⁷ Sulla didattica dell'ascolto, cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60; EAD., *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-544.

Obiettivi generali

- Lo studente sa applicare all'ascolto di brani musicali adeguate strategie analitiche al fine di pervenire alla comprensione delle loro strutture sintattico-formali;
- sa impiegare adeguate strategie nel processo di costruzione del senso musicale, attraverso riferimenti di ordine semantico-simbolico, motivando tali associazioni in relazione agli aspetti strutturali, stilistici e contestuali dell'opera analizzata;
- sa integrare le proprie esperienze musicali con altre modalità espressive, con particolare riferimento alle aree del linguaggio verbale (poesia, testi per musica) e delle arti visive (pittura, scultura).

Obiettivi specifici

- Lo studente sa segmentare, analizzare e spiegare il testo poetico nei brani proposti;
- sa segmentare il brano musicale prescelto sulla base dell'articolazione del testo;
- sa riconoscere in una sequenza sonora l'andamento, il profilo melodico e le proprietà ritmiche, dinamiche;
- sa riconoscere i criteri elementari di elaborazione sintattica del discorso musicale (ripetizione, variazione);
- sa individuare all'ascolto le diverse tipologie vocali e sa mettere in relazione i tratti musicali e le qualità vocali con il ruolo e il carattere dei personaggi corrispondenti.

2. ORIENTAMENTO

Il primo passo è introdurre i ragazzi al racconto biblico. Può rivelarsi utile proporre agli alunni una raffigurazione del momento culminante della vicenda: la cruenta uccisione di Oloferne. Qui si è scelta una delle tele più famose, quella realizzata dal Caravaggio sul finire del Cinquecento, e oggi conservata nella Galleria nazionale d'Arte antica a Roma.



CARAVAGGIO, *Giuditta e Oloferne*, ca. 1599, Roma, Galleria nazionale d'Arte antica⁸

Nel *Libro di Giuditta* si narra la storia di Betulia, città della Giudea, assediata dall'esercito di Oloferne, capo dell'esercito del re assiro, e l'impresa di Giuditta che riesce a salvare il popolo giudaico decapitando Oloferne nel sonno. È un «racconto paradigmatico»,⁹ di autore ignoto, scritto sotto forma di breve

⁸ Per gentile concessione della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della Città di Roma.

⁹ Cfr. U. FACCHINI, *Betulia liberata. La testimonianza del libro di Giuditta: un racconto popolare esemplare. L'azione sacra al servizio della catechesi*, in corso di stampa (ringrazio don Ugo Facchini per avermi messo a disposizione il suo testo ancor prima di pubblicarlo). Il carattere esemplare di questo racconto risiede nel fatto che la storia di Giuditta può essere letta in senso figurale come esaltazione delle virtù eroiche del popolo giudaico nella lotta per la liberazione dall'oppressore straniero. In quest'ottica la scelta del nome 'Giuditta' (in ebraico *Jehūdith*) non è casuale ma si giustifica in forza della comune derivazione etimologica con la parola 'Giuda' (in ebraico *Jehuda*, nome di uno dei dodici figli di Giacobbe, nonché capostipite di una delle dodici tribù d'Israele) da cui a sua volta deriva il termine 'giudeo', ossia, per estensione, israelita; in questo senso Giuditta è per eccellenza la 'donna della Giudea'. Il *Libro di Giuditta*, plausibilmente databile al secolo II a.C., non può essere dunque considerato una cronaca storica, ma dev'essere inteso come una lettura edificante finalizzata a sostenere velatamente la rivolta politica della comunità giudaica capeggiata dai Maccabei. In questo clima politi-

romanzo. L'anonimo estensore vi racchiude anche veri e propri eventi che avevano caratterizzato la storia del popolo di Israele.¹⁰ Inoltre, delinea in modo preciso i caratteri dei due personaggi del racconto: Oloferne è l'immagine del conquistatore, dell'oppressore, della forza militare; Giuditta è una giovane donna, vedova, bella, intelligente, timorata di Dio. Ha i tratti delle figure femminili della grande tradizione biblica, come Miriam, Debora, Giaele, ma in più, rispetto a queste, è indicata come una donna socialmente ed economicamente indipendente, autonoma e saggia nell'agire. È una vera profetessa (dà prova di conoscere in modo eccellente le Scritture e le tradizioni del popolo ebreo), modello di vera fede. Perciò è maestra nel rivolgersi ai capi del popolo e coraggiosa nello sfidare il nemico.

