

PIETRO METASTASIO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1781 MOZ
04471



LA BETULIA LIBERATA



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

MOZART MUSICISTA EUROPEO
1989-1991

Pubblicazioni editate in occasione del programma triennale
promosso dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo
e dal CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica) CIM/UNESCO
con il patrocinio del
Consiglio d'Europa, della Comunità Europea
e del Consiglio Internazionale della Musica, Unesco.
Direzione artistica di Italo Gomez

Collana di testi musicali curata da Carlo de Incontrera

PIETRO METASTASIO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

LA BETULIA LIBERATA

a cura di

Paolo Pinamonti

Festival

MOZART NEL VENETO

Padova 27-30 settembre 1989

Comune di Padova

con il sostegno e la collaborazione di

Orchestra da Camera di Padova e del Veneto

Pontificia Basilica di S. Antonio

Università degli Studi di Padova

Amministrazione Provinciale di Padova

Azienda di Promozione Turistica di Padova

italGEL

INDICE

PAOLO CATTELAN	<i>Mozart e la «religio» musicale padovana</i>	pag. 7
GIORGIO MANGINI	<i>I trionfi di Giuditta</i>	pag. 41
BRUNO BRIZI	<i>Nota al testo</i>	pag. 82
	<i>Libretto</i>	pag. 89

MOZART E LA "RELIGIO" MUSICALE PADOVANA

A un'«amica sincera e carissima»

La grande distanza che intercorre fra la concezione religiosa di Leopold e Wolfgang non sfugge nemmeno ad una lettura distratta e parziale dell'epistolario mozartiano.

Per il *pater familias* Leopold la vita «cristianamente vissuta» è un tutt'uno con la spinta all'ascesa sociale, riducendosi a servire pragmaticamente e precettisticamente la morale del successo borghese, dell'affermazione socio-economica del singolo. Il «vangelo» che Leopold tenterà dunque di inculcare al figlio «religiosamente» è anzitutto quello della «messa a frutto dei propri talenti» e si presenta un po' come il coronamento ideologico di fini materialistici, conseguenti anche al rigido conformismo dell'impostazione della sua mentalità. E se mai esiste per lui la possibilità di parlare di riflessione escatologica, questa deve vedersi necessariamente confinata nello spazio di uno sfogo, di una remissione, rassegnata e fatalistica ad una volontà divina che perlopiù è causa di insuccessi nell'esercizio professionale, ma non interviene a incrinare la fede nel raggiungimento di uno *status vivendi* fortemente idealizzato. Al di qua del limite di tempo di una vita umana stessa bisogna del resto concentrare la propria attenzione, affrettare i propri sforzi a quantificare la propria realizzazione fino a «finire i propri giorni [...] godendo della considerazione di tutti, soddisfatto, ricco di onori e di fama, e ben provvisto di tutto quanto occorre alla tua famiglia».

Nei modi con cui Wolfgang affronta la tematica religiosa forse non è del tutto azzardato riconoscere la chiave che gli serve per chiudere la partita con gli ossessivi inseguimenti della morale del padre e con la sua trasmigrazione persecutoria in

modelli realizzati: Mozart sembra avere una precisa percezione intuitiva di come ribaltare i ruoli (costringendo Leopold a subire), divenendo per dirla con Da Ponte, «assalitore d'assalito». È, in verità, un vero e proprio stravolgimento dell'ideologia paterna che avviene dall'interno e progressivamente (l'anno della morte della madre a Parigi nel 1778 segna tuttal più un ben noto *incipit* di una nuova dinamica del rapporto con il padre). Un processo che assume via via le forme ambigue di un serissimo *ludum* di specchi deformanti che riflettono, ingigantito e a volte invertito di segno e proporzione, il significato del «predicare» di Leopold. Distaccandosi dal fatalismo di contingenza o circostanza del padre Wolfgang assolutizza l'idea stessa di fatalità non soltanto come giustificazione implicita di fronte a rimproveri più o meno velati (giustificazione e/o proclamazione di una indole del proprio sentire in fondo molto più aristocratica e disinteressata), ma anche proiettandola sugli eventi più tragici dell'esistenza, quasi come se questi avessero il carattere di «prove» di fronte alle quali, è stato detto, accettazione diviene il sinonimo di resistenza attiva, eroica. Prove a cui egli stesso si sente chiamato (e il suo eroismo è forse tanto più vero anche perché libera senza pudori tutte le contraddizioni della vita agli imbarazzi della posterità), ma non meno si identificano con quelle in cui versa una condizione umana per antonomasia (il dolore, la morte). Può darsi che in quest'ottica l'esperienza della massoneria abbia solo dato una legittimazione a principi già ben radicati, anche istintivamente, in Mozart che peraltro poteva ben sentire il richiamo di un'élite interclassista, già che gli mancava del tutto, a differenza di Leopold, la disposizione e il «senso» per stare nei termini delle gerarchie della società. In ogni caso da più parti è stata notata giustamente una certa tendenza abbastanza precoce a sperimentare una massima gravità di espressioni (definite quasi non mozartiane) con figure facilmente assimilabili a quella paterna, ma ovviamente esterne al tipo di conflittualità del rapporto con Leopold: ve ne sono di diverse (e molte altre ancora è necessario supporre fra quelle con cui non si esprime adottando le coazioni della parola scritta, ma con l'infinita ricchezza ed ambiguità di un linguaggio a lui certo più congeniale), qui può non essere del tutto superfluo citare ciò che scrisse all'abate-benefattore Bullinger nel 1778: «un uomo che nelle

prime tristi evenienze non si è mai perso d'animo, ha continuato ad avere religione e fiducia in Dio è stato un buon cristiano». È nel 1787 però, mentre Leopold gravemente malato è a un passo dalla morte, che Mozart conduce a termine il gioco, anche crudele, dell'inversione dei ruoli e dei contenuti, ammonendo quasi paternamente il «padre» e costringendolo alla complicità, col tono disteso e pacato della coscienza della propria superiorità di fronte al distacco definitivo (nostri i corsivi):

Poiché la morte (a ben guardare) è l'ultimo, *vero fine* della nostra vita, da qualche anno sono entrato in tanta familiarità con questa amica sincera e carissima dell'uomo, che la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi pare addirittura molto consolante! E ringrazio il *mio* Dio di avermi concesso la fortuna di avere la opportunità (lei mi capisce) di riconoscere in essa la *chiave* della *nostra vera felicità*.

Il committente padovano di Mozart (Don Giuseppe Ximenes)

Nella celebre monografia dell'Einstein la «scelta» massonica dei Mozart (fu Wolfgang ad introdurre Leopold nella Loggia viennese «Zur Warhen Eintracht» nel 1784) viene un po' considerata come l'effetto di una reazione al «carattere profondamente irreligioso della società dell'epoca» che, dice lo studioso illustre, padre e figlio avrebbero avuto modo di osservare soprattutto nel corso dei loro viaggi in Italia. Sulla via del ritorno del primo viaggio però il giovanissimo compositore dopo aver fatto l'esperienza dei più importanti centri e degli ambienti musicali più in vista della penisola (salotti mondani e teatri, ma anche Cappelle), già «fregiato» del titolo di accademico filarmonico (dopo un tirocinio preparatorio col Padre Martini a Bologna) e reduce dai successi milanesi del *Mitridate*, fu investito di un compito tutt'affatto «diverso» da quanti ne aveva assunti ed espletati in quel biennio (1769-1771) di permanenza in Italia (un biennio, tutto sommato, già intensificatosi di una ricca molteplicità di incontri e relazioni, forse più di quanto sia incline a far credere l'Einstein). Infatti, in un contesto di circostanze che perlopiù sono rimaste oscure o sono state poco indagate nella pur sterminata bibliografia mozartiana corrente, il 13 marzo 1771 i Mozart si portarono a Padova non solo o non tanto per una breve visita alla città (durata quel-

l'unica intensa giornata), ma per ricevere una nuova commissione: con una puntualità un po' insolita e sconcertante (se si pensa al proseguo della carriera del Maestro) e assolutamente priva dei tipici preamboli mondani di tante altre occasioni anche italiane, gli venne affidata l'«azione sacra» metastasiana *Betulia Liberata*. Quel committente padovano a cui bastarono pochi momenti per decidere che il compositore quindicenne era in grado di cimentarsi con il difficile testo del Metastasio (che gli aveva procurato l'epiteto di «poeta filosofo») era una singolare figura di aristocratico (: un marchese) e mecenate della musica, nominata una sola volta nell'epistolario mozartiano in un annuncio fatto con una certa qual ufficialità da Leopold al Conte Gian Luca Pallavicini il 19 luglio 1771 da Salzburg:

Fratanto sta componendo il mio figlio un Oratorio di Metastasio per Padua ordinato dal Sigr. Don Giuseppe Ximenes de Principi d'Aragona, quest'oratorio manderò, passando per Verona, a Padua per essere copiato, e ritornando da Milano anderemo a Padua per sentirne la prova.

Dunque la *Betulia* fu composta a Salzburg nell'estate 1771 (e, come vedremo, consegnata nell'autunno), è però su Giuseppe Ximenes, tanto noto quanto subito misterioso per chi ha studiato Mozart, che dovremo concentrare al momento tutta la nostra attenzione.

Sue sono una serie di ventuno lettere scritte al Padre Martini sempre da Padova nel periodo 1770-1781, suo è il libretto di una cantata (*Il delirio umano*) edita a Padova dal Conzatti nel 1768 e dedicata all'Elettrice vedova di Sassonia Maria Antonia Walpurgis (che, sorella dell'Elettore monacense Massimiliano III Giuseppe, alternativamente soggiornava a Dresda e a Monaco potendo esercitare una grande influenza sulla vita musicale e teatrale delle due capitali). Da questi materiali non si riesce a trarre un profilo qualsiasi del personaggio, ma nelle lettere al Martini si può scoprire, comunque, che i suoi interessi musicali sono dispersi in un ampio spettro: dalla teoria armonica alla composizione alla tecnica vocale. Così come si scopre che è in contatto con i maggiori musicisti e esponenti del convento antoniano: Tartini (il grande piranese muore nel 1770, l'anno prima della visita padovana dei Mozart), il Padre Vallotti (maestro della cappella della basilica del Santo), Van-

dini (il celebre violoncellista che fu l'amico più intimo del Tartini), il Padre Agostino Ricci (successore del Vallotti alla direzione della cappella fra il 1780 e 1785), il Padre Bonaventura Perisutti (allora uno degli esponenti più in vista del convento). Sul versante di musicisti di diversa estrazione e professione l'elenco si arricchisce dei nomi dei compositori e operisti Ferdinando Bertoni («il nostro Bertoni» poiché questi aveva studiato col Martini) e Giuseppe Sarti («il mio caro maestro Sarti»).

Nelle lettere al Martini una certa qual disposizione ad un orgoglioso riserbo traspare però dalla parte del marchese, riserbo che è senza dubbio la causa di una specie di non perfetta sintonia fra i due corrispondenti ed anche di molte incomprensioni ed equivoci. È però evidente, nel carteggio, che gli scopi principali del contatto di Ximenes con l'autorevole «definitore perpetuo» dell'Accademia Filarmonica bolognese sono precisamente da ricondursi ad una attività di organizzatore animoso di accademie private in casa sua che egli svolge a Padova. Accademie per cui mette a disposizione tutti i suoi mezzi, che sembrano notevoli, e tutta la sua influenza sulla cappella antoniana alle cui strutture – cantanti ed orchestra in primo luogo – la sua attività privata indubbiamente s'appoggiava. Dal carteggio martiano conviene ancora raccogliere alcuni frammenti di informazione che potranno esserci molto utili anche per ciò che concerne le vicende «mozartiane» (Mozart non è però mai citato in alcuna di queste lettere).

Qualcosa della competenza del marchese nei confronti dei problemi di tecnica vocale ci è dato di scoprire quando Ximenes si rivolge al Padre Martini perché gli procuri un giovane soprano castrato per «farlo servire» nelle sue accademie («Se il giovane riuscisse passabile lo metterei in questa cappella del Santo, ma resti questo affidato al suo segreto»). I requisiti richiesti sono tutt'altro che generici («Se legge all'improvviso, se ha voce di petto o di testa, se la voce è intonata in tutta l'estensione, se ha trilli e mordenti naturali, ecc...») e la decisione definitiva spetterà al giudizio di un maestro padovano con cui il giovane dovrà in ogni caso compiere un corso di perfezionamento a Padova a spese del marchese, a cui non basta peraltro come garanzia il fatto che Martini avesse scelto un allievo del famoso maestro bolognese Lorenzo Gibelli (il maestro del Crescentini e del tenore Matteo Babbini). In occasione della richiesta di musiche da eseguirsi nelle accademie, apprendiamo invece che le predilezioni del marchese vanno ai generi devozionali, e non poco Ximenes si irrita quando scopre che il Martini gli ha inviato musica da chiesa: «Dovevo spiegare meglio la commissione. Musica

da chiesa veramente non è buona per Accademie; oltre di che me ne trovo ben provvisto. Il mio bisogno è d'oratorii, cantate a due, tre, quattro voci». (Continuando questo tipo di equivoci in una lettera successiva Ximenes ordinerà addirittura di «sospendere le spedizioni»). Una circostanza che rivela una sua precisa attinenza con le vicende della *Betulia* mozartiana riguarda l'abitudine di Ximenes a predisporre in modo bizzarro le sue commissioni, consegnando a volte uno stesso libretto a più musicisti, certo che «Questa varietà di compositori farà riuscire un'opera molto gradita» (e cita una *Passione* su cui ha contemporaneamente messo al lavoro Sarti, il Padre Ricci e un altro maestro tedesco che col suo solito riserbo non nomina).

È opportuno, a questo punto, precisare che il chiarimento del contesto e delle condizioni che permisero la commissione e l'esecuzione della *Betulia* di Mozart si apre ancor più problematicamente al chiarimento di un'intera stagione, ventennale, di vita musicale, teatrale, oratoriale, «privata», sempre in Padova, che comprende molte produzioni originali di autori fra i più importanti del secondo settecento ed anche straordinarie «ripreses» di capolavori come l'*Alceste* di Gluck nel 1777 (data che corrisponde alla prima esecuzione italiana dell'opera) l'*Orfeo* dello stesso Gluck come poi l'altro, celebre ai suoi tempi, di Ferdinando Bertoni. Una lunga stagione di accademie che si documenta in un arco di tempo compreso fra il 1768 e il 1785: per tentare di superare l'*impasse* creatosi sul merito della *Betulia* e, in un tutt'uno, per tentare di descrivere quanto va succedendo a Padova, ci s'impone di ricalcare, anche metodologicamente, gli itinerari di una ricerca recentemente compiuta, incrociando variamente un sistema complesso di fonti «diverse» (epistolari, archivistiche, ecc..., ecc...).

In primo luogo passeremo attraverso il congiungimento biografico di tre personalità che, in un sensibile clima di solidarietà di intenti e motivazioni, possono essere considerate come quelle che più si coinvolsero nella promozione di questo lungo episodio di arte veneta: Ximenes, appunto, e poi il compositore e maestro di canto Giovanni Ferandini, infine Gaetano Guadagni, il mitico contralto che fu il primo interprete dell'*Orfeo* gluckiano a Vienna nel 1762.

Don Giuseppe Ximenes, che dei tre è ovviamente il primo ad interessare le vicende del testo mozartiano non sembra per nulla, a conti fatti, potersi identificare con quell'«eccentrico mecenate di noti contrappuntisti» che è stato frettolosamente descritto da William Mann: scendendo dal necrologio, ovvia-

mente conciso, ad una nuda iscrizione commemorativa al testo di un intenso testamento fino alle opere, cercheremo di rintracciare le orme di uno stile di vita ideale, austero, nobilissimo.

Per una pura coincidenza cronologica il mecenate della *Betulia* moriva a Padova nell'anno in cui i Mozart facevano il loro ingresso nella massoneria; leggiamo nel Registro dei Morti dell'Ufficio di Sanità padovano in data 8 luglio 1784.

