

Juditha dubitans

Oratorio in tre quadri

Musica di Marco Uvietta

Libretto di Francesco Ghia e Carla Gubert

Saggi a cura di Carla Gubert



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Una città assediata da un inarrestabile esercito invasore, l'inutile difesa affidata alla costruzione di un muro, l'audace e scabroso disegno escogitato da una donna bellissima (Giuditta) per liberare la sua città, che culmina nella seduzione del generale invasore (Oloferne) e nella sua decapitazione con l'inganno. Questo lo scenario disegnato nel biblico *Libro di Giuditta*, che ha esercitato numerose e intense suggestioni sulla cultura europea per secoli, animando riflessioni e interpretazioni del tema giuditano nell'arte figurativa, nella letteratura, nella filosofia, nella cultura drammaturgico-musicale.

Presso il Dipartimento di Eccellenza di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, nel corso del 2021 *Giuditta e Oloferne* sono tornati di attualità nell'ambito di un complesso e sfaccettato progetto di ricerca multi- e transdisciplinare, ideato da Marco Uvietta, che ha coinvolto numerose competenze presenti nel Dipartimento.

L'obiettivo del progetto è stato la creazione artistica di un oratorio dal titolo *Juditha dubitans*, composto da Marco Uvietta su testi redatti da Francesco Ghia e Carla Gubert. Vi si è arrivati attraverso una riflessione collettiva – un bell'esempio di ricerca umanistica condivisa e partecipata da un nutrito gruppo di studiosi e collaboratori – che ha visto una approfondita fase di preparazione costituita da una serie di incontri a più voci, interne ed esterne al Dipartimento, dal titolo complessivo *Gli enigmi di Giuditta. Sguardi multidisciplinari su un archetipo culturale*. Gli incontri hanno di volta in volta preso in esame aspetti della ricezione filosofica ed esegetica e momenti centrali della presentazione della figura di Giuditta nell'arte figurativa, nella letteratura e nel dramma musicale.

Juditha dubitans

Oratorio in tre quadri

Musica
di
Marco Uvietta

Libretto
di
Francesco Ghia e Carla Gubert

Saggi
a cura di
Carla Gubert



UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
tel. 0461 281722
e-mail: editoria.lett@unitn.it

*Il volume è stato pubblicato grazie al contributo
del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento,
Progetto Dipartimento di Eccellenza - Centro di Alti Studi Umanistici
(Dipartimenti di Eccellenza - Legge 232/2016 art. 1 commi da 314 a 338)*

*Pubblicato con l'avallo dell'Area dipartimentale di Filosofia, Storia e Beni
Culturali e dell'Area dipartimentale di Studi Linguistici, Filologici e Letterari*

In copertina: Romanino, *Giuditta decapita Oloferne* (1531-1532), affresco,
logggia del cortile dei Leoni, Castello del Buonconsiglio, Trento; fotografia di
Sailko, 24 settembre 2016, CC BY 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>), via Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romanino,_loggia,_storie,_giuditta,_oloferne_e_1%27ancella.jpg)

Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

ISBN 978-88-8443-983-3

Finito di stampare nel mese di settembre 2022 presso Supernova S.r.l., Trento

SOMMARIO

MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Premessa</i>	5
--------------------------------------	---

LIBRETTO

<i>Personaggi e cast</i>	8
<i>L'Oratorio in breve</i>	9
<i>Quadro primo</i>	13
<i>Quadro secondo</i>	16
<i>Quadro terzo</i>	21

SAGGI

MARCO UVIETTA, <i>Juditha dubitans. La genesi di un oratorio contemporaneo</i>	27
FRANCESCO GHIA, <i>Sulla Montage-Technik di Giuditta (marginalia a Juditha dubitans)</i>	36
BARBARA SCHMITZ, <i>Il Libro di Giuditta, un romanzo didascalico. Breve quadro ricostruttivo esegetico e critico</i>	45
ELENA CILETTI, <i>Chastity and Combat. Judith and the Virgin Mary in Italian Art of the Catholic Reformation</i>	53
DANIELE TORELLI, <i>Giuditta negli oratori in musica tra Sei e Settecento</i>	69
GIOVANNI VARELLI, <i>In manu feminæ. La voce di Giuditta nella liturgia</i>	75
GUIDO RASCHIERI, « <i>La testa del Sior Conte che per terra la se n'va</i> ». <i>L'archetipo di Giuditta nel canto popolare</i>	84

ELENA FRANCHI, <i>Il Libro di Giuditta e il mondo greco antico. Modelli storici, paradigmi storiografici, consonanze mitiche</i>	93
ROBERTA CAPELLI, <i>La spada di Dio. Giuditta medievale, tra letteratura e allegoria</i>	97
VALENTINA GALLO, <i>Giuditta nella letteratura italiana tra Cinque e Ottocento</i>	104
CARLA GUBERT, <i>Giuditta moderna e postmoderna (con una nota personale)</i>	109

MAURIZIO GIANGIULIO

PREMESSA

Una città assediata da un inarrestabile esercito invasore, l'inutile difesa affidata alla costruzione di un muro, l'audace e scabroso disegno escogitato da una donna bellissima (Giuditta) per liberare la sua città, che culmina nella seduzione del generale invasore (Oloferne) e nella sua decapitazione con l'inganno. Questo lo scenario disegnato nel biblico *Libro di Giuditta*, che ha esercitato numerose e intense suggestioni sulla cultura europea per secoli, animando riflessioni e interpretazioni del tema giuditiano nell'arte figurativa, nella letteratura, nella filosofia, nella cultura drammaturgico-musicale.

Presso il Dipartimento di Eccellenza di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, nel corso del 2021 Giuditta e Oloferne sono tornati di attualità nell'ambito di un complesso e sfaccettato progetto di ricerca multi- e transdisciplinare, ideato da Marco Uvietta, che ha coinvolto numerose competenze presenti nel Dipartimento.

L'obiettivo del progetto è stato la creazione artistica di un oratorio dal titolo *Juditha dubitans*, composto da Marco Uvietta su testi redatti da Francesco Ghia e Carla Gubert. Vi si è arrivati attraverso una riflessione collettiva – un bell'esempio di ricerca umanistica condivisa e partecipata da un nutrito gruppo di studiosi e collaboratori – che ha visto una approfondita fase di preparazione costituita da una serie di incontri a più voci, interne ed esterne al Dipartimento, dal titolo complessivo *Gli enigmi di Giuditta. Sguardi multidisciplinari su un archetipo culturale*. Gli incontri hanno di volta in volta preso in esame aspetti della ricezione filosofica ed esegetica e momenti centrali della presentazione della figura di Giuditta nell'arte figurativa, nella letteratura e nel dramma musicale.

Siamo di fronte a una iniziativa di ampio respiro culturale, fondata su una ricognizione di momenti fondamentali della cultura europea dei secoli scorsi. Al contempo, essa è anche saldamente radicata nel presente, sia per la profonda rivisitazione della figura di Giuditta e dei temi, quanto mai attuali, della sua vicenda, sia per l'attenzione alla 'restituzione' al pubblico e alla comunità degli esiti del lavoro intellettuale e per la coerenza con cui è stato cercato il coinvolgimento delle istituzioni culturali cittadine, dell'Ateneo e di gran parte del Dipartimento.

Il CeASUm (Centro di Alti Studi Umanistici), costituito presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia nell'ambito del progetto Dipartimenti di Eccellenza finanziato dal ministero dell'Università e della Ricerca per il quinquennio 2018-2022, ha avuto il compito precipuo di stimolare, coordinare, finanziare e promuovere ricerca e didattica di elevata qualificazione sul grande tema dell'incontro e dell'interazione delle culture nella storia, soprattutto europea. Per tale ragione ha visto nell'iniziativa ideata da Marco Uvietta un modello di organizzazione ed esecuzione di un intervento culturale di pregio. Spiccano i punti forti rappresentati dalla marcata progettualità, dalla transdisciplinarietà, dalla capacità di valorizzare le competenze più diverse in un quadro di apertura all'Ateneo tutto, alla comunità scientifica e alla città. Chi ha avuto la responsabilità di coordinare il CeASUm crede di poter dire che le migliori premesse si sono pienamente realizzate. Il CeASUm è dunque particolarmente lieto di aver fornito un contributo in questo senso.

A Marco Uvietta, Francesco Ghia e Carla Gubert, che del progetto «Juditha dubitans» sono stati *magna pars*, a tutti coloro che vi hanno preso parte, e infine al Centro Servizi Culturali Santa Chiara, al Centro di eccellenza Laurence K.J. Feininger, all'Università di Trento e al Dipartimento di Lettere e Filosofia, agli artisti coinvolti, alla Corale polifonica dell'Università di Trento, ai tecnici e al personale amministrativo non può non andare un caloroso ringraziamento, accompagnato dai migliori auguri di un ottimo successo.

JUDITHA DUBITANS

Oratorio in tre quadri

Testi di

Francesco Ghia e Carla Gubert

Musiche originali di

Marco Uvietta

con elaborazioni di musiche di

Johann Sebastian Bach

Georg Friedrich Händel

Alessandro Scarlatti

LIBRETTO

Prima esecuzione assoluta

Trento, chiesa di S. Francesco Saverio, 21 settembre 2022

PERSONAGGI E CAST

QUADRO PRIMO

GIUDITTA: Alda Caiello (mezzosoprano)
OLOFERNE: Danilo Pastore (controtenore)
VOCE OMBRA di Oloferne: Paolo Leonardi (baritono)

QUADRO SECONDO

GIUDITTA: Alda Caiello
OLOFERNE: Paolo Leonardi
VOCE OMBRA di Giuditta: Danilo Pastore

QUADRO TERZO

GIUDITTA: Alda Caiello
OLOFERNE: Paolo Leonardi
NUTRICE: Danilo Pastore

CORALE POLIFONICA DELL'UNIVERSITÀ DI TRENTO
Direttore Marco Gozzi

ENSEMBLE VOCALE «LAURENCE FEININGER»
Roberto Gianotti
Marco Gozzi
Salvatore de Salvo Fattor

WINDKRAFT – KAPELLE FÜR NEUE MUSIK
Caroline Mayrhofer: Flauto, Ottavino, Flauto in Sol
Stefano Rava: Oboe, Corno inglese
Roberto Gander: Clarinetto in Sib e in La, Clarinetto basso
Daniele Muleri: Fagotto
Birgit Profanter: Fagotto, Contraforte
Alberto Frugoni: Tromba
Egon Lardschneider: Corno
Ferdinando Danese: Trombone
Leonardo Sapere: Violoncello

PERCUSSIONI
Alessandro Bianchini, Andrea Dulbecco

ORGANO
Simone Vebber

DIRETTORE: Giancarlo Guarino

L'ORATORIO IN BREVE

Juditha dubitans si ispira all'episodio biblico di Giuditta e Oloferne: la città di Betulia, assediata dagli assiri capeggiati dal condottiero Oloferne, braccio destro di Nabucodonosor, viene liberata da Giuditta. L'evento risolutivo di questa vicenda è la decapitazione di Oloferne da parte di Giuditta.

In *Juditha dubitans* la storia non viene narrata in modo lineare, in uno sviluppo in cui il punto culminante coincida con l'evento cruento che tanta fortuna ha avuto nelle arti figurative. La decapitazione non è mai 'rappresentata' – sarebbe impossibile in un oratorio, per tradizione privo di azione scenica e recitazione –, mentre l'attenzione si concentra sempre sulle motivazioni che spingono Giuditta ad agire e soprattutto sui dubbi che la turbano e che derivano dalle sue azioni.

Suddivisa in tre Quadri, questa composizione drammaturgicomusicale commenta la vicenda da tre punti di vista differenti, al fine di modificare le dinamiche psicologiche fra i personaggi. A questo scopo ai tre personaggi cantanti è stato aggiunto un Commentatore (parlante) che narra commentando. Ma soprattutto, solo Giuditta è interpretata sempre dalla stessa voce di mezzosoprano, mentre Oloferne è interpretato nel primo quadro dal controtenore (voce maschile di registro femminile), nel secondo e nel terzo dal baritono. A sua volta la voce di controtenore assume ben tre ruoli diversi: Oloferne nel primo quadro, la Voce ombra nel secondo (sorta di *alter ego* di Giuditta), la Nutrice nel terzo. Anche il baritono svolge la funzione di Voce ombra, nel primo quadro.

Ciascun quadro allude a un diverso modello drammaturgicomusicale del passato, assumendone alcuni tratti morfologici.

Nel primo quadro il modello è l'opera tardo-barocca. Ciascuno dei due personaggi principali è caratterizzato da un'aria del repertorio settecentesco: Oloferne da un'aria di caccia tratta dal

Giulio Cesare in Egitto (1724) di Georg Friedrich Händel, Giuditta da un'aria 'ipnotica' tratta dal secondo oratorio (detto 'di Cambridge', 1697) dedicato da Alessandro Scarlatti all'eroina biblica. Fra l'una e l'altra aria, la Voce ombra di Oloferne insinua il dubbio: Oloferne è il cacciatore o la preda? L'aria di Giuditta, che Scarlatti aveva attribuito alla Nutrice, mette in evidenza la *pietas* della protagonista, che col proprio canto suadente addormenta Oloferne per rendergli meno traumatico il momento del trapasso.

Nel secondo quadro il modello morfologico è costituito dalla continuità drammaturgico-musicale dell'opera tedesca tardo-ottocentesca. Si passa senza soluzione di continuità da una sezione all'altra, mantenendo sempre teso l'arco drammatico attraverso dialoghi, interventi del coro, elaborazioni di musica del passato fino all'apoteosi finale: una sorta di grande concertato realizzato dal monumentale corale «Wo soll ich fliehen hin?» dell'omonima cantata di Johann Sebastian Bach (BWV 5, 1724). In questo quadro vengono sviluppati principalmente i risvolti psicologici dei dubbi di Giuditta, che prima disperava («Elohim, perché ci hai abbandonato?»), poi incita il popolo («Elohim non vuole che provochiamo la sua ira [...] Da noi solo dipende il nostro destino»), quindi, tormentata dal dubbio, pone tre quesiti a Oloferne per capire chi sia (un uomo da sedurre, da eliminare o entrambe le cose?). Il dialogo fra Giuditta e Oloferne, intercalato dal canto gregoriano «Adonai, domine Deus [...] qui dedisti salutem in manu feminae» costituisce il cuore dell'oratorio.

Il terzo quadro allude alle convenzioni drammaturgiche dell'opera italiana del primo Ottocento. In una ballata popolare in cui una fanciulla sedotta decapita il suo seduttore, Oloferne si prende gioco di questa leggenda; esprime dapprima il compiacimento per i propri presunti successi amorosi, poi il rammarico di non poter più godere dell'amore di Giuditta. La consapevolezza e la disperazione della perdita lo inducono ad accettare il proprio destino. In un terzetto («Non piangere», Giuditta, Nutrice, Oloferne) si esplicita l'interdipendenza dei tre personaggi, uniti da un unico destino.

L'unità formale complessiva è garantita dal ritorno ciclico di alcune figure musicali, la più importante delle quali è l'immagine sonora del muro, che apre l'oratorio, ricompare dopo la metà del secondo quadro (dopo i tre quesiti di Giuditta) e conclude la composizione. All'inizio il muro difende (la città di Betulia), poi divide (Giuditta e Oloferne, ma anche due popoli per scontro di idee, di culture, di religione), poi ricostituisce uno *status quo*: ci saranno altri muri, altri assedi, altri tradimenti, altri conflitti fra desideri individuali e dovere.

I testi del Commentatore e la sezione da «Ascolta, Betùlia»
a «*consummatum non est*» sono di Francesco Ghia.

I testi lirici, centrati sulla pagina, sono di Carla Gubert.

QUADRO PRIMO

CORO

é u ò u a è

[*sæculorum Amen*]

i è u a é u ò u

[*in sæcula sæculorum*]

i è u a é u ò u a é

[*in sæcula sæculorum. Amen*]

in sæcula sæculorum. Amen.

COMMENTATORE

In principio era il muro...

Alto settanta cubiti e largo cinquanta; ogni pietra larga tre cubiti e alta sei. Lo ha fatto erigere il re dei Medi. Per difendersi dall'espansione di Nabucodònosor.

Un muro è una linea di confine, una dicotomia: «noi», i «puri»; «loro», gli «impuri» e gli «invasori».

Il muro colma anche la distanza tra la terra e il cielo.

Come a Babele – ricordate?

«Trasognandoci anni o momenti dopo»...

Muro dei vivi e dei morti.

Le sue pietre sono frammenti di eterno.

Il muro è una sfida al tempo che finisce.

Colligite fragmenta, ne pereant... [Raccogliete i frammenti, affinché nessuno vada perduto...]

Un palese affronto è il muro per te, Nabucodònosor.

Tu che pretendi di essere venerato come un dio da tutto il mondo abitato.

Con sdegno espugni le città, ne saccheggia le piazze, riduci il loro splendore in ludibrio.

Progetti una brutale campagna, che dalla Mesopotamia fino all'Egitto e all'Etiopia, per l'Asia Minore e la Siria, faccia rifulgere di gloria il tuo nome.

Oloferne è il generale astuto a comando delle truppe.
 Ha l'ordine di non risparmiare i ribelli dalla morte e di non sottrarsi alla devastazione del popolo di Giuda.
 Il popolo, illudendosi di ostruire la via, ha costruito altre fortificazioni, altri muri.

CORO (*sussurrato*)
in principio erat Verbum
am Anfang war das Wort
en archè en o lògos

Ma una donna oltrepasserà il muro.
 Ha uno sguardo che seduce e di quel popolo porta il nome.

ARIA DI BAULE DI OLOFERNE (controttenore)
 (dal *Giulio Cesare in Egitto* di Georg Friedrich Händel)

Va tacito e nascosto,
 quand'avidò è di preda
 l'astuto cacciatore.
 E chi è mal far disposto,
 non brama, ch'alcun veda
 l'inganno del suo cor.

VOCE OMBRA di Oloferne (baritono)

Nascosta
 avida
 la cacciatrice astuta
 va tacita e nascosta
 la preda cacciatrice.

Attento Oloferne
 la cacciatrice astuta china la testa,
 della cerva indossa il mantello
 per lusingare la preda.

Ma il desiderio d'amore ha molte lingue
e voci
stringe il laccio
e insidiosa è la vittoria.

GIUDITTA (*da lontano, avvicinandosi*)
Il desiderio stringe il laccio.

VOCE OMBRA
Riposa Oloferne,
a un altro riposo domani ti abbandonerai
Mi abbandonerò...

ARIA DI GIUDITTA (mezzosoprano)
(poi Ensemble vocale maschile, Oloferne e Voce ombra)
(dalla *Giuditta* versione 1697 di Alessandro Scarlatti)

Dormi, o fulmine di guerra.
Scorda l'ire, già provasti ch'a ferire
L'arco e il dardo d'un bel ciglio,
D'un bel guardo han vigor ch'i forti atterra.

OLOFERNE e VOCE OMBRA
... a un altro riposo domani ti abbandonerai
Mi abbandonerò...

ENSEMBLE VOCALE MASCHILE
... *in sæcula sæculorum*.

QUADRO SECONDO

COMMENTATORE

Non chiedetevi dove si trovi Betùlia.

Invano la cerchereste.

Da più di un mese è città assediata, cinta in una morsa. Senza scampo.

Le cisterne sono secche. I magazzini quasi vuoti. Sono i bambini a cadere, sfiniti, per primi, sopraffatti dalla sete e dalla fame.

Drôle de guerre [strana guerra], la guerra d'assedio. Logoramento, attesa, angoscia, l'umiliazione e l'offesa di sentirsi braccati e in gabbia.

La sensazione che nessuno può portare aiuto.

GIUDITTA (*in lontananza, non visibile*)

Elohim, perché ci hai abbandonato?

Che giova, ormai?

Resistere e sperare o soccombere e dimenticare?

Un inutile pugno di farina come a Sarepta o la certezza di un piatto di porri come in Egitto? *Una salus victis: nullam sperare salutem...* [Una sola salvezza per i vinti: non sperare in alcuna salvezza...] L'infinita rassegnazione...

E tu, Oloferne, non domandare che popolo è mai questo che dimora sui monti di Giuda.

Betùlia è un luogo dello spirito.

GIUDITTA (*entra con portamento solenne*)

Ascolta, Betùlia:

Elohim non vuole che provochiamo la sua ira.

Non vuole che si legga nella sua mente.

Non da Te, Adonai,
da noi solo dipende il nostro destino.
VOCE OMBRA di Giuditta (controttenore)
... dipende il mio destino.

CORO
Non da Te, Adonai.

GIUDITTA
Ora, Betulia, lasciami andare!
VOCE OMBRA
Lasciami.

CORO
Fermati... non da Te.

VOCE OMBRA
Non da me.
GIUDITTA
Nella notte uscirò,
dalla città.
GIUDITTA e VOCE OMBRA
Uscirò...

CORO
Fermati.

GIUDITTA
... adorna di diademi...
GIUDITTA e VOCE OMBRA
... per sedurre con l'incanto della mia bellezza.

CORO

Cosa tramerai?

GIUDITTA

Cosa io trami non chiedere.

La mia impresa si tramanderà alle generazioni.

VOCE OMBRA

Generato non ho

GIUDITTA

Ma nulla dirò prima che sia compiuto.

VOCE OMBRA

consummatum non est.

GIUDITTA

L'uomo che non edifica ma schianta
ignora la nostra legge.

VOCE OMBRA

L'uomo che non edifica,
edificherà
(a Giuditta)

Ascolta! Ignora la nostra legge!...

GIUDITTA

No!

Questa è l'antica legge:
uomo, tu devi morire.
(entra Oloferne)

OLOFERNE (*con tono arrogante*)

La vostra legge,
la vostra giustizia,
il vostro dio.

ES IST DER ALTE BUND

(dalla *Cantata BWV 106* di Johann Sebastian Bach)

TENORE (Ensemble vocale maschile)

*Es ist der alte Bund:**Mensch, du musst sterben*

Questa è l'antica legge:

uomo, tu devi morire

VOCE OMBRA

*Es ist der alte Bund:**Mensch, du musst leben / sterben*

Questa è l'antica legge:

uomo, tu devi vivere / morire

OLOFERNE

*Es gibt kein alter Bund:**Mensch, du musst lieben**Mensch, du musst leben**Es ist der alte Bund:**Volk, du musst sterben*

Non c'è un'antica legge:

uomo, tu devi amare

uomo, tu devi vivere

Questa è l'antica legge:

popolo, tu devi morire

GIUDITTA

Ja, komm mein Herr!

Sì, vieni mio signore!

RESPONSORIO

ENSEMBLE VOCALE MASCHILE

*Adonai, domine Deus**magne et mirabilis**qui dedisti salutem in manu feminæ,**exaudi preces servorum tuorum.*

Adonai, Signore, Dio

grande e mirabile, /

che desti la salvezza per mano

d'una donna, / esaudisci

le preghiere dei tuoi servi.

COMMENTATORE

Nunc dimissa est... [Ora l'hanno lasciata andare...] Le porte di Betùlia si sono aperte e poi richiuse alle sue spalle. Deposto il cilicio, quasi la inebria camminare per la valle in gioielli e fruscio di seta. Un'inquietudine a cui non sa dare nome... Lei adesso è qui, di fronte alla tenda: e lui è là, mollemente adagiato nel suo lusso...

GIUDITTA

Tu sai chi sono, sai il mio nome?

OLOFERNE

Il tuo nome è Giuditta, la lodata. Chi sei?
Il mio dominio e la mia persuasione.

ENSEMBLE VOCALE MASCHILE

*Adonai, domine Deus magne et mirabilis
qui dedisti salutem in manu feminae...*

GIUDITTA

Cosa vuoi da me?

OLOFERNE

Nulla mi appaga di più di una donna
che non conosce l'amore.

ENSEMBLE VOCALE MASCHILE

*... qui dedisti salutem in manu feminae,
exaudi preces servorum tuorum.*

GIUDITTA

Un trofeo da innalzare al tuo idolo ingiusto?

OLOFERNE

Non parlare di giustizia:
il mio dio vale quanto il tuo.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN

(dalla *Cantata BWV 5* di Johann Sebastian Bach)

*Wo soll ich fliehen hin,
weil ich beschweret bin
mit viel und grossen Sünden?
Wo soll ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme
main' Angst sie nicht wegnehme.*

Dove fuggirò / giacché sono
oppresso / da gravi e molti
peccati? / Dove troverò salvezza? /
Se anche tutto il mondo venisse
in mio aiuto / non potrebbe
alleviare la mia angoscia.

QUADRO TERZO

COMMENTATORE

«*Die Geschäfte des Herrn Holofernes*», gli affari del signor Oloferne... *Drôle de vie*, la vita del generale in capo. Incursioni fulminee, attacchi proditori, astute strategie. Poi l'attesa snervante, il tedio che angosciosamente assale... E ora: l'avresti mai creduto? Visione inebriante e celestiale di una donna stupenda come mai ne incontrasti. Eppure, tante ne hai sedotte...

BALLATA DI OLOFERNE

Questa è la storia di un prode condottiero
forte nelle armi e sapiente seduttore.

Lo vide una fanciulla: «chi sei forestiero»?

(Ah!... Cadenza di Landini...

L'esperto cantore è pari all'*astuto cacciatore*...

Come prosegue la sciocca storiella?)

L'avrebbe rapita per esserle signore
se degli abiti poveri si fosse spogliata
mostrandosi nuda nel vero splendore.

(Non si offre il fianco a una donna...

va presa con fermezza.

La sovrana bellezza potrebbe annientarmi...)

«Mi spoglierei sì per una vita agiata,
ma costui mi vuole di certo ingannare»,
pensò fissando ai piedi la testa mozzata.