Nel racconto biblico, e dunque nel repertorio iconografico dell'arte cristiana, Giuditta s'accompagna alla sua fida ancella. La donna affianca sempre Giuditta prima, durante e dopo l'impresa, raccoglie in un sacco il capo reciso di Oloferne, e scorta il ritorno della protagonista a Betulia.

Una volta illustrata la vicenda, l'insegnante inquadra *La Giuditta* di Alessandro Scarlatti nell'ambito del genere poetico-musicale dell'oratorio. Il compositore scrisse più di trenta oratorii, principalmente su testi in volgare e ben pochi in latino, la maggior parte dei quali negli anni in cui fu attivo a Roma. In questa città, infatti, ha origine e diffusione il genere, praticato soprattutto negli ambienti delle confraternite laicali, nobili e patrizie, che per le festività del calendario liturgico promuovevano esecuzioni oratoriali nelle chiese o nei palazzi. Alla storia di Giuditta Scarlatti dedicò due oratorii: il primo, composto a Napoli nel 1693, su libretto di Pietro Ottoboni (1667-1740), giovane cardinale e vicerece pontificio, che ne fu anche committente;¹¹ il secondo, scritto

co, il nome *parlante* della protagonista rappresenta la guida verso un nuovo esodo del popolo ebraico. Tale testo ha avuto una tradizione greca e latina che, verosimilmente, dipende da un originale ebraico disperso: cfr. *Nuovo Dizionario di Teologia biblica*, a cura di P. Rossano, G. Ravasi e A. Girlanda, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1988, pp. 710-713; A. BONORA, *Giuditta*, in *Il messaggio della salvezza. Corso completo di studi biblici*, a cura di G. Canfora, P. Rossano e S. Zedda, V, Leumann-Torino, Elledici, 1990, pp. 268-287.

¹⁰ Come il riferimento a Nabu-Kundurrì-usur, ovvero Nabucodonosor, re dell'impero neo-babilonese (605-562 a.C.), che nella tradizione ebraica rappresenta la figura dell'oppressore, del distruttore di Gerusalemme, responsabile anche della deportazione del popolo ebreo a Babilonia (Nabucodonosor è fra l'altro il re che dà il titolo all'opera di Verdi nota come *Nabucco*). Il libro lo designa, in modo fantasioso, «re degli Assiri», al fine di richiamare alla mente dei lettori la più temibile potenza militare dell'Oriente antico, quella assira, che nel 722 a.C. aveva per l'appunto distrutto Israele.

¹¹ Questa *Giuditta* è detta «di Napoli» in riferimento al luogo di conservazione della fonte musicale, cioè la Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella. Sulla paternità del libretto, cfr. A. MORELLI, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed*

sempre nella città partenopea intorno al 1697, su libretto di Antonio Ottoboni, nobile veneziano, nipote di papa Alessandro VIII (1689-1691) e padre di Pietro.¹² Oltre che per paternità testuale, le due opere differiscono per numero di parti e per organico strumentale: il primo oratorio è a cinque personaggi (Giuditta, Ozia, Oloferne, Achiorre, Sacerdote ebreo) e per un organico costituito da archi, tromba, trombone e flauti; il secondo è a tre personaggi (Giuditta, Nutrice e Oloferne) con archi e basso continuo.¹³ Il percorso didattico si basa su quest'ultima *Giuditta*.

Sarà bene accennare alla particolare drammaturgia dell'oratorio: in quanto genere privo di costumi, scenografie e movimento scenico, esso si basa su particolari tecniche drammaturgico-musicali adottate dal librettista e dal compositore per comunicare l'azione. Questa scaturisce principalmente dal modo in cui la storia viene raccontata dai personaggi; i libretti, pertanto, sono ricchi di elementi illustrativi e descrittivi, giacché il racconto deve stimolare l'immaginazione di chi ascolta, ovvero sia la facoltà di immaginare – come se fosse presente – una scena riferita attraverso il solo dialogo. Il compositore usa, da parte sua, mezzi musicali convenienti a rappresentare l'azione drammatica.¹⁴

alcuni suoi oratori. Nuovi documenti, «Note d'Archivio per la Storia musicale», n.s., II, 1984, pp. 117-144.