[È morto] Il Nobile Signor Kavalier Marchese Don Giuseppe Ximenes de' Principi d'Aragona e Kavalier delle Chiavi d'Oro [...], d'anni 66, visitato dai dottori Olivi, Fiorati, Bonioli, Sografi.

Una iscrizione funebre dalla nudità forse eccessiva (basilica, antica cappella della Madonna, parete di destra) lo ricorda in questo modo:

D. JOSEPH. XIMENES ARAGONIUS
ET. PERETTI
MARCHIO. AB. ESCK. PATRIT. FLORENT.
IDEMQUE. ROMANUS
A. CUBICULO. ET. SANCTORIB. CONSIL. S.C.M.
OMNIGENA. RELIGIONE. SINGULARIS
HIC. SITUS. EST
PERMISSU. MARCH. THOMAE. OBITI.
OB. VIII. ID. IUL. MDCCLXXXIV

A commento di questa sobria epigrafe il Gonzati nel libro dedicato alla basilica di S. Antonio scrive:

Dicendoci l'iscrizione che il Ximenes era aragonese, non v'è alcuno che ignori quanto potente ed illustre nelle Spagne fosse questa famiglia. Ma questo marchese Giuseppe non era, come taluno de' suoi antenati, amico del fasto. Più che gli onori amava egli ed apprezzava la virtù; più che l'ammirazione degli uomini l'umanità. Ci venne questo affermato da persone che lo conobbero da vicino.

Sembra, in effetti, che il commento confermi quanto può ispirare la lettura del seguente «testamento mistico» del marchese: l'immagine di un uomo che affronta la prova estrema come purificato dal proprio esempio di esistenza morale.

[...] Questo di 30 settembre 1771 sapendo benissimo Io Giuseppe Marchese Ximenes d'Aragona, Patrizio Fiorentino e Patrizio Romano, d'essere mortale e non sapendo l'ora della mia morte. Per questo adesso che per la Divina Misericordia mi trovo sano di mente e di corpo, e di intelletto, ho risoluto

to di scrivere di mio proprio carattere questo testamento [...] Istituisco e dichiaro mio Erede libero la mia amatissima consorte la signora Maddalena Loviselli Ximenes d'Aragona legittima mia moglie di tutto quello che si troverà alla mia morte in questo stato di S. Marco, in contanti, argenti, gioie, mobili, biancherie, case, terreni, livelli, e qualunque eredità mi si dovesse. Prego il mio amatissimo signor Nipote Ferdinando Ximenes di volergli contribuire cento piastre annue dell'affitto di casa, lasciati dal Marchese Tommaso mio padre [...]. Voglio che l'erede faccia sapere la mia morte a tutte le scuole in cui sono iscritto e che inserisco in questo Testamento [...]. Voglio che [...] il mio corpo sia portato privatamente e senza la minima pompa nella chiesa di S. Antonio [...] in oltre sepolto il più vicino possibile all'Arca di S. Antonio [...] senza il minimo segno di esteriore ornato [...]. Finalmente domando perdono a tutti, di qualunque mal esempio avessi loro dato. E ricordo a tutti il Santo Timore di Dio.

(Alla fine del testamento è annotato: [«Della morte] si dia avviso al Gran Ciambellano della Corte di Vienna»).

Riduzione della pompa, anonimato, orgoglio virtuoso: molte di queste testimonianze si adeguano ad uno stile che in qualche modo significa l'aura ideologica che ispira le opere umane alla eredità silenziosa e il riconoscimento del valore morale alla inerenza sentimentale e dimessa ad un ordinamento generale, umano e cosmico. Troviamo, nei documenti ufficiali, un Patrizio Romano che ben conoscendo il mondo e il potere (è stato evidentemente Ciambellano della corte asburgica: così va decifrato il suo cavalierato) elegge a suo ritiro spirituale Padova e, in Padova, i dintorni dell'Arca del Santo (ossia un ambiente distaccato – quello da cui sorgerà una vera e propria comunità di solidarietà artistiche e di pensiero: una mente collettiva), ove non condivide le pratiche della nobiltà locale, ove si professa devoto di una religione «omnigena» – ragione di ogni cosa, presente in ogni cosa –, ove sprezzando convenienze e privilegi prende per sposa una donna non di rango, facendola libera erede del patrimonio del casato. In effetti si compone di già l'immagine di un personaggio che d'altro non si preoccupa che di produrre inediti esempi di comportamenti morali assoluti.

Sappiamo ormai per certo, e non mancano le conferme nei riferimenti documentari d'archivio, che questo personaggio, a partire dal 1762, è un attivo mecenate di giovani musicisti (oltre a Mozart si sa di Mysliveček, Naumann, Vogler, Antonio e Giuseppe Callegari, Nasolini, L. Gatti; se ne veda una confer-

ma nelle opere appositamente commissionate della lista cronologica degli allestimenti accademici che proponiamo nelle pagine seguenti). Forse un ispiratore, più che un semplice protettore, competente e dotato di idee originali. Idee che si riflettono precisamente sui caratteri di questo ciclo di allestimenti privati che si conclude con la morte del marchese e si sviluppa nelle attività musico-drammatiche del suo *entourage*. Per tutta la durata di questa stagione d'arte infatti i testi trattati (azioni musicate) rappresentano tutti, non senza pecche di monotonia, la stessa, identica scena di una tensione ideale che sembra confondere, estremamente, tutti i «generi» praticati in uno spirito di conformità unificante quanto mai seria e moraleggiante (diciamo lo spirito che si potrebbe etichettare come quello della «omnigena religio singularis»).

Testi selezionati, via via, intelligentemente, a perfezionare la loro progressiva esemplarità, e che in qualche modo segnalano nella compattezza del loro corpus – forse più di ogni altra informazione diretta o indiretta – il carattere del mecenatismo di Ximenes, che s'estende da una specie di ritualità privata, elitaria e separata, ad una ricerca quasi laboratoriale di incubazione di esperienze teatrali da opporre a quelle dei circuiti pubblici. (È assolutamente da escludere che la produzione-ricezione «privata» dell'ambiente di Ximenes sia da riportare al modello ben noto delle accademie settecentesche: ossia a una pratica di ri-godimento privato di eventi artistici pubblici, magari selezionati e nobilitati dall'ascolto esclusivamente competente).

Forse, dal compattarsi del repertorio in un regime quasi rituale e tanto tematico è possibile scorgere nei contorni di questa esperienza una certa affinità con lo stile delle Logge.

Al proposito l'indagine ci conduce a rilevare come effettivamente l'ambiente laico, misto di nobili e borghesi, della Presidenza dell'Arca (che si può facilmente considerare come il destinatario primo degli allestimenti privati) sia in questi anni interessato dalla penetrazione degli ideali della massoneria, fino alla formalizzazione, nel 1778, della Loggia «L'Amore del prossimo».

Sparita la gran parte della documentazione in seguito alle perquisizioni ed ai sequestri degli Inquisitori della Serenissima (che circa nel 1780 mutò il proprio atteggiamento di tolleranza nei confronti della massoneria veneta),

l'attività e il Rito della Loggia massonica padovana ci è quasi del tutto ignoto. Ci restano però alcuni nomi di affiliati che appunto per lo più si identificano con membri della Presidenza dell'Arca: il marchese Gasparo Scovin («A labirintho», commendator patavii, poi Maestro scozzese), il conte Girolamo de' Lazara («Ab arbore amputato»), l'avvocato Giovanni Petrobelli (nominato semplicemente «apprendista»), il conte Girolamo de' Dottori («A quercis»). Fra tutti spicca però, nelle liste superstiti e per vie che conducono più direttamente alle pratiche musico-simboliche dell'«Accademia» il nome di Francesco Modena («Franciscus a Macerothe», Maestro scozzese e animatore dell'attività massonica vicentina, veronese e padovana). A questo gentiluomo vicentino di professione stampatore, forse dilettante di torchi, il circolo di Ximenes si rivolge per la stampa di diversi libretti d'opera e oratorio a partire dal 1777, tradendo, forse significativamente la consuetudine di rivolgersi alle stamperie padovane (Conzatti e Seminario). Se il nome di Ximenes non compare mai nei «reperti» massonici, vale la pena comunque di ricordare che gli Aragona sono personaggi di primo piano nella formazione delle prime Logge italiane, come Diego Naselli de' Principi d'Aragona («Didacus a Falcone») che ne è forse il personaggio di maggior spicco, come Don Raimondo Ximenes che è, nel 1779, Gran Maestro della Loggia di Cremona.

Ma all'ipotesi fornisce forse un puntuale riscontro positivo anche il fatto che cala, su queste accademie, tanto frequenti e importanti, un velario di silenzio, una coltre di sconoscenza da parte di quell'«altra Padova» che attraverso l'opera dei suoi memorialisti sa rendere autodescrizioni pertinentissime e ricche di quanto si fa e accade nel mondo del potere locale e della nobiltà. Ciò in qualche modo assume il carattere di un trattamento ostile e sospettoso che raggiunge tutte le personalità che incontreremo, oltre a quella del marchese, coinvolte in questa associazione d'arte e amicizia.

Mette conto di citare, al riguardo, il ritratto che di Ximenes rende il «principe» dei memorialisti padovani, l'abate Giuseppe Gennari, riferendo (ancora una scena funebre) della sua morte:

[Luglio 1784] Addì 8. Questa mattina, a' ore 12, morì il marchese Giuseppe Ximenes d'Aragona che da vent'anni in circa soggiornava in Padova dopo aver sostenuto splendide ambascerie per la casa d'Austria a Pietroburgo e a Londra nelle quali, e nel soggiorno poi fatto a Vinegia, spese buona parte del suo patrimonio, di modo che ora viveva con un assegnamento di 100 zecchini al mese che gli fece un suo nipote maritato in Firenze. Fu dilettante oltremodo di musiche e bellissime Accademie faceva in casa sua, così qui come a Venezia, e i professori della musica così vocale come strumentale lo sperimentarono sempre amorevole e benefico protettore. Nel 1767 menò

moglie segretamente e fu Maddalena Lovisetti, figlia del Gobbo che, essendo fattore dell'Arca del Santo, fece una buca e, posto in prigione, mediante la protezione e i denari del marchese ne uscì. Ella da principio lo servì in grado di governante e poscia, come s'è detto, divenne sua moglie senza per ciò invanire o uscire dai termini. Grande obbligo ha tutta quella numerosa famiglia al suddetto marchese e l'Abate medesimo ch'è stato socio ed ora è corrispondente dell'Accademia. Ebbe sepoltura il Marchese ne la chiesa del Santo in un'Arca scavata ora nella cappella degli Obizzi. Lasciò erede la moglie di tutto ciò che poté lasciarle, ma dicesi che tale eredità sia gravata da molti debiti.

In questo che vedremo essere il quasi unico resoconto gennariano sulla vita padovana di Ximenes, il velato rimprovero del matrimonio plebeo corona, nella cronaca, il tentativo di screditare la figura del marchese (insinuando, fra l'altro, sospetti di un'improbabile caduta in miseria); comunque oltre il travisamento e la malcelata antipatia, riemergono anche nella memoria del Gennari i soliti caratteri della personalità di Ximenes che abbiamo già verificato.

Il «vecchio» maestro Ferandini

Riandando al 1771 e all'insolitamente succinto resoconto tracciato da Leopold della giornata passata col figlio a Padova (cfr. lettera da Vicenza del 14 marzo 1771), abbiamo modo di vedervi comunque in qualche modo precisamente documentato l'incontro con un altro personaggio, musicista vero e proprio questa volta, di indubbia fama internazionale che, come Ximenes, verosimilmente si ritira a Padova, nelle vicinanze dell'Arca e della Cappella musicale antoniana: Giovanni Ferandini. Mozart si intrattenne con lui e i due si alternarono a gara all'arpicordo (Wolfgang mosse poi all'incontro col maestro Vallotti). Nella connessione diretta fra Ferandini e Mozart si attua probabilmente quella fra Mozart e l'ambiente padovano del mecenate Ximenes (la cui presenza infatti, nella lettera del 14 marzo, aleggia da dietro la notizia dell'accoglimento della commissione, senza riferimento esplicito). L'assidua collaborazione fra Ximenes e Ferandini resta peraltro inequivocabilmente confermata sul filo rosso che lega l'ambiente musicale «privato» padovano a quello, di ambito compreso fra le corti di Monaco e Dresda, su cui esercitava la propria influenza e, in

un certo senso, il proprio gusto, la colta e «impegnata» Elettrice di Sassonia Maria Antonia Walpurgis (che fu poetessa, musicista, pittrice, ma soprattutto una grande mecenate dei musicisti e assidua cultrice dei generi devozionali); come si ricorderà, dalle prime righe di questo contributo dedicate all'Aragona, Ximenes le aveva dedicato nel 1768 il libretto del suo poema *Il delirio umano*.

Tre anni dopo Mozart giunge a Padova, accompagnato dall'Elettore palatino in persona, il giovane abate e musicista Georg Vogler (un'interessante figura di artista dedito alla composizione e all'insegnamento - sarà il maestro di Weber, Meyerbeer, Danzi - e che tenterà anche abbozzi di musicologia sistematica e comparativa): le fonti a nostra disposizione sul suo lungo soggiorno (per circa un anno fra il 1774 e il 1775 studiò col Vallotti restando vivamente impressionato dalle teorie armoniche del maestro padovano) ulteriormente documentano la stabilità e la quotidianità del rapporto Ximenes-Ferandini sia nel 1774 sia poi, attraverso una lettera dell'abate al Vallotti, nel 1776. Durante il suo soggiorno padovano Vogler - in seguito, com'è noto, bersaglio di ironie piuttosto amare da parte di Mozart - fu un protetto del marchese Ximenes che lo presentò anche al Martini perché lo «facesse ammettere» tra i Filarmonici previo un breve tirocinio (sembra che nel confronto col Vallotti, più aperto alla sperimentazione del nuovo, Vogler ne sia rimasto deluso), ma non ci è noto se a Padova ottenne come Mozart di essere investito dell'«onore» di un compito specifico.

Del «vecchio» maestro Ferandini (così sappiamo da Costanza che ebbe in seguito a nominarlo Mozart) dovremo a questo punto tentare di rendere un certo profilo biografico e artistico.

Per ciò che riguarda la nascita le notizie sono incerte (i suoi estremi biografici: [?] 1710 circa - Monaco di Baviera, 1791), diciamo comunque che «nasce» oboista e studia composizione sotto la guida del Biffi a Venezia, presto passando a Monaco dove via via il suo prestigio crebbe al punto che nel 1753 gli fu affidata l'opera inaugurale del Teatro Residenziale (*Catone in Utica* del Metastasio). A Monaco si dimostrò musicista raffinato e colto (anche nelle composizioni strumentali che furono pubblicate), ricoprendo la carica di compositore di camera dell'Elettore Karl Albrecht (1737) ed affermandosi presto anche come maestro di canto sia a corte (dove suoi allievi furono la stessa Walpurgis e il futuro elettore Massimiliano) sia negli am-

bienti del teatro (fu il maestro del celebre tenore Anton Raaf, l'Idomeneo mozartiano). Nelle consuetudini del suo impegno didattico (cospicuamente attestato da un numero impressionante di Arie e Cantate a voce sola che si conservano perlopiù a Monaco e a Dresda) risalta il frequente ricorso ai testi del Metastasio, cui indubbiamente Ferandini si ispirò anche per quanto riguarda l'ideale espressivo del canto e dello stile come strumento funzionale di rappresentazione drammatica e di caratterizzazione degli affetti. Ma quest'ideale, che si trasferisce nella prassi compositiva e didattica di Ferandini venandosi di un certo personale intellettualismo, alla metà del secolo entra in crisi di fronte alle nuove mode canore dei virtuosi e del pubblico (quelle del virtuosismo acrobatico e dell'esibizionismo fine a se stesso così tanto deprecate dal Metastasio). Nel ritiro dall'agone teatrale di un Ferandini all'apice della carriera e della fama bisogna intravedere, forse, una volontà (o un'incapacità) di adeguamento a quelle mode stilistiche così estranee alla sua personalità artistica.