(E se mi respingesse?

Giuditta... inafferrabile... non so nulla di te...
solo della tua assenza).

CORALE

(Johann Sebastian Bach, *Matthäus Passion*, n. 63, testo di Hans Leo Hassler)

<i>Mein Gmüth ist mir verwirret,</i>	Il mio animo è turbato
<i>das macht ein' Jungfrau zart,</i>	per una tenera vergine,
<i>bin ganz und gar verirret,</i>	sono tutto confuso, / se ne ammala
<i>mein Herz das kränckt sich hart,</i>	gravemente il mio cuore, / non
<i>hab tag und nacht kein Ruh,</i>	trovo requie né la notte né il giorno,
<i>führ allzeit grosse klag,</i>	ogni istante deploro la mia sorte,
<i>thu stets seufftzen und weinen,</i>	sempre sospiro e sempre piango,
<i>in trauren schier verzag.</i>	nella tristezza proprio mi consumo.

TERZETTO GIUDITTA, NUTRICE, OLOFERNE

NUTRICE

Il suo corpo è stato il tuo corpo.
Non piangere, Giuditta.

GIUDITTA

Non piangere.
La mia mano trema ancora,
calda del corpo e del sangue.
Come è lenta l'agonia di un amore.

OLOFERNE

La piena della vita mi sommerge
mentre agonizzo.
Non piangere, sii calmo.
Quale presenza si aggira?
Vacillo tra realtà e irrealtà.

GIUDITTA

Il mio supplizio sarà durare oltre questo attimo.

OLOFERNE

Non avrei mai creduto di temere tanto la tua assenza.
(*esce*)

CORALE

(Johann Sebastian Bach, *Matthäus Passion*, n. 72)

CORO

alternatim

ENSEMBLE VOCALE MASCHILE

<i>Wenn ich einmal soll scheiden,</i>	Quando dovrò andarmene,
<i>so scheid nicht von mir!</i>	quel giorno non separarti da me!
<i>Tu gloria Jerusalem,</i>	Tu gloria di Gerusalemme,
<i>Wenn ich den Tod soll leiden,</i>	Quando dovrò patire la morte,
<i>tu laetitia Israel,</i>	tu letizia d'Israele,
<i>so tritt du dann herfür!</i>	quel giorno vienimi incontro!
<i>tu honorificentia</i>	tu onore
<i>Wenn mir am allerbängsten</i>	Quando al modo più terrificante
<i>populi nostri.</i>	del nostro popolo.
<i>wird um das Herze sein,</i>	sarà oppresso il mio cuore, / quel
<i>so reiß mich aus den Ängsten</i>	giorno strappami dalle mie angosce
<i>kraft deiner Angst und Pein!</i>	in grazia della tua angoscia e della
	tua sofferenza!

MARCIA E FINALE (Giuditta e Nutrice)

NUTRICE

Lo hai respinto?

GIUDITTA

Non ho potuto, il momento esigeva altro.

NUTRICE

Lo hai amato o subito?

GIUDITTA

Non chiedere di più, non è la verità che vuoi sapere.

NUTRICE

È giusto essere qui,
il popolo e Dio lo impongono.

Tra desiderio e giustizia,
non ti era concessa la scelta.

(*esce*)

GIUDITTA

E sia, già la mia storia è scritta.
Ma ora il dubbio esce dalla tana
ed è in cammino dentro di me.

Nel profondo della notte
nulla più vegliava i sensi
il viso rovente
tu non sei la vittima Oloferne
sono io

scivolata nel sangue
lodata
dannata.

Ho amato l'uomo
e ucciso il nemico.
Ora mi getto nell'eterno.

(*esce*)

COMMENTATORE

Davanti al telaio di legno.

Notti e anni dopo, senza più alcuna bellezza, i capelli di cenere.

Della lama, nel ricordo, permane il sibilo e il tonfo.

Un dilemma atroce squarcia i silenzi.

Chi guidò l'ira?

Fu Dio a servirsi di me?

Fui io a servirmi di Dio?

La trama si spana.

L'ordito si scioglie.

Come quando un muro va sgretolandosi, pietra dopo pietra.

Consolatemi, consolatemi mio popolo...

Quod scripsi, scripsi.

Juditha dubitans.

SAGGI

MARCO UVIETTA

JUDITHA DUBITANS.

LA GENESI DI UN ORATORIO CONTEMPORANEO

Un oratorio è una composizione drammaturgico-musicale priva di azione scenica. Comporre un oratorio nel XXI secolo significa dunque inibire i mezzi sui quali è basata oggi la maggior parte della comunicazione – quelli visivi – e concentrarsi esclusivamente sulle potenzialità della musica in rapporto a un testo drammatico. Una delle particolarità di *Juditha dubitans* riguarda proprio questo rapporto: il testo, suddiviso in sezioni di commento (parlate) e sezioni liriche (cantate), non è nato *prima* della musica, bensì *con* la musica, assumendone addirittura alcune funzioni drammatiche, narrative e formali. Ciò ha richiesto un notevole sforzo agli autori del libretto (Carla Gubert per le sezioni liriche, Francesco Ghia per i testi del Commentatore), che in un certo senso hanno dovuto scrivere secondo criteri più musicali che letterari.

L'assenza della componente scenica consente di mettere in atto uno degli stratagemmi più importanti di quest'opera: la sospensione del principio di identificazione fra personaggio e voce cantante. In questo modo un personaggio può essere rappresentato da caratteri vocali diversi, favorendo una interpretazione psicologica più complessa.

Il titolo *Juditha dubitans* è una parafrasi di *Juditha triumphans* di Antonio Vivaldi (1716), oratorio in cui, a dispetto del titolo, la natura dubitativa della protagonista era già implicita (vedi il

contributo di Daniele Torelli, pp. 69-74: 73); il nostro oratorio intende conferire maggior risalto alla componente del dubbio, al fine di indagare gli aspetti psicologici di Giuditta – ma anche di Oloferne – in una dimensione più umana che religiosa.

L'originario sottotitolo «ossia gli enigmi di Giuditta», poi eliminato, faceva esplicito riferimento ai tre enigmi di *Turandot* di Puccini, altra decapitatrice di temerari pretendenti, ma l'archetipo culturale della *femme fatale*, con la quale la figura di Giuditta ha finito per identificarsi nel primo Novecento (vedi Carla Gubert, pp. 109-116: 114), si è trasformato nelle mani dei librettisti in qualcosa di molto più allusivo dei tre enigmi pucciniani: da una scena *coram populo*, in cui il pretendente conquista Turandot sciogliendo i suoi enigmi, a un dialogo intimistico in cui Oloferne, rispondendo a tre domande di Giuditta, delude irrimediabilmente la donna che vorrebbe sedurre. Del modello pucciniano, paradossalmente capovolto, non rimane che la posizione centrale e la funzione di punto culminante del dramma.

In *Juditha dubitans*, oratorio in tre quadri, assume particolare rilievo il rapporto con la storia, sia nel libretto, che accoglie soprattutto aspetti della ricezione del testo biblico fino al Novecento, sia nella musica, dove il linguaggio predominante è quello della contemporaneità – cioè il mio – mentre i riferimenti più o meno espliciti al passato assumono due forme principali: elaborazione di musiche preesistenti e assunzione di modelli formali di specifiche epoche storiche. Da questo punto di vista è stata di fondamentale importanza la fase della ricerca multidisciplinare, i cui esiti sono stati esposti nelle cinque tavole rotonde dell'autunno 2021, documentate dai saggi pubblicati in questo volume. Sul piano specificamente musicale sono stati evidenziati due momenti particolarmente significativi della vicenda di Giuditta nella storia della musica: la fioritura di canti gregoriani nel Medioevo e l'enorme fortuna del soggetto negli oratori di epoca barocca (se ne contano circa duecento). E proprio a queste due tradizioni attinge *Juditha dubitans*, da una parte con due arie del primo Settecento nel Quadro I, due brani di cantate di Bach nel Quadro II, due co-

rali di Bach nel Quadro III, dall'altra con un canto gregoriano nel cuore del Quadro II (che intercala i tre brevi dialoghi fra Giuditta e Oloferne) e uno nel Quadro III, smembrato in brevi frasi inserite come cadenze nel secondo dei due corali bachiani (si veda lo Schema generale a p. 30). L'interazione fra linguaggi del passato e del presente, spesso per metamorfosi – ma talvolta anche per contrasto – è favorita dalla natura specifica del mio linguaggio musicale, decisamente post-tonale, talvolta persino seriale, ma predisposto al dialogo con la musica modale e tonale, perché da essa si è sviluppato organicamente e progressivamente. D'altra parte, se si considera il *Libro di Giuditta* come un testo di testi, come il frutto di una sorta di *Montage-Technik* (si veda il saggio di Francesco Ghia, p. 36) e che questa stratificazione si è moltiplicata nei secoli, attraverso le riscritture, l'iconografia, gli oratori e le opere del passato, la letteratura e il teatro del Novecento, anche la musica doveva avvalersi di una tecnica di montaggio dove passato e presente dialogassero come strati della stessa materia.

Non si tratta di un'operazione post-moderna, in cui passato e presente possono convivere pacificamente in una dimensione appiattita della storia, né neoclassica – ossia una critica del passato attraverso gli strumenti della parodia. Si tratta piuttosto di una rete e una stratificazione di senso che consente alla musica di superare la propria natura a-semantica, rimandando a significati sedimentati nel tempo; la natura polisemantica delle sezioni liriche del libretto amplifica l'efficacia di questa rete. Nell'archetipo di Giuditta c'è un peso simbolico, allegorico, concettuale senza il quale persino le più irriverenti riletture novecentesche si ridurrebbero a mera e arbitraria aneddotta. Lo stesso peso della storia andava riprodotto a livello dei linguaggi musicali, che dovevano essere carichi di senso e di gestualità intrinseca. A tal fine mi è sembrato utile alludere a modelli drammaturgico-musicali del passato, indipendentemente dai loro linguaggi specifici: per esempio, è possibile alludere alle convenzioni formali ottocentesche senza acquisirne il linguaggio tonale, come accade nel Quadro II. Ma su questo aspetto tornerò più avanti.

Schema generale.

QUADRO PRIMO (20' circa)	QUADRO SECONDO (25' circa)	QUADRO TERZO (20' circa)
<p>Personaggi: Giuditta (Ms), Oloferne (Ct), 'voce ombra' (Bar)</p> <p>MURO SONORO: ensemble e Coro (éùòuaè)</p> <p>Introduzione del Commentatore: «In principio era il muro...» ↓ ripresa MURO SONORO</p> <p>ARIA OLOFERNE ('di baule') Ct + Bar Aria di caccia / guerra «Va tacito e nascosto l'astuto cacciator» (G.F. Händel, <i>Giulio Cesare in Egitto</i>, 1723)</p> <p>Transizione: - 'Liquidazione' Aria Oloferne Voce ombra (Bar): «Attento Oloferne...» - Transizione verso Aria Giuditta «della cerva indossa il mantello...» Marimba – vibrafono e ensemble</p> <p>ARIA GIUDITTA Ms + Trio 'liturgico' «Dormi, o fulmine di guerra» (ancella in Alessandro Scarlatti, <i>La Giuditta</i>, 1697)</p>	<p>Personaggi: Giuditta (Ms), Oloferne (Bar), Nutrice (Ct)</p> <p>Commentatore: «Non chiedetevi dove si trovi Betùlia...» Giuditta parla al popolo ↓ «Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben» (J.S. Bach, Cantata BWV 106, 'Actus tragicus')</p> <p>DUETTO DIALOGICO 1) Giuditta – Oloferne Trio 'liturgico': "Adonai..." 2) Giuditta – Oloferne Trio I: "Adonai" parziale 3) Giuditta – Oloferne Trio I: "Adonai" parziale ↓ MURO SONORO (variato, senza coro) ↓ 'Concertato': <i>Wo soll ich fliehen hin</i> (Bach, BWV 5) S Coro = corale (realizzato a 4 parti) A Coro = mezzosoprano T Coro = controttenore B Coro = baritono</p>	<p>Personaggi: Giuditta (Ct), Oloferne (Bar), Nutrice (Ms)</p> <p>Ballata di Oloferne (Bar) Coro <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> (corale Bach con testo amoroso di Hassler) Attacca subito ↓ TERZETTO Lamento («Non piangere...») Ciascun personaggio canta «Non piangere...», ma con motivazioni diverse Attacca subito ↓ Coro + Trio 'liturgico' <i>Wenn ich einmal soll scheiden</i> (corale Bach) Attacca subito ↓ MARCIA E FINALE (guida <i>ensemble</i> con dialoghi) Un esercito risveglia Giuditta e la Nutrice dall'atmosfera onirica del Terzetto. Assolo Giuditta. Dissolvenza. MURO SONORO Come all'inizio Commentatore (<i>coup de théâtre...</i>)</p>

In *Juditha dubitans* non si assiste a una narrazione lineare, a uno sviluppo culminante nell'uccisione di Oloferne. La decapitazione è sempre soltanto allusa (con mezzi esclusivamente strumentali, ma non onomatopeici) oppure sottintesa, mentre l'attenzione si concentra sulle motivazioni che spingono Giuditta ad agire e soprattutto sui dubbi che la turbano e che derivano dalle sue azioni. Anche Oloferne, in linea con la letteratura e il teatro otto-novecentesco, acquisisce caratteri psicologici del tutto assenti nella Bibbia e nella tradizione antica.

La vicenda è commentata da tre punti di vista differenti, corrispondenti ai tre Quadri, al fine di modulare le dinamiche psicologiche fra i personaggi. Ai tre cantanti è stato aggiunto un Commentatore (parlante) che narra commentando e sostanzialmente interpreta se stesso: Francesco Ghia è l'autore del testo e il Commentatore 'in scena' (ovunque vi sia dramma c'è anche una scena, anche in assenza di scenografia, costumi, azione fisica ecc.). Solo Giuditta è interpretata sempre dalla stessa voce di mezzosoprano (sebbene spesso con caratteri vocalistici molto differenziati), mentre la parte di Oloferne è attribuita nel primo quadro al controtenore (voce maschile di registro femminile), nel secondo e nel terzo al baritono. A sua volta la voce di controtenore assume ben tre ruoli diversi: Oloferne nel primo quadro, la Voce ombra di Giuditta nel secondo, la Nutrice nel terzo. Anche il baritono svolge la funzione di Voce ombra, nel primo quadro.

Cos'è la voce ombra? Da sempre mi affascina l'idea di poter rappresentare in scena simultaneamente cosa dice e cosa pensa un personaggio: va da sé che l'espedito è efficace laddove pensiero e parola non coincidono, o addirittura si contraddicono a vicenda, in una forma di dissociazione della personalità, delle aspirazioni, delle esigenze contrapposte di desiderio e dovere. La voce ombra è lo strumento di oggettivazione del dubbio, quindi svolge una funzione drammatica insostituibile: ne citerò qualche esempio.

Il rapporto con la storia si esplica anche nelle scelte macroformali: ciascun quadro allude a un diverso modello drammaturgico-musicale del passato, assumendone alcuni tratti morfologici.

Nel primo quadro il modello è l'opera tardo-barocca, nella quale la bellezza musicale è straordinariamente concentrata nelle arie. Si tratta sostanzialmente di un modello statico, dove l'azione procede a intermittenza e i personaggi non interagiscono, se non nei recitativi. Ho voluto sperimentare una soluzione in cui due arie di inarrivabile bellezza sono collegate da una sezione di raccordo in cui Oloferne e la sua voce ombra 'dialogano', introducendo azione psicologica (la Voce ombra di Oloferne insinua il dubbio: Oloferne è il cacciatore o la preda?) e trasmettendo caratteri melodici distintivi dalla prima alla seconda aria. La prima, scelta per caratterizzare il personaggio di Oloferne, è un'aria di caccia – con uno splendido assolo di corno – tratta dal *Giulio Cesare in Egitto* (1724) di Georg Friedrich Händel. La figura granitica di Giulio Cesare si riverbera in quella di Oloferne, che tuttavia si sgretolerà già nella parte finale dell'aria stessa con l'entrata della voce ombra: l'immagine biblica del personaggio è subito messa in discussione e problematizzata. Giuditta è caratterizzata da un'aria 'ipnotica' tratta dal secondo oratorio (detto 'di Cambridge', 1697) dedicato da Alessandro Scarlatti all'eroina biblica. L'aria di Giuditta, che Scarlatti aveva attribuito alla Nutrice, mette in evidenza la *pietas* della protagonista, che col proprio canto suadente addormenta Oloferne per rendergli meno traumatico il momento del trapasso. Come ho detto, alcune delle figure melodiche che caratterizzano la prima aria vengono trasmesse alla seconda, che ne viene letteralmente permeata soprattutto nella parte finale, con l'entrata dell'Ensemble vocale maschile, di Oloferne e della sua voce ombra. Il dittico di arie si trasforma così in un unico blocco formale che, con le entrate delle altre voci, funge anche da finale concertato. Il modello barocco viene dunque proiettato attraverso l'Ottocento fino alla contemporaneità, con l'adozione di procedure compositive tipiche del secondo Novecento.

Il secondo quadro è il più lungo e complesso dell'oratorio. Si apre con un'ampia sezione strumentale molto drammatica, in cui si incastonano gli interventi del Commentatore che introdu-

cono la scena in cui Giuditta parla al popolo. La forza del personaggio appare maestosa proprio in virtù dei propri dubbi, non delle certezze. La figura musicale che la annuncia, mentre «entra con portamento solenne», è un accordo complesso e stratificato, ma con un ritmo lento e semplice (breve – lunga) derivato dalle infinite pulsazioni quasi ‘cardiache’ che caratterizzano l’inizio del primo quadro e attraversano ossessivamente la sezione strumentale del secondo. Il modello morfologico è costituito dalla continuità drammaturgico-musicale peculiare dell’opera tedesca tardo-ottocentesca, quella di Wagner e di Strauss, per intendersi, ma la distanza dal loro linguaggio musicale è siderale. Si passa senza soluzione di continuità da una sezione all’altra, mantenendo sempre teso l’arco drammatico attraverso dialoghi, interventi del coro, elaborazioni di musica del passato (lo splendido fugato «Es ist der alte Bund» dalla cantata BWV 106 di Bach) fino all’apoteosi finale: una sorta di grande concertato realizzato sul monumentale corale «Wo soll ich fliehen hin?» dell’omonima cantata di Bach (BWV 5, 1724). Come in ogni concertato, nell’elaborazione di queste due pagine bachiane ogni personaggio (anche quello collettivo del coro nella seconda) esprime un proprio specifico punto di vista: in conclusione del secondo quadro ogni personaggio può pronunciare le parole «Dove devo fuggire?», ma con motivazioni diverse.

In questo quadro vengono sviluppati principalmente i risvolti psicologici dei dubbi di Giuditta, che prima dispera («Elohim, perché ci hai abbandonato?»), poi incita il popolo («Elohim non vuole che provochiamo la sua ira [...] Da noi solo dipende il nostro destino»), quindi, tormentata dal dubbio, pone tre quesiti a Oloferne per capire chi sia (un uomo da sedurre, da eliminare o entrambe le cose?). Il dialogo fra Giuditta e Oloferne, intercalato dal canto gregoriano «Adonai, domine Deus [...] qui dedisti salutem in manu feminæ» costituisce il cuore dell’oratorio. È qui che Oloferne svela caratteri inediti, o forse solo rimasti a margine della tradizione testuale: nella sua tendenza al falsetto si traduce sul piano musicale un inatteso lato effeminato e un’attitudi-

ne al lusso (come recita il Commentatore, in attesa che Giuditta giunga alla sua tenda, Oloferne è «mollemente adagiato nel suo lusso...»). A questo aspetto di Oloferne, già accennato nel testo biblico (vedi Ghia, p. 40), ho voluto aggiungere un tratto di pura invenzione, un certo senso dell'ironia: ad esempio, quando Oloferne, irritato dall'ultima domanda di Giuditta, risponde «il mio dio vale quanto il tuo», non tuona nel registro grave, bensì, in modo quasi canzonatorio, salendo in falsetto «con ostentata eleganza» su un morbidissimo accordo di quinte sovrapposte. Circo- stanza che provoca la reazione di Giuditta con una ripresa furiosa dell'orchestra. La sfumatura ironica del protagonista maschile è ripresa nel quadro successivo.

Il terzo quadro allude alle convenzioni drammaturgiche dell'opera italiana del primo Ottocento. Dopo un assolo enigmatico del clarinetto basso (l'assolo strumentale introduttivo era tipico delle arie solistiche, in particolare delle romanze), Oloferne canta fra sé e sé una ballata popolare. Il testo di questo brano, scritto da Carla Gubert, si è ispirato alle ballate di tradizione orale trattate da Guido Raschieri nel suo saggio (vedi pp. 84-92). La musica è di libera invenzione, ma riprende la regolarità ritmica e la struttura strofica (pur resa un po' asimmetrica) della ballata. Oloferne si prende gioco di una leggenda in cui una fanciulla sedotta decapita il suo seduttore; esprime dapprima il compiacimento per le proprie capacità canore e per i presunti successi amorosi («L'esperto cantore è pari all'*astuto cacciatore*...»), poi ostenta modi rudi («una donna va presa con fermezza») quindi lo assale il dubbio («La sovrana bellezza potrebbe annientarmi...»). Il tono baldanzoso e spavaldo scompare: «e se mi respingesse?». Torna la figura sonora di Giuditta (l'accordo complesso breve – lunga) su cui Oloferne quasi balbetta: «Giuditta... inafferrabile... non so nulla di te, solo della tua assenza». Il cuore del terzo quadro è ancora simmetrico, come quello del secondo: un Terzetto (Giuditta, Nutrice, Oloferne) incorniciato da due corali di Bach tratti dalla *Passione secondo san Matteo* (il primo sottoposto a sostituzione del testo: Bach aveva tratto la melodia di questo corale da

un componimento amoroso di Hans Leo Hassler; ho ripristinato il testo originario, espressione lirica dei patimenti per un amore non corrisposto). Il Terzetto è un brano di esasperato intimismo, ispirato al *topos* del lamento: basso ostinato regolare (anche se qui non ripetitivo) e tratti di scala cromatica discendente. «Non piangere» è il luogo poetico in cui i tre personaggi convergono, uniti da un unico destino. «L'esortazione a non piangere per ciò che si è perduto coinvolge tutti in un vortice quasi onirico tra presente e futuro. L'ancella partecipa del dolore della donna, Giuditta è ormai fatalmente innamorata del nemico e Oloferne patisce la fine non della vita ma del vero amore appena sfiorato» (vedi Gubert, p. 116). C'è qualcosa di infinitamente dolce nella dissolvenza finale del Terzetto sulle parole di Giuditta («Il mio supplizio sarà durare oltre questo attimo») e di Oloferne («Non avrei mai creduto di temere tanto la tua assenza»).

Da questa atmosfera onirica Giuditta e la Nutrice vengono risvegliate dal suono di una Marcia (caratteristico espediente dell'opera italiana del primo Ottocento) il cui *incipit* ricalca il motto strumentale delle risposte di Oloferne a Giuditta nel secondo quadro. La Nutrice ribadisce le ragioni del dovere. Giuditta rimane sola, la musica della marcia diviene sempre più ossessiva e dissonante, mentre si materializza un tema che era già stato suggerito nella Ballata. Nel suo dissidio interiore la protagonista assume diversi caratteri vocali / emozionali: «con inquietudine», «con trasporto», «quasi vaneggiando», «imperioso», fino alla frase ispirata a Hebbel «ora mi getto nell'eterno», cantata prima in modo «lamentoso», poi «molto espressivo», infine «senza pathos» (su «nell'eterno»).

FRANCESCO GHIA

SULLA *MONTAGE-TECHNIK* DI GIUDITTA
(*MARGINALIA A JUDITHA DUBITANS*)

Con la locuzione *Montage-Technik* ('Tecnica di montaggio'), imparentata all'ermeneutica del *Leben als Zitat* ('vita come citazione'), messa a frutto da Thomas Mann fin dagli anni di progettazione dei *Buddenbrooks*, lo scrittore di Lübeck, riflettendo sulla genesi del *Doktor Faustus*, ha indicato un procedimento di 'condensazione' e *Vermischung* (o *mixage*) di informazioni, in cui la citazione si apre a una dimensione «specificamente musicale»,¹ introducendo a un mondo in cui realtà e finzione si confondono. Una definizione perfetta per il *Libro di Giuditta* e per *Juditha dubitans*.

I

Il periodo del racconto di *Giuditta* risale al ritorno degli Israeliti dalla deportazione babilonese e della ripresa di possesso di Gerusalemme (*Esd* 1, 1-4); più nello specifico, alcuni degli accadimenti a cui si allude sono databili alla fine del II secolo a.C., e pertanto tale periodo costituisce un *terminus post quem*. Si tratta, con tutta probabilità, di una creazione del tardo giudaismo, contrassegnata dalla volontà rivendicativa di Israele della propria

¹ T. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI, Fischer, Frankfurt am Main 1960, p. 165.

identità. A tale scopo, l'autore (ignoto) propone il modello di una donna guerriera che, grazie all'arte della seduzione, riesce da sola ad aver ragione di un esercito potentissimo; l'evocazione enfatica di fatti eroici del passato, descritti secondo il modello narrativo dell'epica, assurge qui al rango di mito fondativo.