¹² Questa seconda *Giuditta* è detta “di Cambridge” perché la partitura originale si trova nella Rowe Music Library del King's College. Sulla produzione letteraria di Antonio Ottoboni, cfr. M. TALBOT - C. TIMMS, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 367-438. Ancora oggi appare controversa la questione relativa sia alla data di composizione sia a quella della prima esecuzione dell'opera: stando alla notizia riportata nella computisteria di Pietro Ottoboni, «una *Giuditta a tre*» fu data nella primavera del 1697 a Roma nel Palazzo della Cancelleria (cfr. L. LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, pp. 35-57); se si accetta l'ipotesi di riferire la notizia alla *Giuditta* “di Cambridge”, che ha appunto tre personaggi, essa risalirebbe al primo periodo napoletano (1683-1702) di Scarlatti. Non deve suscitare perplessità il fatto che il luogo di committenza ed esecuzione delle due ‘*Giuditte*’ scarlattiane (Roma) non coincida con il luogo di composizione (Napoli): Scarlatti, nonostante gli impegni lavorativi gli imponessero la residenza napoletana, continuava a intrattenere rapporti con la committenza romana.

¹³ Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, “*Juditha*” in *Historical Perspective: Scarlatti, Gasparini, Marcello and Vivaldi*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 135-153; N. DUBOWY, *Le due ‘Giuditte’ di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, a cura di P. Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 259-288.

¹⁴ Sulle strategie drammaturgico-musicali adottate da Ottoboni/Scarlatti, cfr. DUBOWY, *Le due ‘Giuditte’ di Alessandro Scarlatti* cit., p. 270 sg.

3. ATTIVITÀ

Attività 1 – Duetto Giuditta-Nutrice «Deh, rifletti al gran cimento»

Analisi e spiegazione del testo poetico. – L'insegnante affronta l'analisi del testo verbale.¹⁵ Conviene indirizzare l'attenzione degli alunni sulla collocazione del duetto nel libretto (vv. 66-69): esso delinea un momento importante, quello che precede l'arrivo delle due donne nell'accampamento di Oloferne; nel momento in cui stanno per varcare il recinto del campo nemico la Nutrice esorta Giuditta a ponderare i rischi della sua audace impresa:

NUTRICE	Deh rifletti al gran cimento.
GIUDITTA	Vien dal Ciel ciò ch'opro e tento.
NUTRICE	Danna il Ciel l'arti profane.
GIUDITTA	Non è soggetto il Cielo a leggi umane.

Il dialoghetto fra la Nutrice e Giuditta è strutturato a mo' di botta e risposta ed esplicita un contrasto fra i due personaggi nei termini di una contrapposizione di sentimenti e di atteggiamenti: da un lato vi sta l'apprensione della Nutrice, che esorta Giuditta alla prudenza, dall'altro la sicurezza di Giuditta, conscia di agire per volontà divina. Ne consegue la rappresentazione di un dualismo irriducibile di *affetti*, il quale evolve dal verso «Danna il Ciel l'arti profane»: il contrasto tra la minacciosa sentenza della Nutrice e lo slancio fideistico di Giuditta si traduce, in senso simbolico, nell'opposizione fra la legge dell'uomo e la legge divina. Va sottolineata l'iterazione della parola «Ciel» (vv. 67 e 68) pronunciata da entrambe le donne ma da ciascuna in modo diverso, cioè in funzione volutamente oppositiva.

Ascolto del duetto Giuditta-Nutrice. – All'analisi del testo poetico si affianca ora l'ascolto del duetto, dapprima senza partitura. L'insegnante potrà richiamare l'attenzione della classe sul fatto che i quattro versi del duetto sono condotti sopra un 'basso ostinato', ovvero su uno schema melodico e armonico del basso che si ripete identico. Per quanto si ripeta identico, viene tuttavia enunciato a varie altezze, anche per assecondare il diverso registro dei due personaggi (Soprano, Contralto).



Es. mus. 1 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 242-244.