A Padova fin dal 1755, visse dapprima con una generosa pensione offertagli dalla corte monacense in cambio dell'impegno a ingaggiare nuovi cantanti per le stagioni teatrali della capitale Bavarese (non sappiamo se avesse facoltà di impegnare anche i compositori). Con l'Elettrice in particolare continuò ad avere ottimi rapporti e al periodo padovano risale infatti la composizione dell'opera drammatica *Talestri la regina delle Amazzoni* su di un libretto originale della stessa Maria Antonia Walpurgis. È noto però anche che di ritorno da Monaco, Ferandini aveva fondato a Padova una scuola di canto teatrale; la notizia, enfaticata nelle storie della musica a Padova, poteva suonare strana per la mancanza di un contesto adeguato per quella che, dalla statura stessa del maestro, sembra essere stata una scuola particolarmente importante. Torna molto più facile, ora, riconoscerla come la *schola* della privata cappella di Ximenes e dei suoi amici (e che il mecenate fosse in contatto con un maestro di chiara abilità lo si sa fin dalle lettere scritte al Padre Martini): la figura di Ferandini è verosimilmente quella di un demiurgo di un'esperienza che probabilmente aveva anche l'aspetto tecnico-interpretativo fra le istanze primarie della sua soddisfazione (ancora conviene ricordare l'interesse e la competenza espressa da Ximenes sul merito della tecnica vocale).

L'unico esempio significativo dello stile del Ferandini che ci resta in Italia è una raccolta manoscritta di nove composizioni «a voce sola con strumenti» (sette Arie per soprano, tenore, contralto e due Cantate per soprano) che si conserva nella Bi-

biblioteca del Conservatorio di Bologna. Trascritta dalla mano del Martini pare che sia proveniente da Padova: potrebbe in effetti costituire un saggio eloquente dell'attività che Ferandini svolgeva per l'«Accademia» dell'Aragona (Ferandini risiedé a Padova per oltre trent'anni, ma null'altro ci è pervenuto se non un libretto di una cantata dedicata al duca del Württemberg nel 1766 che lo indica come l'autore della musica). Le Arie rivelano un tipo di scrittura di evidente destinazione didattica, le Cantate invece congiungono lo scopo didattico all'interesse del musicista per lo sviluppo dei generi «spirituali», ciò che, in effetti, ci riporta a Padova ed alle accademie di Ximenes. Si tratta infatti di un tardo recupero delle cosiddette Cantate del «Sepolcro», un genere rappresentativo da camera, tipicamente barocco, ma cronologicamente e geograficamente anche molto circoscritto alla Vienna di Leopoldo I. Ferandini attua una sorta di «ripristino» di questo genere condotto sotto un profilo marcatamente intellettualistico dell'uso simbolico degli stili musicali.

Nel *Pianto di Maria* per soprano e Archi (che verrà eseguito in prima esecuzione moderna e pubblica nel corso del presente festival mozartiano) egli disegna in modo assolutamente convincente lo sdoppiamento della parte del solista fra le «figure» di Maria e dello Storico. La «parola» di Maria è immersa in atmosfere musicali di ricercato arcaismo ad idealizzarne una sacralità atemporale: il Pianto, il tono della Preghiera (le Arie e gli A solo di Maria) è caratterizzato da un nudo contrappuntismo che si costituisce su melodie tratte dall'antico linguaggio religioso. Ciò svela la sua intenzione allusiva nel concatenarsi degli episodi strutturali-formali dell'intera sequenza: a volte gli episodi solistici si riducono a brevi réfrains che concludono recitativi accompagnati «narrativi» elaboratissimi e patetici, pieni di sorprese armoniche. Lo Storico per contro «attualizza» la proposizione statica ed idealizzata della Vergine adottando nelle Arie un linguaggio più moderno anche se sempre semplice (limpida divisione delle funzioni musicali del canto e dell'accompagnamento, melodismo parcamente ornato e patetico nello stile delle arie «galanti», utilizzo della struttura tripartita da capo). Lo Storico conclude la cantata con un monito all'«Uomo» che sorprendentemente evolve il piano tonale dell'intera composizione: come dalla tradizione dei «Sepolcri» anche quello del Ferandini gravita inalteratamente intorno al Do minore, ma se ne distacca alla fine per raggiungere, con forte contrasto, il Si bemolle maggiore.

Nell'esempio qui citato, sommariamente, Ferandini sembra proporsi coscientemente la meta della rivisitazione della tipologia barocca del Sepolcro operando in un senso che volentieri

chiameremmo con terminologia recente: pluristilismo (impiegato per rendere la riconoscibilità di messaggi simbolici sintetizzati alla sfera del trasferimento del corpo semantico della «lettera» in quello del linguaggio propriamente musicale). Nel corso dell'esperienza padovana ciò trova dei precisi punti di riscontri: alla «religio» musicale padovana arriveranno infatti nel 1776 (col rientro di Guadagni) i pasticci dell'*Orfeo* di Gluck e Bertoni (cfr. la lista cronologica nelle pagine seguenti) ove nel confronto di stili, principalmente vocalistici, si sintetizza l'idea simbolica della lotta degli antagonismi astratti [Male-Bene], in forme che possono ricordare quanto avviene nel *Flauto Magico* mozartiano); ma un esempio, ancor più affine, ci è offerto da un passo famoso della stessa *Betulia* mozartiana (cfr. *infra* nella parte dedicata al testo mozartiano).

Le ultime notizie biografiche sul Ferandini sembrano nararci come egli si sia vieppiù legato al circolo ximenesiano quando, nel 1778, se ne restò a Padova pur se la pensione percepita da Monaco gli era stata drasticamente ridotta, e come solo dopo la morte del marchese (1784), ridotto in gravissime condizioni economiche, sia stato costretto ad un improvviso ritorno nella capitale bavarese (1790) dove poco dopò morì.

Gaetano Guadagni a Padova

Nella seconda ed ultima citazione del marchese Ximenes che ci viene fornita dal Gennari nei suoi diarii di vita patria, indirettamente si testimonia, a proposito di nuove opere stradarie nella contrada della Basilica, la fisica vicinanza del mecenate con Gaetano Guadagni, il celebrato interprete dell'*Orfeo* di Gluck e anche di altre produzioni (di Traetta e dello stesso Gluck) della Riforma viennese dell'Opera Seria.

[Settembre 1778] La strada del borgo di S. Croce fu proseguita fino alla Chiesetta della Salute davanti alle case nuove al Santo abitate dal Marchese Ximenes e dal Cavaliere Guadagni, fu fatto un bel marciapiedi di macigno.

Proprio in questa casa, come abbiamo visto, trovarono la loro sede principale le adunanze musico-drammatiche dell'entourage di Ximenes: Guadagni vi risiedeva fin dal 1776, mentre peraltro contatti piuttosto stabili con l'ambiente accademico

risalgono al 1768, l'anno in cui ottenne, ormai celeberrimo in tutta Europa, di essere definitivamente riassunto (con ampie libertà di spostamento) nell'organico dei cantori della Cappella. Dopo una lunga permanenza a Londra (1770-71), in cui interpretò l'*Orfeo* nella versione con rimaneggiamenti di Johann Christian Bach, Pietro Gugliemi e altri ancora operati dallo stesso cantante, Guadagni rientra nuovamente in relazione con Ximenes e l'«Accademia» nel 1772, mentre a Padova si segnala la presenza dell'Elettrice di Sassonia (la già citata Maria Antonia Walpurgis). Con la probabile mediazione del Ferandini Guadagni è ingaggiato a Monaco dove arriva direttamente al seguito dell'Elettrice e dove trova da subito un'ampia disponibilità in ordine alle scelte del repertorio (interpreta e già perfeziona il «suo» *Orfeo* «rimaneggiato», e poi un altro, tutto nuovo, del compositore di corte Antonio Tozzi su un libretto di Marco Coltellini; interpreta anche la *Talestri* della Walpurgis e di Ferandini). Il grande contralto si ferma dunque a Monaco dal 1772 al 1775, e nel 1776 si stabilisce a Padova, anch'egli definitivamente ritiratosi dal mondo teatrale pubblico e ufficiale per sfuggirne i relativi condizionamenti, nei confronti dei quali aveva viepiù manifestato una decisa intolleranza. Se questa è un po' la «cronistoria» dell'ultima parte della carriera di Guadagni, che si concluderà a Padova, della importantissima ricerca estetica di questo personaggio conviene raccogliere ancora qualcosa.

Nato forse a Lodi o a Vicenza nel 1729 Guadagni fu assunto diciassettenne nella Cappella antoniana (1746), compiendo un intenso tirocinio nello stile sacro col competente Vallotti (che era stato egli stesso un cantore). Questa preparazione e soprattutto le eccezionali caratteristiche vocali del giovane contralto diedero sviluppi sorprendenti: passato a Londra nel 1748 – egli era ancora un perfetto sconosciuto – venne notato da Handel che lo impiegò nei suoi famosi oratorii (*Messiah*, *Samson* e scrisse per lui appositamente la parte di Didymus in *Theodora*). (Handel aveva allora rinunciato del tutto a servirsi di ben più famosi virtuosi italiani). Nel medesimo periodo a Londra veniva iniziato ai rivoluzionari stili d'arte scenica dell'attore shakespeariano David Garrick. Negli anni '60, partecipando a pieno titolo nelle scelte stilistiche degli autori, Guadagni fu l'interprete più coinvolto nella Riforma di Vienna (per Gluck *Orfeo* e Telemaco, per Traetta *Oreste nell'Ifigenia in Tauride*) divenendo il campione del cosiddetto «stile espressivo» (cioè semplice e sillabico) che larghi margini d'azione lasciava alle sue capacità d'attore, del tutto incomparabili nell'ambito delle scene operistiche. Là dove però il virtuosismo gli sembrava un procedimento legittimo al tratteggio

dei caratteri delle «*dramatis personae*», continuò ad essere un «virtuoso»: soprattutto nei personaggi profetici ed ispirati dell'oratorio (una data importante in tal senso è quella del 1770 quando si esibisce a Londra nella parte di Gioas dell'oratorio metastasiano di J. Ch. Bach). I contemporanei, come ad esempio l'Artaega, identificarono nella sensitività di questo cantante-attore anche una perfetta realizzazione delle idee sceniche e teatrali del Metastasio. Celebrità, ma anche insuccessi e frustrazioni lo accompagnarono nelle sue esibizioni: i frequenti episodi di polemica aperta con gli impresari e col pubblico indicano senza dubbio che l'«incontro» di Guadagni era determinato dalla capacità dello spettatore di coinvolgersi ad una fervorosa valutazione dell'atto espressivo.

Il Guadagni che torna a Padova nel 1776 è ancor giovane e tutt'altro che finito come cantante (egli era, in sostanza, più un mezzosoprano dalla voce molto estesa che un contralto puro; la sua estensione: Fa diesis 2 - Sol 4). Si porta dietro il ricordo di un ingente numero di esperienze teatrali fondate su di una concezione sensibilmente mistica e rituale dello spettacolo musicale (e il primo risultato della sua compartecipazione all'esperienza accademica padovana è un ulteriore perfezionamento di un *Orfeo* rimaneggiato nelle forme di una maggior accentuazione del contenuto simbolico della fabula). Nell'ambiente artistico che gravita attorno al Santo, pur tuttavia ben distinto da quello della Cappella vera e propria, egli trova il luogo ideale per portare a termine la sua ricerca estetica. Nelle accademie private, libere infatti dai condizionamenti della scena media, Guadagni interpreta esclusivamente i suoi personaggi, sia quelli mitologici (da quello dell'*Orfeo* a quelli diversi delle nuove *fables* neoclassiche, che si disponevano ad essere interpretate secondo intenti di nuova spiritualità), sia quelli «profetici» ed «ispirati» delle storie bibliche e cristiane, sia quelli generi oratoriali. In queste occasioni di «libero teatro» Guadagni continua a sperimentare intensificazioni del gesto espressivo vieppiù fino alla morte del mecenate Ximenes (non più impresario, ma socio, compagno, fratello), l'anno successivo (1785) egli perde drammaticamente voce e parola a seguito di un «colpo apoplettico» (ictus cerebrale); con la disgrazia che rese muto Guadagni si conclude definitivamente il ciclo ventennale delle accademie padovane.

Il repertorio dell'«Accademia»

Un vero e proprio corpus di partiture manoscritte, parti e libretti, che raccoglie i testi delle accademie promosse a Padova

da Ximenes e poi, con lui, da una mente «sociale» sempre più allargata a un collettivo d'artisti, si conserva nell'Archivio musicale della Cappella Antoniana. (Fra alcuni manoscritti anonimi e non datati, comunque riferibili a questo ciclo padovano, si trova una partitura che, pur sotto altro titolo, rispetta integralmente il testo letterario della cantata già citata di Ximenes *Il delirio umano* [l'unica copia del libretto si conserva invece a Milano]). Questo corpus presenta materiali residui, d'uso, copiati alcuni abbastanza alla svelta, quasi sempre dalle stesse ben riconoscibili mani, per la rappresentazione regolare di oratorii, cantate, opere, feste teatrali da datarsi al periodo 1768-1785. Dalle parti di canto, così come dai libretti, risultano a volte i nomi degli interpreti (soprattutto per il periodo 1776-85), che sono tutti del Santo (dunque tutti cantanti uomini): Piatti soprano, Nasolini tenore, Androsi tenore, Benacchio basso, Antonio Solari soprano, Francesco Fortini contralto, Granza contralto, Brusaferrì basso, Quistapace e dal '76, ma forse anche da prima Guadagni.

Circa gli organici orchestrali, è evidente che il referente è l'orchestra della Cappella (dunque piena disponibilità per ciò che concerne gli archi) con alcune ricorrenti integrazioni nella sezione dei fiati (fagotti e flauti).

Sulla copertina di gran parte dei libretti è incollata un'etichetta di carta su cui sempre le stesse mani hanno riportato l'avvertenza «Favorirà restituir il libretto terminata l'Accademia» e, a volte, anche una numerazione progressiva (compaiono anche numeri sopra il cento). Nell'Archivio è dato di trovare una certa quantità di libretti dello stesso titolo (da un minimo di uno a un massimo di diciannove), ma copie di questi libretti sono sparse anche in altre biblioteche italiane (Padova, Roma, Parma, Venezia, Milano, Firenze), a volte anch'esse fornite della stessa identica etichetta distintiva. Un nucleo assolutamente preponderante di libretti proviene da stamperie padovane (Conzatti e Seminario) approntati appositamente per l'occasione delle varie rappresentazioni, un numero limitato di libretti è di provenienza diversa (evidentemente recuperi di stampe già servite in altre città), c'è, infine, un gruppo di quattro libretti stampati per le occasioni accademiche non a Padova, ma a Vicenza, dalla stamperia di Francesco Modena:

di questo gentiluomo vicentino si è già riferito in relazione alla sua rapida carriera nella massoneria veneta.

Pur lamentando le notevoli lacune (si veda il periodo 1773-1775), s'è tentato, sulla scorta dei pezzi rintracciati, di produrre una cronologia che restituisse in un colpo d'occhio la vastità di questo episodico panorama d'arte veneta. Per la datazione ci siamo riferiti quasi esclusivamente a quella dei libretti, con alcune informazioni che risultano da qualche incrocio e qualche fondata congettura. (L'asterisco contrassegna quanto è stato «composto» espressamente per Padova; il numero riportato alla fine del titolo e dell'elencazione completa di tutti i materiali si riferisce alla segnatura antoniana, le altre provenienze archivistiche sono indicate per esteso).