Non può dunque sorprendere che le indicazioni storiche presenti all'interno del testo siano largamente imprecise o sbagliate, ad avvalorare l'ipotesi che chi ha redatto il testo, più che interessato a un resoconto di eventi realmente accaduti, fosse orientato a una narrazione finzionale di situazioni umane lette in una prospettiva di teologia della salvezza. Per esempio, in *Gdt* 1, 1 si legge che «nell'anno dodicesimo del regno di Nabucodònosor, che era il re degli Assiri nella grande città di Ninive, Arfacàsàd regnava sui Medi a Ecbàtana»: Nabucodònosor dovrebbe qui essere Nebukadnezar II, che non era assiro, ma babilonese, e fu re dell'impero neo-babilonese dal 604 al 562 a.C., quando Ninive era già stata distrutta (612 a.C.) per mano del padre di Nebukadnezar, Nabopolassar, con conseguente annessione dell'Assiria al regno di Babilonia. Parimenti, un re dei Medi a nome Arfacàsàd non è attestato da nessuna fonte storica; si è ipotizzato trattarsi di un satrapo o di un governatore della città di Ecbàtana che si sarebbe poi ribellato al sovrano, invocando indipendenza per la provincia da lui governata. Anche su questo punto mancano però fonti certe. In ogni caso, questo Arfacàsàd sicuramente non è da confondere con il patriarca citato, come Arpacàsàd, in *Gn* 11, 10-12 e *ICr* 1, 17-18, e, come Arfacàsàd, nella genealogia di Gesù in *Lc* 3, 36.

Anche i toponimi generano dubbi. Se l'Ecbàtana citata in *Gdt* 1, 1-2, probabilmente situata nell'area dell'attuale città iraniana di Hamadan, è attestata tra gli altri in Erodoto, nessuna notizia certa si ha invece di Betùlia, il centro focale del racconto (e il cui etimo potrebbe significare sia 'Case di Dio', sia 'Giovane vergine'): secondo *Gdt* 7, 3, Betùlia doveva essere situata a sud di Èsdrelon, nell'area di Dotàim (forse l'attuale Tell Dōtān, 100 km circa a nord di Gerusalemme); l'esercito capitanato da Olo-

ferne (il nome parrebbe a tutti gli effetti di origine persiana e anche questo lascia perplessi, essendo molto poco probabile che un persiano potesse essere un generale degli assiro-babilonesi) si accampa in una vasta area compresa tra Belbàim e Kiamòn, dirimpetto a Èsdrelon. Il testo informa inoltre che una sorgente d'acqua scaturiva dai fianchi della montagna su cui la città era edificata: per questo, gli strateghi militari consigliano a Oloferne l'assedio della città e l'occupazione della sorgente, prendendo la città per fame e per sete (*Gdt* 7, 13-14). La prospicienza della fonte acquifera all'area di Dotàim potrebbe indurre, congetturalmente, a identificarla con le sorgenti di Merom citate in *Gs* 11, 5.

II

Significativi effetti di *Montage-Technik* sono rinvenibili, nel testo biblico, nella figura di Giuditta. Per esempio, nella sua parinesi ai capi dei cittadini di Betùlia (*Gdt* 8, 11-27, 32-34), Giuditta è stilizzata come la donna forte sulla quale grava l'onere di farsi strumento di salvezza per il popolo, secondo il *topos* del profeta che è stato investito *oborto collo* di un compito terribile (*Ger* 15, 18ss.). È un'eroina indomita, che parla con coraggio, senza disdegnare il ricorso alla scaltrezza; la sua *parrhesia* viene ripresa ed enfaticata nella preghiera finale di *Gdt* 16, 1-17. Pregnante è la formula della *Vulgata*: «Dominus autem omnipotens nocuit eum et tradidit eum in manus feminæ et confudit eum» (*Iudith* XVI, 7), di cui si ritrova esplicita eco nel *Responsorium* gregoriano «Adonai, Domine Deus magne et mirabilis, qui dedisti salutem in manu feminæ, exaudi preces servorum tuorum». Esempio di tecnica non solo di montaggio, ma anche di 'condensazione' è il fatto che la liturgia cattolica antecedente la riforma del Concilio Vaticano II abbia traslato questa formula sulla figura di Maria (lo si può cogliere nella *Lectio* nona del mattutino della messa del terzo giorno nell'Ottava dell'Immacolata Concezione). Il *transfert* cattolico dalla figura di Giuditta a quella di Maria (propiziato anche dal parallelismo testuale tra *Gdt* 13, 18 e *Lc* 1, 42)

è attestato inoltre dalle parole con cui il sommo sacerdote Ioakìm saluta Giuditta al suo rientro a Betùlia in *Gdt* 15, 9, riprese alla lettera nel canto mariano del *Tota pulchra es Maria*, antica preghiera composta probabilmente nel IV secolo d.C. («Tu gloria Ierusalem, Tu laetitia Israel, Tu honorificentia populi nostri»).

Dal punto di vista stilistico, nel testo biblico Giuditta è presentata, per lo più, secondo i canoni di una letteratura epica al maschile, quasi una sorta di *pendant* di Giuda Maccabeo, l'eroe della ribellione ebraica contro il profanatore siriano Antiochio Epifane (*IMac* 3, 1-9ss.). Un parallelismo altrettanto evidente è quello con la storia 'grand-guignolesca' di Giaele, moglie di Cheber il Kenita, narrata in *Gdc* 4, 17-22. In *Gdt* 8, 1 Giuditta è oggetto di una genealogia titolativa analoga, per genere letterario, a quelle che si leggono, riferite a Gesù, in *Mt* 1, 1 o in *Lc* 3, 23-30. Una genealogia che, risalendo a ritroso («era figlia di Merari, figlio di Os, figlio di Giuseppe, figlio di Ozièl...»), ha lo scopo, nel caso di Giuditta, di culminare nella titolatura più antica, quella di Giacobbe («Israele, padre di Sarasadài»), a segnalare quindi l'identificazione tra colei che porta il nome del popolo di Giuda e Israele nel suo complesso.

Giuditta è vedova (il marito, Manasse, è morto a causa di una insolazione che lo ha colpito mentre assisteva alla legatura dei covoni d'orzo: *Gdt* 8, 2-4), ma – unico caso nella Bibbia – non è presentata come povera e indigente; al contrario, amministra in prima persona un ricco patrimonio lasciatole dal marito. Dal racconto biblico non risulta che dal matrimonio di Giuditta con Manasse fossero nati dei figli; a onta della mortificazione del cilicio e delle vesti della vedovanza, che s'impone di portare, ella appare ancora «bella d'aspetto e molto avvenente nella persona» (*Gdt* 8, 7); prende in autonomia, e con autorevolezza, l'iniziativa (anche questa inaudita) di convocare direttamente a casa sua gli anziani della città (*Gdt* 8, 10); il discorso che tiene loro ha toni duri di rimprovero, tutt'altro che accomodanti (*Gdt* 8, 12-14); infine, quando torna a Betùlia avendo compiuto la sua missione, è lei a guidare, a guisa di sacerdotessa e regina, la processione di

ringraziamento verso Gerusalemme (*Gdt* 15, 11-14) e a intonare l'inno di lode (*Gdt* 16, 11-17); viene venerata, fino alla morte e anche dopo, come una matriarca (*Gdt* 16, 21; cfr. anche *Gdt* 16, 23, da cui si evince che persino l'età che ha alla morte, 105 anni, è quella dei patriarchi) e ha il potere, che solitamente è una prerogativa solo maschile, di concedere l'affrancamento alla fidata ancella e nutrice (*Gdt* 16, 23).

III

Effetti di *Montage-Technik* sono rinvenibili anche nella figura di Oloferne. All'inizio del racconto biblico, egli è presentato nelle fattezze del generale in capo: abile e astuto, ha tutti i crismi del 'grande seduttore' kierkegaardiano, assimilabile a Nerone o a Cesare:² in *Juditha dubitans*, il Commentatore parla di lui con una parafrasi dei *Geschäfte des Herrn Julius Cesar* di Bertolt Brecht. Ma, a partire dal momento in cui Giuditta viene introdotta nell'accampamento degli assiro-babilonesi e condotta al cospetto della tenda di Oloferne (*Gdt* 10, 17), la descrizione di Oloferne cambia improvvisamente di registro. Egli ora è un uomo quasi effeminato, che sta adagiato nella sua tenda sotto una lussuosa zanzariera «intessuta di porpora ricamata d'oro, di smeraldo e di pietre preziose» (*Gdt* 10, 21) e, come un satrapo, è assistito da un eunuco, Bagoa, che sovrintende «a tutti i suoi affari» (*Gdt* 12, 11). Resta fin da subito incantato dalla bellezza di Giuditta, addirittura turbato (*Gdt* 12, 16). L'attrazione di Oloferne per Giuditta arriva fino al punto di identificarsi con lei, usando parole di donna (in *Gdt* 11, 23 ricorre la medesima espressione di Rut in *Rt* 1, 16). In questa sorta di identificazione mimetica con Giuditta, Oloferne, da cacciatore, diventa preda, da seduttore, sedotto, da ingannatore, ingannato (*ein betrogener Betrüger*, parafrasando Lessing).

² Cfr. S. Kierkegaard, *Aut-aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, trad. it. di K.M. Guldbrandsen - R. Cantoni, Mondadori, Milano 2016¹⁰, pp. 37ss.

IV

La narrazione di *Giuditta* comincia con la costruzione, da parte del re dei Medi Arfacsàd, di un muro volto a contrastare l'avanzata dell'esercito del re assiro-babilonese Nabucodònosor. L'espansione dell'esercito assiro-babilonese guidato da Oloferne è tuttavia inarrestabile e culmina nell'assedio della città israelita di Betùlia, ultimo avamposto prima di Gerusalemme. Il muro si rivela, per dirla con Beaumarchais o con Proust, una *précaution inutile*.

Dal versante simbolico, il muro assume, a seconda delle sfumature narrative, significati diversi: raffigurazione, hegelianamente, di un *unglückliches Bewusstsein*, la 'coscienza infelice' dell'infinita distanza tra l'uomo e Dio; *hybris*, come avviene nel mito della torre di Babele in *Gn* 11, 2-4; incomunicabilità tra culture diverse, tra religioni diverse e tra uomo e donna; separazione tra aldiquà e aldilà, tra regno dei vivi e regno dei morti, tra finitudine ed eternità.

Le prime parole del Commentatore in *Juditha dubitans* segnalano l'immagine del muro come *topos* narrativo dell'oratorio. «In principio era il muro...». «In principio» è la formula d'*incipit* del libro della *Genesi* e del Prologo del *Vangelo di Giovanni*. Una formula che presenta analogie con il 'c'era una volta' del genere letterario favolistico e mitico, a segnalare il parallelismo tra gli atti incoativi della creazione e della narrazione: l'uso dell'imperfetto, indicando un'azione passata i cui effetti perdurano nel tempo, apre alle variabili senza fine della contingenza.

Goethe, nel *Faust*, traduce «en archè en o lògos» con «am Anfang war die Tat»: l'azione diventa ora il concetto riassuntivo di tutti gli sforzi, potenzialmente inesauribili, della *reductio ad unum*. L'idea cusaniiana della *concordantia oppositorum* trova qui, nella *Tat* che sta all'origine di tutte le cose, il suo inveramento più puro (benché pur sempre da intendersi anche nel senso polisemico della oraziana *rerum concordia discors*). Il *Logos/Tat/muro* è discorsivamente un *flatus vocis*; nondimeno è invalica-

bile; è, goethianamente, *Schall und Rauch*, ‘un suono, un fumo che avvolge’, indicibile, irrappresentabile. Le lettere che compongono il *Logos*, i gesti che compongono la *Tat*, le pietre che compongono il muro sono senza tempo, frammenti di eterno... «Colligite fragmenta, ne pereant», si legge in *Gv* 6, 12: e che cosa, più del *Logos/Tat/muro*, più della parola/azione/muro, raccoglie e unifica i frammenti di senso, affinché neanche uno di loro vada perduto?

V

Lo sapeva bene Denis Diderot: la storia di Giuditta è troppo scandalosa e inconcepibile per essere rappresentata.³ Eppure... Il suo destino nell’arte è pari a quello della storia di Salomé: un destino comune, addirittura di sovrapposizione (ancora una *Montage-Technik*). Giuditta-Salomè (si pensi alla metamorfosi giudittiana nei due dipinti di Klimt) è una *femme fatale*, oggetto di un desiderio e di una passione morbosamente culminanti nella morte. Forse, se le si osserva bene, non si farà fatica a scorgervi le fattezze della mitica Pandora, la donna bellissima – secondo però il Boccaccio un ermafrodito – plasmata con terra e acqua da Prometeo (o, secondo una diversa versione, da Efesto su istigazione di Zeus) e considerata una sorta di ‘archetipo’ dell’umanità.⁴

Certo, sentenza Voltaire,⁵ il fianco troppo antico *métier* di Pandora, «sebben per nulla raro, resta ancor il più dolce; / ed è quel che l’intera Parigi onora»... Ma se c’è un *fil rouge* che lega Giuditta, Salomé e Pandora, questo è sicuramente l’intreccio di disperazione e dannazione che le avvolge, come emerge con

³ Cfr. D. Diderot, *Sulla pittura*, trad. it. di M. Modica, Aesthetica, Palermo 2004, pp. 103ss.

⁴ Cfr. D. Panofsky - E. Panofsky, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, trad. it. di P. Arlorio, Abscondita, Torino 2018³.

⁵ In *Pandore*, l’opera teatrale, mai rappresentata sulle scene, scritta nel 1740 (ma pubblicata solo otto anni dopo) e musicata da Jean-Benjamin de Laborde nel 1765.

quella bizzarra figura di drammaturgo del *Vormärz* che è stato Friedrich Hebbel nella sua *Verklärung* ('trasfigurazione') di Giuditta in Antigone e in Amleto, le due figure che, nella hegeliana *Phänomenologie des Geistes*, esprimono il *pathos* tragico della 'colpevolezza della scelta'.

Una delle grandi conquiste della civiltà giuridica è rappresentata dalla nozione dell'imputabilità dell'azione. Ciò che è stato fatto non può essere ignorato e va imputato a qualcuno; il passato non può essere cancellato. *Factum infectum fieri nequit*, recita un celeberrimo broccardo, esemplato su un passaggio della *Aulularia* di Plauto, ma anche, e prima ancora, su una sentenza che si legge nell'*Etica nicomachea* di Aristotele. Hegel, ribaltando l'impostazione data da Kant al problema, ha affermato, nelle *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, che la *ratio essendi* della legge morale non è la libertà, ma l'imputabilità, ovvero la pena: il fatto che un'azione sia sanzionabile, e sia sanzionabile in capo a qualcuno, rende quella azione universalmente interpretabile dal punto di vista della individualità morale. È quanto ha ben presente Hebbel, quando, nell'atto terzo di *Judith*, fa pronunciare all'eroina eponima, che si è ormai rassegnata al destino di uccidere Oloferne, in ginocchio, davanti a Dio, le parole: «Davanti a te l'impuro si fa puro; se tu poni tra me e la mia opera un peccato: chi son io da litigarne con te, da sottrarmi a te?».⁶ Beninteso: ci vuole tutta la *nonchalance*, pur geniale, di un György Lukács per leggere, in questa preghiera messa in bocca da Hebbel a Giuditta, la simbolizzazione dell'etica sacrificale che si vota all'imperativo del *fiat iustitia, pereat mundus*.⁷ Ma, così facendo, si toglie a Giuditta ogni dramma interiore, ogni dilemmatico dubbio, consegnandola alla tetragonia cinica della *Gesinnungsethik*...

⁶ F. Hebbel, *Giuditta*, trad. it. di M. Loewy - S. Slataper, Casa Editrice Italiana, Firenze 1910 (Quaderni della «Voce», 3), p. 35.

⁷ Cfr. G. Lukács, *Il bolscevismo come problema morale*, Appendice, a cura di L. Boella, in F. Cerutti - D. Claussen - H. Krahl - O. Negt - A. Schmidt (a cura di), *Storia e coscienza di classe oggi*, aut-aut, Milano 1977, pp. 111-118.

VI

In *Juditha dubitans* il dramma interiore torna invece al centro. Il fatto compiuto avvenne: irreversibile il fatto, irreversibili le conseguenze. Si può sedurre senza essere a propria volta sedotti, perlomeno senza essere sedotti dalla forza incontrollabile della propria stessa seduzione?

A questo punto è ormai chiaro, già ancor prima del conclusivo *coup de théâtre*, che *Juditha dubitans* è pensato come una *confessio animi*. «Quod scripsi, scripsi», esclama infine il Commentatore, svelando con ciò la sua vera identità: quella, appunto, di Giuditta (e quasi ammonendoci che qualcosa di Giuditta c'è in ciascuno di noi) che, ormai anziana, e svanita ogni giovanile, seducente bellezza, si abbandona al ricordo di ciò che è stato, alla malinconia per una trama che, chissà, avrebbe potuto essere tessuta diversamente... Che Giuditta si riveli citando il testo della *Vulgata* latina della risposta che, secondo *Gv* 19, 21-22, Pilato avrebbe dato ai capi dei sacerdoti, attesta il suo finale percepirsi *simul judex et rea*, contemporaneamente condannante e condannata.

Il Commentatore/Giuditta ha ancora il tempo, prima di congedarsi, per una quasi-preghiera: «Consolatemi, consolatemi mio popolo», con ciò alludendo a un *midrash* che rilegge e reinterpreta l'inizio del 'secondo Isaia' (*Is* 40, 1). *Sic est, non muto sententiam*. Si rialza il muro...

BARBARA SCHMITZ

IL *LIBRO DI GIUDITTA*, UN ROMANZO DIDASCALICO.
BREVE QUADRO RICOSTRUTTIVO ESEGETICO E CRITICO

Il *Libro di Giuditta* ci è stato tramandato solo in greco; nella Bibbia cattolica, che è l'unica ad accoglierlo nel Canone, esso è collocato, all'interno della sezione dei cosiddetti «libri storici», tra il libro di *Tobia* e quello di *Ester*. La Bibbia protestante, invece, conformemente del resto alla tradizione ebraica, non lo ha accolto nel Canone, benché Lutero lo abbia comunque annoverato tra i libri la cui lettura può risultare «utile e benefica».

A lungo si è ipotizzato che il racconto, risalente a circa il 100 a.C., fosse una traduzione di un testo originariamente scritto in ebraico. Vi sono tuttavia almeno tre ragioni per ritenere falsa tale ipotesi:

1) in primo luogo, non si è finora trovato alcun manoscritto di questo genere;

2) in secondo luogo, le numerose risonanze, citazioni e allusioni a passi di altri libri dell'Antico Testamento sono tutte tolte dalla *Settanta*, ossia la traduzione greca dell'AT: p.es. l'allusione a *Es* 15, 3 («Il Signore è un guerriero, Signore è il suo nome») differisce palesemente dall'originale ebraico nel testo greco di *Gdt* 9, 7-8 («Tu sei il Signore, che stronchi le guerre, Signore è il tuo nome») e di *Gdt* 16, 2 («Il Signore è il Dio che stronca le guerre»):

3) in terzo luogo, il greco usato nei colloqui e nelle orazioni non si presenta, propriamente, nelle fattezze di una lingua tradotta, ma di una lingua in tutto e per tutto originale.

Oltre alla redazione greca, esiste, del racconto di Giuditta, anche una versione latina nella *Vulgata* di Girolamo. In molti punti, essa presenta però vistose integrazioni, benché il testo, nel suo complesso, sia di circa un quinto più corto di quello greco e la sua impostazione teologica appaia piuttosto ‘conservatrice’. Non è chiaro di quale manoscritto disponesse Girolamo allorché, intorno al 398 d.C., attese a questa traduzione latina.

La partizione del racconto

Dal punto di vista strutturale, il racconto di Giuditta si può suddividere in due parti: *Gdt* 1-7 e *Gdt* 8-16.

La prima parte consta, a sua volta, di due grandi sezioni: nella prima si narrano le vittoriose imprese, lungo tutto l’orbe terracqueo, di Nabucodònosor (*Gdt* 1-3), le cui truppe si sospingono fino alle coste mediterranee. È solo nella seconda sezione (*Gdt* 4-6) che lo sguardo si focalizza su Israele e, in particolare, sul territorio di Betulia. Al termine della prima parte l’azione giunge alla sua acme drammatica: la catastrofe per Israele non si potrebbe immaginare maggiore, la capitolazione e l’assoggettamento agli Assiri sono imminenti.

La seconda parte del racconto rinvia, in forma linguisticamente e sintatticamente rinnovata, all’*incipit* della narrazione (*Gdt* 8, 1-8.9; cfr. *Gdt* 1, 1). Viene cioè descritto, per così dire, il contro-movimento legato alla figura di Giuditta, che fa ora la sua comparsa sulla scena. Il suo comportamento salvifico domina questa seconda parte del racconto, culminando infine (*Gdt* 13) nell’uccisione di Oloferne, generale supremo dell’esercito assiro.

Se in *Gdt* 7 e in *Gdt* 13 l’azione raggiunge la sua acme drammatica, il racconto è contraddistinto da una partizione a due cerchi concentrici costituiti da sei grandi discorsi e orazioni; il culmine di questa partizione è rappresentato dai due significativi discorsi teologici pronunciati da Giuditta in *Gdt* 8 e dalla preghiera di *Gdt* 9. A questi fanno da contraltare i due discorsi pronunciati da-

vanti a Oloferne (*Gdt* 5 e *Gdt* 11), nei quali Oloferne viene messo in guardia prima da Achior e poi da Giuditta stessa. Parimenti, vanno letti in parallelo il discorso di Nabucodònosor, che inaugura gli accadimenti in *Gdt* 2, e il discorso di Giuditta, che riflette retrospettivamente e conclusivamente sugli eventi, in *Gdt* 16.

La contestualità delle due diverse partizioni contribuisce quindi in maniera sostanziale al fascino del racconto e mostra la finezza e complessità di una trama che, di primo acchito, sembrerebbe essere solo quella di una *sex-and-crime-story*.

La tecnica del collage

Il racconto di Giuditta è una *factio* letteraria che assembla, con la tecnica del *collage*, note situazioni di pericolo desunte dalla storia di Israele: così, per esempio, Nabucodònosor viene presentato come un re assiro che risiede nella capitale Ninive. Storicamente parlando, tuttavia, Nabucodonosor (ossia Nebukadnezar II) è stato un re di Babilonia (604-562 a.C.), ai tempi del quale il regno assiro era già stato assorbito nel regno neo-babilonese, a seguito della distruzione di Ninive nel 612 a.C. per mano di Nabopolassar, il padre di Nebukadnezar. Nella figura di Nabucodònosor vengono quindi condensate epoche storiche differenti; un procedimento che si ripresenta lungo l'intero racconto.

Gli accadimenti sono presentati in maniera siffatta da racchiudere narrativamente in un unico evento la più grande catastrofe dell'antica storia di Israele: nel 722 a.C. il nord di Israele è conquistato dalle truppe assire; la popolazione viene deportata e di essa non resta più traccia; nel 701 a.C. le truppe assire assediano e minacciano Gerusalemme (cfr. *Is* 36-39). Gerusalemme viene però conquistata solo dal re (babilonese) Nebukadnezar (Nabucodonosor) che, nel suo diciottesimo anno di regno (secondo *Ger* 52, 29, ma diciannovesimo secondo *2Re* 25, 8), si annette il regno del sud di Giuda (587 a.C.), distruggendo il tempio e deportando in esilio la popolazione dell'area settentrionale.

Nel racconto di Giuditta si trovano però anche allusioni alla dominazione persiana (cfr. *Gdt* 16, 3 e *Gdt* 16, 10) e a quella seleucide (cfr. *Gdt* 1, 6). Parimenti, la ricostruzione del tempio dopo il ritorno dall'esilio babilonese nel VI secolo si fonde con la riconsacrazione del tempio nel II secolo, avvenuta dopo la ribellione degli Amonei maccabei contro Antioco IV di Siria che lo aveva profanato (cfr. *Gdt* 4, 3).

Ora, già solo questi pochi esempi evidenziano con chiarezza che le singole figure e le diverse costellazioni del racconto diventano, nel *Libro di Giuditta*, personificazioni e cifre delle sconfitte, delle lacerazioni e delle catastrofi maggiori patite da Israele nella sua antica storia; sconfitte, lacerazioni e catastrofi che, come s'è detto, si condensano, mediante la tecnica del *collage*, in un accadimento unico, assumendo, da ultimo, le sembianze di un romanzo didascalico.

E ritroviamo la tecnica del *collage* non solo con riguardo alle figure e alle indicazioni temporali, ma anche nella geografia dei luoghi. Un ruolo centrale, nel racconto, è giocato da Gerusalemme e dalla sua salvezza; non a caso, la narrazione termina (cfr. *Gdt* 16) con un grande rito di benedizione proprio a Gerusalemme. Tuttavia, la vicenda non si decide nel centro di Gerusalemme, ma alla sua periferia.

Nella piana di Esdraelon, presso Jezreel e Dotan (l'odierna Tell-Dota), è collocato il villaggio immaginario di Betulia, luogo del racconto. Proprio quella regione, agli albori della storia di Israele, era stata teatro del grande scontro tra l'esercito del re cananeo Iabin, capitanato come generale da Sisara, e Israele, e anche in quell'occasione lo scontro era stato deciso dall'intervento di una donna, Giaele, che, come Giuditta, dopo aver attirato con l'inganno il generale nella sua tenda, lo aveva ucciso, conficcandogli, in questo caso, un picchetto nella tempia (cfr. *Gdc* 4-5).