¹⁵ A. SCARLATTI, *La Giuditta 'di Cambridge'*, a cura di L. Bianchi, Roma, De Santis, 1966, pp. 29-32, alle batt. 242-272. Della *Giuditta* "di Cambridge" non esiste alcun libretto a stampa. Una trascrizione da un esemplare manoscritto di Antonio Ottoboni, custodito nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia (segnatura Ms. Correr 466, cc. 351-367), è stata realizzata da Dubowy e pubblicata in appendice all'articolo *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti* cit., pp. 277-288. Il testo verbale del duetto è a p. 278, ai vv. 66-69.

Si potrà osservare che l'ostinato si compone di tre segmenti che hanno un profilo melodico e un andamento ritmico contrastante: il primo sostanzialmente statico (insiste invariato sulle note Do-Fa), il secondo propulsivo (è una progressione), il terzo conclusivo (è una cadenza). In tal modo esso esplicita l'idea di una contrapposizione tra due caratteri differenti: uno orientato alla stabilità, che si esprime attraverso le note di maggior durata e il permanere sempre sugli stessi gradi della scala; l'altro puntato alla dinamicità, che si spiega attraverso l'uso della progressione melodica unitamente all'adozione di valori di minor durata. Sarà possibile istituire un parallelismo fra il contrasto espresso a livello musicale dalla giustapposizione delle tre sezioni dell'ostinato e il contrasto presente nell'azione drammatica, quello fra Giuditta, che vuole cimentarsi in un'impresa rischiosa, e la Nutrice, che cerca di trattenerla dal farlo. Quindi l'insegnante si concentrerà sull'andamento della linea melodica: essa presenta in alcune parti molti passaggi melismatici che hanno lo scopo di sottolineare l'espansione affettiva, su singole parole o frasi del testo poetico, e di dilazionare il raggiungimento delle cadenze; gli studenti focalizzano l'attenzione sulla posizione enfatica di alcune parole-chiave e il loro valore simbolico-espressivo delineato in musica. Non sarà difficile osservare al primo ascolto il reiterato esortativo «rifletti» della Nutrice e il persistente rinvio alla parola «Ciel» di Giuditta.

Distribuita poi in classe la partitura, si procede al secondo ascolto, allo scopo di rintracciare queste salienze semantiche nel testo musicale. La Nutrice esprime la propria apprensione in una melodia sillabica che procede dapprima per gradi congiunti – non a caso, visto che il testo poetico invita alla riflessione e alla prudenza –, indi per salti discendenti di quinta, attraverso i quali Scarlatti espande la carica retorica della parola «rifletti», che, ripetuta per due volte, conduce alla cadenza («al gran cimento»).



Es. mus. 2 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 244-247.

La risposta di Giuditta è melodicamente dissimile: è squillante, di timbro chiaro, vibrante, inteso a denotare la determinazione e la sicurezza del personaggio. Infatti, la linea melodica di Giuditta raggiunge l'acuto con un salto baldanzoso sulla parola «Ciel», sottolineata dal vocalizzo che tiene la sillaba per più di una minima. Sarà interessante notare come alle successive ripetizioni delle parole «dal Ciel» siano associati salti discendenti (Mi₄-Do₄ e Fa₄-Si₃) che rendono in musica il significato più profondo del testo verbale: l'ispirazione alla bella giudea proviene direttamente da Dio.

Es. mus. 3 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 247-251.

Da qui in poi (batt. 251-254) il dialogo diventa più stringente, a botta e risposta, e se da un lato lo stile rimane sillabico, dall'altro un'ampia voluta melodica, ancora più estesa di prima, contraddistingue la parola «Ciel», come a sancire l'incrollabile fede di Giuditta.

Nel verso successivo, sulle parole sentenziose «Danna il Ciel», la Nutrice incalza Giuditta: le fioriture su «Ciel» e ancor più quella su «arti» hanno lo scopo di sottolineare la rilevanza di questi due termini: il primo melisma enfatizza la parola, il secondo allude simbolicamente alla seduzione che promana dalle opere dell'uomo (e del demonio!).

Es. mus. 4 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 254-257.