- 1768 J. A. HASSE, *Della Conversione di Santo Agostino*, Oratorio, M. A. Walpurgis, partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (8), Padova, Stamperia del Seminario, 1669.
 * J. G. NAUMANN, *La Passione di Gesù Cristo*, Oratorio, Metastasio, partitura ms. 2 vl., particelle, libretto, Padova, Conzatti, 1847.
 * ANONIMO, *Il Delirio Umano*, Cantata, G. Ximenes, partitura ms. (1372), libretto (I-Mb, Racc. Dramm. 4513), Padova, Conzatti.
- 1769 P. ANFOSSI, *Noe Sacrificium*, Oratorio (in latino), partitura ms., particelle, libretto, Firenze 1355.
 * J. MYSLIVEČEK, *Il Tobia*, Oratorio, Zeno, partitura ms. 2 vl., libretti (8), Padova, Stamperia del Seminario, 1808.
 G. B. PESCE, *Il Gionata*, Oratorio, Zeno, partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (8), Padova, Stamperia del Seminario, 1861.
 J. G. NAUMANN, *La Passione di Gesù Cristo*, Oratorio, Metastasio, libretto, Padova, Stamperia del Seminario, I-Pci BP V 2579.
- 1770 * G. CALLEGARI, *L'isola disabitata*, Azione teatrale, Metastasio, libretto, Padova, Stamperia del Seminario, I-Pci BP XV 2578.
- 1771 * J. MYSLIVEČEK, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio, libretti (9), Padova, Stamperia del Seminario, 1805.
 G. CALLEGARI, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio, libretto, Padova, Stamperia del Seminario, I-Pci BP XV 2572.
 W. A. MOZART, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio.
- [1772] M. A. WALPURGIS, *Il Trionfo della fedeltà*, cantata [eseguita in Palazzo Dondi dell'Orologio].
 * J. G. NAUMANN, *La felicità dei popoli*, cantata.
 * J. MYSLIVEČEK, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio.
 * G. CALLEGARI, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio.
 * W. A. MOZART, *Betulia liberata*, Azione Sacra, Metastasio.
- 1776 *Quaresima*
 L. GATTI, *La madre dei Maccabei*, Componimento Sacro, partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (9), Padova, 1595.

Aprile

- * G. CALLEGARI, *Ezzelino*, Cantata, partitura ms. 3 vl., particelle, libretti (8), Padova, 1578.

2 maggio

- * F. BERTONI, J. CH. BACH, G. GUADAGNI, AUTORI IGNOTI, *Orfeo ed Euridice*, Azione teatrale, Calzabigi, partitura a stampa, partitura ms. del primo atto (data: Teatro S. Benedetto 1776), particelle, libretti (6), Padova, Conzatti, 1558.

- [?] * C. W. GLUCK, J. CH. BACH, G. GUADAGNI, AUTORI IGNOTI, *Orfeo ed Euridice*, Azione teatrale, Calzabigi, partitura ms. 3 vl., particelle, 1624.

1777 *giugno*

- C. W. GLUCK, *Alceste*, Tragedia per musica, Calzabigi, particelle, libretti (8), Vicenza, F. Modena, 1661.

1778 *5 luglio*

- * F. BERTONI, J. CH. BACH, G. GUADAGNI, AUTORI IGNOTI, *Orfeo ed Euridice*, Azione teatrale, Calzabigi, libretti (2), Padova, Conzatti, 1558.

- [?] * W. C. GLUCK, J. CH. BACH, G. GUADAGNI, AUTORI IGNOTI, *Orfeo ed Euridice*, partitura ms. 3 vl., particelle, 1624.

1779 *Quaresima*

- B. FURLANETTO, *Naboth*, Oratorio (in latino), partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (7), Padova, Conzatti, 1586.

- D. PEREZ, *Il Martirio di S. Bartolomeo*, Oratorio, partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (7), Padova, Conzatti, 1594.

26 marzo

- * A. CALLEGARI, *Lazaro*, azione sacra, partitura ms., particelle, libretti (9), Vicenza, F. Modena, 1574.

Aprile

- * G. SARTI, *L'Amor della patria*, Cantata, partitura ms., particelle, libretti (8), Padova, 1609.

- 1780 L. GATTI, *Il Martirio dei Santi Nazario e Celso*, Sacro dramma per musica, Pierluigi di Gesù Maria carmelitano scalzo, partitura ms. 2 vl. (autografo), particelle, libretti (19), Brescia, P. Vescovi, 1576.

- 1781 * F. ALESSANDRI, *Bethulia liberata*, Fabula sacra (in latino), particelle, libretti (9), Venezia, 1312.

- * A. CALLEGARI, *Deucalione e Pirra*, Festa teatrale, G. Sertor, partitura ms., particelle, libretti (9), Vicenza, F. Modena, 1576.

- 1782 J. A. HASSE, *Della Conversione di Santo Agostino*, Oratorio, M. A. Walpurgis, libretto, I-Pci BP XIX 2567.

- 1783 * G. CALLEGARI, *Il Natal d'Apollo*, Opera seria, S. Mattei, partitura ms. 2 vl., particelle, libretti (7), Vicenza, F. Modena, 1579.
J. MYSLIVEČEK, *La Passione di Gesù Cristo*, Oratorio, Metastasio, libretto, Padova, Stamperia Penada, I-Pci BP XIX 2579.

- [?] F. BIANCHI, *Piramo e Tisbe*, Opera seria, G. Sertor, partitura ms. (datata S. Benedetto 1783), 1560.
- 1784 G. MILLICO, *La pietà d'Amore*, Dramma, Lucchesi, partitura e stampa, particelle mss., libretti (8), Padova, Conzatti, 1664.
F. BERTONI, *Cantata* a 4 vv., partitura ms., particelle.
* C.W. GLUCK, J.CH. BACH, AUTORI IGNOTI, *Orfeo ed Euridice*, Azione teatrale, Calzabigi, libretto, I-Pci BP III 377.
- 1875 * P. ANFOSSI, *Il Sedita*, Oratorio, traduzione dal latino di A. S. Sografi, partitura ms., particelle, libretti, Padova, Conzatti, 1356.

Non datati:

- * A. CALLEGARI, *La Passione di Gesù Cristo*, Oratorio, Metastasio, partitura ms., particelle, 1575.
G. GAZZANIGA, *I profeti al Calvario*, Oratorio, partitura ms., particelle, 1579.
J. A. HASSE, *Li pellegrini al Santo Sepolcro*, Oratorio, partitura ms., particelle, 1670.
* S. NASOLINI, *Della Conversione di Santo Agostino*, Oratorio, M. A. Walpurgis, partitura ms. 2 vl., particelle, 1662.
* J. MYSLIVECEK, *Giuseppe riconosciuto*, Oratorio, Metastasio, partitura ms., particelle, libretti (7), sd., sl., 1809.

Non datati ed anonimi:

- * *La Toscana esultante*, Cantata, partitura ms., particelle, 1371.
* *Minerva ed Astrea*, Cantata, partitura ms., 1369.
* *La morte d'Abele*, Oratorio, Metastasio, particelle, libretti (8), Padova, Conzatti, 1387.

Forse le lacune, probabilmente notevoli l'enfatizzano: comunque è abbastanza evidente, per il primo periodo di questo ciclo musicale padovano, la preferenza accordata all'oratorio. Sembra che l'anno 1776 (anno del ritorno di Guadagni) sia un rigorso *ante quem* della scelta d'apertura ai generi diversi (o alla «traduzione oratoriale» dei generi diversi). L'oratorio che viene trattato in Padova è quello del tipo più corrente, settecentesco, già zeniano surrogato quaresimale e castigato dell'opera seria. Pochi i tratti caratteristici speciali, e tutti inessenziali: il riscontro puntuale delle citazioni e delle relative fonti bibliche e cristiane, un certo arricchimento delle armonie e delle strumentazioni, qualche tentativo di sfrangere la barriera tra arie e recitativi, un uso caratteristico del coro di chiusura per ciascuna delle due parti dell'azione. Pochi tratti, non bastanti a determinare l'autonomia del «genere» sacro e della sua «drammaturgia» (nonostante tutto, per quanto stretta nella gabbia della bipartizione, la disposizione affettiva e psicologica dei perso-

naggi si riporta sempre ad un «intrigo» melodrammatico). L'intervento conclusivo, doppio, affidato al coro, garantisce ai testi, al massimo, qualche sottolineatura abbastanza esplicita, ma non del tutto diversa da quelle che pure compaiono nelle opere, convenzionalmente. Volendo seguire però il filo dell'assidua frequentazione oratoriale del circolo padovano qualcosa di effettivamente molto diverso si può scorgere nei due titoli metastasiani più illustri e più trattati: la *Passione* e la *Betulia*. Le date del ciclo padovano consacrate alla riproduzione di versioni originali di questi due testi sono poi quelle che permettono di chiarire molte delle questioni apertesesi sul merito dell'effettiva esecuzione padovana della *Betulia* di Mozart: seguendo pertanto il filo di un'analisi interpretativa della drammaturgia cercheremo anche di svolgere la matassa degli avvenimenti.

Le accademie del 1768 e del 1771-72

Nel 1768, al via delle stagioni padovane, si riscontrano una serie di titoli che han tutta l'aria di essere il frutto di un vero e proprio programma di «coproduzione» fra il mecenate di Ximenes, il suo *entourage* e l'Elettrice di Sassonia: la «ripresa» dell'oratorio di Hasse *La conversione di Sant'Agostino* (composto nel 1750) di cui la Walpurgis era autrice del libretto, il già citato *Delirio umano* del marchese (con dedica all'Elettrice), infine una nuova *Passione* di Naumann che, ben conosciuto ai padovani per essere stato l'allievo prediletto del Tartini nella composizione, era allora il compositore di camera della stessa Maria Antonia a Dresda. Nella *Passione* del Naumann i ruoli di maggior complicazione vocalistica sono affidati a un tenore (Pietro) e ad un contralto (Maddalena): la concomitanza della presenza a Padova di Guadagni in questo stesso anno (come si è già detto solo allora il contralto coronava il desiderio di legarsi stabilmente alla Cappella) potrebbe già suggerire l'eventualità della sua partecipazione agli spettacoli organizzati privatamente nel 1768. Una certa conferma all'ipotesi viene anche però dalla «parte» stessa di Maddalena (il cui aspetto virtuosistico è, in primo luogo, contenuto nei limiti di una pertinenza all'idea della funzionalità drammatica del canto): notiamo, nelle

Arie, frequenti lunghe pause aperte all'enfasi del gesto, le «messe di voce» reiterate e talvolta interminabili (quelle di Guadagni furono leggendarie) atte a tener sospesa e concentrata l'attenzione dell'ascoltatore, notiamo anche però la tessitura, prevalentemente gravitante sul medium della voce (e come si è detto Guadagni esprime più le caratteristiche di un mezzosoprano che di un contralto puro).

Sull'altro versante ci interessa riconsiderare brevemente la «drammaturgia» della *Passione* metastasiana: il «dramma» si avvia precipitoso, mosso dalla rottura di un'universale armonia: il lutto per la morte di Cristo. Gli «accenti» non stanno a descrivere un'esposizione, quanto piuttosto l'epilogo, il compimento di uno stato mentale «marasmatico»:

Dove son? Dove corro?
Chi regge i passi miei? Dopo il mio fallo
Non ritrovo più pace;
Fuggo gli sguardi altrui: vorrei celarmi
Fino a me stesso [...]
Ogni augello che ascolto,
Accusator dell'incostanza mia
L'angel nunzio del dì parmi che sia,
Ingratissimo Pietro!
Chi sa se vive il tuo Signore? A caso
Gli ordini suoi non sovvertì Natura!

Pietro, in fuga, è gettato in un contesto di emozioni irreparabili; nel recitativo il senso del discorso fugge anch'esso fino a far concludere ad un'identificazione il conflitto individuale e quello collettivo; un'identificazione che si realizza nel coro portato sulla scena con grande effetto di dilatazione dello spazio dell'azione drammatico-emozionale. Poi il timore degli apostoli e la perdita del punto di riferimento che si propongono come «prove da superare» attraverso un atto di memoria collettivo. Sospesa nel sacro antefatto, l'azione viene aperta ad un lungo dibattito dottrinale: la rivelazione sarà l'esito di un processo di riconoscimento e rinnovamento del rapporto col mondo che verrà celebrato dalla famosa aria di Giovanni:

Dovunque il guardo giro,
Immenso Dio ti vedo
[...]

Affrontando la *Betulia* e le vicende accademiche del 1771-72, il discorso si fa ancora più suggestivo. Per la *Betulia* infatti si fa avanti il problema della stranezza di una commissione simultanea a tre musicisti (sul tipo però di quelle che Ximenes stimava molto per via di quella varietà dei compositori atta a «far riuscire opere molto gradite») per un testo assolutamente identico e inalterato, religiosamente «conservato» (ce lo provano per due versioni i due libretti, per la terza l'autografo mozartiano).

I giovani Mysliveček e Callegari (Giuseppe) erano vecchie conoscenze delle accademie di Ximenes. Il boemo è - con la *Betulia* - alla sua terza prova padovana (e i nove libretti della sua *Betulia* conservati, e forniti di tanto d'istruzioni per la «restituzione», corrispondono sicuramente ad una esecuzione avvenuta); il padovano non è nel *milieu*, un compositore qualsiasi: così come il fratello Antonio, è un pupillo prediletto dal marchese e da lui aiutato negli studi musicali (era stato allievo del Vandini). Aveva debuttato l'anno prima in un'accademia che presentava la sua *Isola disabitata*, sul testo integro del Metastasio. Non è possibile sulla scorta della documentabile, ottima disposizione di Ximenes nei suoi confronti, supporre che un frego di penna chissà quando tracciato sul suo nome nel frontespizio dell'unica copia del libretto della sua *Betulia* stia a significare una mancata esecuzione dell'oratorio nella versione del Callegari. Per quanto riguarda la terza *Betulia*, quella del giovanissimo Mozart, si sa che non ne esistono libretti conservati (ma non è il primo caso, nella storia di queste accademie, che non di raro si servono della stampa dello stesso libretto per la ripresa di titoli, sia con la stessa musica che con musica nuova). Esistono inoltre molti legami che ci consigliano molta prudenza nel fantasticare, come purtroppo si è fatto da più parti, di disdette e ritiri. Mozart aveva incontrato Mysliveček l'anno prima a Bologna, è vero, però non sappiamo nulla circa il fondamento e il carattere del tutto bolognese della relazione di stima che strinsero i due artisti (pure Mysliveček «qualcosa» sul «tipo» di attività padovana a cui si era ripetutamente riferito per ottenere commissioni, l'aveva certo detta: ce lo suggerisce la lettera di Leopold da Milano del 29 ottobre 1770 dove viene ricordato che il boemo stava componendo un oratorio per Padova, verosimilmente la sua *Betulia*).

Circa la indiscutibilità dell'avvenuto assolvimento del compito padovano da parte di Mozart un recente contributo di Bruno Brizi (pubblicato nel presente volume) ha detto l'ultima parola con il conforto di una lettura approfondita della lettera del 9 novembre '71: nell'autunno 1771 l'opera fu consegnata.

È soprattutto però la vicinanza di Ferandini e Mozart nella preparazione della *Betulia* che non dovrebbe apparire casuale o fortuita. Ferandini era in grado di comunicare con la massima precisione al giovane maestrino le caratteristiche vocali del *cast* e le coordinate del gusto musicale e drammatico padovano, Mozart, da parte sua, altrettanto perfettamente in grado di raccogliere e funzionalizzare al meglio le informazioni fornitegli. Le prove stanno nel testo stesso. Se sono molti ancora gli elementi che converrà in seguito articolatamente illustrare per interpretare la straordinaria precisione vocalistica del testo di Mozart (autore, come ben si sa, fra i più ad «interpretare» i propri «interpreti» storici), sembra precisamente che egli lavori a fare il ritratto di tipologie vocali «vere» (e dell'esame generale del testo posto a confronto coi testi delle altre partiture si ha la netta sensazione che quei tipi veri siano proprio le stelle della compagnia antoniana-ximenesiana). Non sarà un caso, in tal senso, che i ruoli principali (di maggior spicco vocalistico) restino affidati in Mozart a un tenore (Ozia) e a un contralto (Giuditta) e che la scrittura riproduca alcuni dei tratti sostanziali riscontrabili anche nella *Passione* di Naumann.