Il territorio circostante il villaggio immaginario di Betulia (che ha il doppio significato o di 'dimore di Dio' o di 'giovane vergine') è così il palcoscenico della narrazione. E anche in questo frangente ritroviamo la tecnica del *collage*, ossia la strategia

narrativa di combinare la geografia di luoghi noti e identificabili insieme con una toponomastica, invece, del tutto fittizia. In questo modo, ciò che viene narrato risulta, per un verso, localizzabile e plausibilmente immaginabile, ma, per altro verso, perde aderenza alla realtà oggettiva, mettendo sull'avviso il lettore che non si tratta del resoconto di qualche cosa che è davvero avvenuto, ma, appunto, di una finzione letteraria. La geografia immaginaria rientra cioè in quei segnali finzionali che attraversano l'intero racconto di *Giuditta* e che ne fanno, lungi dal rappresentare un problema a sé stante, una storia esemplare, nello scenario della tradizione biblica, di una resistenza al nemico saldamente ancorata a una convinta fede in Dio.

I quattro protagonisti principali

Nel racconto di *Giuditta*, oltre ad alcune interessanti figure secondarie, sono quattro i protagonisti principali: la coppia rappresentata da Nabucodònosor e JHWH (nella lingua dei LXX *kyrios*, il 'Signore', o *Theos*, 'Dio') e la coppia rappresentata da *Giuditta* e *Oloferne*.

Il re Nabucodònosor avanza la pretesa non solo di una signoria su tutti i popoli, ma anche di essere universalmente adorato come un Dio (cfr. *Gdt* 3, 8: «Ma egli [*scil.* *Oloferne*] demolì tutti i loro templi e tagliò i boschi sacri, perché aveva ordine di distruggere tutti gli dèi della terra, in modo che tutti i popoli adorassero solo Nabucodònosor e tutte le lingue e le tribù lo invocassero come dio» e *Gdt* 6, 2: «chi è Dio se non Nabucodònosor?»). A lui si contrappone il Dio di Israele, presentato come il vero re e signore del mondo. Solo in *Gdt* 4, 13, tuttavia, il Dio di Israele compare sulla scena come figura agente, e viene significativamente descritto come qualcuno che vede e sente la sofferenza del suo popolo («Il Signore ascoltò il loro grido e volse lo sguardo alla loro tribolazione, mentre il popolo digiunava da molti giorni in tutta la Giudea e a Gerusalemme, davanti al santuario del Signo-

re onnipotente»). Mentre Nabucodònosor è capace di affermare la sua pretesa di dominio e di deità solo con la violenza brutale della guerra, costringendo a forza ad adorarlo uomini agli occhi dei quali egli è «come un uomo qualunque» (*Gdt* 1, 11), JHWH è un Dio giusto, «che odia il male» (*Gdt* 5, 17), vuole la pace e stronca le guerre (*Gdt* 9, 7 e 16, 2: allusione a *Sal* 46, 10: «[Il Signore] farà cessare le guerre sino ai confini della terra»). Questa contrapposizione non designa quindi una qualche battaglia, ma la disputa intorno alla questione su chi sia il vero re e l'unico Dio del mondo intero.

Ora, tale contrapposizione non è impersonata solo da Nabucodònosor e JHWH, ma anche da Oloferne, che di Nabucodònosor è il plenipotenziario, e da Giuditta, che rappresenta JHWH e il popolo di Dio. Nella prima parte del racconto Oloferne è presentato come un vittorioso eroe di guerra e un potente comandante in capo, nella seconda parte viene invece descritto, attraverso l'incontro con la bella Giuditta, come un uomo amante dello sfarzo e del lusso, irretito da una donna e da lei ucciso, nel torpore della ubriachezza, con la sua stessa spada. A sua volta, Giuditta, fin dal primo momento in cui compare sulla scena, è presentata in profondo ancoraggio alla storia di Israele e ricondotta alla tradizione dei patriarchi. Lo stesso nome che porta è programmatico: Giuditta, ossia 'Giudea', vale a dire la personificazione dell'ebraismo, dell'esistenza ebraica. Non solo: elegante, bella, timorosa di Dio e ricca, Giuditta incarna nel contempo la figura della donna saggia abilitata a diventare, in forza di ciò, la salvatrice di Israele. La sua ricchezza e il suo *status* di vedova le assicurano una indipendenza sociale ed economica che le dischiude non comuni possibilità di azione. Nell'accampamento degli Assiri ella è, al tempo stesso, una donna minacciata da prevedibili insidie e una donna straniera che, a propria volta, costituisce una minaccia per Oloferne. Nondimeno, non agisce di sua iniziativa, ma come 'mano di Dio': diventa cioè 'epifania di Dio', inverandone l'azione salvifica annunciata in *Gdt* 4, 13 («Il Signore ascoltò il loro grido e volse lo sguardo alla loro tribolazione») e renden-

done attiva l'efficacia nel mondo per il tramite dell'agire umano nella storia. Il presente minacciato si fa così *locus revelationis* dell'azione redentiva di Dio che nuovamente spiega, per così dire sillaba dopo sillaba, che cosa significhi la sua onnipotenza e come questa si rapporti alla libertà dell'agire umano. Nei suoi discorsi e nelle sue preghiere, Giuditta è inoltre profilata come una dotta teologa: non soltanto, infatti, sa argomentare con acutezza teologica, ma si dimostra assai ferrata nella tradizione teologica e biblica di Israele. Si condensano in lei i tratti di grandi figure di donne e uomini della tradizione biblica come, per esempio, Maria e Mosé in *Es* 15, Debora e Giaeale in *Gdc* 4-5, Davide in *ISam* 17 ecc.

Nelle due figure di Oloferne e Giuditta il conflitto tra Nabucodònosor e JHWH è dunque portato alle estreme conseguenze e, infine, risolto. Entrambe le figure per un verso travalicano, e per altro verso rafforzano, ciascuna a suo modo, gli stereotipi di genere.

Un vasto orizzonte culturale

Accanto ai quattro protagonisti vi è un'altra figura interessante, quella rappresentata da Achiòr, condottiero di tutti gli Ammoniti.

L'azione descritta nell'episodio di Achiòr è ispirata a quella del profeta moabita, non israelita, Balaam (*Num* 22-24), alla storia di Ahikar, il saggio consigliere di corte (nonché interprete di sogni, enigmi e profezie) dei re assiri Sennacherib e Esarhaddon, che si ritrova in diversi racconti dell'antico Oriente, e, infine, a Demarato di Sparta di cui si narra nelle *Storie* di Erodoto. Nel racconto di Giuditta, Achiòr viene presentato come il prototipo del pagano giusto che professa la sua fede nel Dio di Israele. Con la sua piena e definitiva conversione all'ebraismo, egli viene infine accolto nella comunità di Israele in qualità di proselito (contrariamente al dettato di *Dt* 23, 4: «L'Ammonita e il Moabita non entreranno nella comunità del Signore»).

All'orizzonte letterario, spirituale e culturale del racconto di Giuditta, intessuto di citazioni, echeggiamenti e allusioni, appartengono dunque non solo la tradizione biblica e gli scritti dell'ebraismo delle origini non raccolti nella Bibbia, ma anche la letteratura profana, come i romanzi ellenistici, la vicenda di Ahikar, le *Storie* di Erodoto.

Insomma, un orizzonte culturale assai vasto che conferisce al racconto un carattere di apertura al mondo: il fatto, poi, che in esso sia incastonata la storia di una inconsueta conversione si lega, in maniera interessante, con l'intenzione di rafforzare l'identità ebraica in contesto ellenistico mediante un ampliamento di prospettiva aperto al dialogo con altre culture.

Ha osservato al riguardo Erich Zenger (a cui affido la conclusione di queste brevi note ricostruttive):

Il *Libro di Giuditta* vuole spingersi fin nei gangli della promessa biblico-originaria del Dio salvatore mettendola a confronto con esperienze storiche di segno opposto e con le ideologie del potere mondano. Alla tentazione, al cospetto di una storia carica di sofferenze, di rinunciare all'esser-Dio di Dio, il *Libro di Giuditta* contrappone il ricordo di altre esperienze, nelle quali la dimensione della promessa annunciata dal Dio biblico si è mostrata e avverata. In quanto icastica attualizzazione dei grandi racconti redentivi di Israele e mediante sottili rimandi alle visioni salvifiche del *Libro di Isaia* e dei *Salmi*, il *Libro di Giuditta* intende quindi rappresentare il rapporto vivo e vitale con Dio come fondamento dell'esistenza di Israele.¹

(Traduzione dal tedesco di Francesco Ghia.)

¹ E. Zenger, *Das Buch Judit*, in *Stuttgarter Altes Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon*, hrsg. v. E. Zenger, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 2004, pp. 833-860; qui p. 836.

ELENA CILETTI

CHASTITY AND COMBAT.
JUDITH AND THE VIRGIN MARY
IN ITALIAN ART OF THE CATHOLIC REFORMATION

The protagonist of the *Book of Judith* is an enigmatic, complex heroine who cannot be contained in a single frame. She enters the story as a wealthy and beautiful young widow, renowned in her community for her wisdom and holy life of prayer and fasting. It cannot be overlooked that this backdrop is essential to her saga's *raison d'être*: the salvation of her city, Bethulia, and thence the people of Israel, from a besieging Assyrian army led by Holofernes. Its famous climax occurs in the enemy camp, where she beheads the general in his tent.

Judith's visual portrayals are dominated by that setting. They offer a disparate span of traits, ranging from fierce determination and courage to graceful poise, lurid sensuality and much more.¹ The biblical text itself wraps her in righteousness. When she enhances her beauty with decorative attire, for example, she justifies it as a tactic to «weaken» the proud Holofernes, to make «his soul her captive» (*Jdt.* 16, 8, 11).² The carnal appetite in play is

¹ Trent's Castello del Buonconsiglio has three such cases: a puzzling allegorical fresco (Romanino, 1531) and two canvases: a study in decorative refinement (Fede Galizia, post-1596) and a sly nocturne (Pietro Ricchi, c. 1645-50).

² My English translations of the *Vulgate* Latin are derived from the indispensable study of L.M. Wills, *Judith. A Commentary on the Book of Judith*, Fortress Press, Minneapolis 2019. See also K.R. Brine - E. Ciletti - H. Lähne-mann (ed.), *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, Open

his alone. It is when he drinks himself unconscious in amatory excitement that Judith steps up to his bed and, with tears and vehement silent prayers for strength, strikes the fatal blows with his own sword. The killing of Holofernes is God's work, a laudable and heroic act by a woman of chaste virtue.

The rectitude of her character is also shown in the quotidian life of her widowhood, passed in ascetic seclusion in a small roof-top chamber. In the *Vulgate*, St. Jerome famously uses the (Latin) term «oratorio» (*Jdt.* 8, 5) for this private structure. It is most apt, then, that the musical genre of the same name, which emerged circa 1600, embraced Judith. (Prof. Uvietta proves that it still does!) In addition, she herself chants a canticle of triumph in her scripture (*Jdt.* 16, 1-21). As oratorios evolved, they naturally merged with the moralizing literature of the period. The religious intent of Judith's saga was thus reinforced across Catholic Europe, where the performances occurred mostly in sacred settings. Parallels with the visual arts are plentiful.

This essay bypasses the better-known secular iconography which occludes Judith's sanctity. Instead, we pursue four ecclesiastic works, in situ, from sixteenth- and seventeenth- century Italy. Our sampling is but a sliver of the possibilities. The profusion of her sites, all associated with the Virgin Mary, ranges from chapels in rural Sacri Monti in the north to modest parish churches and illustrious cathedrals across the map. In some major cases, such as the Duomo of Milan, Judith is depicted more than once.³

The *Book of Judith* is an inherently political text, a patriotic allegory of God's protection of the Chosen People. Hence the

Book Publishers, Cambridge UK 2010 (<https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0009.pdf>).

³ At the Duomo there are at least four images of Judith. Two reliefs on the façade: Porta di Maria, bronze, Ludovico Pogliaghi, 1906; Porta della battaglia di Legnano, marble, G.B. Crespi (Il Cerano) modello 1629; a stained-glass window (panel 11b), mid-sixteenth century, design attributed to Giuseppe Arcimboldi; sculpture, left flank buttress, attributed to Antonio Rizzo, late fifteenth century.

leader of Bethulia's encomia when she returns home in victory: «tu gloria Hierusalem [...] tu honorificentia populi nostri» (*Jdt.* 15, 10-11). One focus of our concern is situated within the Catholic/Protestant combat in the wake of the Reformation, specifically that of Catholicism's defense of dogmas linking Judith to the Virgin Mary and the Roman Church itself. At stake was the tenet of Mary's supernatural timelessness, foreshadowed in the Garden of Eden and manifested, e.g., in her Immaculate Conception (freed of Original Sin) and her bodily Assumption into heaven. Because such beliefs transcend the earthly parameters of Christ's human mother in the gospels, they were repudiated by Protestants as inherently unbiblical. This dispute generated fierce sectarian heat.

The heroine of the *Book of Judith* can be a contradictory figure to be sure, but for the Catholic Reformation, she is always the kinswoman of Mary and *Mater Ecclesia*. This is not a new stance but a reinvigoration of her early Christian and medieval identity. Jewish heroes of the Old Testament had long provided a scriptural lineage for Marian doctrines, which is how Judith came to appear in ecclesiastical sites from at least the eighth century on. Leaping forward to Early Modernity, the most prestigious case in painting is in a pendentive on the Sistine Chapel ceiling (1508-12), where she contributes to its epic of humanity's creation, fall and redemption.

We begin our visual explorations there (*fig. 1*), as a pointer to subsequent themes. Michelangelo shows not the 'private' moment of the beheading in the tent but its tense aftermath. Holofernes' head is already a trophy object, balanced in a tray on the head of Judith's faithful maid, as our heroine takes a sharp look back at the still-twitching corpse, all that remains of the Assyrian 'Lucifer'. The proximity of the sleeping guard underlines the dangers of the women's escape through the hostile camp. Then there is the military cast of Judith's garb, so far from costumes of conventional allure. She is a personage of valiant faith and fortitude, worthy of the company of prophets, sibyls and biblical figures



Fig. 1 - Michelangelo, *Judith and her Maid leaving the tent of Holofernes* (1508-1511). Fresco, pendentive. Sistine Chapel, Rome/Vatican City. Public domain.

who are her peers on the ceiling. Her spiritual and moral genealogy points unerringly to the Virgin Mary and her Immaculacy.⁴

The Sistine image is THE most authoritative ecclesiastic representation of Judith. The ceiling is a visual cornerstone of the Church – its theology, its history as inscribed in scripture, its stewardship by the popes who are elected in the chapel built for this purpose. The company Judith keeps in the pendentives themselves situates her with other saviors of the Chosen People: David, Esther and Moses. Michelangelo thus affirms Judith as a personage of consequence for Christianity, a prefiguration and epitome of Mary and the Church. The timeframe precedes the

⁴ The essential study is by K.E. Butler, *The Immaculate Body in the Sistine Ceiling*, «Art History», 32.2 (2009), pp. 250-289 (https://www.academia.edu/3658709/THE_IMMACULATE_BODY_IN_THE_SISTINE_CEILING_Art_History_2009_).

Catholic/Protestant dissension, but the Marian essence of the ceiling will rebound in polemics to come, and Judith's utility therein, as we will see.

The Judith/Chastity/Mary Trinity

The beheading of Holofernes was allegorized from the early Church on, reinforced by the strict morality of Judith's life. An early example of this fusion is from St. Ambrose, who held that she manifests «the merit of abstinence and the grace of chastity. For unpolluted either by food or by adultery, she gained no less a triumph over the enemy by preserving her chastity than by delivering her country». ⁵ The two feats, equally valiant, are fused.

Jerome expanded the dynamics. He makes her chastity 'official' in the *Vulgate* bible itself. In his preface to her book, he directs its readers/auditors to «Receive the widow Judith, a paradigm of chastity, and with triumphant laud make her known in perpetual praises». And in his best-known authorial liberty in her scripture, unique to the *Vulgate*, Jerome bestows on her a protective angel who literally kept her «undefiled» throughout her mission to the Assyrian camp (*Jdt.* 13, 20). The scenario played out in his letters to female patrons, where Judith's killing of Holofernes signals «chastity behead[ing] lust» and she is made a «type (personification) of the Church which cuts off the head of the devil». ⁶ The implications are far-reaching.

The Virgin Mary is the keystone of Judith's worth in Roman Catholicism, set upon a linguistic base, i.e., the phrase with which

⁵ Ambrose, *Concerning Widows* (post 377), 7.39. Chapter 7 is entirely on Judith.

⁶ Ep. 54.16 to Furia (395-396); Ep. 79.10 to Salvina (400). His contemporary Prudentius rendered the theme universal. In his *Psychomachia* (c. 400), Judith's triumph over Holofernes is one victory in the war within each human soul between chastity and lust. She «stopped short his (Holofernes') impure passion with the sword» (v. 63).

Gabriel hails Mary at the Annunciation: «Blessed art thou among women» (*Luke* 1, 28). These words directly echo the praise of Judith by Bethulia's leader upon her return with the head of Holofernes (*Judith* 13, 23). In other words, the Jewish rhetoric opens the door to Judith's appropriations in the liturgies and theology of the Church. One might say that the Annunciation forms the threshold of Judith's Marian identity.

Here is the basic theme. As a proud, lustful heathen, Holofernes is a 'type' of the satanic serpent in Eden, to whose temptations Eve succumbed. This is the source of the Original Sin in which all future humanity, except for Mary, is snared. She and Judith are both implicated in the biblical prophecy that the *head* of Eve's serpent would ultimately be crushed (*Genesis* 3, 15), i.e., that humanity would be liberated from the reign of sin by the Messiah. Mary's conception of Christ at the Annunciation is itself read as the crushing of that head and thus seen as prefigured in the beheading of Holofernes by Judith. This is neatly represented in Albrecht Dürer's woodcut (1503): Mary accepts the angel Gabriel's announcement of her miraculous chaste conception of Jesus in an architectural setting crowned with a tondo depicting Judith holding the head of Holofernes (*figs.* 2-3). This fusion engenders immense Marian potential for our heroine, exploited by theologians and artists alike. It shapes her prominence in the Catholic Reformation at every level.

Visualizing Judith in the realm of Mary (I)

We turn now to one such application, a bronze relief from 1590-96 by Tiburzio Vergelli (*fig.* 4). Its representation of Holofernes' beheading is located on a portal at the most important Marian shrine in Italy, the basilica of the Holy House of Loreto, which contains the purported remains of Mary's house in Nazareth, the very site of the Annunciation. Believed to have been miraculously transported in 1294 to Loreto on the Adriatic coast,



*Fig. 2 - Albrecht Dürer, Annunciation, woodcut from *Life of the Virgin* (1503). Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA. Public domain.*

Fig. 3 - Dürer, Annunciation, detail.



it was a magnet for pilgrims from all over the world. By the later sixteenth century, the basilica was a monumental expression of the Church Triumphant. Its artworks weave the tapestry of mystical Marian themes in rapturous plenitude.

Three bronze doors on the façade unfold a visual catechism of Mary's Old Testament forbears, beginning with the creation of Eve.⁷ Judith's stature is emphasized by Vergelli in her pairing with Moses parting the Red Sea. The composition, in masterful synchronicity with the military context, imbues the drama with the daring spirit of its protagonist. Vergelli's spatial expertise expands the Sistine Chapel setting to 'sketch' the expanse of the enemy camp which the women must traverse to reach Bethulia on its distant hilltop (*fig. 5*).

Beyond this intimation of Judith's selfless disregard for danger, the pictorial scheme breathes a spirit of integrity true to her persona. Vergelli pointedly gives pride of place to her mighty arm and sword, poised to strike the second, fatal blow: in them, all the Marian symbolism of the crushing of the serpent's head rings out. The sculptor does not infuse the killing of Holofernes with eroticism. Indeed, the mood is almost sacramental, despite the dense interplay of limbs in the compressed space. At the core, he reinforces the biblical conviction that Judith's killing of the Assyrian general is a legitimate act of war, not a crime.

A word on the contextual framework, namely the actual military threat by the Ottoman Turks, who menaced much of the Mediterranean, including Loreto. When they were defeated by a Christian fleet at Lepanto in 1572, the victory was attributed to organized praying of the Rosary in Rome. This backdrop underscores Lauretan art and devotion, at the basilica and beyond.⁸

⁷ Two smaller vignettes frame the panel: Judith and her maid setting out on their mission; the soldiers of Bethulia at the city's walls where Holofernes' head is mounted. For Vergelli (1551-1609) and the full Lauretan context, see P. Dal Poggetto (ed.), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Silvana, Milano 1992.

⁸ Beyond our bronze door, Judith also appears in Loreto's sacristy atrium: a stucco relief (1611-13) by Francesco Selva, of her displaying Holofernes' head

*Fig. 4 - Tiburzio Vergelli,
Judith Beheading
Holofernes (1590-1596).
Bronze relief, north doors,
Basilica/Sanctuary of the
Holy House, Loreto, Italy.
Photo by HeiligerSatyr,
4 November 2016,
CC BY-SA 4.0.*



*Fig. 5 - Vergelli,
Judith Beheading
Holofernes, detail.*



Another global conduit, one in which Judith is enlisted, is the famous Marian litanies of Loreto.

The discourse of Judith and Mary vs. Heretics

The exaltation of Mary at Lepanto invigorated the relevance of her most controversial doctrine: her Immaculate Conception. As the Immacolata, Mary is presented holding the Christ Child while standing on a crescent moon and crushing the satanic serpent's head. This also links her to the Woman of the Apocalypse (*Revelation* 12). For us, the more pressing concern is how the core trope advances Mary's Annunciation symbolism, to which Judith was already attached. We now turn, briefly, to the adoption of these themes by Catholic polemicists. A key factor is that Judith's own exultant rhetoric assures her alignment with the Church Militant *and* Triumphant.

A vivid example is provided in the scriptural narrative of her dramatic return to Bethulia. She tells the awed crowd that the credit belongs to «the God of Israel... [who] avenges himself against his enemies [and] *cut off the head of all the unbelievers* this night by my hand» (*Jdt.* 13, 27, italics mine). Later in the text, she molds this point into a «hymn to the Lord», proclaiming «Woe be to the nation that rises up against my people, for the Lord almighty will take vengeance upon them» (*Jdt.* 16, 20). These boasts against the Assyrians were inevitably put to work against Protestants, the new 'unbelievers' and 'enemies' of God's church, who were cursed for rejecting the supernatural cults of the Virgin Mary. In the sectarian wars of religion, incendiary

to the Bethulians. Set beside *The Fall in Eden*, it faces the Immacolata crushing the serpent's head. In Italy, the Lauretan cult was notably strong in Trentino. A major church in Riva del Garda, S. Maria dell'Inviolata, was modelled on the Roman church of S. Maria di Loreto; its Mary vs. heretics iconography includes a Judith fresco by Pietro Ricchi (c. 1640-44), unlike his secular canvas now at Trent.

rhetoric prevailed. Some Catholic armies carried Mary's image into battle.

By 1600, literary analyses in this spirit had begun to appear. Among the dense exegetical thickets, chastity is of course a central theme, as reinforced by Jerome, and weaponized. In a massive such polemic by Guarino Guarini (1600), «l'animosa Giuditta» appears with Mary's «guerrieri divoti» victors over «le Sataniche legioni». ⁹ As in all such jeremiads, ammunition is found in her own rhetoric of holy vengeance against 'unbelievers'. Thus, in a work by Andrea Vittorelli (1616), Judith joins Mary, who is the «gloriosa combattitrice» and «Capitana della soldatesca del Cielo»; together they cut off «le teste all'hydra dell'eresie» in the church's «perpetua Guerra con il Diavolo, e con gli Heretici, semi di lui». ¹⁰

A contemporary epic poem by Bartolomeo Tortoletti, *Ivditha Vindex et Vindicata* concludes with the divinely ordained success of the Bethulians over the Assyrians, interpreted as the salvation of the Church from «gli artigli Barbari» from the east (Turks) and North (Luther); Judith is thus an agent of mercy in «le calamità di nostra etade», i.e., the 30 Years War. ¹¹ This militant tone is trumpeted in the pictorial framework of armor on the title page, capped by an image of Mary and the Christ Child; the Church Triumphant appears in the stemma of the reigning pope Urban VIII. Tortoletti's work is itself invoked by the Spanish Jesuit Diego da

⁹ G. Guarini, *Della Gierarchia ovvero del Sacro Regno di Maria Vergine*, E. Deuchino - G.B. Pulciani, Venice 1600, 1609; Bk. II, p. 53; Bk. I, p. 298, where the «Sataniche legioni» passage triggers a phrase of Assyrian wonder at Judith's killing of Holofernes (*Jdt.* 14, 16). Over 800 pages in two books, the treatise is dedicated to Maria de' Medici, Queen of France, and her sister Eleonora, Duchess of Mantua and Monferrato.

¹⁰ A. Vittorelli, *Gloriose Memorie della B.ma Vergine Madre di Dio*, Faciotto, Roma 1616, pp. 128, 245.

¹¹ Composed by Tortoletti c. 1608, it was published in 1628 in Latin by the Vatican press in Rome; I use the Italian version of 1648: *Giuditta Vittoriosa*, quotations Canto X, 323. Both editions have engravings after Antonio Tempesta & Nicolas de la Fage.

Celada in a vast excursus, *Ivdith Illvstris*, which mounts a lengthy appendix of Judith's Marian typologies.¹²

Visualizing Judith in the realm of Mary (II)

Returning now to meditations on Judith in late Renaissance/early Baroque art itself, we arrive in Milan, looking not to the Duomo but rather to a more intimate church setting which breathes a pacific air rather than a militant one. The painter is Camillo Procaccini (1561-1629), an influential figure on the Lombard scene. His approach is fully congruent with the promotion of the reform of art for the Church by Milan's beloved cardinal/saint Carlo Borromeo. In Procaccini's case, we meet the clarity and dignity of Vergelli at Loreto but in a different key (*fig. 6*).