Per converso, la replica di Giuditta è immediata, sempre su note rapide, fratta dal ripetuto invito alla riflessione, pronunciato dalla Nutrice e subito contraddetto dall'incalzare della protagonista. L'ampia fioritura su «Cielo», la reiterazione della parola «leggi», esaltano l'appello di Giuditta all'unica norma da lei riconosciuta, quella di Dio.

Es. mus. 5 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 257-260.

Attività 2: aria di Oloferne «Togliti da quest'occhi»

Analisi e spiegazione del testo verbale. – Si analizzerà ora il testo dell'aria «Togliti da quest'occhi» cantata da Oloferne.¹⁶ Anch'essa si colloca in una scena importante nell'azione drammatica. All'incontro delle due donne con Oloferne, il condottiero violento e prepotente resta abbagliato dalla bellezza della giudea e, se dapprima la esorta a far ritorno a Betulia (recitativo, vv. 100-109), cade poi in preda ad un profondo turbamento interiore:

¹⁶ SCARLATTI, *La Giuditta 'di Cambridge' cit.*, pp. 45-48, alle batt. 445-507; DUBOWY, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti cit.*, p. 279 sg., ai vv. 109-114.

OLOFERNE Tògliti da quest'occhi
 per non ferirmi il cor,
 bellezza infida.
 Dei dardi che tu scocchi
 si ride il mio valor,
 ma non si fida.

L'insegnante fa osservare che l'inquietudine del personaggio viene rappresentata da Ottoboni nei termini di una contraddizione di sentimenti e di atteggiamenti: al comando perentorio di Oloferne «Togliti da quest'occhi» si contrappone il significato del verso successivo, «per non ferirmi il cor», che si sintetizza nell'immagine della «bellezza infida». All'immagine dell'amore (i «dardi che tu scocchi») si oppone il significato del concetto di «valor» guerriero. Ne consegue la rappresentazione del contrasto d'*affetti* che governa il personaggio: il carattere bellicoso confligge con la vulnerabilità del suo animo alla seduzione sensuale.

Ascolto dell'aria di Oloferne. – Come in precedenza, alla spiegazione del testo verbale si fa seguire un primo ascolto senza partitura. Si potranno invitare gli alunni a cogliere l'organizzazione formale del brano; un'aria tripartita (o aria col da capo): alla prima strofa corrisponde una parte A, in sé conclusa, cui segue una parte B contrastante (sebbene analoga nel ritmo e nel materiale melodico), che sfocia infine nella ripresa integrale della parte A. L'insegnante si concentra sulla parte A (batt. 445-465): Scarlatti scolpisce l'atteggiamento di Oloferne mediante una melodia molto ritmata, baldanzosa e dall'andamento sillabico.



Es. mus. 6 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 449-453.

La natura guerriera del personaggio è esplicitata dal motto iniziale, quell'imperativo «Tògliti» tradotto in musica dal “gesto” in battere: l'attacco sul Fa acuto, il ritmo puntato e il Si_b ribattuto (Es. mus. 6a), il tutto immediatamente ripetuto sempre a mo' di ordine perentorio (Es. mus. 6b).



Es. mus. 6a.



Es. mus. 6b.

La melodia procede sillabica e ritmata anche sui versi «per non ferirmi il cor, | bellezza infida». La reiterazione di queste parole sulla stessa linea melodica ha lo scopo di evidenziare l'amplificazione prosodica del testo poetico attuata dalla musica: essa ribadisce il turbamento di Oloferne al cospetto di Giuditta. Tuttavia si potrà evidenziare che, non a caso, la 'pericolosità' della donna e la 'diffidenza' di Oloferne è messa a punto musicalmente da Scarlatti alla seconda ripetizione (batt. 458-463), attraverso la modulazione dalla tonalità di Fa maggiore verso quella di Si bemolle minore, che viene ribadita dalla chiusa sulle parole «bellezza infida».

Oloferne
per non fe - rir - mijl cor, bel - lez - za jn - fi -
da, per non fe - rir - mijl cor, per
non fe - rir - mijl cor, bel - lez - za jn - fi -
da, bel - lez - za jn - fi - - - da.

Es. mus. 7 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 454-465.