Sembra dunque che né il mecenate, né il compositore, né il probabile intermediario Ferandini si siano impegnati alla cieca. Mozart sapeva da tempo qual era il testo scelto e quali le condizioni – eccellenti – dell'esecuzione. E nel complesso l'opera finita spartisce i suoi tratti fra i caratteri del gusto dei padovani e le risposte, sublimi, elaborate da Mozart per soddisfarlo. Non è assolutamente concepibile una disdetta per insoddisfazione sul merito della forma musicale raggiunta.

Come sappiamo, la *Betulia* venne composta nell'estate del 1771 e consegnata nell'autunno, dunque forse eseguita in qualche occasione della fine del '71, ma quasi certamente nel 1772, nella quaresima. E nel 1772 tornava a Padova la Walpurgis e fra il suo seguito c'era anche Naumann: si eseguono la cantata *Il trionfo della fedeltà* dell'Elettrice e la *Felicità dei popoli* del compositore, da parte sua l'*entourage* di Ximenes ha invece

bell'e pronte, nel 1772, le tre versioni della *Betulia* da offrire, nelle forme di una gradita varietà di compositori e delle loro relative maniere di scrivere per le voci, all'ascolto della competente Maria Antonia. L'effettiva gestione della bizzarra dimensione triplice delle *Betulie* padovane potrebbe esser stata calcolata, forse, al livello di una programmazione biennale che ha il suo momento culminante nelle manifestazioni private in onore del ritorno della Walpurgis, e ciò mentre in città tutti i teatri restano chiusi e forse in un ambito di distribuzione capillare delle sedi, sempre «private», delle manifestazioni: certamente la casa di Ximenes e quindi quella del marchese Dondi dell'Orologio ove, sappiamo dal Gennari, fu eseguito al cospetto dell'Elettrice il *Trionfo della fedeltà*; il marchese Dondi dell'Orologio, conviene ricordare, era un membro della Presidenza dell'Arca. È documentato inoltre che nel *Trionfo* cantò anche Gaetano Guadagni, nel 1772 appena rientrato da Londra (seguirà poi l'Elettrice a Monaco, come si è già riferito).

Dalla parte di Ximenes e dei suoi, in specifico riferimento alla triplice commissione della *Betulia*, viene da pensare che si sia indetto una specie di concorso per giovanissimi talenti da «iniziare» al gusto dei riti comunitari musico-simbolici dell'«Accademia» (si ricordi anche il fatto che il 1771 è l'anno del «testamento mistico» del marchese). La circostanza che non una delle tre partiture sia ancora conservata insieme alle altre ci dovrebbe più che altro indurre a credere che essendo divenute tutte e tre oggetto d'affezione, abbiano potuto prendere una strada diversa dalle altre, sull'onda di un moto di desiderio di possesso geloso.

La *Betulia* in qualche modo potrebbe essere intesa come un supertesto della esperienza padovana, proprio in ordine ad una particolare valenza di lettura che il testo poetico dell'azione in effetti visibilmente contiene. Rispetto a quello della *Passione*, la *Betulia* – grazie anche alla biblicità del soggetto – consente di avvicinare la lettura simbolica della favola senza incorrere in quelle forzature che in fondo erano riconoscibili nell'adattamento ideologico dell'azione che inscenava il dramma evangelico. Come nella *Passione*, la scena di *Betulia* si apre su di un quadro di rottura e perdita di una totale armonia universale-esistenziale. Una prova cui nessuno può sottrarsi (l'assedio, la sete), e per la quale la scelta drammaturgica del Metastasio va

a tendersi, ambigualmente, fra la «smaterializzazione» della causa della tragica situazione (si pensi come diversamente dalle infinite altre storie di Giuditta – scritte, dipinte, musicate – in questa non compaia l'antagonista Oloferne) e la «materializzazione» (appunto, Giuditta) della sapienza che riordina il mondo. Con un pizzico di arguzia si potrebbe (ancora, ricorrendo al testamento) rintracciare nel ritratto di Giuditta molte delle vantate qualità morali di Ximenes e relativo stile di vita:

So ch'ivi orando
Passa desta le notti,
Digiuna i dì: so che donolle il cielo
E ricchezza e beltà, ma che disprezza
La beltà, la ricchezza; e tal divenne,
Che ritrovar non spera
In lei macchia l'invidia o vinta o vera.

All'interno di una struttura simbolica che mette di fronte un male informe (poi letteralmente «tagliato» via dal mondo) e un bene visibile e bello in atto di controllare il ripristino e la rigenerazione di un ordine sommo, si inserisce, è ben noto, un episodio che ulteriormente spoglia di intrigo la drammaturgia: il dialogo teologico sostenuto da Ozia e Achior, oltre che a compendiare il significato simbolico dell'azione, porta pietre al castello di una nuova ermeneutica del dogma dell'irrepresentabilità del divino che si conclama nella celebre aria di contenuto squisitamente «deistico»:

Se Dio veder tu vuoi,
Guardalo in ogni oggetto;
[...]

Nella *Betulia* si approfondisce ulteriormente l'impiego organico del personaggio-coro, già evidente nella *Passione*, al punto che la presenza corale dà forma architettuale al quadro poetico musicale (aspetto di cui si verifica la perfetta comprensione, cosciente, più che mai coerente, anche ideologicamente, nella versione del giovane Mozart che sembra aver appreso al meglio le istruzioni del severo committente).

Una scena musicale dunque, quanto mai scarna nella drammaturgia; una drammaturgia senza intrigo; azioni simboliche e intenti dottrinari ad un altissimo grado di potenzialità pro-

gressive. Nella *Passione* e nella *Betulia* si riconosce un Metastasio tanto diverso da sé, tanto diverso dal poeta dell'«opera metastasiana»: un nuovo tipo di teatralità che non propone più intrecci, ma bensì conflitti totalizzanti, che misurano la loro tensione nel tempo e nello spazio scenico-rituale sfruttando l'inedito appoggio del personaggio-coro che sostiene, e riflette, il progredire della rivelazione e della rigenerazione di un ordine penosamente travolto da una catastrofe che ha umiliato nel dolore il genere umano. È questa – sacra – una nuova drammaturgia che, lungi dal seguire l'opera nella sua crisi di invecchiamento e cristallizzazione, la sorpassa, negli stessi modi di quella Riforma di cui sembra essere forse la madre, forse la sorella (in un *ménage* che potrebbe comunque accogliere anche le cuginanze del recupero, parimenti simbolistico, della favola mitologica d'ascendenza classicistica).

Proprio sulla via della congiunzione senza soluzione di continuità delle «azioni sacre» e delle opere riformate procederà l'esperienza padovana dopo il 1776 (si ripeta: anno del ritorno di Guadagni); in questa sede, data l'urgenza di sprofondarci un po' nel testo mozartiano, non ci è concesso, sul tema, che di proporre una breve riflessione al lettore interessato.

L'innesto di *Orfeo* ed *Alceste* sul tronco di un repertorio di melodrammi sacri accuratamente selezionati si realizza in maniera ottimale a Padova a partire dal 1776, quando alle accademie dell'«omnigena religio» dell'Aragona giunge l'apporto di un reale protagonista di quella Riforma (con l'effetto di un incremento di possibilità di elaborazione del dibattito estetico-filosofico, e, più ancora, di risultati artistici). I nuovi drammi si dimostrano in effetti ridisponibili per interpretazioni figurali direttamente deducibili (è il caso dell'*Alceste*, salvaguardato a Padova nella completa integrità dell'originale viennese) oppure ottenute grazie a modificazioni atte a sbalzarne ulteriormente il contenuto [è il caso dei rimaneggiamenti dell'*Orfeo* con immissioni di procedimenti di plurilinguismo musicale, cui già si è alluso, volti a rendere la sostanza simbolica di un Rito di iniziazione (un percorso di «Rinascita-Redenzione con prove di virtù»)]. Non dovremmo dimenticare, al proposito, come in effetti fra gli obiettivi dell'operare dei riformatori viennesi sia presente la ricerca di una sintesi dei paradigmi oratoriali del Metastasio sacro e la figuratività classicistica (garanzia di anticonvenzionalità e di divieto per il ritorno dei manierismi correnti). Gli stessi ricorsi alle favole pagane sono caratterizzati dalla rinuncia alla complicazione degli intrecci e vanno proponendo dei rituali rappresentativi di episodi di conflitto aperti in un mondo sconvolto nei suoi fondamentali riferimenti all'ordine armonico dell'universo, della storia della personalità. La peripecia, nella asunzione delle favole classiche, si riduce pur sempre, come in un'azione sa-

cra, alla esecuzione di una «prova» o di un «sacrificio» (rispettivamente nell'*Orfeo* e nell'*Alceste*): questo, in definitiva, il carattere che salva alla ricezione futura, e in specifico a quella padovana, anche questi testi nati per funzionare in contesti occasionali, celebrativi, apologetici.

Il testo mozartiano

La partitura mozartiana [K V 118 (74c)] comprende in tutto 16 numeri musicali: l'organico orchestrale è in sostanza quello che si riscontra in molte altre partiture del ciclo padovano (e fa riferimento all'orchestra antoniana con le «solite aggiunte», nella sezione dei fiati, dei fagotti e dei flauti); tre numeri della *Betulia* (il n. 2 [Aria di Cabri *Ma qual virtù non cede*], il n. 13 [Aria di Achior *Te solo adoro*], il n. 14 [Aria di Amital *Con troppa rea viltà*]) prevedono un'orchestra di soli archi.

Mozart dimostra di aver perfettamente interpretato, dal punto di vista del piano tonale complessivo, il paradigma della drammaturgia metastasiana (dalla catastrofe alla rigenerazione), tendendola, nel testo musicale, fra il tragico e desolato Re minore dell'*Ouverture* (per la prima volta utilizzato nelle opere e in assoluto con quest'alto gradiente di coscienza drammatica; diversamente altri esempi precedenti ve ne sono nelle composizioni strumentali, come nel secondo Trio del Minuetto di K7) al fermo, vittorioso Re maggiore della Stretta del Coro ultimo (*Lodi al gran Dio che oppresse*, n. 16): questa macro-struttura tonale fornisce all'azione un'estrema coerenza (con un mezzo tanto elementare quanto efficace).

Nell'*Ouverture* (orchestrata con una sezione di fiati che comprende oboi, corni, fagotti, trombe) l'idea di collegare tematicamente il primo ed il terzo tempo (si tratta in realtà per l'Allegro ed il Presto sempre dello stesso tema lievemente modificato, mentre non compare alcun altro inciso tematico) suggerisce «implacabilmente» l'immagine di una situazione senza via di scampo; nemmeno nella sezione lenta (Andante) si notano decisive deviazioni di carattere: Mozart al proposito sembra aver cura di non stabilizzare sensibilmente la tonalità (con finite modulazioni al Si bemolle minore e al Do minore) ed accentua l'effetto patetico e desolato del tema lento esponendolo in imitazione. (Peraltro c'è da dire che quest'*Ouverture* sia per la tonalità, sia per l'esposizione del tema dell'Allegro in terze,

offre suggestioni gluckiane – ricorda un po' l'Intrada dell'*Alceste*, in particolare –: è, in realtà, il primo dei tanti gluckismi «ideali» della *Betulia*, con cui Mozart, restando sempre fortemente personale, mostra in definitiva, di aver veramente inteso il senso di questa drammaturgia sacra e le sue congenite relazioni con quella «riformata», ma con cui interpreta anche da vero «veggente» il gusto dei nostri padovani, di lì a poco volto al retaggio di un certo tipo di gluckismo).

Sul Re maggiore del continuo si apre il seguente recitativo di Ozia: il personaggio è quello trattato da Mozart più virtuosisticamente, ma è un ruolo duplice a seconda che Ozia si esprima singolarmente o sia partecipe dei sentimenti collettivi (nei Cori con sezioni solistiche). La sua prima aria (*D'ogni colpa la maggiore* in Si bemolle maggiore) aderisce in qualche modo alla tipologia dell'aria eroica con ampio gesto virtuosistico (eroico è del resto l'appello del principe al popolo perché non ceda alla disperazione) ed è scritta in forma con da capo abbreviato, ma contemporaneamente complicata, e resa interessante, dal bitematismo della forma-sonata (che permea molte delle arie della *Betulia*). Mozart però sembra lavorare fin da subito al personaggio di Ozia con una sorta di coerente prenoscenza di quella che sarà la sua connotazione più emblematica: Ozia è infatti anche la «figura» della resistenza umana, attiva alla tragicità degli eventi. Metastasio fa parlare per bocca sua la Ragione e le sue speculazioni ed il virtuosismo con cui Mozart rappresenta Ozia può anche «leggersi» come una realizzazione significativa e cosciente delle implicazioni simboliche fornite dal poeta al suo personaggio. Ciò vale per quanto concerne la scrittura vocale delle due grandi arie che aprono le due parti dell'azione (quella testé citata in *Si bemolle maggiore* e *Se Dio veder tu vuoi* in *La maggiore*) e che strettamente si corrispondono, pur nelle differenze di carattere, addentrandosi nei meandri del vocalismo.

Nei Cori con sezioni solistiche della prima parte (n. 4 e 6 *Pietà se irato sei* in Do minore) l'Ozia mozartiano si dimostra però forse più umano di quello del Metastasio (anche se è al Poeta che si deve l'idea, efficacissima, della ripetizione dei versi della preghiera corale prima e dopo la comparsa della ieratica Giuditta sulla scena). La musica di questa preghiera collettiva si attiene ad un tono di estrema semplicità addirittura sor-

prendente (quasi sempre rigorosamente sillabico lo stile del canto, con brevi infioresciture della parte del solista alle cadenze). La *texture* musicale è costituita sulla compattezza e regolarità delle armonie, ma l'orchestra è trattata con ispirata raffinatezza. Il primo violino introduce il tema sugli accordi distesi degli oboi, dei corni, delle viole (divise), poi, quando inizia a cantare Ozia, la strumentazione si dirada e si riduce ad un effetto timbrico di patetica, stupefacente immediatezza (un pizzicato dei violini sui lunghi accordi tenuti delle viole). Quindi gli interventi del coro (rigorosamente omoritmici) intercalano le frasi del solista al modo di un *refrain*. Con le Arie di Ozia e Giuditta (in maggiore) che fan da contraltare all'episodio, doppio e centrale, del coro *Pietà se irato sei* (in minore) e all'*Ouverture* (anch'essa in minore) Mozart sembra concludere la prima parte dell'oratorio quasi con un sistema di evidenti opposizioni simboliche delle tonalità: da una parte le condizioni necessarie per la rinascita riparativa, Ozia e Giuditta appunto (moderatamente: la Ragione umana e la Sapienza divina), dall'altra le espressioni collettive del dolore alle quali Mozart associa anche i due personaggi secondari di Carmi e Cabri (in effetti nemmeno in Metastasio essi sono il prodotto di una coerente gerarchizzazione fra personaggi principali e secondari e le loro voci si assimilano del tutto al conflitto collettivo). L'Aria di Carmi (*Ma qual virtù non cede* in Sol minore) è un pezzo breve, ma molto espressivo per la linea del canto (di sbalzo, con intervalli spesso dissonanti) e per il fraseggio piuttosto irregolare (nella breve parte centrale corto e contratto). Nelle nove misure di introduzione strumentale il cromatismo del basso efficacemente contribuisce ad un effetto di tensione.

Circa i ruoli di Amital e Achior, soprattutto nello specifico della prima parte dell'oratorio, si dovrebbe dire che si tratta dei meno felici dal punto di vista della caratterizzazione drammatica e/o dell'inerenza al contesto drammaturgico. Tuttavia essi contribuiscono ad un effetto di equilibrio e varietà musicali e, dimostrano la prontezza del giovane Mozart a riassumere e far funzionare tipologie formali e vocalistiche della convenzione dell'opera seria.