The painting in question (c. 1616-19) is light years away from the vituperative polemics of the contemporary wars of religion. Instead, the spirit here is gracious, matched to its rarified Milanese setting, a jewel-like chapel in the eponymous church of Santa Maria del Carmine. The iconography of the chapel is a rhapsodic hymn to Mary. In the area reserved for the clergy, for instance, Procaccini's fresco in the ceiling's lantern is her Assumption, lofted into heaven by angels. Our canvas resides in the zone of the laity, where the imagery is a lesson in Mary's Old Testament prefigurations: Judith, David, Jacob, Esther.¹³

Judith manifests the refined elegance typical of Procaccini. As she glides from the tent to slip the head of Holofernes delicately into the sack, visual lyricism prevails, with grace notes provided

¹² Of the many editions from 1637 (Madrid) on, I consulted that of 1648 (Lyon, P. Prost et al.). Its full title is *Iudith Illustris perpetuo Commentario Litterali & Morali; Cum Tractatu Appendice de Iudith figurata, in quo Virginis Deiparae laudes in Iudith adumbrata predicantur*. The appendix is thirty-seven pages long. The title page is framed by images of Judith with Holofernes' head (above), the Immacolata (below), and Jesuit saints in between.

¹³ For an introductory outline, see <https://www.chiesadelcarmine.net>.



Fig. 6 - Camillo Procaccini, Judith and her Maid with the Head of Holofernes (1615-1616).

Oil on canvas. Chapel of Santa Maria del Carmine, Church of Santa Maria del Carmine, Milan, Italy.
Photo by Giovanni Dall'Orto, 3 January 2008.

by the gently billowing garments of the two women. One cannot help but think of the harmonic domain of Judith's oratorios. Grace is a paradigmatic Marian quality; here it is the operative principle overall in both color and format. Even the sword of Holofernes functions as a refined compositional vector, extended by the arm of the maid, whose questioning gaze hints at psychological nuance. The only ominous element is the pervasive darkness.

Judith's airy loveliness reminds us that her beauty, much praised in her scripture, is one of her most potent weapons. Beauty is also a quintessential trait of Mary herself, the physical expression of her preeminent virtue, chastity, and basic to Judith as

well. Procaccini reminds us that Ambrose, Milan's patron saint, credited our heroine with «the grace of chastity».

Throughout the seventeenth century, ecclesiastic imagery vaunting Judith's Marian dimensions expands profusely, with chastity always a factor. A dramatic such case, not illustrated here, gives Jerome's protective angel a starring role in a fresco (1615) by Lionello Spada at the important Marian shrine of the Basilica della Madonna della Ghiara in Reggio Emilia.¹⁴ This angel is rarely seen in depictions of Judith, but the painting's frame supplies the familiar triumphant inscriptions: «tu gloria Hierusalem» and «tu honorificentia populi» adopted for the liturgies of Mary's Assumption from Judith's euphoric reception back in Bethulia.

Having begun the visual component of this essay in Rome, I return there now at the conclusion, for a program by Carlo Maratta (1625-1713) in a prominent chapel in the nave of St. Peter's Basilica (*fig. 7*). Our image is an engraved record of one his late seventeenth century mosaics at the site.¹⁵ The Vatican imprimatur speaks to Maratta's status as the major painter in the city and to the embrace by the Roman Church of Mary's Immaculate Conception. It is seen here in the crescent moon presiding over Judith's nocturnal beheading of Holofernes (*fig. 8*). Mary as the Woman of the Apocalypse with the moon beneath her feet, noted earlier, is nearby.

In Maratta's image there is nothing equivocal or suspicious. Indeed, the scriptural heft of the scene is reinforced stylistically: the artist speaks not with Procaccinian grace but with grandeur and gravity. We see this in Judith herself – she could have

¹⁴ For photographs of Ghiara iconography, see <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/madonna-della-ghiara-reggio-emilia-tempio-arte-seicento>.

¹⁵ The engraving (1705) by Girolamo Ferroni (a Maratta pupil), is derived from a smaller version by Maratta himself, which differs a bit from his earlier drawing. His lunette designs are 1686-88; their mosaics were completed by 1689. The chapel's original theme is the Presentation of Mary. F. DiFederico, *The Mosaics of Saint Peter's: Decorating the New Basilica*, Pennsylvania State UP, University Park PA - London 1983, pp. 23-24; figs. 12-13, pp. 69-70.

Fig. 7 - Girolamo Ferroni engraving (1705) after Carlo Maratta, Judith with the Head of Holofernes, lunette (1685-1689).

Chapel of the Presentation of Mary, St. Peter's Basilica, Rome/Vatican City, Metropolitan Museum of Art, New York, USA. Public domain.



Fig. 8 - Ferroni after Maratta, detail with crescent moon.



stepped out of a classical frieze – and in the equilibrium of the composition, anchored by the columnar vertical of her right leg. It is even bolstered by the blood streaming straight down from Holofernes' neck.

The design and everything about this scene breathe confident, righteous gravitas in the service of the provocative concept at the heart of the program. In their respective lunettes, Judith, Jael, Joshua and Moses «show how God will destroy the enemies of the Church, as he [...] had destroyed the enemies of Israel», while the ceiling above shows the Virgin Mary as both the Woman of the Apocalypse *and* the Church, seen in the fall of Lucifer.¹⁶ Across more than a millennium of theological politics, key conceptual footing in the foundations of the Church of Rome was laid in Bethulia.

This essay opens with the claim that «the protagonist of the *Book of Judith* is an enigmatic and complex heroine who cannot be contained in a single frame». I hope to have demonstrated that this elasticity applies even when the thematic points are internally congruent, as is the case in our exclusively ecclesiastical orientation. In other words, the richness of Judith's saga operates as fully within its religious parameters as it does in the more familiar secular images. There is a lesson worth pondering there, within and beyond the history of art.

¹⁶ Quotation, F. DiFederico, *The Mosaics of Saint Peter's*, p. 24. I add that the inscription on Ferroni's engraving merges Judith's triumphant lines (*Jdt.* 13, 17-19): «Laudate Dominum Deum nostrum, qui non deseruit sperantes in se: et in me ancilla sua adimplevit misericordiam suam, quam promisit domui Israel: et interfecit in manu mea hostem populi sui hac nocte».

DANIELE TORELLI

GIUDITTA NEGLI ORATORI IN MUSICA
TRA SEI E SETTECENTO

La narrazione biblica di Giuditta e della sua vicenda fu ben presto individuata da librettisti e compositori fra le più consone all'interpretazione musicale nell'ambito dell'oratorio in musica. Sin dalle origini, questo genere drammatico (o epico-narrativo) a soggetto religioso, puro prodotto della temperie controriformistica nato dall'evoluzione della lauda spirituale didattico-catechetica intonata negli esercizi spirituali degli Oratoriani di san Filippo Neri o dei Gesuiti, si era concentrato sui temi della passione o sulle *legendae* agiografiche dei santi votati al sacrificio. La figura di Giuditta, in particolare, si presentava quasi come iconica della nuova forma musicale giacché, sin dalla traduzione latina dei libri biblici realizzata da san Gerolamo, la nobile vedova si raccoglieva in preghiera in un *Oratorium (Liber Iudith 9, 1)*, alla ricerca dell'impeto morale necessario per portare a compimento un progetto dai connotati intensamente drammatici.

Il sintetico *excursus* qui proposto si prefigge di ripercorrere alcuni fra i momenti più significativi della vasta produzione oratoriale incentrata su Giuditta, in modo da mettere in luce le diverse letture drammaturgiche e musicali che, di caso in caso, hanno reso peculiare l'interpretazione del modello biblico. La tradizione delle 'Giuditte' in musica prese le mosse sin dal 1626, quando ebbe luogo l'esecuzione della *Istoria di Iudit*, opera articolata in un prologo, tre atti e due intermedi con le musiche – purtroppo

perdute – di Marco da Gagliano su un libretto di Andrea Salvadori. Tuttavia, la maggiore fortuna si può far iniziare col 1668, anno in cui, tra Bologna e Vienna, videro la luce rispettivamente le ‘*Giuditte*’ di Maurizio Cazzati e di Antonio Draghi.

Sul piano dell’elaborazione drammaturgica, il lavoro composto da Marc-Antoine Charpentier nel 1675 col titolo *Judith sive Bethulia liberata*, rappresenta un significativo punto di partenza in quanto il libretto anonimo appare rigidamente costruito sulla *Vulgata* biblica, dove la protagonista è essenzialmente «ancella del Signore» che esorta il popolo a non cedere: sola, invoca il sostegno di Dio e nel dialogo con Oloferne appare tanto umile e d’animo gentile quanto l’altro è assolutamente arrogante e crudele. Nel libretto sono pure ridotti al minimo i passi in cui si evoca la bellezza e l’avvenenza (l’esecuzione ebbe luogo probabilmente presso la chiesa di St-Louis-des-Jésuites). Negli anni si susseguirono *L’Oloferne* di Alessandro Melani (Ferrara, 1675), *Judith de Holoferne triumphans* scritto da Francesco Gasparini (1689) per l’Oratorio del Ss. Crocefisso, epicentro romano di questo genere musicale che rivaleggiava con l’oratorio fiorentino della Congregazione di san Filippo Neri, dove, nel 1693, Alessandro Melani fece eseguire una nuova *Giuditta*.

Giungiamo così a una delle figure che maggiormente hanno contribuito a dipingere in musica l’eroina biblica: Alessandro Scarlatti compose infatti due diversi oratori che, se si distinguono subito per organico, rivelano soprattutto una raffinata evoluzione nella restituzione del tema. Nel primo, *La Giuditta* creata a Roma nel Palazzo della Cancelleria il 21 marzo 1693, il libretto scritto dal cardinale Pietro Ottoboni ruota intorno a ben cinque personaggi – Giuditta, Ozia (sua ancella), il Sacerdote, Oloferne e Achiorre – con cambi di scena tanto frequenti quanto lo erano nel teatro d’opera. Se il personaggio di Giuditta chiama immediatamente all’azione con le sue esortazioni al popolo e l’esplicita invocazione di trombe guerriere, gli altri personaggi sembrano concepiti soprattutto per dilatare i tempi della drammaturgia e offrire le più ampie possibilità per inserire numerose arie solistiche.

Così, Ozia e il Sacerdote preferirebbero la resa alle privazioni; Achiorre, principe degli Ammoniti, scettico circa l'invincibilità degli Assiri, viene scacciato, ma è accolto con generosità in Betulia. Di fronte a Oloferne, sempre terribile e crudele nelle sue minacce di distruzione totale, Giuditta si esalta nel sostegno divino e colpisce risolutamente: costante è il deciso contrasto fra l'atteggiamento marziale e la seduzione femminile.

A pochi anni di distanza, nel 1697, Scarlatti ritornò sullo stesso titolo, da eseguirsi nel medesimo luogo, ma questa volta si avvale della penna di Antonio Innocenzo Ottoboni, generale dell'esercito pontificio, nipote di papa Alessandro VIII e padre del succitato Pietro. Scopriamo una partitura (conservata a Cambridge) solo in apparenza più semplice, poiché la riduzione a tre soli personaggi dà luogo a un completo ripensamento della drammaturgia, distillata e concentrata in due soli cambiamenti di scena lungo i quali si tralasciano le fasi di costruzione del progetto e di narrazione dell'impresa, per privilegiare l'espressione dei moti interiori. Giuditta si slancia, risoluta e persino spregiudicata («Sciolgo il crin, snudo il sen»), ma poi confida ansie e tentennamenti alla Nutrice, dapprima timorosa dell'esito finale, poi autentica complice femminile sempre capace di sostenere e incitare, anche suggerendo il ricorso ad ogni mezzo di seduzione. Lo stesso personaggio di Oloferne cambia volto: da terribile distruttore a uomo soggiogato dalla bellezza che, privato della solita ostinata crudeltà, abbandona l'iniziale diffidenza per intenerirsi e cedere infine a una passione folle, intrisa di promesse. Le sue difese cominciano a cedere quando Giuditta si sottomette e si dichiara schiava, chiedendo per sé la morte: in realtà ella ha già vinto ed è pienamente padrona di se stessa, sebbene rimanga turbata a sua volta dall'amore e dalla pietà testimoniate dall'avversario. Nel serrato dialogo svoltosi durante il banchetto si costruisce la vittoria finale: Oloferne è definitivamente conquistato e, complici il vino e il sonno, si abbandona quale tenero innamorato, a tal punto che Giuditta deve ricorrere alla complicità e allo sprone della nutrice. È quest'ultima a creare le condizioni favore-

voli per il colpo letale quando intona una struggente ninnananna – «Dormi, o fulmine di guerra» – che fa scivolare il generale nel torpore. Ma – suspense! – Oloferne si agita: è sveglio, o sogna, e parla del domani? Incalzata dalla nutrice, Giuditta recupera fermezza («Folle, che bado a sogni?») e persino reitera le pugnalate fatali. In una scena raccapricciante segnata dal colore scarlatto del vino e del sangue, assistiamo in diretta alla decapitazione e all’asportazione del macabro trofeo. Nel finale, la protagonista esorta il popolo all’obbedienza a Dio e proclama la morale: «Di Betulia avrai la sorte, o mortal, se in Dio confidi. Ma se credi ai sensi infidi, d’Oloferne avrai la morte».¹

Anche Benedetto Marcello si cimentò con *La Giuditta* nel 1709, componendo sia il libretto, sia la partitura. L’impianto è intensamente narrativo, con lunghi recitativi e un numero contenuto di arie per seguire fedelmente il racconto veterotestamentario. Eppure, nello svolgimento, i personaggi mutano progressivamente: l’umile Giuditta si trasforma in una donna decisa e bellicosa mentre il guerresco Oloferne si disarmava («Depongo l’acciario»), vinto dalla passione amorosa. Piuttosto, è decisamente originale il modo in cui l’inganno architettato dalla vedova viene reso palese al pubblico: nell’aria «Te preservi il grande Iddio», Giuditta blandisce a parole il nemico intanto che, fra parentesi, disvela il proprio piano letale.

Nel novembre del 1716, a tre mesi dalla vittoria veneziana a Corfù, Antonio Vivaldi fece eseguire dalle Putte dell’Ospedale della Pietà (quindi con sole voci femminili) un «Sacrum Militare Oratorium» dal titolo *Juditha triumphans devicta Holofer-*

¹ Cfr. M. Veronese, *Il trionfo di Giuditta negli oratori del XVIII secolo*, in G. Cipriani - A. Tedeschi (a cura di), *Note sul mito, il mito in note. La musica e la fabula tra antichi e moderni*, Barile, Irsina 2012, pp. 295-312. La disamina più dettagliata delle due versioni si legge in N. Dubowy, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, in P. Besutti (a cura di), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII). Atti del convegno internazionale (Perugia, 18-20 settembre 1997)*, Olschki, Firenze 2002 (Quaderni della «Rivista italiana di musicologia», 35), pp. 259-288.

nis barbarie, sul libretto latino del poeta d'Arcadia Giacomo Cassetti: concepito per celebrare l'ennesima vittoria sul turco infedele, il testo si fonda sul paragone allegorico fra Betulia e Venezia. L'azione esordisce da subito nel campo assiro, presentando un comandante sereno del suo dovere militare e persino capace di dimostrare empatia per i dolori di Betulia, e disponibilità verso Giuditta; incoraggiata, questa, dall'ancella Abra, e pure confortata da Vagaus, scudiero di Oloferne. La folgorazione è immediata: il capo nemico avvia subito un corteggiamento serrato, cedendo al fascino della eroina in una tipica aria concitata d'amante («Sede, o cara»). Giuditta ne resta disorientata e intona un'intensa aria di tempesta («Agitata infido flatu») in cui si paragona a «maesta hirundo», a una rondinella sballottata nel vento, rivelando così la sua esitazione. È ancora l'ancella Abra a insistere per stringere i tempi, ma la vedova manifesta nuovi timori e tentennamenti, gemendo come una tortorella al suono del *salmoè* («Turtur gemo ac spiro in te», nell'aria «Veni me sequere fida»). Eppure la incalzano sia il coro delle vergini di Betulia, sia la profezia del sacerdote Ozias, che interviene per ben tre volte consecutive (anche con l'aria di guerra «O sydera, o stellae»). Oloferne, dal canto suo, è già del tutto conquistato, tanto da chiedere indulgenza per le rigide condizioni imposte dalla guerra. Malgrado ciò, i dubbi di Giuditta non si esauriscono: anzi, si palesano al suono effimero del mandolino in un'aria tutta *vanitas vanitatum* («Transit aetas, volant anni»), e vorrebbe ritrarsi. L'amante, però, la trattiene con l'aria «Noli o cara» per oboe e organo obbligato, cui ella risponde invocando per lui il dono della salvezza. La matrona è sincera? Oppure è finzione? Sebbene Oloferne sia ormai ebbro del tutto, lei si appella ancora alla pace nella sommessa aria con violini sordini («Vivat in pace»), sicché Abra sorveglia, temendo imprevisti. Al ritmo puntato dell'aria «In somno profundo» la tensione cresce, e tuttavia, di nuovo, esita, procrastina. Infine, comunque, colpisce. La successiva aria di furore di Vagaus dimostra bene come tanta titubanza lasciasse presagire un epilogo ben diverso per una

Giuditta-Venezia che si presentava al campo assiro per invocare clemenza e impetrare la pace.²

Un ultimo cenno merita l'interpretazione offerta ne *La Giuditta* scritta dal compositore portoghese Francisco António de Almeida per l'Oratorio filippino in Roma, nel 1726, su un libretto anonimo. Qui, curiosamente, il tema centrale è senz'altro la conversione di Achiorre, capitano degli Ammoniti, da condurre definitivamente nel campo dei Giudei. Perché, invece, l'eroina non ha mai incertezze né indugi: è sempre risoluta grazie a una fede suprema. Nemmeno Oloferne conosce mezze tinte: è solo un cattivo da eliminare al più presto. I continui cambi di scena fra Betulia e il campo assiro fanno da sfondo all'incalzante lavoro della vedova su Achiorre, con Ozia principe pavido e incapace a far da ponte, mentre su tutto si staglia il *Leitmotiv* della vendetta – un tema estraneo al racconto biblico – di cui Giuditta incarna l'arma, voluta da Dio, a dimostrazione di come, negli oratori, la vicenda di Giuditta e Oloferne sia stata rappresentata e decodificata in maniera quanto mai varia, a seconda delle diverse prospettive e dei relativi contesti.

² M. Veronese, *Il trionfo di Giuditta...*, p. 304, oltre a M. Talbot, *How Operatic is Vivaldi's «Juditha triumphans»?*, in M. Bucciarelli - B. Joncus (ed.), *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Boydell, Woodbridge 2007, pp. 214-231; e E. Selfridge-Field, *Juditha in Historical Perspective. Scarlatti, Gasparini, Marcello, and Vivaldi*, in F. Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Olschki, Firenze 1980 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, 1), pp. 135-153.

GIOVANNI VARELLI

IN MANU FEMINÆ.

LA VOCE DI GIUDITTA NELLA LITURGIA

Chiunque abbia almeno una conoscenza basilare della storia dell'arte non può non ricordarsi, o non può non essere stato per lo meno colpito dall'impatto visivo delle rappresentazioni pittoriche del *Libro di Giuditta* e, più precisamente, dell'esito della sua impresa.

Non solo ci sono pochi atti che possano scuotere, per così dire, la nostra sensibilità come la decapitazione di Oloferne, la cui sola menzione in un testo scritto stona, quasi, per l'immagine cruenta che essa evoca. Se poi pensiamo ai vari livelli di interpretazione molto più profondi – ad esempio teologici, culturali e filosofici – che il *Libro di Giuditta* può stimolare, è facile comprendere come la storia biblica non mancò di trovare spazio tra i grandi miti che formano la nostra memoria collettiva.

Giuditta occupa un posto importante anche tra le figure femminili ricordate nella liturgia cristiana. Osservare, analizzare, e quindi studiare come il *Libro di Giuditta* fece effettivamente parte della liturgia cristiana 'latina' e, in particolare, il suo utilizzo nella musica liturgica medioevale è di grande importanza per completare un ritratto 'a tutto tondo' del personaggio biblico. Per fare ciò, inoltre, è necessario leggere i passi tratti dal *Liber Judith* scelti e utilizzati nei secoli per il canto liturgico da una prospettiva che tenga in considerazione elementi estetico-musicali ma anche storico-culturali.

Nella liturgia medioevale, il *Libro di Giuditta* è letto a settembre come parte dell'Ufficio delle Ore, al mattutino. La lettura del *Liber Judith* si colloca nel più ampio contesto della lettura del Vecchio Testamento nel corso dell'anno liturgico. Oltre che a Giuditta, le altre domeniche centrali del mese di settembre sono dedicate, infatti, a Tobia ed Esther, il cui ufficio liturgico introduce così la lettura dei relativi libri durante i giorni successivi.

Per quanto riguarda la musica, l'ufficio proprio con canti i cui testi sono tratti dal *Liber Judith* viene cantato nella quarta domenica di settembre. L'ufficio inizia ai vesperi (cioè quello che per noi ora è la sera precedente) con l'*antiphona ad Magnificat*, cioè al Cantico di Maria, *Adonai domine Deus*. Il testo di *Adonai domine Deus* è tratto dall'*incipit* dell'inno che Giuditta intona dopo aver portato a compimento la sua impresa, e con il quale termina il *Liber Judith*. Nonostante occupi una posizione finale nel racconto biblico, questo frammento del 'Cantico di Giuditta' è utilizzato invece come canto di 'apertura' nell'ufficio liturgico. Lo stesso testo viene poi ripreso per il responsorio che verrà cantato nel corso del primo notturno:

*Adonai domine Deus magne et mirabilis qui dedisti salutem in manu
feminae exaudi preces servorum tuorum.*

Adonai, signore Dio, grande e mirabile che hai posto la salvezza nella mano di una donna, esaudisci le preghiere dei tuoi servi.

Dal punto di vista retorico ed estetico è importante notare almeno alcuni aspetti. Il primo è l'utilizzo del termine *Adonai*, che in ebraico significa letteralmente 'mio signore', un termine che richiama immediatamente a narrative veterotestamentarie. La scelta di mantenere tale termine è atta a conferire un carattere di invocazione personale e diretta di Giuditta a Dio, e per rappresentare retoricamente l'origine giudaica di Giuditta. Ad *Adonai* segue, infatti, quasi fungesse da traduzione, *domine Deus* ('signore Dio'). L'effetto prodotto da questo accostamento potrebbe essere paragonato a quando un traduttore o doppiatore inizia a tradurre un dialogo con alcuni secondi di ritardo, lasciando per

un breve attimo percepire la voce ‘originale’ del personaggio. Altro riferimento interessante è l’espressione *in manu feminae*, che non è solo uno dei rarissimi casi dell’utilizzo del termine *femina* nel repertorio gregoriano (fatto che sarebbe stato sicuramente notato dai cantori medioevali), ma che, pronunciato dalla stessa Giuditta, fa altresì riferimento alla forza eccezionale – una potenza quasi bellica – e conferita altrettanto eccezionalmente «nella mano di una donna». Il riferimento alla mano (*in manu*), quindi, è anch’esso un importante legame ad una azione precisa e concreta che, nel caso di Giuditta, è eseguita materialmente, cioè la decapitazione di Oloferne. Nonostante il nome di Giuditta non sia presente nel testo dell’antifona e del responsorio (del resto il testo è tratto dall’inno che lei stessa intona), già da questi primi riferimenti metatestuali i cantori avrebbero facilmente individuato che il soggetto in questione è *Judith*, e che i temi che verranno trattati nelle letture, incorniciate dai responsori, sarebbero quelli legati alla figura dell’eroina. Infine, il testo si conclude con *exaudi preces servorum tuorum*, che enfatizza chiaramente il ruolo del responsorio come invocazione ad esaudire le preghiere dell’assemblea.

Altri responsori tratti da passaggi del *Liber Judith* in cui è Giuditta a parlare direttamente sono:

Nos alium deum nescimus praeter dominum in quo speramus qui non despiciet nos nec amovet salutem suam a genere nostro.

Noi non conosciamo altro dio all’infuori del Signore, in cui speriamo; Lui che non ci disprezza né priva il nostro popolo della sua salvezza.

[Giuditta si rivolge agli anziani prima di partire per raggiungere Oloferne.]

Dominator domine caelorum et terrae creator aquarum rex universae creaturae tuae exaudi orationem servorum tuorum.

Signore, dominatore dei cieli e della terra, creatore delle acque, sovrano di tutte le tue creature, esaudisci la preghiera dei tuoi servi.

[Estratto dalla preghiera di Giuditta per invocare l’aiuto divino.]

Domine Deus qui conteris bella ab initio eleva manum tuam super gentes quae cogitant servis tuis mala et dextera tua glorificetur in nobis.

Signore Dio, che annienti le guerre dal principio, alza la tua mano sulle genti che tramano contro i tuoi servi, e la tua destra sia glorificata presso di noi.

[Estratto dalla preghiera di Giuditta per invocare l'aiuto divino.]

Vos qui in turribus estis aperite portas dominus omnipotens fecit virtutem et victoriam dedit de inimicis nostris.

Voi, che siete sulle torri, aprite le porte. Il Signore onnipotente ci infuse coraggio e ci diede la vittoria contro i nostri nemici.

[Giuditta si rivolge alle guardie per rientrare a Betulia.]

Laudate dominum Deum nostrum qui non deseruit sperantes in se et in me adimplevit misericordiam suam quam promisit domui Israel.

Lodate il Signore nostro Dio, che non abbandonò chi sperava in lui, ed in me compì la sua misericordia che promise alla casa di Israele.