La parte B dell'aria (batt. 467-485) mantiene l'enfasi declamatoria di A: essa è caratterizzata da una melodia non troppo dissimile da quella precedente (identico *ductus* ritmico e melodico): «dei dardi che tu scocchi» è realizzato mediante un motivo che ruota intorno ad una nota (il Re₃); l'iterazione sulle parole «si ride» (Fa-Re-Do/Do-Re-Fa) si presta a rappresentare l'inquietudine di Oloferne; il valore lungo assegnato alla congiunzione avversativa «ma», seguito dalla pausa di ottavo, ha lo scopo di creare una sospensione del discorso musicale: dopo la breve cesura, una serie discendente di note che conduce alla clausola cadenzale esprime bene il cedimento di Oloferne di fronte a Giuditta.

Oloferne
8 Dei dar- di che tu scoc- chi si ri- de, si ri-de il mio va- lor, ma non si fi- da

Es. mus. 8 – ALESSANDRO SCARLATTI, *La Giuditta*, batt. 467-474.

Segue la ripresa della parte A.

Attività 3: rielaborazione

L'ascolto dei due brani, preceduto dall'analisi del testo poetico, ha condotto gli studenti a impossessarsi di due momenti importanti della *Giuditta* scarlattiana. Il percorso di comprensione musicale finora seguito ha messo in evidenza come il dramma vero e proprio si colga negli *affetti* musicalmente rappresentati: il compito di un compositore dell'epoca di Scarlatti consisteva infatti nel riuscire attraverso la musica a “muovere” gli animi degli ascoltatori suscitando *affetti*¹⁷ (che oggi chiameremmo ‘stati d'animo’) consoni al significato del testo verbale. Quindi, l'analisi delle caratteristiche stilistiche, strutturali e formali dei due brani costituisce un buon punto di partenza per definire l'immagine dei tre personaggi tratteggiata da Ottoboni e Scarlatti nell'intero oratorio. Per far questo, sarà utile lavorare dapprima sulla natura del legame Nutrice-Giuditta; quindi sulle peculiarità del personaggio di Oloferne. La Nutrice, fida ancella, sovente è appellata come «madre».¹⁸ La donna tiene sempre un atteggiamento protettivo verso Giuditta. La sua insistenza, affinché costei rifletta, è premurosa ma incalzante. L'ancella, in questo modo, mette in evidenza l'indole della bella giudea, contrassegnata da un'ostentata sicurezza – ai limiti dell'eroica sfrontatezza – nel dichiarare di agire per volontà divina.

Dal punto di vista musicale, l'insistere di Giuditta (alla quale spetta il registro più acuto, ossia quello più radioso) in tono squillante, con prevalenza dello stile fiorito che enfatizza determinate parole, le conferisce una certa qual alterigia rispetto all'atteggiamento ponderato della Nutrice (voce femminile di registro più grave, in ragione dell'età e della posizione sociale subalterna). Va altresì notato che il carattere *premuroso* della Nutrice e la fede indiscriminata di Giuditta in Dio fanno dei due personaggi femminili un “polo” drammatico indissolubile, opposto alle qualità peculiari del personaggio di Oloferne. Questi, al primo apparire sulla scena ideale dell'oratorio, manifesta la sua natura brutale e guerriera. Quel minimo indizio di vulnerabilità concesso al personaggio (l'attrazione sensuale per il fascino della donna) svela appena il punto debole che lo condurrà alla tragica fine. Da una prospettiva schiettamente simbolica, si prefigura così fin dall'arrivo delle due donne nell'accampamento nemico la dialettica che sottende l'intero racconto biblico: la lotta fra il Bene (Giuditta = legge di Dio) e il Male (Oloferne = violenza distruttrice), nonché l'esito dell'audace impresa di Giuditta.

¹⁷ Sulla teoria degli affetti, cfr. BIANCONI, *Il Seicento* cit., pp. 58-64. Per la definizione di ‘affetto’, cfr. BIANCONI - PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale* cit., p. 203 sg.

¹⁸ La parola ‘madre’ ricorre nel libretto ai vv. 70, 79, 200, 206, 213, 293, 328, 342, 360.