Giuditta, ovviamente, è l'altro grande ruolo della *Betulia*: non particolarmente complicato sul lato virtuosistico, ma denso di richieste specifiche al suo interprete. Fra queste, la capa-

cità di sostenere i due recitativi accompagnati dell'opera (*Che sento Ozia*, nella prima parte, a precedere l'Aria *Del pari infeconda* in Fa maggiore e *Appena da Betulia partii*, nella seconda parte a precedere l'Aria *Prigionier che fa ritorno* in Re maggiore). Giuditta è un personaggio profetico ed ispirato, simbolico: la sua «parola», pertanto, è doverosamente «accompagnata». L'interprete deve avere un eccezionale senso della giusta enfasi: alternativamente nel ritmo della scansione degli accenti e nel gesto vocale vero e proprio. I due recitativi accompagnati sono costruiti molto tematicamente: nell'iterazione degli incisi sembra rappresentarsi di più la fermezza e la staticità della «figura» di Giuditta che la «descrizione» delle vicende. Essa «figura» riappare in un'aura ideale ed estatica nel lungo recitativo dopo il rientro in *Betulia*: per buoni tratti la *texture* s'indugia al livello di recitativo obbligato, dissolta e sospesa sui lunghi tenuti «timbrici» degli archi nel registro acuto.

La Giuditta delle Arie non è in fondo dissimile: la prima (*Del pari infeconda*) richiede un perfetto controllo dell'espressione (legati di frase) e alcuni morbidi passaggi d'agilità, la tessitura gravita per lo più sul medium della voce. La «bellezza» del personaggio metastasiano è descritta puntualmente da Mozart nel sembiante vocale della sua Giuditta: alla soavità del primo tema ne segue un secondo che ostinatamente ritorna sulle medesime figure vocali e torna a suggerire, simbolicamente, il carattere «fermo» e «distaccato» di un personaggio invaso dal furor divino.

Nella seconda Aria della prima parte (*Parto inerme* in Sol maggiore, la più lunga) gran parte dell'effetto è affidato ad una lunghissima interminabile, messa di voce d'entrata, drammaticissima (sembrerebbe proprio che le caratteristiche di questo contralto, forse «rvelate» a Mozart, siano in effetti le stesse di quello che sostenne il ruolo di Maddalena nella *Passione* di Naumann, e, per molti aspetti, sono anche quelle di Guadagni).

Nella seconda parte con l'Aria *Prigionier che fa ritorno* in Re maggiore (rigorosamente sillabica, ma ricca d'accenti) Giuditta commenta la propria vittoria chiudendo in pratica, preventivamente, l'ambito del piano tonale complessivo (bimodale), ma Mozart condensa poi nella parte finale dell'oratorio (n. 15 [Aria di Cabri *Quei moti che senti* in Fa minore] e n. 16 [Coro

con sezioni solistiche *Lodi al gran Dio che oppresse* in Mi minore, con il Tutti in Re maggiore]) un enorme carico di suggestioni ed idee, ricapitola (come Metastasio, ma oltre lo stesso Metastasio) il significato degli eventi. Come Carmi, Cabri rappresenta sentimenti collettivi (ancora il terrore), nel momento in cui i termini del conflitto si sono invertiti, ma non ancora annullati o risolti: la tragedia continua a descriversi nella fuga degli Assiri. Mozart ci riporta brutalmente con l'Aria di Cabri *Quei moti che senti*, alle terrificanti immagini dell'Ouverture, di cui se non il metro viene riprodotta l'agogica (Allegro) ed anche, in qualche modo, l'impulso ritmico generatore (vedi l'attacco in levare della voce).

Di intonazione drammatica è anche il coro successivo, un'intonazione tutta particolare però: sulla tonalità di Mi minore si avvicinano quattro ripetizioni corali di una stessa melodia nell'antico linguaggio della musica liturgica, trattata come cantus firmus (è il tropo bipartito nel «tonus peregrinus» sul salmo *In exitu Israel de Aegypto*), con tre interventi di Giuditta in cui essa ripercorre la storia tragica e quella della palinogenesi nel miracoloso epilogo. Le corte frasi di Giuditta, qui più che mai nello stile «moderno» (ed in qualche modo «gluckista») del declamato eroico, sensibilmente contrastano con il ritorno identico e l'incedere compatto della sezione corale (che è però trattata armonicamente ogni volta in modo nuovo).

Come già Ferandini nella cantata del Sepolcro succitata, Mozart sembra voler tendere, nel confronto polistilistico, una corda vibrante fra passato e presente, fra la dimensione atemporale della fede e la memoria «storica» e sempre attuale degli eventi.

Anche da questo celebre luogo specifico del testo mozartiano sembra così proiettarsi, sull'assolvimento del compito padovano da parte di Mozart, l'idea di una risposta precisa, e geniale, perfettamente inerente all'ambito della ricezione «privata» delle accademie; una ricezione che nell'impegno mistico-simbolico aveva da tempo riconosciuto la ragione prima delle proprio scelte.

Peraltro sulle forme assunte da questa risposta restano le interessanti ricerche degli studiosi per contestualizzarla, da un punto di vista più squisitamente musicale, nella prassi compositiva degli autori: per quanto riguarda l'ultimo Coro, meno

plausibile, forse, il riferimento ad Hasse (che usò corali negli oratorii sotto la forma di citazioni e non in atmosfera di contrasto stilistico come Mozart), più inerente invece, e ancora aperto, quello a Michael Haydn (che usò analogamente il «tonus peregrinus» nel *Requiem* in Do minore per l'Arcivescovo Sigismondo del 1771 e poi ancora nel *Requiem* in Si bemolle maggiore del 1806). In Mozart lo stesso cantus firmus tornerà alla fine nel *Te decet* del suo *Requiem* in do minore.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per i vari aspetti di un certo interesse connessi al ciclo delle accademie padovane che nel presente contributo sono stati solo marginalmente accennati potranno essere di una qualche utilità al lettore i rinvii ad altre pubblicazioni dello scrivente: oltre all'Introduzione all'edizione in facsimile dell'autografo dell'*Orfeo ed Euridice* di Ferdinando Bertoni (volume n. 23 della collana «Drammaturgia musicale veneta», Milano, Ricordi 1989); *La musica della «omnigena religio»*, in «Acta musicologica», LIX (1987), pp. 152-187 e l'«*Academia» nei dintorni del Santo*, in *Storia della musica alla basilica del Santo*, a cura di P. Petrobelli e S. Durante, Vicenza, Neri Pozza, in corso di stampa.

GIORGIO MANGINI

I TRIONFI DI GIUDITTA

Mutazioni librettistiche della vicenda biblica, prima,
durante e dopo l'epoca di Metastasio.

Nel concludere la stesura di *Betulia liberata*, Pietro Metastasio dichiarò la propria predilezione per questa azione sacra rispetto alle precedenti. L'anno seguente riservò un apprezzamento simile al *Gioas re di Giuda* e queste due brevi annotazioni, conservate nell'*Epistolario*, rimangono quasi da sole a costituire il contributo del poeta alla critica di questo settore della sua produzione melodrammatica.¹ Questi drammi riscossero, tuttavia, un'approvazione incondizionata fra i commentatori del Settecento e anche fra molti del secolo seguente, nonché da parte di alcuni esponenti della critica novecentesca. Molti anteposero le azioni sacre ai melodrammi maggiori per la severità degli argomenti, per l'essenzialità dell'azione o per altre qualità, che nei melodrammi parevano ai loro occhi troppo annacquate e sottomesse alle frivolezze care al pubblico. In breve i drammi sacri di Metastasio parvero realizzare l'intento di «istruire diletando» il pubblico melodrammatico, e insieme sembrarono contribuire a rispondere alla esigenza di una riforma in chiave razionalista del teatro d'opera.

Che l'apprezzamento non si risolvesse soltanto in un'istanza accademica è dimostrato dalla fortuna eccezionale di questi testi, perdurante per tutto il Settecento e nei primi decenni del secolo seguente, quando i melodrammi metastasiani spariscono dalle scene operistiche. Le azioni sacre, musicate da numerosissimi autori, dai più celebri agli sconosciuti, sono rappresentate nelle chiese e negli oratori, nei monasteri, nei palazzi

¹ Cfr. P. METASTASIO, *A Giuseppe Bettinelli*, Vienna, 10 aprile 1734, in *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, III, Milano, Mondadori 1951, p. 108; ID., *A Leopoldo Trapassi*, Vienna, 5 marzo 1735, in *Tutte le opere*, cit., pp. 125-126.

pubblici e nelle corti di capitali e di cittadine modeste, praticamente in tutta Europa, dal Portogallo alla Russia. Sul finire del Settecento e nell'Ottocento, sempre più frequenti sono le rappresentazioni nei teatri pubblici, con testi più o meno rimaneggiati, per adattarli alle nuove esigenze esecutive; o ancora, verso la fine del Settecento, non sono rare le committenze per accademie private (ed è il caso della *Betulia* di Mozart) in ambienti, nei quali il dramma sacro è l'intrattenimento edificante, per un'élite intellettuale alla ricerca di interpretazioni artistiche di valori morali e religiosi autentici. Questa ricerca comporta il rispetto dei testi metastasiani originari, che in questi casi non subiscono adattamenti, anche perché fra le loro prerogative c'è un'attenzione rispettosa per le fonti bibliche o agiografiche.

Nel caso di *Betulia liberata*, ciò è tanto più rilevante se si tiene conto del fatto che il componimento si inserisce in una tradizione, che ai tempi di Metastasio era già ben consolidata. La storia di Giuditta è stata usata, infatti, come soggetto di numerosi componimenti per musica, fin da prima che questi assumessero la forma e il nome di 'oratori'; né vanno dimenticati i poemi medioevali e i drammi, dal Rinascimento in poi, scritti sullo stesso tema. Anzi, considerando anche l'imponente tradizione iconografica, quello di Giuditta si configura come un vero e proprio mito culturale, particolarmente vivo e fertile nell'età moderna.

La tradizione dei 'trionfi di Giuditta' va fatta risalire, naturalmente, alla sua origine biblica, vale a dire al libro intitolato all'eroina ebrea, che fa parte dell'*Antico testamento* e che fu pubblicato verso la fine del secondo secolo avanti Cristo. Il libro di *Giuditta* contiene tutti gli elementi, che i componimenti per musica del Seicento e del Settecento avrebbero poi ripreso, nella forma sintetica dell'oratorio, a scapito di altri, con ciò dando ad ogni nuova versione un certo grado di originalità. Diversamente, i libretti ottocenteschi avrebbero sviluppato motivi e figure non presenti nel libro, cercando un approfondimento psicologico, che peraltro nei libretti dei secoli precedenti appare già accennato, almeno in qualche caso.

Come è noto, il libro di *Giuditta* inizia con la descrizione della potenza del re degli Assiri, Nabucodonosor, e con il racconto delle conquiste compiute dal suo generale Oloferne, da-

vanti al quale le genti si sottomettono per evitare le più atroci devastazioni. Giunto a ridosso della Giudea, Oloferne chiede informazioni sul nuovo nemico; gli risponde Achior, capo degli Ammoniti, che lo mette in guardia: «Se [...] non c'è alcuna trasgressione nella loro gente, il mio signore passi oltre, perché il Signore, che è il loro Dio, non si faccia loro scudo e noi diventiamo oggetto di scherno davanti a tutta la terra».² Con queste parole, l'ammonita si attira lo sdegno di Oloferne, che lo fa condurre in catene davanti alle mura di Betulia, la città-avamposto che resiste sul cammino degli Assiri verso Gerusalemme. Achior è accolto con rispetto dagli Israeliti, mentre Oloferne ordina l'assedio di Betulia. Alla vista dei nemici, gli abitanti della città pensano di arrendersi, ma il principe Ozia li frena, riuscendo a rinviare la resa di cinque giorni.

Giuditta interviene a questo punto: è discendente di Israele, figlia di Merari, vedova di Manasse; dalla morte del marito ha trascorso il tempo tra veglie e digiuni, ma è «bella d'aspetto e molto avvenente nella persona»,³ pur avvolta nelle vesti vedovili. Giuditta redarguisce il popolo e i capi della città, e annuncia la propria impresa, senza rivelarne il piano. Dopo aver pregato, si veste e si adorna per rendersi «molto affascinante agli sguardi di qualunque uomo che l'avesse vista»⁴ e, seguita da un'ancella, si dirige verso il campo nemico. Qui la accoglie Oloferne, che la ascolta ammirato, mentre essa gli suggerisce come impadronirsi della città senza spargimento di sangue e senza sfidare la collera del suo Dio. Egli la invita a banchetto e, deliziatosi della vista di lei, cade ubriaco sul proprio giaciglio. Giuditta afferra la scimitarra dell'assiro addormentato e gli taglia la testa. Rientra a Betulia mostrando la testa mozzata, la vista della quale spinge i difensori al contrattacco e fa sì che Achior si converta alla religione degli Ebrei; intanto il ritrovamento del corpo mutilato del loro capo induce gli Assiri alla disperazione e alla fuga.

Tra i motivi che caratterizzano il libro c'è la prospettiva universalistica della salvezza, sintetizzata nella figura di Achior e nella sua conversione. Notevole, poi, è l'ambiguità del perso-

² *Giuditta*, 5, 21; la citazione è tratta da *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della C.E.I., Roma, Conferenza Episcopale Italiana - Paoline 1983, pp. 431-432.

³ *Giuditta*, 8, 7, in *Op. cit.*, p. 434.

⁴ *Giuditta*, 10, 4, in *Op. cit.*, p. 436.

naggio principale, che prima di compiere il gesto liberatorio è costretto a fingere sottomissione al volere dell'empio nemico e, ciò nonostante, mantiene ferma la propria determinazione interiore: il testo biblico evidenzia tale circostanza, ponendo in bocca a Giuditta, nei dialoghi con il condottiero assiro, frasi volutamente ambigue, nelle quali l'appellativo «Signore», che sembra rivolto a lui a significare sottomissione, è in realtà rivolto a Dio e ribadisce pertanto l'intenzione nascosta. Altro motivo caratteristico è l'atmosfera cupa, di dubbio e di paura, che grava sia su Betulia, sia nel campo assiro, come nell'attesa di una catastrofe imminente. Soltanto la figura di Giuditta, con la sua fulgida risolutezza, squarcia e illumina queste tenebre.

È indubbiamente il fascino di questa figura ad aver reso questo testo fonte di tante riproposizioni. La bellezza femminile dell'eroina è descritta nel testo biblico con tratti scarni, ma eloquentissimi; la sua luminosa purezza risalta nel contrasto con le ombre, che aleggiano nel cielo di Betulia come nel campo assiro o nella tenda di Oloferne. Fra queste ombre Giuditta si muove risoluta, come in un delirio di determinazione ferma, ma non fredda. Sospinta da una fede acciecante e da una disarmante scaltrezza, Giuditta compie ogni gesto senza tentennamenti, ma non senza attingere alle risorse della propria umanissima debolezza.

Nella tradizione oratoriale pre-metastasiana, la vicenda di Giuditta è trattata secondo linee narrative relativamente omogenee, almeno in alcuni elementi. Una certa rilevanza, in diversi testi, assumono i ruoli dei due comprimari, che Metastasio avrebbe eliminato: l'ancella di Giuditta e l'attendente di Oloferne. I due personaggi sono tratti dalla Sacra Scrittura, ma in questi oratori il loro ruolo acquista un'importanza ben maggiore, di quanta sia loro assegnata nel testo biblico. In quest'ultimo il compito dell'ancella è accompagnare la padrona durante l'impresa, portare un sacco con cibi e bevande, poiché Giuditta non toccherà il cibo dei pagani, e, una volta compiuto il delitto, prendere in consegna la testa recisa di Oloferne e portarla, dentro il sacco dei viveri, fino a Betulia. Il personaggio non ha un nome, non parla, non manifesta alcuna emozione. L'altro è il funzionario incaricato di tutte le cose di Oloferne, si chiama Bagoa e parla nelle due occasioni in cui

agisce: quando è mandato da Oloferne ad invitare Giuditta al banchetto e quando scopre il corpo senza testa del suo comandante. Nell'annunciarne la morte si straccia le vesti e urla di dolore.