[Giuditta mostra pubblicamente la testa di Oloferne.]

I versetti relativi a questi responsori, che rispondono ad una tradizione meno costante dei responsori propri, interagiscono spesso formando una relativa retorica. Ad esempio, il versetto attribuito ad *Adonai domine Deus* nell'antifonario di Hartker (St. Gallen, Stiftsbibliothek, 391, p. 215), «Qui regis Israel, intende, qui deducis velut ovem Ioseph» ('Ascolta, pastore d'Israele, tu che guidi Giuseppe come un gregge'), è tratto dal Salmo 79. In questo caso, se ci fermassimo alle parole del Salmo per cercare una relazione con il responsorio *Adonai domine Deus*, cioè Dio come pastore che guida il suo gregge, «ascolta il canto di Giuditta che hai guidato verso la salvezza e la pace», avremmo un'analisi coerente ma parziale. Un richiamo chiaro, invece, è al messaggio contenuto nel Salmo 79, un lamento per la distruzione di Gerusalemme, in particolare nella prima parte (vv. 1-8): una invocazione a Dio da parte di un popolo umiliato e deriso dai nemici affinché egli ritorni a difesa del suo popolo. Nella versione ebraica, ad esempio, il salmista si rivolge a Dio come *צְבָאוֹת אֱלֹהִים יְהוָה* ('Yahweh, Dio degli eserciti!'). L'invocazione ripetuta tre volte nel Salmo nella *Vulgata* (vv. 4, 8, 20) «Deus converte nos et ostende faciem tuam et salvi erimus» ('Rialzaci, Signore Dio,

fa' splendere il tuo volto e noi saremo salvi') conferisce inoltre un carattere 'antifonale', che crea un interessante parallelo con il 'cantico' di Giuditta evocato dal responsorio *Adonai domine Deus*. Come di consueto, il canto del responsorio prevede, oltre al versetto, il canto della *repetenda*, ovvero le ultime parole (normalmente di senso compiuto) del responsorio. La forma quindi è:

℞ *Adonai domine Deus magne et mirabilis qui dedisti salutem in manu feminae exaudi preces servorum tuorum.*

℣ *Qui regis Israel, intende, qui deducis velut ovem Ioseph.*

℞ *Exaudi preces servorum tuorum.*

Inoltre, in questo caso, «Exaudi preces servorum tuorum» forma un arco semantico con il versetto: «Ascolta, pastore d'Israele, tu che guidi Giuseppe come un gregge / Esaudisci le preghiere dei tuoi servi» e, grazie alla ripresa dell'explicit melodico di *Adonai domine Deus*, funge altresì da conclusione musicale, nonché da richiamo alle sonorità musicali e al messaggio testuale del responsorio.

Le melodie dell'Ufficio delle Ore sono generalmente melodie meno ornate dei canti della messa. Sono anche spesso costruite su canoni melodici comuni. Per esempio i responsori *Dominator domine* e *Domine Deus* sono basati praticamente sulla stessa melodia, la quale è spesso usata per i responsori in *protus plagale*, cioè il II modo. Complessivamente però i *Responsoria de Judith* sono interessanti e, in alcuni casi, notevoli dal punto di vista melodico e alquanto melodicamente ornati. Tra le corrispondenze retoriche tra canto e significato del testo spicca il passaggio *eleva brachium tuum* nel responsorio *Domine deus qui conteris* dove la melodia si 'eleva' appunto di un'ottava nello spazio di poche sillabe.

L'origine delle melodie associate all'Ufficio di Giuditta è molto antica. Il fatto che vengano registrate, per così dire, da Hartker, monaco di San Gallo, alla fine del X secolo, includendole nel suo *antiphonarium*, non esclude però che le melodie possano risalire almeno all'inizio del IX secolo nella veste trasmessa



Fig. 1 - Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, cod. 391, p. 215.



Fig. 2 - Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 611, f. 133v.

ADONAI, DOMINE

Corpo del Responsorio (senza cembalo) Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 611, f. 133v

A - do - na - i, Do - mi - ne, De - us
 ma - gne et mi - ra - bi - lis,
 qui de - di - sti sa - lu - tem in ma - nu fe - mi
 nae, e - xau - di pre - ces ser -
 vo - rum tu o - rum.

Fig. 3 - Trascrizione del responsorio *Adonai domine Deus* secondo il manoscritto di Einsiedeln.

dalle prime fonti. Inoltre, la versione che circolò nel IX secolo a sua volta potrebbe essere il risultato di una elaborazione di versioni ancora più antiche. Sono molte, inoltre, le fonti più tarde, centro- e tardo-medioevali, contenenti l'Ufficio di Giuditta.

Il responsorio *Adonai domine Deus* inizia con una formula d'intonazione che porta da *mi* a *do* attraverso *sol* con due leggere ornamentazioni (*mi, re* e *la, do*), percorrendo così, nello spazio di una sola parola, la massima estensione (7^a) che verrà raggiunta nel corso del canto. Nel codice di Hartker, il più antico manoscritto con notazione a trasmettere questo canto, in corrispondenza della prima flessione melodica viene aggiunta la lettera 'c' posta sopra alla notazione per indicare *celeriter*, ossia *velocemente*: questo perché la figura melodica deve essere cantata 'al servizio' del suo ruolo all'interno della formula d'intonazione, cioè quello di fornire una base al successivo salto per raggiungere la due sonorità 'forti', cioè il *sol* e il *do*.

L'enunciazione del *mi* seguita rapidamente da quella del *sol*, attraverso il leggero *re* di ornamentazione, produce un sottile effetto di bordone, un supporto quasi armonico che per alcuni attimi conferisce molto più corpo al resto della melodia, soprattutto in una fase di intonazione in cui vengono enunciati rispettivamente il primo, terzo, e quinto grado del *deuterus authenticus*, ovvero il III modo su cui è impostata la melodia. Se ci si volesse spingere brevemente al di là di una semplice analisi delle altezze sonore si potrebbe pensare anche ai possibili effetti sonori che tale gesto musicale sortirebbe all'interno di un contesto architettonico preciso come quello di una chiesa o una cappella.

Ciò che segue in *Adonai domine* è una melodia che si articola tra le sonorità di *sol, fa, la* e *do*, dando vita a sofisticati effetti sonori e amplificando così il significato del testo. Nel responsorio ci si muove inoltre gradualmente verso una maggiore elaborazione melodico-ritmica: il canto passa infatti da quasi sillabico, a fiorito, a ornato. Interessante è il rilievo dato al melisma su *feminae*, reso evidente grazie al contrasto con la melodia sillabica di *in*

manu che lo precede immediatamente, e su *exaudi*, che lo segue, e che allo stesso modo introduce il melisma su *preces*.

Laudate dominum Deum nostrum, l'ultimo nella serie dei responsori, corrisponde dal punto di vista della narrazione al momento forse più importante, cioè quando la vittoria non è solo 'cantata' come si suol dire, ma si manifesta, viene resa pubblica e quindi, di conseguenza si compie effettivamente. Notevole musicalmente è l'*ambitus*, cioè l'estensione del canto, di una ottava (un *ambitus* non eccezionale ma sicuramente molto ampio per quanto riguarda il repertorio di canto liturgico per l'ufficio), la quale viene raggiunta su «qui non deservit sperantes in se» ('che non abbandonò chi sperava in lui'). In generale, a livello di analisi testuale purtroppo vi sono alcuni limiti derivanti dal fatto che i responsori non sono mai presi testualmente da una singola fonte: non sono infatti derivati da una singola recensione dell'Antico Testamento quindi spesso non solo dalla *Vetus latina* né solo dalla *Vulgata*. Inoltre in alcuni casi, ad esempio *Adonai domine Deus*, i testi sono il risultato – come del resto non è raro – di una specie di *collage*, una centonizzazione con fonti ancora ignote.

Infine, Giuditta nella liturgia non trovò posto solo nella propria *Historia*, ma fu letta e utilizzata anche in altre situazioni, soprattutto per le sfumature riguardanti più l'ambito militare o bellico. Un antico riferimento all'utilizzo prescritto esplicitamente *in tempore belli* ('in tempo di guerra'), che si trova in un manoscritto dell'XI secolo copiato nel Sud della Francia (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 780, f. 122v) e dove troviamo tre responsori tratti proprio dal *Libro di Giuditta*.

Nell'intero corpus musicale sopravvissuto dall'età medioevale – e di cui siamo a conoscenza – non vi sono utilizzi del *Liber Judith*, e quindi riferimenti alla sua figura e storia, se non in ambito di canto liturgico; ambito in cui Giuditta è certamente *triumphans*. Tuttavia, sotto l'immagine dell'eroina della fede, vi sono sicuramente una serie di altre sfumature di significato alle quali

la liturgia attinse e che vennero sapientemente messe in risalto anche attraverso l'interazione tra testo e canto. Una di queste letture è certamente quella che suggerisce che, nel riconoscere il ruolo fondamentale dell'intercessione divina per l'esito dell'impresa, Giuditta ci comunica indirettamente di ritenersi in realtà una donna comune, con i suoi dubbi e le sue sofferenze, – una Giuditta *dubitans*, quindi – che sarebbe rimasta tale se non fosse stato per la fede in Dio.

GUIDO RASCHIERI

«LA TESTA DEL SIOR CONTE CHE PER TERRA LA SE N' VA».
L'ARCHETIPO DI GIUDITTA NEL CANTO POPOLARE

Lungo l'articolato e collettivo itinerario di riflessione sulle presenze del tema di Giuditta e Oloferne nella scrittura, nelle arti visive e in musica, si è potuto evidenziare come già il racconto biblico fosse la filiazione e sia stato a sua volta il generatore di un archetipo letterario. Si tratta in altri termini di una narrazione connotata da peculiari pivot tematici, da nuclei conduttori di du-revole ed estesa affermazione, da una gravidanza semantica che ne determinano il carattere di 'racconto forte'. All'interno di tale cornice, lo sviluppo della vicenda giunge alla sua acme drammatica nel momento della decapitazione della figura maschile da parte della *mulier fortis*.

Il mio personale contributo all'indagine parte dall'ipotesi di rilevare possibili tracce della narrazione, o richiami all'insieme degli elementi enunciati, nell'ambito della cultura folclorica e delle espressioni etnico-musicali italiane ed europee. Da un lato, non è da escludere che la tradizione popolare abbia fatto proprie nei secoli volgarizzazioni di brani di canto liturgico ispirati al *Liber Iudith*, secondo una pratica nota di trasmissione sul terreno dell'oralità. I risultati che tuttavia ora riporto si concentrano e si riferiscono piuttosto all'ambito profano, malgrado la sfera religiosa traspaia talvolta, a segnare spazi di ulteriore intersezione.

In principio avevo ritrovato una connessione con il campo delle mie prime ricerche etnomusicologiche e in particolare con il Car-

nevale di Ivrea, del quale avevo indagato lo stratificato paesaggio sonoro. La festa, che fonda le proprie radici in tempi lontani, in quanto partecipa dell'universo dei carnevali arcaici dell'arco alpino, si era dotata nel corso dell'Ottocento di una nuova veste, si era adoperata a una ricostituzione e all'elaborazione di nuovi miti di fondazione. In discendenza dalle rivoluzioni che avevano scosso il passaggio dall'*ancien régime* all'età moderna, in sintonia con lo spirito risorgimentale, e seguendo l'anelito romantico, il carnevale venne rivisitato come celebrazione di rivolte di popolo contro il malgoverno e lo strapotere di feudatari tardomedievali, secondo una rilettura del cosiddetto fenomeno areale del *tuchinaggio*. Figura centrale ed eroica del carnevale diventa perciò Violetta, la 'vezzosa mugnaia' che si era ribellata al signore locale, all'imposizione del leggendario *jus primae noctis*, mozzando il campo al malcapitato. Ancora oggi, nei momenti culmine della festa, l'eroina dotata di simboli risorgimentali innalza dinanzi al popolo plaudente l'arma simbolo di quel colpo fatale. È tanto curioso, discutibile, ma per noi significativo, leggere come più illustrazioni divulgative e contemporanee di quel racconto ricorrono d'istinto ad un accostamento alla figura biblica: «La leggenda della mugnaia Violetta, novella Giuditta, termina quando riesce a far ubriacare il tiranno, per poi tagliargli la testa durante il sonno, dando così inizio – come recitano le parole della *Canzone del Carnevale* – alla sollevazione popolare e all'abbattimento dello stesso maniero del tiranno».¹ In aggiunta, le figure degli *abbà*, i capi della festa, in antico al comando delle *badie* o *societates juvenum* e da due secoli impersonati da bambini, imbracciano anch'essi uno spadino sul quale è infilzata un'arancia, a simboleggiare nuovamente il tiranno decapitato.

Quello stesso soggetto, ora tratteggiato a partire da una delle molteplici occorrenze rituali, si manifesta similmente nel filone della ballata, ossia del canto narrativo popolare. Negli anni avevo incamerato la presenza di canovacci rispondenti, in misura più o

¹ https://it.wikipedia.org/wiki/Carnevale_di_Ivrea.

meno prossima, a quell'archetipo, e il presente lavoro mi ha permesso di dedicare loro una nuova e specifica attenzione. La più immediata traccia di tali motivi narrativi appare in un modello di ballata diffuso in ambito nazionale e in particolare nel contesto dell'Italia settentrionale. Il primo a individuare compiutamente differenti lezioni del testo letterario fu Costantino Nigra, che le radunò e ordinò al n. 13 della sua opera *Canti popolari del Piemonte*, sotto il titolo convenzionale di *Un'eroina*. Il diplomatico e folclorista piemontese, oltre all'interessante riunione e raffronto dei testi sino ad allora documentati in Italia (la sua raccolta è del 1888), offre un quadro complessivo sulle attestazioni europee della ballata, prendendo come principale modello di riferimento e di comparazione l'opera in dieci volumi *The English and Scottish Popular Ballads* di Francis James Child, in corso di pubblicazione circa in quegli stessi anni (tra il 1882 e il 1898).

Rinviando alla conclusione un focus relativo alle attestazioni nostrane, concentro ora l'attenzione proprio sulla raccolta anglosassone; la ballata di nostro interesse è la n. 4, intitolata dallo studioso come *Lady Isabel and the Elf-Knight*, anche qui a inglobare una moltitudine di varianti. Da un passo dell'introduzione al canto redatta da Child, ricaviamo alcune prime informazioni interessanti in merito alla sua diffusione e fortuna: «Di tutte le ballate questa ha probabilmente ottenuto la più ampia circolazione. È quasi ugualmente ben nota alle nazioni del Sud come del Nord dell'Europa. Ha una straordinaria diffusione in Polonia. I tedeschi [...] e gli scandinavi, la conservano, in una completa ed evidentemente antica forma, anche nella tradizione di questa generazione».

Il testo – ragionando qui in termini molto generali – vede la presenza di una figura di seduttore maschile che attira in modo seriale, diremmo oggi, giovani ragazze per derubarle, violentarle e ucciderle. Si imbatte poi nella protagonista che escogita il modo di ingannarlo e ucciderlo per decapitazione o annegamento, riservandogli la stessa sorte cui lei stessa sarebbe stata destinata. In altre varianti ancora sono figure esterne che giungono in soccorso della malcapitata.

La memoria e la viva pratica di tali canti narrativi, prosegue per un secolo almeno oltre le attestazioni ottocentesche, e ciò ci consente di apprezzarne e indagarne la fondamentale (e precedentemente lacunosa) componente musicale, le modalità di trasmissione e le peculiarità stilistico-esecutive. Proprio da questo spazio di documentazione e bagaglio culturale ha tratto ispirazione la *Ballata di Oloferne* nel terzo quadro dell'oratorio *Juditha dubitans* di Marco Uvietta, in cui risuona l'eco di un'epica popolare.

Tra le attestazioni più recenti, un'interessante versione di ambito anglosassone, rispondente al modello di *Lady Isabel and the Elf-Knight* è il canto *The Outlandish Knight*, eseguito da un bracciante agricolo, Fred Jordan, e registrato a Londra nel 1962 da Peter Kennedy (dunque pubblicato nel disco *The Alan Lomax Collection - Classic Ballads of Britain and Ireland, Vol. 1*). L'interprete, abitante a Ludlow nella contea dello Shropshire, raccontò di avere appreso la ballata e di avere impiegato lo stile di canto ereditato dalla madre e dagli anziani e *gypsies* che era solito incontrare nei pub locali. Il testo di seguito riportato si conclude con il frequente ricorso all'elemento magico-favolistico, nell'esortazione della ragazza assassina a un pappagallo parlante, affinché non riferisca a nessuno la sua colpa.

It's of a young fellow from the north counterie,
And he came alludin' to me.
He promised he'd take me up to the northland,
And there would marry me.

«Come bring to me your father's gold,
And your mother's wealth» said he,
«The two best horses that stands in the stalls,
Where there stood thirty and three».

So she brought him out her father's gold,
And her mother's wealth brought she.
The two best horses that stood in the stalls
Where there stood thirty and three.

She mounted on a milk-white steed,
Him on a dapple-grey.
Many miles they rode till they reached the sea,
So long before it was day.

«Come light, come light from off your steed,
Deliver him now unto me.
For six pretty fair maids I have drowned here,
The seventh one you shall be.»

«Come strip me off your fine silken clothes
And all your jewels,» said he.
«For better I sell Them for what they are worth,
Than they rot with you under the sea.»

«O stay, O stay, you false-hearted man,
And turn your head,» said she.
«For not fitting it is that a ruffian like you,
A naked lady should see.»

So he turned his head, while she undressed,
To where the leaves grow green.
She caught him by the small of the waist,
And she flung him into the sea.

He plunged high, he plunged low,
And at last the side reached he.
«O save my life, my pretty fair maid,
And my bride you shall be.»

«Lie there, lie there, you false-hearted man,
Lie there instead of me.
For if six pretty fair maids you have drowned here,
The seventh one has drowned thee.»

So she mounted on her milk-white steed,
And she led his dapple-grey.
And fast she rode till she reached her own house,
Just as it was breaking the day.

Now the parrot that was in the window so high,
Looked down as he saw her ride by,
«O where hast thou been, thou wilful child?
Some ruffian has led the astray.»

«Don't prattle, don't prattle, my pretty Polly,
And tell no tales of me,
And thy cage shall be made of the glittering gold,
The door of the best ivory.»

«Why shout ye so loud, my pretty Polly,
So loud and so early, Polly?»
«For the cat has climbed up in the window so high,
And I fear that he will have me!»

«Well done, well done, my pretty Polly,
You have changed you tale well for me.
So thy cage shall be made of the glittering gold,
And the door of the best ivory.»

Torniamo ora a ragionare sulla citata collezione di Child, per osservare come, oltre ad avere tracciato una visione panoramica in merito alla diffusione europea del modello di ballata, egli ebbe a indirizzare l'attenzione verso le attestazioni di area danese, olandese e fiamminga. Proprio quelle sarebbero state le meglio conservate e di attestazione più antica, in un quadro oggi discutibile, poiché fortemente improntato a un'ottica allo stesso tempo filogenetica ed arcaicista.

Restringendo il nostro campo ai Paesi Bassi, quel modello di canto appare indicato con il titolo di *Heer Halewijn*. La trama sintetica del canto vede il cavaliere Halewijn intonare una magica canzone (in altre versioni è il suono del corno) per ammaliare una principessa. Quest'ultima chiede il permesso al padre di partire con lui; il padre si oppone, mentre il fratello glielo accorda a patto che difenda la propria onorabilità. La giovane sale in groppa a un cavallo e raggiunge il cavaliere; questi solo allora svela la sua natura maligna e le annuncia che sarà uccisa come già aveva fatto con altre prima di lei. Il cavaliere le concede nondimeno di scegliere quale dovrà essere lo strumento mortale e lei decide per la spada. La scaltra ragazza a quel punto dice al suo attentatore di togliersi le belle vesti perché non si macchino di sangue e così distraendolo lo decapita. La testa continua a parlare e le chiede di essere riattaccata al corpo. La fanciulla non accoglie la supplica e porta quei resti presso la propria dimora, dove tutto finisce con un banchetto in cui il capo mozzato è esposto trionfalmente sulla tavola.

È ben evidente che l'atto conclusivo, compresa l'esibizione pubblica delle spoglie del nemico, ci riporta al lontano racconto biblico, com'è altrettanto distinguibile la centralità di altre matrici narrative e in quest'ultimo e specifico caso il cardinale intreccio con la fiaba-tipo di Barbablù, secondo il sistema di classificazione Aarne-Thompson.

Pure nella cultura olandese, così come in quella anglosassone, la ballata ha resistito al tempo e tra i documenti registrati grazie alla ricerca etnomusicologica; il mio esame si è soffermato in particolare su una versione registrata a Drachten nel 1968 dalla voce del cantore Veenstra Popke (nato nel 1912), depositario di una lontana tradizione familiare. Del canto (conservato presso il Nederlands Volksliedearchief di Amsterdam) vogliamo qui evidenziare il solo titolo di *Jan Höllebers*, coincidente con il nome del centrale personaggio maschile. In modo esemplare quest'ultimo ci permette di introdurre una tesi avanzata nel 1879 dal filologo e linguista norvegese Sophus Bugge che è particolarmente significativa ai fini del nostro ragionamento.

L'argomento dello studioso scandinavo era già ben noto a Costantino Nigra che lo riporta nel suo lavoro, criticizzandolo, pur senza escluderne definitivamente un fondo di plausibilità:

Il Bugge fu colpito dai nomi dati al protagonista nelle lezioni danesi e olandesi, che con ragione si stimano le più antiche. Questi nomi sono Òldemor, Òmor, Ûlver, Höllemen nelle danesi, Hållewyn nelle olandesi e fiamminghe. Da Òldemor egli ha creduto poter ricostituire per il nome della canzone danese la forma tipica di Höllevern, Hølevern od Òlevern. Accoppiando questo nome colla intera storia narrata nella canzone, il Bugge emise l'inaspettata ipotesi che la canzone contenesse la storia di *Giuditta e Oloferne*, derivata da un presunto racconto popolare perduto e oscurata da una lunga trasmissione orale.

L'ipotesi è ingegnosa e fa onore alla perspicacia dell'inventore. Essa non ha nulla d'impossibile, nulla che ripugni alla genesi e al processo della poesia popolare. Ormai bisognerà pure che anche la critica la più severa si accomodi delle trasformazioni dei temi dei canti popolari. Più gli studi su questa materia avanzano, e più le origini indietreggiano. Il nome di Oldemor, Olmor, Ulver, Hollemen, Halewyn può senza troppo sforzo derivarsi da Oloferne. La donna che prima d'andare a trovare il seduttore si abbiglia di vesti e ornamenti preziosi, che gli taglia la testa nel letto (lezione fiamminga di Bruges) e la porta seco nel grembiule, e poi la espone dalla finestra al pubblico plaudente al suono di corni e tamburi, può con verosimiglianza personificare Giuditta che porta la testa di Oloferne in Betulia e la mostra ai suoi concittadini. Il brigante che è figurato colla spada in mano e in mezzo ai soldati, e che rapisce le vergini, ricorda oscuramente il capitano assiro, che, secondo il racconto biblico, uccideva i giovani e riduceva le vergini in schiavitù. Anche il

titolo militare di capitano si trova in una lezione italiana, la veronese del Righi. [...] Tanto nella canzone, quanto nel racconto biblico la donna ritorna a casa, non salva, ma incontaminata.²

A onor del vero, tuttavia, Nigra prosegue avvertendo che «a fronte di queste rassomiglianze, vi sono poi eguali o maggiori divergenze», per enunciare quindi con la stessa chiarezza. A confutare definitivamente la tesi di una lontanissima e pur diretta discendenza del canto dal racconto veterotestamentario giunse nel 1958 la fondamentale monografia *The Ballad of Heer Halewijn* di Holger Olof Nygard, linguista e folclorista finlandese, naturalizzato americano.

Se tale presunta discendenza del nome del personaggio maschile da quello del racconto biblico è ormai comunemente rifiutata, altre più o meno azzardate connessioni etimologiche sono qua e là emerse. L'una è quella, solo apparentemente automatica, che assocerebbe *Heer Halewijn* e *Halloween*, il nome (com'è noto, di altra derivazione) della festa della vigilia di Ognissanti nei Paesi anglofoni. Certo, per restare alla superficie della questione, la zucca di Halloween non è così lontana da una testa mozzata, ma volendo prestare soltanto un minimo credito a questo terreno di coincidenze, potremmo tutt'al più ipotizzare che diverse tradizioni immaginifiche si siano incrociate, alimentando composti ibridi. Un'altra strada, forse meno peregrina, è il legame tra la figura di Halewijn e la sua traduzione italiana in Alichino, presente pure nell'*Inferno* dantesco, a sua volta derivato da Hellequin, Annequin, Hannequin ed Arlecchino, con un legame perciò a una sfera grottesca di rappresentazione del male e del demoniaco.

Per concludere ora questo mio resoconto panoramico, riprendo il filone della più antica canzone narrativa italiana e nello specifico una versione trentina della ballata *Un'eroina*, secondo il sistema di classificazione già enunciato. Localmente essa è più nota con il titolo di *La figlia del sìor conte*, per la peculiare iden-

² C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (1888), Einaudi, Torino 1957, vol. I, pp. 116-117.

tità della protagonista. Dalla raccolta di Boris Ferrari, effettuata nel 2004 nella frazione Obra di Vallarsa, emerge una significativa attestazione del canto, la cui registrazione è conservata presso l'Archivio Provinciale della Tradizione Orale (APTO) del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Per brevità mi soffermo solo sugli elementi salienti della vicenda intonata, che vede la giovane, andata in sposa a un nobiluomo, il quale presto rivelerà un'indole fedifraga e i propri intenti criminosi. La pronta reazione della malcapitata è rappresentata da un espediente tipico della versione italiana, seppur connesso a *topoi* europei, per procurarsi l'arma destinata al colpo fatale.