L'insegnante potrà verificare le conoscenze acquisite dalla classe sull'ascolto di un altro brano dell'oratorio: l'aria «Dormi, o fulmine di guerra» (vv. 319-324).¹⁹ Si tratta della cosiddetta “scena del sonno” nella quale la Nutrice intona una ninna-nanna – un brano musicale che sarebbe cantato anche in un'ipotetica recita del solo testo verbale – per addormentare Oloferne e permettere a Giuditta di compiere il suo progetto. Il docente potrà chiedere alla classe di pronunciarsi sulla funzione drammatica di alcuni elementi di tipo morfo-sintattico (forma tripartita ABA, basso ostinato, melismi) presenti nell'aria.

Attività 4: collegamenti interdisciplinari

Questa parte del percorso è svolta in maniera coordinata dai docenti curriculari di materie letterarie, di Musica e di Arte.

Dal punto di vista storico e letterario si tratta di stabilire quale immagine di Giuditta sia stata tramandata nel tempo, a partire proprio dalla lettura della Bibbia come serbatoio di narrazioni esemplari. Qui conviene riferire succintamente sul modo in cui le Sacre Scritture vennero interpretate sin dai primordi del Cristianesimo, quando si affermò l'interpretazione tipologica che consisteva nel leggere l'Antico Testamento come prefigurazione del Nuovo Testamento (in senso figurale, per esempio, la favola veterotestamentaria di Abramo e Isacco spiega il sacrificio del Figlio di Dio). Secondo questa esegesi, la figura di Giuditta assunse i caratteri del *typus Mariae*: essa simboleggia la massima figura femminile, la Madre di Cristo, esaltata nella supremazia sul male. Di questa lettura *figurale* delle storie bibliche, l'oratorio in musica – al pari del teatro, della letteratura e delle arti figurative – fu, nel Seicento cattolico e posttridentino, veicolo potente ed efficace.²⁰ Giuditta – come Ester, Debora, Giaele – costituì un personaggio importante nell'insegnamento della dottrina cristiana. La divulgazione di queste storie avvenne a partire dall'unico testo autorizzato dal Concilio di Trento, la cosiddetta *Vulgata*, ovvero la traduzione della Bibbia in latino tradizionalmente attribuita a san Girolamo. La valorizzazione della figura di Giuditta fu motivo della straordinaria fortuna artistica di questo soggetto. L'interpretazione seicentesca della donna ebrea come «vincitrice altiera» fu sancita da Federico Della Valle in una famosa tragedia sacra, *Iudit*,²¹ del 1627. L'espressione riassunse in sé tre *topoi* importanti: Giuditta come donna forte, come figura di Maria e come allegoria del trionfo sul male.²²

¹⁹ SCARLATTI, *La Giuditta 'di Cambridge'* cit., pp. 129-134, alle batt. 617-665; DUBOWY, *Le due 'Giudite' di Alessandro Scarlatti* cit., p. 285, ai vv. 319-325.

²⁰ Cfr. BIANCONI, *Il Seicento* cit., p. 137.

²¹ Cfr. F. DELLA VALLE, *Iudit*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1-90.

²² Il *topos* di Giuditta «vincitrice altiera» è stato molto ben analizzato da Sabrina Stroppa («*Fra notturni sereni*»). *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993,

Sul piano storico-musicale, che è il punto di avvio del percorso, si rileverà che la forma dell'oratorio e il linguaggio che esso adotta sono rappresentativi dei valori della società italiana del Sei-Settecento nei suoi aspetti legati alla socialità. Infatti, se da un lato l'origine del genere va riferita all'esercizio delle pratiche pie all'ombra delle riforme volute dal Concilio di Trento (1545-1563), dall'altro (e soprattutto dalla metà del Seicento in poi), la sua evoluzione è legata alla trasformazione del contesto sociale nel quale è collocato: da esercizio spirituale in un luogo di preghiera a evento da concerto, atteso dal pubblico e sostenuto da facoltosi patrocinatori. Specialmente durante la Quaresima, quando i teatri d'opera erano chiusi, l'oratorio fu spesso considerato un opportuno equivalente spirituale del melodramma; di conseguenza negli aspetti stilistici e strutturali i due generi si vennero sempre più assomigliando e lo stile dell'oratorio si accostò sempre più a quello di un *melodramma spirituale*.²³