Nei libretti delle 'Giuditte' pre-metastasiane, spesso entrambi i personaggi acquistano una migliore definizione psicologica. L'ancella, quasi sempre chiamata Abra, dialoga con l'eroina, spesso esprimendo paura nei momenti lirici delle arie:

Abra Dove son, dove mi trovo
Fra perigli, e fra timori?
Già m'ondeggia il core in seno;
Già lo spirito mi vien meno;
E pur spero
Da un Dio vero
A Giuditta palme, e allori.⁵

Altrove l'ancella diventa una materna nutrice, colma di premure per Giuditta, ma a volte scettica sull'operato di lei, fino a costringere l'eroina ad un richiamo all'ordine, come in questo esempio, tratto dal libretto di Arcangelo Spagna:

Giuditta Di tanto ardire accesa
Per eseguir qua venni
La stabilita impresa,
L'opra impiega ancor tu pronta a' miei cenni.
Io vi depongo homai
Gramaglie vedovili,
Hora funeste, e vili
Quanto pria vi bramai;
D'usbergo invece, e d'armi
Le deposte mie gemme,
Parto d'Eoe maremme,
Tornin per adornarmi.

⁵ *Betulia liberata. Oratorio per musica consecrato al nome immortale dell'eminentissimo [...] cardinale Giacomo Boncompagno arcivescovo di Bologna [...] composto dal M. R. P. maestro F. Elia Vajani de Borghi dottore collegiato ecc. posto in musica dal sig. Francesco Maria Stiava da Lucca e cantato nella chiesa parr.le de MM. RR. PP. Carmelitani di S. Martino Maggiore di Bologna in occasione delli annui generali uffici di messe in suffragio de fedeli defonti dell'Unione, Bologna, Peri 1703, p. 15.*

Alle guancie, e al labro
Lungi vada il pallor, rieda il cinabro.

Nutrice Ecco il tutto eseguito
Al tuo desir eguale.
Ma cinta di quest'armi, e in guisa tale
Sembri partire a nobile convito,
O a trattar col nemico accordi, e paci.

Giuditta Madre, m'udisti già; seguimi, e taci.⁶

Nello stesso oratorio, l'importanza del personaggio è confermata dal fatto che alla sua voce, dialogante con il coro, è affidata la sentenza conclusiva:

Nutrice Cadde Oloferne, e degna
Della superbia sua portò la pena;
Quindi, oh mortal, l'orgoglio tuo raffrena.

Choro E il suo caso t'insegna,
Che un folle ardir i precipizi aduna
Et ha in grembo al piacer morte la cuna.⁷

Talvolta, però, l'ancella ha un ruolo diverso da quello di timorosa spalla o di governante apprensiva. Accade in qualche caso che Abra inciti Giuditta al delitto, e l'incitamento può venire anche da colei, che prima si mostrava timorosa, come l'ancella del libretto di Elia Vajani:

[*Giuditta*] Abra mira, se alcuno
Possa osservar ciò, che di far desio:
A l'impresa m'accingo, assisti, oh Dio.

Abra Dorme Oloferne, né v'è guardia alcuna:
Impugna il ferro e le tue forze aduna.

Giuditta De gl'esserciti il Nume
Doni al braccio vigor.

⁶ A. SPAGNA, *L'amazzone hebrea nelle glorie di Giuditta. Oratorio III*, in *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, I, Roma, Buagni 1706, pp. 55-70: 62-63.

⁷ *Ivi*, p. 70.

Abra Che tardi?
Giuditta Già prendo il ferro.
Abra Uccidi.
Giuditta Già lo trafiggo.
Abra E quando?
Giuditta L'ho per il crin.
Abra Togli Bettulia a i guai.
Giuditta Or mora.
Abra Ah non tardar.
Giuditta Scaglio il colpo.
Abra Ahi!⁸

Quanto al confidente di Oloferne, chiamato Vagao il più delle volte, ora è un ufficiale, ora è il capo degli eunuchi; il suo ruolo, di solito, è quello del fedele servitore. Non di rado, gli è affidato il compito di commentare la bellezza di Giuditta, al presentarsi di lei nel campo assiro. Così il secondo capitano di Oloferne, nell'oratorio di Benedetto Marcello:

Capitano Ha misto al dolce
 Delle pupille un non so che d'altero
 Che le rende più amabili, e vezzose.⁹

A volte Vagao si lascia andare a ripensamenti sentenziosi, meditando sulla bellezza dell'eroina, come in questo libretto del bolognese Francesco Georgio:

Vagao Quanto, oh quanto delira,
 Chi onestà in donna apprezza?
 Ella, dov'è bellezza,
 Rado, o non mai si mira;
 Ché bella donna, e casta,
 Un miracol nomarla ancor non basta.¹⁰

⁸ *Betulia liberata. Oratorio [...], cit., p. 17.*

⁹ *La Giuditta. Oratorio poesia e musica di Benedetto Marcello nobile veneto. Consacrato all'illustrissima et eccellentissima sig. D. Livia Spinola Borghese principessa di Rossano ecc., Venezia, Lovisa 1710, p. 25.*

¹⁰ *La Giuditte. Rapresentatione spirituale di Francesco Georgio bolognese, composta in musica dal sig. Lorenzo Righetti ad istanza delle molte RR. monache di S. Maria*

Infine, spesso il confidente di Oloferne assume un aspetto maligno e non è senza colpa nella perdizione del suo duce; nel libretto per la musica di Maurizio Cazzati, così è descritto il personaggio dalla voce del Testo:

Testo D'Oloferne i sospiri,
Ministro di lascivia, udì Vagao,
[...], lusingando i suoi deliri.¹¹

Questa caratterizzazione dei due comprimari più importanti si accompagna a certe oscillazioni del carattere e del ruolo dei protagonisti. Molti libretti del periodo insistono nel presentare Oloferne con le tinte più fosche; ad esempio, nel libretto di Benedetto Pamphilj per la musica di Alessandro Scarlatti, preceduto da una «Sinfonia con trombe, e strumenti», il personaggio appare così:

Oloferne Lampi, e tuoni ho nel sembiante,
Son l'idea del guerreggiar,
Striscio il piè fra spade, e scudi,
E di morte sull'incudi
Del mio brando fulminante
Faccio i colpi risonar.¹²

Nel libretto di Filippo Tomassini, Oloferne, zelante e ossequioso ufficiale di Nabucodonosor, giunge ad esclamare insieme a lui: «Viva, viva l'empietà».¹³ Ma, il più delle volte, Oloferne si mostra mollemente perduto per la bella ebrea, complice, a volte, un Vagao tentatore.

Maddalena di Bologna nella professione della reverenda suor Maria Gabriella Vergilj nel loro monastero, Bologna, Cochi 1621, p. 24.

¹¹ *La Giuditta. Accademia spirituale posta in musica da Maurizio Cazzati maestro di cappella dell'insigne collegiata di S. Petronio. Dedicata all'illustrissima signora Co. Chiara Montecuccoli Orsi, cantata nella sala dell'illustrissimo sig. Co. Astore Orsi il dì 24 marzo dell'anno 1668*, Bologna, Monti [1668], p. 13.

¹² *La Giuditta. Oratorio a cinque voci da cantarsi nella ven. compagnia della Purificazione di Maria Vergine e di S. Zanobi detta di S. Marco. Musica del sig. Alessandro Scarlatti*, Firenze, Vangelisti [1700], p. non numerata (quarta del testo).

¹³ F. TOMASSINI, *Intermezo quarantesimo secondo [Giuditta guerriera]*, in *Oratorio sacro ovvero intermezi sacri con prose, ode liriche, e sonetti. Sopra l'histoire principali della Sacra Biblia. Opera per li compositori di musica, e per li predicatori, bell'ingegni, e curiosi*, II, Venezia, Lovisa 1702, pp. 336-358: 340.

La caratterizzazione del personaggio di Oloferne è dunque incline a mostrare come «La superbia unita con la concupiscenza degl'occhi fanno idolatrare un volto, precipitare in un baratro di miserie, e poi nell'inferno».¹⁴

Non di rado i tentativi di seduzione di Oloferne occupano una parte consistente degli oratori; è facile, poi, imbattersi in agili duetti, tra un Oloferne audace e lascivo e una Giuditta impaurita e ritrosa. Di seguito a scene di questo genere, c'è di solito quella del delitto, che il più delle volte viene mostrato in scena; o meglio, trattandosi di oratori, è commentato dall'eroina nello stesso momento in cui lo sta compiendo.

Giuditta non appare sempre eroica e risoluta; spesso, anzi, il personaggio tende ad esprimere le indecisioni e i cedimenti del suo popolo. A volte è una «Magnanima eroina», come nell'oratorio di Benedetto Marcello; al principe Ozia, che le chiede il motivo del suo adornarsi, essa risponde:

Giuditta Non intendi qual sia
L'alta cagion di queste spoglie: io stessa
Con rossor me ne servo;
[...].¹⁵

Ora, come nel libretto di Filippo Tomassini, si mostra fulgida oltre ogni dire:

[*Vagao*] E chi è costei, che sì liscia nel volto,
E vaga nella veste
Perché emola del sole
Folgoreggia in faccia come lei vuole?¹⁶

Ma più spesso può apparire leziosa, come nel libretto di Benedetto Pamphilj:

Giuditta Se di gigli, e se di rose,
Porto il volto, e 'l seno adorno,
Bramo ancora più vezzose,
Le bellezze in sì gran giorno.¹⁷

¹⁴ F. TOMASSINI, *Narratione morale del quarantesimo secondo intermezo*, in *Op. cit.*, pp. 334-335.

¹⁵ *La Giuditta. Oratorio poesia e musica di Benedetto Marcello* [...], cit., p. 21.

¹⁶ F. TOMASSINI, *Intermezo* [...], cit., pp. 346-347.

¹⁷ *La Giuditta. Oratorio a cinque voci da cantarsi nella ven. compagnia della Purificazione* [...], cit., p. non numerata (sesta del testo).

Talvolta, poi, è troppo audace nella finzione, cosicché, nel libretto per la musica di Floriano Aresti, finisce per dire ad un Oloferne appassionato e sentimentale:

Giuditta Più barbaro, e crudel
Io ti vorrei;
Ché se con più rigor
Tu mi stringessi il cor
Io più godrei.¹⁸

Nei testi in latino, piuttosto numerosi nel periodo, il personaggio perde invece di rado la propria fermezza, per risultare più spesso statuario e impassibile, come un giustiziere celeste:

[*Iudith*] En frigidum iacet,
Iam caput regale:
Iam monstrum feralè
Morte obrutum tacet.
Spes concipe laetas,
Betulia, respira;
Dei simulat ira,
Post ferit, et placet.¹⁹

Nel complesso, la tradizione librettistica pre-metastasiana dei 'trionfi di Giuditta' pare rapportarsi al testo biblico mediante procedimenti di selezione, e insieme sviluppando alcuni motivi marginali. La selezione è imposta, naturalmente, dalla forma dell'oratorio: un componimento semplice e breve, di norma in due parti e con un numero di voci variabile, ma il più delle volte legato ad uno schema elementare. Nei casi considerati, questo schema prevede un protagonista, un antagonista, due comprimari ed eventualmente uno o pochi altri personaggi secondari, a seconda della maggiore o minore pompa della

¹⁸ *La Giuditta. Oratorio da cantarsi la sera della domenica delle Palme nella chiesa dei MM. RR. Padri dell'oratorio di S. Filippo Neri detti della Madonna di Galiera di Bologna. Posto in musica dal sig. Floriano Aresti Accademico Filarmonico, e organista della metropolitana di Bologna, Bologna, Pissari 1717, p. 13.*

¹⁹ *Iudith triumphus. Drama sacrum canonici Philippi Brenna musicis adaptatum modulis a Dominico Philippo Bottario lucensi. Decantandum in sacello archiconfraternitatis Sanctissimi Crucifixi feria VI. post dominicam secundam quadragesima, Roma, Buagni 1708, p. 14.*

rappresentazione. A queste voci va aggiunto il coro, con funzioni peraltro limitate, se facciamo eccezione per qualche caso, come il libretto di Giacomo Casseti per Antonio Vivaldi; mentre l'orchestra talvolta interviene a sottolineare certe atmosfere o fasi dell'azione. Il luogo è quasi sempre duplice: parte dell'oratorio si svolge nel campo assiro e parte a Betulia; oltre tutto, le scene nell'uno e nell'altro luogo spesso si avvengono con cambiamenti ripetuti e frequenti.

In breve, la forma sintetica dell'oratorio impone ai poeti scelte nette e talvolta limitanti nella costruzione del 'dramma'; tuttavia la struttura è trattata con una certa libertà al suo interno, il che si riflette nella varietà delle soluzioni, quanto alle fasi di sviluppo dell'azione, e nel grado di approfondimento di alcuni motivi tipici. In questi oratori, come si è visto, sono ben delineati i caratteri di personaggi che nel testo biblico risultano marginali; vi è un'insistenza sui particolari della seduzione, sui quali il testo sacro sorvola; inoltre compaiono gli indugi di Giuditta nel momento fatale, che nella Sacra Scrittura non vi sono affatto. La maggior parte di questi oratori privilegia, anzi, i momenti culminanti della narrazione biblica, quello della seduzione e quello del delitto, che vengono preparati dai dialoghi tra i personaggi principali e i rispettivi interlocutori. Spesso sono trascurate, invece, le fasi introduttive e quelle conclusive della vicenda: il contrasto tra Giuditta e i suoi concittadini, quello tra Oloferne e Achior, l'accoglienza di quest'ultimo a Betulia; la sua conversione alla vista del teschio di Oloferne, il trionfo di Giuditta davanti al suo popolo e la fuga degli Assiri.

Risulta chiaro, a questo punto, che la narrazione metastasiana si costruisce quasi per contrasto con questa tradizione, operando una selezione che privilegia proprio gli aspetti trascurati da quella e viceversa: l'approccio di Metastasio è dunque innovativo nelle scelte, pur non essendolo nel procedimento. Metastasio introduce, poi, alcuni fattori che tendono a razionalizzare la struttura drammatica, come l'unità di luogo; inoltre egli guida le azioni dei personaggi con estrema libertà, creando un equilibrio tra i ruoli inedito: egli compone un microcosmo psicologico, entro il quale a ciascun personaggio è affidato un carattere, che trova un contrappeso nel carattere degli altri personaggi. Nella *Betulia liberata*, in cui non appare in scena l'anta-

gonista vero, Oloferne, per creare la necessaria tensione drammatica, Metastasio mette in contrapposizione tra loro gli abitanti di Betulia. Amital contrasta le malferme risoluzioni di Ozia, costringendolo a prevedere la resa della città, ma Giuditta le si oppone con durezza; Carmi e Cabri, poco caratterizzati, appaiono neutrali, ma lo scontro si ripropone poi con Achior, incalzato da Ozia sul terreno dottrinario. Alla fine, insieme ad Achior, anche Amital dovrà ammettere i propri errori.

Tutto ciò allontana questa azione sacra dalla tradizione, che si basa su una divisione dei ruoli più semplice e più convenzionale. Tuttavia la portata innovativa è bilanciata dalla puntualità del ricorso alla fonte originaria; Metastasio, poi, non si limita al rispetto della lettera del testo sacro: egli sceglie di approfondire proprio quei temi, trascurati dalla tradizione, che lo caratterizzano.

Interpretando una delle aspirazioni del proprio tempo, Metastasio ha accentuato il motivo universalistico implicito nell'episodio della conversione di Achior, ponendolo al centro del dramma ed elaborandolo in chiave razionalista e moraleggiante. La scena è posta all'inizio della seconda parte: Ozia tenta di convincere Achior della superiorità del Dio degli Ebrei, in una disputa nella quale si esprime con logica stringente, come a voler dissolvere le nebbie delle superstizioni del pagano. In conclusione l'aria *Se Dio veder tu vuoi* porta a compimento la dimostrazione dell'esistenza di Dio, mediante l'enunciazione di un dogma deistico. Achior ascolta e ribatte, benché scosso dalle parole di Ozia, ma non ne è convinto. Soltanto alla fine, visto l'esito della prodigiosa impresa di Giuditta, l'ammonita giungerà a riconoscere la verità della religione di Abramo. In questo modo il poeta non forza il messaggio del testo sacro, e la scena della disputa rimane un episodio centrale, ma non decisivo: un esempio dell'equilibrio tra le spinte innovative e le aspirazioni alla restaurazione di valori originari, che fece di Metastasio l'ammiratissimo «poeta-filosofo», caro ai suoi contemporanei.