Pregherìa il signor conte
 imprestarmi un po' la spada,
 a (per) tagliar na ramicella
 per (a) far ombra al mio caval.

Arriviamo così all'ultima strofa: la figlia del conte – qui detta 'l'inglesina', per probabile sovrapposizione ad altra ballata – si è ormai macchiata del delitto efferato; incontra il padre al quale racconta una falsa versione dell'accaduto e non è creduta. Perciò, in quello che usualmente è lo spazio deputato all'insegnamento morale, spesso presente come elemento aggiuntivo alla narrazione cantata, si vede la donna partire alla volta di Roma, verosimilmente presso il papa, per confessare la propria colpa. Come per Giuditta, eroina della fede, colpevole di un male però necessario, così la nostra giovane ottiene non il perdono ma addirittura in premio una medaglia.

L'inglesina la va a Roma
 confessare il suo peccà
 e invece che il perdono
 la madàia i gà donà.

ELENA FRANCHI

IL *LIBRO DI GIUDITTA* E IL MONDO GRECO ANTICO.
MODELLI STORICI, PARADIGMI STORIOGRAFICI,
CONSONANZE MITICHE

I modelli storici e storiografici greci presupposti dal *Libro di Giuditta* sono più di uno e sono stati messi in evidenza da una consolidata tradizione di studi che qui potrà essere ripresa solo per sommi capi. È stato notato, per esempio, che alcune azioni ascritte a Nabucodonosor e agli Assiri sembrano richiamare atteggiamenti e usanze ‘persiane’ osservati da una prospettiva ‘greca’. È certamente significativo che per designare i funzionari si ricorre al termine ‘satrapo’, usato dagli antichi Greci per indicare i governatori in cui si articolava l’impero persiano (V, 2); che Oloferne fa uso dell’acinace, la spada considerata caratteristica dei Persiani (XIII, 7); che il consiglio degli anziani che si riunisce a Betulia è definito ‘gherousia’, il termine usato dagli antichi Greci per indicare per l’appunto il ‘consiglio’ (IV, 8); e che la descrizione di Oloferne intento a riposarsi e a godere di un lusso senza limiti (X, 21) riecheggia la descrizione dei Persiani da parte di Eschilo (*Persiani* 135, 541-543; 1073). Parimenti, non può essere trascurato che in certi casi l’equiparazione tra lo scontro tra gli Assiri di Nabucodonosor e i Giudei da un lato e lo scontro tra i Persiani e i Greci dall’altro è con ogni evidenza ispirata a un modello specifico: le *Storie* di Erodoto. Infatti, la richiesta di terra e acqua avanzata da Oloferne su ordine di Nabucodonosor (II, 7) è stata interpretata alla luce di richieste analoghe rivolte dal re persiano Dario al re macedone Aminta (Erodoto, V, 17-18) o dallo

stesso Dario ai Greci (Erodoto, VI, 48). Il discorso con cui l'ammonta Achior fa presente a Oloferne che avrà successo solo se gli Ebrei si allontaneranno da Dio (V, 5-21) presenta somiglianze non trascurabili con il dialogo tra il re persiano Serse e Demarato, il re spartano che lo accompagna (Erodoto, VI, 31, 1-10; cfr. Schmitz 2004). In linea più generale va notato che il *Libro di Giuditta* nel suo complesso è strutturato sul modello delle *Storie* erodotee (in particolare dei libri VII-IX).¹ Il riferimento ai Medi (e quindi ai Persiani) è peraltro esplicito ed inequivocabile sia nell'*incipit* del *Libro* («Nell'anno dodicesimo del regno di Nabucodonosor, che era il re degli Assiri nella grande città di Ninive, Arfacsàd regnava sui Medi a Ecbàtana», I, 1) che nel cantico finale («I Persiani rabbrivirono per il suo coraggio, per la sua forza fremettero i Medi», XVI, 10).

L'utopia controfattuale di una vittoria su Nabucodonosor nell'anno della presa di Gerusalemme mescola dunque elementi assiri, babilonesi e persiani con elementi greci.² Questi ultimi vanno peraltro ben al di là delle *Storie* di Erodoto, sia a livello storico che a livello storiografico. Se nel fiume Idaspe menzionato a I, 6 si possono intravedere gli echi della campagna di Alessandro Magno, che lì sconfisse il re indiano Poro, nella figura di Nabucodonosor è possibile cogliere i tratti del sovrano seleucide Antioco IV Epifane (215-164 a.C.), re di una Siria in crisi, le cui vicende sono narrate, oltre che nel *Libro di Daniele* (XI, 21ss.) e nei primi due libri dei *Maccabei*,³ da Polibio (XXVIII, 18-20).

¹ Cfr. M. Caponigro, *Judith, Holding the Tale of Herodotus*, in J.C. VanderKam (ed.), «No One Spoke Ill of Her»: *Essays on Judith*, Scholars Press, Atlanta 1992, pp. 47-59.

² Cfr. A. Corcella, *Giuditta e i Persiani*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi della Basilicata», 9 (1999), pp. 73-90.

³ Cfr. O. Eißfeldt, *Einleitung in das Alte Testament unter Einschluß der Apokryphen und Pseudepigraphen sowie der apokryphen- und pseudepigraphenartigen Qumràn-Schriften*, 3. neubearbeitete Aufl., Mohr (Siebeck), Tübingen 1964.

A queste e altre consonanze non rimasero indifferenti gli antichi cronografi. Nel IV secolo d.C. Sulpicio Severo (*Chronica*, II, 13, 9-16) stabiliva un collegamento tra Nabucodonosor e Artaserse III Oco. Quest'ultimo aveva intrapreso, negli anni Quaranta del IV secolo, una spedizione contro la Fenicia e l'Egitto in occasione della quale la Giudea non fu risparmiata e un ruolo importante avrebbe giocato, al fianco di Artaserse, un dinasta cappadoce di nome Oroferne (Diodoro, XXXI, 19, 2-3; cfr. anche XXII, 1): un dato che non sembra potersi trascurare, a prescindere dal fatto che si tratti o meno dello stesso Oroferne citato da Polibio a proposito di altre vicende (XXXII, 25).

Va osservato, inoltre, che personaggi e temi evocati nel *Libro di Giuditta* dovevano risultare familiari a un pubblico greco anche per ragioni più indirette. La figura della donna salvatrice, ultimo baluardo di una comunità in crisi, è ben presente nella cultura greca antica. Basti ricordare, qui, la poetessa argiva Telesilla, la quale avrebbe salvato Argo da un attacco subito dagli Spartani riuscendo a tenere testa a Cleomene, carismatico re di Sparta (verso la fine del V secolo; la fonte è Pausania, II, 20, 8-9), o a Marpessa, che si pone alla guida degli abitanti di Tegea (in Arcadia), attaccata dagli Spartani (sempre in età arcaica; cfr. Pausania, VIII, 48, 4-5). Due donne che hanno salvato la loro patria sconfiggendo i re nemici e rovesciando l'ordine: alla battaglia con Sparta segue, ad Argo, un interregno servile (salgono al potere gli 'schiavi'), mentre le donne guidate da Marpessa istituiscono un culto esclusivamente femminile in onore del dio della guerra. In gioco è un sovvertimento dell'ordine che risulta declinato al maschile: per riuscire nelle loro imprese sia Telesilla che Marpessa devono farsi guerriere e competere con gli uomini su di un terreno considerato 'maschile'.

Gli aspetti più 'erotici' e violenti della vicenda di Giuditta e Oloferne potevano richiamare invece storie mitiche incentrate su donne che seducono e uccidono il consorte. Sono protagoniste di episodi mitici diversi e non collegati (se non indirettamente), ma sono definite tutte ricorrendo alla medesima espressione, rivisita-

ta con lievi varianti lessicali: «la donna che sconfigge il maschio» o «la donna che uccide il maschio». Si tratta peraltro della stessa espressione che molto probabilmente veniva usata per riferirsi a Telesilla (così lascia intendere Pausania, II, 20, 10).

Il caso più noto è chiaramente quello di Clitennestra. Ferita per l'uccisione della figlia Ifigenia, sacrificata dal padre Agamennone prima della partenza per Troia, Clitennestra si vendica ricorrendo all'inganno (come Giuditta: IX, 10 e XIII, 16): lo accoglie, così Eschilo nell'*Agamennone*, con false manifestazioni di gioia e discorsi melliflui, per poi irretirlo a tradimento e colpirlo due volte con una spada a doppio taglio. Versioni successive faranno riferimento alla seduzione femminile (Ovidio, *Ars amatoria*, II, 387-408) e alla successiva decapitazione (così nell'*Agamennone* di Seneca, vv. 897-907), due elementi chiave nella vicenda di Giuditta, ma la componente erotica e l'inganno non sembrano estranei nemmeno alle parole che pronunciano la profetessa Cassandra (vv. 1228ss.) e Egisto (v. 1636), l'amante di Clitennestra, nell'*Agamennone* di Eschilo. Clitennestra viene definita *thelus àrsenos phoneùs*, una femmina che uccide il maschio: un destino che condivide con altre eroine del mito greco, oltreché con Giuditta.⁴

⁴ Per una bibliografia minima sull'argomento, si vedano, oltre alle fonti già citate, anche: M. Delcor, *Le livre de Judith et l'époque grecque*, «Klio», 49 (1967), pp. 151-179; F. Della Vecchia, *Giuditta. Introduzione, traduzione e commento*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 2019; E. Franchi, *L'oracolo epiceno e le tradizioni argive tra locale e panellenico: un caso di riuso creativo?*, «Seminari romani di cultura greca», 3.2 (2014), pp. 333-352; E. Franchi, *Conflitto e memoria ad Argo arcaica: le tradizioni cittadine intorno a Telesilla*, in E. Franchi - G. Proietti (a cura di), *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, Università degli Studi di Trento, Trento 2012, pp. 207-227; F. Graf, *Women, War, and Warlike Divinities*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 55 (1984), pp. 245-259; L. Robert, *Documents d'Asie Mineure*, De Boccard, Paris 1987; B. Schmitz, *Zwischen Achikar und Demaratos - die Bedeutung Achiors in der Juditerzählung*, «Biblische Zeitschrift», 48.1 (2004), pp. 19-38; E. Zenger, *Das Buch Judit. Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit. Band I: Historische und legendarische Erzählungen*, Gerd Mohn, Gütersloh 1981.

ROBERTA CAPELLI

LA SPADA DI DIO.

GIUDITTA MEDIEVALE, TRA LETTERATURA E ALLEGORIA

La letteratura – e la mentalità – medievali risentono profondamente della dicotomia dogmatica, stabilita dalla filosofia Scolastica, tra *Natura naturans*, il divino, e *Natura naturata*, il creaturale, l'una espressione (materiale) dell'altra (ideale) e strumento di conoscenza, imperfetto e limitato ma veridico, dell'ineffabile infinitudine celeste: «Per visibilia invisibilia demonstramus», 'dimostriamo ciò che non si può vedere attraverso ciò che vediamo', scrive san Gregorio Magno nelle sue lettere (*Epistola LII*, in *Patrologia latina*, 77, 991). E, così, la verità della Natura si oppone all'artificio dell'Uomo, all'arte che distorce, con parole e immagini menzognere, il significato profondo delle cose: chi meglio dei poeti può irretire, sviare, confondere, con la dolce melodia di discorsi ornati e di eroi profani elevati ad *auctoritates* morali? Non è, di conseguenza, nella lirica profana e, più genericamente, nella produzione pensata in primo luogo per l'intrattenimento che incontriamo Giuditta, bensì nei generi didattici, nei quali l'*utilitas* del messaggio edificante è origine e fine della scrittura; nei generi enciclopedici, veicoli del sapere ortodosso; oppure nelle opere in prosa con ambizioni storiche, giacché la prosa – a differenza del verso – racconta la realtà dei fatti, ciò che è 'realmente accaduto' e, dunque, è attendibile. Questo *topos*, che avrà larghissima fortuna, è ben sintetizzato nell'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* (metà sec. XII), pre-

sunta cronaca, narrante avvenimenti legati al paladino Orlando e al ciclo carolingio, che si voleva redatta dal sedicente arcivescovo di Reims, Turpino: in essa, l'autore sentenza che «nus contes rimé n'est verais», 'nessun racconto scritto in rima è veritiero'. E, siccome sono le Sacre Scritture, che raccontano le sacre vicende della storia rivelata, a tramandare l'episodio di Giuditta, la protagonista e la sua impresa ne ricevono un sigillo di affidabilità e autorevolezza.

Nelle sparse attestazioni liriche dell'eroina veterotestamentaria, rientrano anche le occorrenze citate dalla grande triade del nostro Medioevo letterario, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, tutti e tre molto parchi di riferimenti e piuttosto poveri di inventiva.¹ Dante menziona la sconfitta degli Assiri di Nabucodonosor nel Canto XII del *Purgatorio*, nella cornice dei superbi puniti, e colloca Giuditta, un semplice nome in elenco, senza corpo e fuori dal tempo, nel sesto grado della Rosa dei Beati in *Paradiso* (Canto XXXII, v. 10), accanto a Sara (moglie di Abramo), Rebecca (moglie di Isacco) e Rut (bisavola del re David). Più generosi di informazioni saranno i commentatori della *Commedia*, che glossano in forma prosastica il poema, proprio per elucidare la portata storica e il senso teologico dell'allegoria dantesca, altrimenti a rischio di passare per una frivola fantasia di poeta. Petrarca annovera Giuditta e la sua vittima soltanto nei *Trionfi*, dodici capitoli in terza rima che dipingono allegoricamente il cammino dell'uomo verso la redenzione: Giuditta è esempio virtuoso nel *Triumphus Pudicitiae*: «Judith hebraea, la saggia, casta e forte» (v. 142); l'«orribil teschio» di Oloferne è esempio negativo delle tragiche conseguenze dell'amore carnale nel *Triumphus Cupidinis* (cap. III, vv. 52-57). Boccaccio, infine, accenna alla nostra coppia nella canzone *Subita volontà, novo accidente*, e al solo Oloferne nella ballata *Dietro al pastor*; ma,

¹ I passi testuali censiti e citati sono estratti dal *corpus* dell'italiano antico dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano, consultabile online sul sito <http://gattoweb.ovi.cnr.it>.

ironia di questo già misero bottino, entrambi i componimenti rientrano tra le sue *Rime* dubbie.

Come personaggio immobile e atemporale della storia sacra, Giuditta è un simbolo di virtù immutabile, soggetta a pochissime variazioni sia sul piano dell'interpretazione della sua vicenda, sia sul piano della rappresentazione della sua persona. La sua vicenda viene con profitto sottoposta all'esegesi a tre e quattro gradi di senso: letterale (una battaglia storicamente avvenuta, tra Ebrei e Assiri), metaforico (uno scontro tra religioni, quella cristiana e quella pagana), allegorico (la lotta tra il Bene e il Male), morale (chi sta con il Bene, cioè Dio, vince). I due schieramenti che si affrontano sono rappresentati ciascuno dal loro campione, Giuditta e Oloferne. E la 'cronaca' degli avvenimenti – che non è propriamente nemmeno una *cronaca*, cioè una registrazione impersonale dei fatti, bensì un *racconto* – non è imparziale: è già stabilito aprioristicamente chi sta dalla parte della ragione e chi no, chi è la vittima e chi il carnefice. Abbiamo una visione unilaterale dello scontro tra due individui che sono *tipi* (l'oppresso e l'oppressore, il giusto e il nemico del giusto), la cui esperienza individuale assume valore universale e li trasforma in *simboli*, simboli di qualità positive o negative, e ideologicamente connotati: il Bene contro il Male. È, a ben guardare, la stessa ideologia delle Crociate e della 'guerra contro gli Infedeli', che si esprime al suo massimo grado letterario nel capolavoro dell'epica romanza in lingua d'oïl, la *Chanson de Roland*, ed è sintetizzata icasticamente nel celebre verso: «païen unt tort e chrestien unt dreit», 'i pagani hanno torto, i cristiani hanno il diritto', hanno – cioè – 'ragione', nel senso più forte del termine, sovra-storico, di diritto morale garantito da Dio, in nome del quale combattono come *milites Christi* e *defensores fidei*. Giuditta è, dunque, a tutti gli effetti, in senso letterale e in senso metaforico, un *miles Dei*, investita di una missione divina, da compiere con le armi, ma per un ideale più alto, per realizzare la giustizia di Dio. Dal metaforico all'allegorico il passo è breve: in questa vera e propria giostra delle Virtù e dei Vizi, Giuditta è personificazione della

virtù, e ha caratteristiche fisse, sempre uguali e immediatamente riconoscibili: «santa femina» / «santa donna» (Giordano da Pisa, Domenico Cavalca, Jacopo Passavanti, Francesco da Buti, Niccolò Cicerchia); «santissima» e/o «honestissima donna» (Jacopo della Lana, Andrea Lancia, Giovanni dalle Celle); «savia donna» (Matteo Corsini, *Cronaca isidoriana*); «valente femina» (*Tresor* di Brunetto Latini volgarizzato); «venerabil Iuditta» (Niccolò Cicerchia); «bona Iudit» (Zuccherò Bencivenni, *Libro dei vizi e delle virtù*).

La vicenda di Giuditta pone tuttavia un problema morale che va giustificato, il fatto cioè che Giuditta si serva dell'inganno e della seduzione per portare a termine il proprio compito: perché sia il mentire, sia il sedurre sono dei peccati. Ma, come si è detto poco sopra, Giuditta è chiamata da Dio ad operare nel mondo e a farlo *a fin di bene*; agisce per il Bene supremo contro il Male, per sconfiggere il quale bisogna anche sapere usare le sue stesse armi. Lo dice chiaramente Onorio d'Autun (fine sec. XI - inizio sec. XII) nel suo *Elucidarium*, trascritto e tradotto per tutto il Medioevo: «Tal fiata est buono a fare micidio sì come David ucise Golia et Giudit Olinferno» (volgarizzamento pisano di fine Duecento); tanto meglio se si tratta di uccidere un tiranno: «L'omicidio è sovienza fiada bon quando el fi per auctoritade de Deo e per comandamento, sì como [...] madona Iudit olcixe lo malvaxe tirampno Holoferno» (volgarizzamento milanese d'inizio Trecento). La bugia di Giuditta che, in termini antropologici, chiameremmo finzione di interesse e finzione di stato d'animo, è strumentale al successo di una giusta causa, ed è temporanea, contingente, non costituisce un tradimento né nei confronti del marito (morto), né soprattutto nei confronti di Dio e della fede, che dell'azione sono ispiratori e beneficiari.

La *vedovanza* di Giuditta è un tratto fondamentale della sua condizione e rappresentazione muliebre, strettamente correlata alla pratica della *castità*. Quasi immancabilmente, la descrizione dell'eroina pone l'accento sul fatto che «Iudit fu una donna vedova» (volgarizzamento di Bono Giamboni del *Tresor* di Brunetto

Latini, fine sec. XIII), che «stava in una soa casa secretamente, imperçò ch'era vedoa et orava» (*Commento alla Commedia, Purgatorio* XII, di Jacopo della Lana, 1324-1328). Si consideri, però, che la castità di Giuditta non è la castità assoluta della santa anacoreta, bensì quella della fedele perfetta, una persona reale e inserita nella realtà, che, con la propria condotta irreprensibile, dimostra la validità e la praticabilità dei dettami del proprio Credo. Giuditta, infatti, è stata sposata; evidentemente, ha ottemperato ai suoi doveri di moglie, in accordo con quanto previsto dallo statuto del matrimonio, dissoltosi il quale, per cause naturali, si è consacrata esclusivamente allo sposo celeste. Anche questa 'umanità' di Giuditta è, a mio avviso, un fattore che concorre a delineare le ragioni, ben messe in risalto dall'esegesi scritturale, della sua elezione a compiere il progetto di Dio: Giuditta conosce le cose del mondo e può, quindi, operare nel mondo. L'umanità di Giuditta la rende un *exemplum* perfetto: «Aveno noy esempio de Iudita» (*Tratao peccai mortali*, XIII/XIV sec.). La sua vicenda serve ad ammaestrare i fedeli che in lei si possono identificare e che la possono emulare. D'altro lato, questa umanità e storicità di Giuditta, prefigurano quelle della Vergine Maria: non a caso, nell'esegesi paolina, la Madonna è *l'anti-typus* neotestamentario del *typus* veterotestamentario rappresentato proprio da Giuditta, perché Maria è colei che incarna la volontà di Dio e resiste salda nella fede anche dopo la morte di Cristo. Il procedimento figurale sotteso a questa equiparazione è esplicitato nel volgarizzamento di Domenico Cavalca del *Dialogo di san Gregorio* e dell'*Epistola di san Girolamo ad Eustochio* (1308): «Allora si dichiarò la figura di quella Giuditta casta, che significa la vergine Maria, e si tagliò lo capo d'Oloferne, che significa il diavolo».

Appurato che Giuditta è un simbolo, ci si potrà chiedere se, in virtù della naturale ambivalenza dei simboli, positivamente o negativamente qualificati a seconda del loro uso in contesti diversi, esista un'altra Giuditta, un *alter ego* della santa, onesta, casta eroina virtuosa che abbiamo visto fino ad ora. La risposta è affermativa, perché nella mentalità medievale, menzogna e tentazione

sono, per così dire, quasi geneticamente connaturate alla natura femminile: la donna seduce con la sua sensualità che è una falsa promessa di felicità, e che si rivela effimera, tutta terrestre e legata al soddisfacimento del corpo, invece che alla cura dell'anima. Si pensi al caso emblematico delle sirene del mito classico, che attirano a sé i naviganti per poi ucciderli, e che nel Medioevo, in particolare in quelle piccole summe della zoologia sacra cristiana che sono i Bestiari, esprimono la lussuria, la donna sopra angelo e sotto mostro. Di conseguenza, nella produzione misogina, Giuditta è la perfida seduttrice che prende al suo diabolico laccio la sua ingenua preda (Oloferne), entrando nel novero di altre celebri figure femminili cristiane e pagane, seminatrici di discordia e distruzione, a partire dall'antenata di tutte, Eva, seguita da Dalida (e Sansone), Elena (e Paride), Didone (ed Enea), e così via: «Lo pericholoso fine al quale conducie il lusingato, come fu manifesto in Sansone che fu ciecho per le lusinghe di Dalida, Iudit a Eloferne taglò la testa, e diversi mali n'eschono» (*Questioni filosofiche* anonime, fine sec. XIII).

La bellezza è, per l'occhio censore medievale, attributo estetico pericoloso, un'esteriorità mondana che fomenta la vanità e la concupiscenza, a meno che non sia sublimata nell'immagine austera e dimessa, rarefatta e angelicata della Vergine Maria, alla cui grazia sovrumana rimandano le *descriptions pulchritudinis* dei manuali di retorica medievali, le *artes poetriae* studiate a scuola e replicate nella produzione letteraria, popolata da dame tutte uguali, la cui rettitudine morale si rispecchia nel loro aspetto, stereotipato e omologante. Giuditta non fa eccezione: di lei si dice che è *bella*, ma di una bellezza generica, indefinita, più interiore che fisica, assoluta, ideale e, come tale, priva di attributi descrittivi specifici. Si nota, al contrario, la sua mascolinizzazione guerriera, il fatto che Giuditta maneggi un'arma maschile (coltello o spada che sia) con una sicurezza estranea al suo ruolo 'sociale', ma perfettamente coerente con il ruolo assegnatole da Dio, che è – come si è già detto – quello di 'soldato della fede'. La femminilità scompare, dietro atteggiamenti e qualità virili:

«Giudit [...] fu più forte e gagliarda che niuno uomo», scrive Antonio Pucci nel suo *Libro di varie storie* (sec. XIV). Giuditta è, in senso letterale, la ‘spada del Signore’, quella spada che si abbatte sul regno di Edom, della quale parla il profeta Isaia nel suo libro, uno dei libri profetici più conosciuti e più citati nel Medioevo; il Dio che si manifesta e manifesta la propria potenza attraverso Giuditta è il Dio sterminatore e vendicatore dei torti subiti dal proprio popolo nell’Antico Testamento: «Poiché nel cielo si è inebriata la spada del Signore, ecco essa si abbatte su Edom, su un popolo che egli ha votato allo sterminio per fare giustizia» (*Is* 34, 5).

Il gesto estremo di Giuditta, quale estrema espressione della giustizia divina che punisce l’empio, è anche la scena più attestata dalla tradizione iconografica dell’episodio biblico: Giuditta è colta con la spada in pugno,alzata verso il cielo o abbattuta sul collo di Oloferne, nel momento di massima drammaticità del compiersi della volontà divina, non senza un certo indugio macabro sui particolari sanguinolenti dello sgozzamento e decapitazione di Oloferne, uomo d’armi dall’aspetto spesso belluino, animalesco, e dalla stazza imponente, e tuttavia impotente di fronte alla ‘mano di Dio’, che cala su di lui nelle fattezze di una creatura angelicata. Giuditta monopolizza la scena; Oloferne è pressoché inesistente, o meglio, esiste solo per mettere in risalto la centralità di Giuditta: l’immagine visiva traduce plasticamente la virtù che cancella il vizio, e Oloferne, oltre al ‘vizio’ originario di essere pagano, ne ha molti altri: eccede nei piaceri sensuali, nel cibo, nel bere... È, a suo modo, esemplare nei suoi eccessi e si guadagna per questo l’unico ruolo in cui merita una qualche visibilità, quello cioè di esempio da evitare e condannare: «L’ebrietà [...] scannò Oloferne principe dello exercito» (*Contemptu mundi*, seconda metà sec. XIV).