Dal punto di vista storico-artistico, è possibile collocare in maniera precisa il soggetto biblico di Giuditta nel contesto figurativo e trovare punti di raccordo con il percorso musicale. Per esempio, nella copiosissima produzione pittorica seicentesca ricorrono alcune scelte rappresentative nelle quali sovente l'ancella è raffigurata come comprimario:²⁴ la più diffusa è quella di Giuditta che taglia la testa a Oloferne, con l'azione che culmina nel colpo sferrato dall'eroina sul generale addormentato, mentre la serve anziché attendere fuori dalla tenda – come narrato nella Bibbia –, partecipa alla scena vuoi come testimone oculare, vuoi inerte (vedi Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, ca. 1599, Roma, Galleria nazionale d'Arte antica), vuoi come complice attivo di Giuditta (vedi Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Oloferne*, 1625-30, Napoli, Museo di Capodimonte). La scelta di esibire l'atto stesso della decapitazione presuppone il realismo radicale del Caravaggio, mentre nel '500 si rappresenta di preferenza Giuditta subito dopo il misfatto, con il capo reciso di Oloferne in mano. Proprio la serve è spesso termine di paragone negativo per esaltare la bellezza e la *valentia* della bella ebrea: viene, infatti, raffigurata vecchia e sfiorita (vedi Peter Paul Rubens,

pp. 192-194), a proposito della *Betulia liberata* del Metastasio, altro fortunatissimo oratorio sul tema di Giuditta (1734).

²³ La teorizzazione dell'oratorio come «perfetto melodramma spirituale» si deve ad Arcangelo Spagna, che ne enunciò le specifiche caratteristiche in un'importante pubblicazione del 1706: cfr. A. SPAGNA, *Oratorii ovvero Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia. Roma 1706*, a cura di J. Herczog, Lucca, LIM, 1993. Per la vicendevole influenza del teatro d'opera e dell'oratorio, cfr. S. TCHAROS, *Opera's Orbit. Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, New York, Cambridge University Press, 2011, pp. 46-97.

²⁴ Cfr. E. CILETTI, *Judith Imagery as Catholic Orthodoxy in Counter-Reformation Italy*, in *The Sword of Judith* cit., pp. 345-368; *Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith*, in *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, a cura di M. Migiel e J. Schiesari, Ithaca - New York - London, Cornell University Press, 1991, pp. 35-70.

Giuditta e Oloferne, 1616, Braunschweig, Galleria d'arte), o piccola e timorosa; oppure è un espediente figurativo che movimentata la scena attraverso l'espressività esasperata dell'anziana ancella (Gerard Seghers, *Giuditta*, secondo decennio del secolo XVII, Roma, Galleria nazionale d'Arte antica). Un diverso *topos* iconografico è quello di Giuditta che fa il suo ingresso a Betulia, in atteggiamento trionfante con la testa di Oloferne, e in compagnia dell'ancella (Luca Giordano, *Il trionfo di Giuditta*, 1704, Napoli, Certosa di S. Martino, volta della Cappella del Tesoro nuovo).

Bibliografia

L. BIANCHI, *L'oratorio vertice scarlattiano*, in *Alessandro Scarlatti*, a cura di R. Pagano e L. Bianchi, Torino, ERI, 1972, pp. 245-315.

L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica», 5), pp. 129-143 («Musiche devozionali cattoliche»).

K. BÖHMER, *Alessandro Scarlatti's Oratorien: Ein Überblick*, «Concerto», CXIX, 1996-97, pp. 10-19.

E. J. DENT, *Alessandro Scarlatti. His Life and Works*, a cura di F. Walker, London, Arnold, 1960.

N. DUBOWY, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, in *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, a cura di P. Besutti, Firenze, Olschki, 2002, pp. 259-288.

Giuditta, a cura di S. Virgulin, Milano, Edizioni Paoline, 1993 («Nuovissima versione della Bibbia», 14).

D. G. POULTNEY, *Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio*, «Musical Quarterly», LIX, 1973, pp. 584-601.

Partitura

A. SCARLATTI, *La Giuditta 'di Cambridge'*, a cura di L. Bianchi, Roma, De Sanctis, 1966 («Gli oratori di Alessandro Scarlatti», 3).

Discografia

A. SCARLATTI, *La Giuditta. Oratorio a 3 voci* (Alessandro Stradella Consort; dir. E. Velardi; Bongiovanni, GB 2197-2).