VALENTINA GALLO

GIUDITTA NELLA LETTERATURA ITALIANA
TRA CINQUE E OTTOCENTO

Figura sospesa tra la storia e la letteratura, tra la tradizione ebraica (che non include il *Liber Iudith* nel canone biblico), quella cristiana (che invece riconosce nella vicenda della vedova di Betulia una verità sacrale) e quella protestante (che nel 1531 non la accoglie nella Bibbia di Lutero), nella letteratura e nell'arte dell'età moderna (XVI-XVIII secc.) Giuditta gode, forse anche in virtù del valore divisivo che acquista nell'Europa del Cinquecento dilaniata dalle lotte di religione, una rinnovata fama.

La fortuna che il personaggio conosce è tanto più robusta quanto più ideologicamente disponibile a farsi portatrice di valori ambivalenti, divenendo icona di gruppi politico-culturali talvolta in esplicito antagonismo tra loro. Tale ambivalenza è resa possibile da un nucleo narrativo relativamente concentrato e da una serie di elementi accessori che, come nel mito, possono essere attivati, occultati o debolmente allusi. Il nucleo originario di questo racconto mitico prevede uno scontro tra popoli, politicamente, culturalmente e religiosamente in opposizione: l'impero assiro contro la città di Betulia, il paganesimo *versus* il cristianesimo; è questa dialettica fondativa che ne fa in primo luogo un dispositivo epico, che si inserisce in una più radicale conflittualità, drammatica e tragica, tra il femminile e il maschile, con una donna che dapprima si traveste e usa l'inganno (fisico e verbale) e poi brandisce la spada, mentre l'uomo – vittima – perde letteralmente la

testa; infine il trionfo, sequenza minima perfettamente congeniale alla traduzione iconografica (e pertanto spesso soggetto della tradizione pittorica e figurativa): Giuditta, sottilmente sorridente e impudicamente fiera, che mostra il capo mostruoso di Oloferne reciso dal busto. Un racconto che si basa, dunque, su tre elementi forti (l'opposizione epica, quella tragico-drammatica del maschile-femminile con il corollario della seduzione, e il trionfo finale), intorno ai quali si sistemano, di volta in volta, le scene a Betulia, il confronto di Giuditta con il Consiglio degli anziani o il suo decano, la vestizione della vedova, il viaggio nel campo avversario, il banchetto, il momento coreutico, l'intervento divino, il ritorno a Betulia, la sconfitta dell'esercito assiro ecc. Una e molteplice, Giuditta deve proprio alla sua relativa disponibilità a essere reinterpretata una straordinaria fortuna, di cui seguiremo, ora, le orme lungo il segmento cinque-ottocentesco.

Il campo degli assiri debosciati e crapuloni, la lascivia dei costumi, la mostruosità del loro capo Oloferne: tutto contribuisce a dipingere il nemico – religioso o etnico – quanto più brutto (dove la bruttezza è anche categoria etica, oltre che estetica) tanto più malefico. Lo scontro tra Giuditta e Oloferne, nell'Europa del Cinquecento, si proietta e simboleggia volentieri quello contro il nemico del cristiano, Lucifero, in un progressivo scivolamento dal piano allegorico a quello morale, che viene incentivato dalla fortuna che il personaggio gode nel genere delle sacre rappresentazioni. È a questa tradizione che si ispira anche il padre gesuita Stefano Tuccio, la cui *Judith* (1564) fu uno dei testi più rappresentati nei teatri di collegio europei, al punto da essere assunta come *exemplum* dell'etica della Compagnia; all'una e all'altra guarda anche la *Iudith* di Federico Della Valle, in cui un angelo recita il prologo: composta alla fine del Cinquecento, ma pubblicata solo nel 1627, la *Iudith* di Della Valle, che innesta nella tradizione biblica quella classica, è il testo che più valorizza le potenzialità tragiche dello scontro tra Giuditta e Oloferne.

Il racconto di Giuditta, d'altra parte, con la sua vocazione epica, si presta anche a simboleggiare, nell'Europa delle guerre

di religione, lo scontro tra cristiani e ottomani, sempre più minacciosi e sempre più prossimi, almeno fino alla battaglia di Lepanto (1571) in cui la vittoria del fronte cristiano mette fine al mito dell'imbattibilità della flotta ottomana. Sotto il peso della propaganda antiottomana, le Giuditte cinque-seicentesche acquistano tratti maschili nel vigore delle braccia e nell'ardire dell'animo, sfidando – imbelli vedove – il più temibile dei nemici del popolo ebraico; la Giuditta *miles Christi* acquisisce così tratti androgini, esaltando soprattutto il momento trionfante, in cui l'eroina solleva il capo mozzato dell'avversario. E *Judith vindex et vindicata* è, non a caso, il poema eroico di larga fortuna, pubblicato nel 1628 da Bartolomeo Tortoletti, capostipite di una lunga tradizione narrativa nel secolo del Barocco. Nell'epoca in cui più forte, infatti, fu la funzione edonistica della letteratura, chiamata a stupire e a svelare le imprevedibili relazioni tra gli oggetti, le sottili e inquietanti analogie, il potere dell'immaginazione e la varietà del reale, il personaggio di Giuditta – proprio per le contraddizioni sulle quali poggia il suo eroismo (donna e guerriera, ma seducente e stratega, bella e feroce) – conobbe una rilevante vitalità, complice anche la fortuita convergenza con un sistema etico-politico basato sulle intenzioni, e dunque disposto a riconoscere la liceità della menzogna se finalizzata a un bene superiore.

Sul contrasto tra bellezza e ferocia gioca, ad esempio, uno dei componimenti della *Galeria* di Giambattista Marino, che, sul principio del nuovo secolo (1620), intesse una raccolta poetica in gara con gli originali figurativi (plastici e pittorici) cui si ispirano i singoli componimenti, nella pretesa non di fare poesia efrastica, ma di interpretare e spiegare il concetto che sta idealmente dietro e prima dell'opera d'arte. Il componimento mariniano che ci interessa gareggia con la tela di Cristofano Allori (in arte Bronzino) intitolata *Giuditta con la testa di Oloferne* (ora a Palazzo Pitti), che, pur guardando alla tradizione caravaggesca mediata da Artemisia Gentileschi, se ne discosta per la rappresentazione di Oloferne, assai meno feroce e truculento di quanto lo dipinga l'iconografia vulgata: il volto cereo di Oloferne, sconfitto e sofferente,

non incute più terrore, ma pietà, tanto da accreditare la tradizione che nel volto del sovrano assiro Allori si fosse rappresentato come ‘vinto in amore’. La storia sacra entra così nell’orbita della galanteria amorosa, offrendo a Marino il pretesto per valorizzare il potenziale erotico della bella e seducente eroina:

Giudit con la testa Oloferne di Christoforo Bronzino.

Di Betulia la bella
vedovetta feroce
non ha lingua, né voce, e pur favella.
E par seco si glori, e voglia dire,
«Vedi s’io so ferire,
e di strale, e di spada.
Di due morti, Fellon, vo’ che tu cada,
da me pria col bel viso,
poi con la forte man due volte ucciso».
(Marino, *Galeria*, 1620)

La letteratura del Seicento è infatti attratta da figure ‘formidabili’, come appunto la «vedovetta» di Marino (e si noti la scelta del vezzeggiativo, quasi una *diminutio*) bella e feroce a un tempo, trionfante del cuore e del corpo di Oloferne, vinto due volte: dallo strale d’amore e dalla spada di Giuditta.

La scoperta dell’erotismo e la possibilità di rappresentarlo, pur con strategie di autocensura assai interessanti, non trascura il genere epico, nel quale la storia di Giuditta conosce, come si è anticipato, una duratura fortuna. Tra i tanti poemi dedicati alla vittoria di Betulia, vale la pena di ricordare almeno la *Giuditta trionfante* di Giacinto Branchi (1642), in cui l’autore non rinuncia al fascino femminile (indugiando sulla vestizione della vedova, sul trucco e sui monili indossati), ma, consapevole della delicatezza degli argomenti trattati (Giuditta è pur sempre un personaggio biblico), protegge la sua eroina immaginando che Lussuria, che per volere divino affianca Giuditta, suscita nella mente di Oloferne la fittizia profferta di sé da parte della vedova ebrea e condisca la cena del capitano assiro con un potente sonnifero che lo rende del tutto inoffensivo. Il trionfo di Giuditta può così

avvenire senza incorrere nella menzogna e in una condotta meno eslege di quanto non tramandi il racconto biblico.

Toccherà al secolo successivo, il XVIII, impegnato anche in una riforma morale contro il 'lassismo gesuitico', strenuo difensore della condotta mistificatrice della vedova di Betulia e di un'etica del fine, di purificare il personaggio di Giuditta dalle derive erotiche e dissimulatrici del Seicento. È certo significativo che, in un quadro di sostanziale dismissione, l'unico testo di valore letterario, la *Betulia liberata* di Metastasio (1734), composto per la corte viennese, rimuova del tutto la scena della seduzione, concentrandosi sul ritorno dell'eroina alla città di Betulia.

Si potrebbe idealmente chiudere questo attraversamento dei secoli centrali della storia di Giuditta con l'omonima tragedia scritta da Paolo Giacometti per Adelaide Ristori (1857), in cui il riscatto dell'eroina biblica, dopo almeno un secolo di stentata sopravvivenza sulle scene teatrali, è ottenuto grazie alla rivitalizzazione del *côté* politico della vicenda, facendo di Giuditta-Ristori – in pieno clima risorgimentale – una generosa patriota, pronta al sacrificio per il bene del suo popolo.

Il legame riattivato con il popolo finisce tuttavia per stabilire un rapporto materno tra l'eroina e i cittadini di Betulia, prezzo nient'affatto trascurabile affinché la trasgressiva eroina androgina potesse essere bene accetta al pubblico borghese di metà Ottocento. Cosicché la vedova e sterile (almeno stando alle fonti bibliche) bella ebrea può tornare a essere un'icona dell'eroismo, ma soltanto in quell'unico territorio che l'Ottocento era disposto a riconoscere all'eroismo femminile: l'amor materno.

CARLA GUBERT

GIUDITTA MODERNA E POSTMODERNA
(CON UNA NOTA PERSONALE)

Negli anni Settanta, ammirando il famoso quadro di Artemisia Gentileschi *Giuditta e Oloferne*, Roland Barthes apriva una serie di riflessioni che dall'originalità iconografica del dipinto arrivavano a toccare il senso profondo di un mito inesauribile. Il «*récit fort*» del *Libro di Giuditta*, oltre a essere una storia avvincente, è una «struttura disponibile»; la narrazione fluida e già quasi iconica gli hanno così permesso di attraversare i secoli senza temere le infinite riscritture (in tutte le forme artistiche) e connotandolo senza dubbio come opera aperta.

Intendo dire che di opera in opera, le articolazioni del racconto, gli 'eventi' rimangono gli stessi (Giuditta, l'eroina ebrea, lascia la città assediata, va dal generale nemico, lo seduce, lo decapita e torna al campo ebraico), ma le determinazioni psicologiche dei personaggi possono cambiare completamente.¹

La più radicale rivisitazione dei protagonisti si colloca in Germania nella prima metà dell'Ottocento, quando il tema di Giuditta perde il legame con l'arte e la rappresentazione religiosa. In una prospettiva romantica, la natura dell'eroina biblica viene profondamente alterata allontanandosi sempre più dall'immagi-

¹ R. Barthes, *Deux femmes. Sur le tableau d'Artemisia Gentileschi: Judith et Holopherne*, in Id., *Œuvres complètes*, tome III (1974-1980), Seuil, Paris 1995, pp. 1052-1054. Traduzione mia.

ne dell'ascetica vedova per scandagliarne invece i turbamenti. La collocazione geografica non è casuale: nella *Prefazione al Libro di Giuditta* (1534) Martin Lutero aveva sostenuto (relegando il racconto negli Apocrifi) che la storia si poteva considerare una composizione letteraria allegorica piuttosto che un *exemplum* morale, una 'tragedia eroica seria', incoraggiando gli scrittori tedeschi a trattare Giuditta in forma drammatica come personaggio di finzione.

D'altronde le opere tedesche si basavano sulla *Vulgata* di Girolamo, che taglia l'originale di quasi un terzo, spogliando l'eroina di molti dei discorsi che giustificavano la visione di lei come una saggia ed eloquente consigliera e lasciando la seduttrice che è presente nella tradizione tedesca. Non stupisce che sia quindi una opera tedesca dell'Ottocento, inizialmente sconosciuta al di fuori della Germania, ad avere un'ampia influenza sulla visione novecentesca del mito: è la prima prova del giovane Friedrich Hebbel, *Judith: Eine Tragödie in fünf Akten* (1840). La rilettura in chiave drammatica di Hebbel viene ispirata da un quadro di Horace Vernet esposto al Salone di Parigi del 1831, con una carica erotica tanto forte da non passare inosservato ed essere oggetto delle riflessioni critiche di Heinrich Heine:

Il più eccellente dei suoi dipinti esposti era una Giuditta che sta per uccidere Oloferne. Ella si è appena levata dal giaciglio di lui, un fiore di ragazza filiforme. [...] indossa una sottoveste color giallo pallido, la cui manica le scivola giù dalla spalla destra e che ella, con la mano sinistra, con un gesto un po' da macellaia e tuttavia incantevolmente grazioso, riporta in alto; perché con la mano destra ha appena sguainato la spada arcuata contro Oloferne addormentato. Ella è lì in piedi, una figura deliziosa, appena varcata la soglia della verginità, tutta immacolata ma macchiata dal mondo, come un'ostia profanata. [...] il suo occhio brilla di una dolce crudeltà e della voglia di vendetta; perché ella deve vendicare all'orrendo pagano anche il proprio corpo offeso.

[Oloferne] Dorme pacificamente nell'eco della voluttà, dorme sonoramente; le sue labbra si muovono ancora, come se stessero baciando; [...] ebbro di gioia e certo anche di vino, senza intermezzo di sofferenza e malattia, la morte lo conduce, per mano del suo angelo



Fig. 1 - Horace Vernet, *Judith et Holopherne* (1831), olio su tela. Musée des Beaux-Arts, Pau, Francia. Fotografia di Tylwyth Eldar, licenza CC BY-SA 4.0.

più bello, verso la notte bianca dell'eterno annullamento. Che fine invidiabile! Se un giorno dovessi morire, o dèi, lasciatemi morire come Oloferne!²

Sia la tragedia di Hebbel che i pensieri di Heine, suggestionati dalla visione del quadro, alzano un lembo della tenda assira per

² Mi sono avvalsa dell'unica traduzione italiana del testo ad opera di Benedetta Padovan, reperibile insieme alla versione originale e le informazioni bibliografiche alla pagina: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8378/785283-95393.pdf?sequence=2>.

rivelare il segreto della bella ebrea: lei è vergine e la seduzione si traduce in un esplicito e indubbio atto consumato. La novità del dramma non sta tanto nel sovvertire la storia, che viene rappresentata interamente nei cinque atti, ma nelle motivazioni del tutto originali (le «determinazioni psicologiche») che muovono le azioni dei due personaggi principali.

Così, se il biblico Oloferne non era altro che lo strumento del suo re, il generale di Hebbel è presentato come un uomo arrogante e spietato che trama per rovesciare il potere. Usa le donne semplicemente per la propria soddisfazione e ha così poco rispetto per la vita umana che uccide i suoi soldati per offese insignificanti. Giuditta invece è ancora vergine a causa dell'umiliante impotenza del marito. Di conseguenza, l'amore viene consumato come violenza e l'uccisione di Oloferne viene compiuta da una donna che ha perso il suo simbolismo biblico (dice furiosa a se stessa: «Oloferne t'ha resa baldracca, ed Oloferne è ancora vivo!»)³ e comprende che la sua vendetta, perché di questo si tratta, passa a sua volta attraverso il peccato. Per mezzo dell'uomo odiato scopre però con sgomento la propria sessualità: rivolgendo un'accorata preghiera a Dio chiede di venire protetta dal vedere alcun bene in Oloferne. Dunque la fede la motiva solo inizialmente, ma è l'orgoglio ferito di una donna che si sente usata a brandire con ferocia la spada.

Questo cambiamento ermeneutico libera in certo modo la figura di Giuditta, tanto che scrittori e scrittrici soprattutto del Novecento basano la loro comprensione della storia non direttamente sul testo biblico ma sull'opera di Hebbel. In Italia, ad esempio, il dramma conosce un'ampia diffusione grazie all'interesse di Scipio Slataper, il quale non solo lo traduce nel 1910 insieme a Marcello Loewy per i Quaderni della «Voce», ma se ne occupa approfonditamente in veste di studioso; la ricezione di uno dei maggiori autori dell'Ottocento tedesco passa inoltre attraverso i numerosi e autorevoli interventi critici coevi a Slataper di Bene-

³ F. Hebbel, *Giuditta*, trad. it. di M. Loewy - S. Slataper, Casa Editrice Italiana, Firenze 1910 (Quaderni della «Voce», 3), p. 93.

detto Croce, Alfredo Gargiulo, Emilio Cecchi, Giuseppe Antonio Borgese, Giovanni Papini, Vincenzo Cardarelli.

Nel 1917, Sigmund Freud cita la *Judith* di Hebbel nel suo studio, guarda caso, su *Il tabù della verginità*. Secondo il padre della psicanalisi, Giuditta è «la donna che castra l'uomo da cui è stata deflorata» e la decapitazione è una sostituzione simbolica della castrazione, una «reazione arcaica di ostilità contro l'uomo».⁴

Un'altra versione moderna del racconto, forse la più popolare del XX secolo, è quella pubblicata nel 1931 da Jean Giraudoux. La sua *Judith* è un'opera drammatica quasi priva di azione, basata principalmente sui dialoghi. La vergine ventenne (l'influenza di Hebbel è ineludibile) non si affida tanto alla bellezza per portare a compimento il suo scopo, quanto alla più sottile e pericolosa delle armi, ovvero la parola. Oloferne non è però un 'balbettatore' (*bavard*) come lei si aspetta in quanto uomo; ben presto le incalzanti battute tra i due protagonisti lasciano a margine le dispute teologiche per addentrarsi, nel secondo atto, in una tensione erotica sempre più palpabile. In un'epoca in cui gli dei «infestano» ogni luogo, Oloferne si offre a Giuditta come «un uomo puramente di questo mondo, del mondo. Il primo, se vuoi». Non solo, le offre il «piacere»: «Vedrai come Geova scomparirà davanti a questa parola dolce».⁵

Giuditta cede alla tentazione per via della capacità di persuasione, tutta verbale, dell'avvenente generale assiro; nel terzo lungo atto la donna confessa, a coloro che già la adorano come una santa, di avere ucciso per amore:

Sì, per la prima volta mi sono svegliata all'alba accanto a un altro essere umano – Che cosa atroce! Tutto era già passato, tutto era ieri. Tutto un avvenire incerto e geloso si preparava all'assalto di una meravigliosa memoria.

⁴ S. Freud, *Il tabù della verginità*, in Id., *La vita sessuale. Raccolta degli scritti sulla sessualità*, Bollati Boringhieri, Torino 1970, pp. 183-200.

⁵ J. Giraudoux, *Giuditta: tragedia in tre atti*, versione italiana di Emilio Castellani, «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», 137 (1951), pp. 7-38.

La decapitazione di Oloferne non è motivata questa volta sul piano erotico ma su quello amoroso, con un gesto che trattiene per sempre la perfezione del momento vissuto. Sebbene poco convinta, alla fine la donna accetta di conformarsi alla leggenda e di assecondare il suo popolo, ovvero di nascondere la verità. L'opera mette in scena un radicale capovolgimento del mito originale: il drammaturgo, attraverso dialoghi dai toni decisamente anticonformisti (Giuditta sembra tutto meno che una povera vedova morigerata) e l'unione amorosa dei protagonisti, punta il dito sull'ipocrisia di queste narrazioni edificanti e sulle menzogne perpetrate per millenni dalla religione.

L'unione di amore, seduzione e morte avvicina nel Novecento la figura di Giuditta a quella ottocentesca della *femme fatale* per eccellenza, Salomè, resa desiderabile, benché manipolatrice e pericolosa, dall'opera omonima in francese di Oscar Wilde (dramma scritto per Sarah Bernhardt) del 1891, preceduta dalla *Erodiade* di Mallarmé (1864) e di Flaubert (1877). Se come noto nel 1901 Klimt inserisce il nome nella cornice metallica di una delle versioni della *Giuditta* per fugare ogni ambiguità, troviamo conferma che tale sovrapposizione è giunta a compimento nel cinema muto, quando nel 1928 il pubblico può ammirare una conturbante Jia Ruskaja, novella Giuditta, danzare lasciva per sedurre Oloferne.⁶

Secondo Jan Białostocki, l'«unione di quella che un tempo fu ritenuta l'eroina più nobile dell'Antico Testamento e dell'impura assassina di San Giovanni, costituisce in modo particolarmente evidente la fine quasi simbolica della lunga vita del mito così come lo conosciamo».⁷ E così Michel Leiris nell'*Età dell'uomo*, autobiografia *sui generis* scritta tra il 1930 e il 1935, affida il suo

⁶ La scena della danza contenuta nel film *Giuditta e Oloferne*, diretto da Baldassarre Negroni, si può visionare nel canale YouTube dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, fondata e diretta fino al 1970 dalla ballerina e coreografa russa Jia Ruskaja: <https://youtu.be/2WCXEur5maI>.

⁷ J. Białostocki, *Il Cavaliere polacco e altri saggi di storia dell'arte e di iconologia*, Mimesis, Milano 2015, p. 4.

rapporto con il mondo a due figure mitologiche entrambe armate, Giuditta e Lucrezia, l'una rappresentazione della donna 'divoratrice', l'altra della donna 'ferita'. Alla testa tagliata di Oloferne è affidato invece simbolicamente l'odio nei confronti di uno dei fratelli.

Tralasciando la semplice trascrizione *ad infinitum* del racconto, esistono rivisitazioni del mito ebraico che mantengono l'ambientazione originaria mentre impongono alla storia il particolare punto di vista (anche morale) dello scrittore. Le opere di Hebbel e Giraudoux ne sono l'esempio più influente.

Vi sono poi figurazioni postmoderne dove tempo e spazio sono quelli contemporanei ma l'autore segue uno schema che possiamo in tutto o in parte identificare con il modello antico: da Bertolt Brecht (nel 1937 scrive il soggetto per un film, *Die Judith von Saint-Denis*, dove un'eroina francese resiste agli invasori nazisti) a Pedro Salinas, fino al racconto del 1976 di Alberto Moravia *Giuditta a Madrid* (1976) e inattese apparizioni nella poesia degli anni Settanta di Patti Smith, dove l'eroina si libera delle sue origini e incarna l'oggetto di un desiderio lesbico, il *récit fort vive* e si rinnova.⁸

Quando ho iniziato a immaginare la protagonista dell'oratorio *Juditha dubitans*, oltre a certe immagini della *Salomé* di Antonio Porta, le versioni di Hebbel e Giraudoux accampavano pieno diritto di ascolto. Lontana dalla rappresentazione religiosa, Giuditta affiorava dal passato invischiata in una prova amorosa e psicologica tutta umana, intrisa di un'ambiguità che l'immagine della cerva incarnava alla perfezione (nella mitologia la cerva è associata ad Artemide, dea della caccia ma anche protettrice della verginità: apparentemente mansueta, fugge incantando chi la segue, fino alla

⁸ Per una casistica ben più ampia rimando al saggio di T. Ziolkowski, *Revisions, fictionalizations, and postfigurations: The myth of Judith in the twentieth century*, «The Modern Language Review», 2 (2009), pp. 311-332, del quale sono certamente debitrice. Cfr. anche L. Squarzina, *Una, due, tre, cento Giuditte*, «Lettere Italiane», 1 (1999), pp. 52-69.

perdizione). Oloferne mi appariva allo stesso modo prepotente e fragile insieme, cacciatore e preda. Entrambi vittime e carnefici poiché sopraffatti da impulsi oscuri e inesplorati.

Eppure la prima immagine che mi è venuta incontro è stata sonora: una voce che per tre volte diceva «non piangere». È il celebre attacco del romanzo biografico di Anna Banti dedicato ad Artemisia (ancora Artemide, la dea cacciatrice) Gentileschi e al suo soggetto pittorico più famoso. Artemisia, «oltraggiata appena giovinetta, nell'onore e nell'amore. Vittima svillaneggiata di un pubblico processo di stupro»; una «delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito tra i due sessi».⁹ La stessa che con il suo dipinto ha suggerito a Roland Barthes la forza inesauribile di questa storia.

La narratrice (Banti stessa) è seduta sulle macerie di Palazzo Pitti; intorno, la devastazione della guerra. Chi sta consolando la scrittrice e perché? Banti ha perduto sotto le macerie il manoscritto che conteneva la storia della pittrice e una delle più intense riscritture postmoderne del mito di Giuditta, la sua ragione di vita. Pensando ai protagonisti della vicenda biblica, l'esortazione a non piangere per ciò che si è perduto coinvolge tutti in un vortice quasi onirico tra presente e futuro. L'ancella partecipa del dolore della donna, Giuditta è ormai fatalmente innamorata del nemico e Oloferne patisce la fine non della vita ma del vero amore appena sfiorato.

Se l'ambientazione è fedele al racconto biblico, la fragilità e l'ambiguità dei personaggi è tutta novecentesca (e oltre).

⁹ A. Banti, *Al lettore*, in Ead., *Artemisia*, Sansoni, Firenze 1947.