Un altro motivo ripreso e approfondito da Metastasio è l'atmosfera catastrofica: la pena degli abitanti di Betulia è oggetto di una descrizione lucida e commovente, mentre l'introduzione di un personaggio originale, la nobildonna Amital, a rappresentare la voce della parte più timorosa del popolo, contribui-

sce ad alimentare il quadro di una tensione 'psicotica'. Questa è resa esplicita dal dialogo tra la nobildonna e Ozia, che si fa serrato dopo la descrizione accorata dei disagi della città, distesa nei lunghi recitativi della scena iniziale.

Quanto a Giuditta, Metastasio elimina qualsiasi ambiguità dal personaggio, in conformità alla visione cristiana della virtù, ma in contrasto con la tradizione oratoriale precedente (e con quella posteriore), che gioca spesso con le ambiguità dell'eroina, talvolta accentuandole. Nella versione metastasiana, Giuditta non risulta irrealistica come gli innocenti protagonisti di altri drammi sacri del poeta, come i fanciulli Abel, Beniamino, Gioas e soprattutto Isacco, perché è umanizzata dalla sua femminilità. Tuttavia la mancanza di qualunque incertezza e la positività assoluta del personaggio finiscono per renderne inquietante la figura, quasi quella di un giustiziere superumano, esecutore di un destino ineluttabile. Metastasio fa di Giuditta quasi un'espressione della giustizia divina, restauratrice dell'ordine universale, mentre negli oratori più maturi dell'epoca pre-metastasiana, l'eroina era piuttosto una rappresentazione della fede, ovvero di una facoltà umana, con tutti i suoi ondeggiamenti. In questo la tradizione oratoriale non si discosta dal modello della *Iudit*,²⁰ la tragedia di Federico Della Valle, che interpreta la storia biblica secondo il dettato della Controriforma. Nella tragedia l'eroina, incarnazione della fede, si muove incontro all'antagonista Oloferne in un'atmosfera sognante e impalpabile; e al suo fianco ha un'ancella, che rappresenta la devozione e ne asseconda i moti dell'animo in un colloquio, che è uno scambio intenso di emozioni. Metastasio, invece, fa agire Giuditta da sola, circondata da un'atmosfera di palpitante apprensione, che essa affronta con aria di sfida.

Il confronto del testo metastasiano originario con quelli da esso derivati mette in luce alcune circostanze significative: le varianti esecutive settecentesche fanno perdere al testo alcuni dei suoi aspetti innovativi, per riavvicinarlo alla tradizione; quelle di fine secolo e del primo Ottocento, invece, se ne allontanano fino a definire un nuovo tipo di approccio alla vicenda biblica, fatalmente aperto alla sensibilità pre-romantica.

²⁰ Cfr. F. DELLA VALLE, *Iudit*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Milano, Mondadori 1955, pp. 1-90. La prima stesura della tragedia risale alla fine del secolo sedicesimo.

In effetti la versione originaria ha una presenza limitata sulle scene. Scritto nel 1734 per la musica di Georg Reutter, il testo appare inalterato soltanto in poche versioni posteriori, tra le quali quella per la musica di Baldassarre Angelini del 1746 e quella per Bonaventura Matucci del 1760; poi in alcune versioni piuttosto tarde: quelle padovane per Giuseppe Calegari, Josef Mysliveček e Wolfgang Mozart del 1771, nonché quella del 1781 per la musica del veneziano Giuseppe Morosini.

Durante il Settecento, però, *Betulia liberata* è eseguita quasi sempre nella versione rimaneggiata per la musica di Niccolò Jommelli, o in quelle, per altri compositori, che ne ricalcano sostanzialmente il testo. In queste versioni mancano due personaggi, Cabri e Amital, e vi è dunque il ricorso a frequenti soppressioni di versi, soprattutto dai recitativi, alla sostituzione di alcune arie e allo scambio di parti. Quasi sempre sono soppressi i versi che indugiano sui particolari del delitto, narrati da Giuditta al suo ritorno a Betulia:

[Giuditta] Guizza il tronco reciso
 Sul sanguigno terren: balzar mi sento
 Il teschio semivivo
 Sotto la man che il sostenea. Quel volto
 A un tratto scolorir; mute parole
 Quel labbro articular; quegli occhi intorno
 Cercar del sole i rai,
 Morire e minacciar vidi, e tremai.²¹

Questi versi riferiscono sul momento più drammatico dell'impresa di Giuditta, cogliendo il culmine del suo 'delirio' omicida, che coincide con il suo unico momento di partecipazione emotiva: quel «tremai», che chiude la macabra narrazione. È un'espressione di raccapriccio, che lascia intravedere un abisso di terrore e che si riverbera sulla figura dell'eroina, facendone vacillare l'integrità. Ma questi versi mancano in numerosi adattamenti settecenteschi del dramma metastasio,

²¹ P. METASTASIO, *Betulia liberata*, in *Tutte le opere*, cit., II, 1947, p. 647. Si noti la soppressione di questi versi, ad esempio, in *La Betulia liberata. Oratorio sacro da cantarsi nella chiesa metropolitana di Ravenna l'anno 1759 ricorrendo la centenaia della traslazione della Beata Vergine del sudore che nel nuovo eretto altare solennemente si ripone*, Faenza, Archi 1759, p. 18 (musica di N. Jommelli).

forse in omaggio ad un contesto devozionale poco propenso a dare spazio all'espressione di emozioni terrene di tanta intensità.

Quanto alla soppressione dei personaggi, se quella di Cabri non ha effetti troppo dannosi, per la limitata caratterizzazione del personaggio, quella di Amital è invece più carica di implicazioni. In sostanza, sopprimendo un personaggio introdotto da Metastasio, gli estensori di questi libretti mostrano un rispetto della tradizione e del contesto esecutivo oratoriale maggiore di quello del poeta cesareo. Il testo di *Betulia liberata* rimane perciò a lungo soltanto un modello; nello stesso periodo continua anche la produzione di libretti simili a quelli pre-metastasiani, e ciò dura almeno fino a quando il melodramma di argomento sacro resta confinato entro i tradizionali ambiti esecutivi.

Soltanto intorno ai tre quarti del secolo la situazione inizia a subire una decisa evoluzione: insieme alla pubblicazione di numerose e accurate edizioni complete delle opere del poeta, nonché di appendici e di opuscoli che ne raccolgono le «sentenze e massime» tratte dai drammi, e insieme infine agli sforzi di commentatori entusiasti e di numerosi biografi e critici, si producono le condizioni per un nuovo modo di fruizione della produzione metastasiana. Mentre i drammi maggiori, sempre più rimaneggiati, cedono il passo nei teatri ai testi di una nuova generazione di poeti melodrammatici, i drammi sacri conoscono una nuova e fortunata stagione, grazie alle musiche di nuove generazioni di compositori e all'interpretazione di nuovi esecutori, ma anche in seguito al cambiamento del loro contesto esecutivo.

Usciti dalla cerchia devozionale, i drammi metastasiani sono accolti in ambiti nuovi: quello delle esecuzioni private, che adotta i testi con criteri conservativi e ponendoli al centro di una sorta di ritualità laica, e quello dei teatri, tutt'altro che rispettoso della lezione originaria, benché rimanga a lungo in debito nei confronti della sensibilità lirica e dello spirito dei drammi sacri di Metastasio.

Nel primo caso la forma oratoriale, canonizzata da Metastasio come razionalizzazione di modelli precedenti, mantiene la propria validità, nonostante sia vistoso lo slittamento dell'ambito di fruizione dalla sfera religiosa a quella laica e meno evi-

dente, ma forse più pregnante, quello dal circolo universale delle corti a quello privato di piccoli consessi.

Mentre la stagione delle accademie private di questo tipo si esaurisce in un periodo relativamente breve, nei teatri i drammi sacri sono destinati a durare. Quelli di Metastasio, tra i quali *Betulia liberata* è quello riproposto con maggiore frequenza in queste sedi, sopravvivono a lungo, ma soltanto dopo essere stati ampiamente manipolati. L'adattamento è reso necessario, come è ovvio, dalla circostanza di una messa in scena teatrale vera e propria: in essa le 'voci' devono senz'altro animarsi, trasformarsi in 'personaggi', che entrano, escono e si muovono sulla scena, sbloccati dalla staticità dell'esecuzione oratoriale.

Il testo di *Betulia liberata* compie un itinerario, attraverso successivi adattamenti, che si presta ad osservazioni molteplici e stimolanti in questo senso. Ad esempio una *Giuditta*, con musiche di vari autori, è messa in scena al teatro Carignano di Torino nel 1803: nel libretto il testo di Metastasio risulta ampliato con «aggiunte opportune onde presentarlo, per quanto la brevità del tempo lo permise, adattato alle decorazioni, e sotto le forme, e convenienze del moderno gusto teatrale». ²² In questa e in versioni di questo tipo, tra le modifiche più evidenti si nota la soppressione della disputa tra Ozia e Achior, con una singolare eccezione: il testo in castigliano di una *Judith* del 1800, per il teatro de los Caños del Peral di Madrid, in cui soltanto quella scena appare, tradotta alla lettera, nel mezzo di un componimento per il resto originale. ²³

Di questo genere di versioni, un caso particolarmente interessante è quello dei libretti per la musica di Pietro Guglielmi. Intitolato *La morte di Oloferne*, il dramma fu rappresentato per la prima volta probabilmente nel 1791; con il titolo *Il trionfo di Giuditta o sia la morte di Oloferne*, fu replicato più volte, fino al 1816 almeno, ma ogni nuova riproposizione, o quasi, fu realizzata sulla base di testi differenti: confrontando i libretti di ese-

²² L. PACCINI, *Al rispettabile pubblico di Torino*, in *La Giuditta. Azione sacra per musica da rappresentarsi nel teatro Carignano nella quadregesima dell'anno XI. (1803 v. s.)*, Torino, Buzan [1803], pp. non numerate. A Luigi Paccini, estensore della dedica e cantante nel ruolo di Oloferne, si può forse attribuire anche il libretto.

²³ Cfr. *Judith. Drama sacro en musica en dos actos, executado por la compañía española en el teatro de los Caños del Peral en la quaresma del año de 1800*, Madrid, Sancha 1800, pp. 56-60.

cuzioni successive, si direbbe che ciascuno sia una rielaborazione di quello che lo precede cronologicamente.

Nel libretto del 1791 per il teatro napoletano del Fondo di separazione, ci sono già numerose innovazioni. Oloferne, fin dalla prima entrata in scena, appare tormentato da un oscuro presagio; tra i personaggi è introdotto Gioramo, capitano dell'esercito israelita: indomito e coraggioso, egli sfida gli Assiri e, catturato, rivolge ad Oloferne parole sprezzanti. Del tutto originale è il personaggio di Artemisia, che è l'amante di Oloferne. Riappare il secentesco Vagao, nel ruolo dell'attendente del duce assiro. Infine mancano i personaggi di Amital, che il libretto citato di Torino conserva, e quello di Achior, che nello stesso libretto torinese assume il ruolo del consigliere di Oloferne.

L'azione è ampiamente modificata. Dopo la cattura di Gioramo, il campo assiro si anima per l'arrivo di Giuditta; Gioramo interpreta la presenza dell'eroina come un tradimento, mentre la passione che travolge Oloferne provoca la gelosia di Artemisia. Giuditta soffre tra sé per la menzogna alla quale è costretta, e tenta di convincere Gioramo delle proprie reali intenzioni, ma non ci riesce. Nella seconda parte Artemisia libera Gioramo, per indurlo ad uccidere Giuditta, ma quest'ultima ora riesce a persuadere il giovane capitano e allora Artemisia ricorre al veleno. Però il vino avvelenato, che essa crede destinato a Giuditta, finisce nella coppa di Oloferne, costringendola ad interrompere il banchetto e a confessare l'inganno. L'assiro, infuriato, la caccia e si ritrova solo con Giuditta, poi si addormenta ubriaco.

Al momento di compiere il gesto fatale su Oloferne dormiente, un grave turbamento coglie l'eroina:

Giuditta Qual profondo silenzio, qual orrore
Spira d'intorno! ah mi si gela il core!
Nel fatale liquor giace taluno
Immerso a segno, che in que' volti io leggo
L'immagini di morte.
Che risolvo? che fo? Qual dubbio è questo ...
Di che pavento mai ... Perché m'arresto?²⁴

²⁴ *La morte d'Oloferne. Tragedia sacra per musica da rappresentarsi nel real teatro del Fondo di separazione nella quadregesima di quest'anno 1791.* Napoli, Flauto [1791], p. 31. Stando ad appunti manoscritti nello schedario della Collezione Rolandi (I-Vge), il componimento va attribuito all'abate Fiori.

Nei libretti posteriori lo schema viene ricalcato e ampliato; inoltre si tende a correggere alcune incongruenze, con risultati non sempre positivi. Nel libretto per il teatro Comunale di Ferrara del 1811, c'è una scena nella quale Giuditta e Gioramo, dopo il chiarimento, non si decidono a separarsi, come una coppia di amanti ostacolati dal destino.²⁵ Nel libretto del 1814 per il teatro fiorentino di Via della Pergola, Artemisia tenta alla vita di Giuditta e quando Oloferne, avendola scoperta, la condanna a morte, allora Vagao si dispera, perché rivela di aver sempre amato l'attentatrice. Soltanto le implorazioni di Giuditta salvano Artemisia dall'ira del duce assiro, il quale libera insieme a lei anche Gioramo, che in questa versione si mostra ancor meno convinto del solito dalle spiegazioni di Giuditta.²⁶

Nel complesso le innovazioni, che si riscontrano in questi libretti, complicano l'intreccio in un modo che appare motivato dall'esigenza di rincorrere il gusto teatrale del tempo; ma con esse si fanno strada figure e motivi del tutto nuovi. I personaggi secondari, animati da sentimenti incontrollati, dallo scetticismo, dalla gelosia, dall'invidia, danno corpo ad emozioni accessorie non ignote alla tradizione, ma che Metastasio aveva eliminato. In ciò restano coinvolti anche i protagonisti: Oloferne, reso inquieto da oscure premonizioni, è condannato dalla sua stessa credulità, che lo spinge a fidarsi della «vaga ebrea», pur avendola scoperta mentre complottava con il prigioniero; Giuditta, messa ulteriormente alla prova dalla sfiducia di Gioramo e da vari imprevisti, è incerta e angosciata nel momento fatale, e riesce a compiere il delitto soltanto quando è rapita da una sorta di ipnosi mistica. La sua pietà nei confronti di Artemisia sembra, poi, il frutto di un senso di colpa, o quantomeno di una compassione partecipe, che la 'rivale' non può apprezzare.

Insomma tutti i personaggi appaiono agitati da emozioni intense, che rendono alquanto instabili i loro caratteri. In que-

²⁵ Cfr. *Il trionfo di Giuditta o sia la morte di Oloferne. Oratorio sacro per musica da rappresentarsi nel teatro Comunale di Ferrara la quaresima del MDCCCXI*, Ferrara, Bianchi e Negri [1811], pp. 29-31.

²⁶ Cfr. *Il trionfo di Giuditta o sia la morte d'Oloferne. Dramma sacro per musica da rappresentarsi nel teatro di Via della Pergola la quadragesima del 1814*, Firenze, Fantosini [1814], pp. 24-27.

sto quadro la sacralità dell'argomento viene emarginata dal cuore della vicenda, la quale discende su di un piano narrativo e contenutistico ignoto alle astrazioni metastasiane, ma non incoerente, nonostante la farragine della costruzione drammatica. Del testo di Metastasio, oltre ai versi stralciati, questa versione conserva in parte lo spirito, vale a dire il tono moraleggiante, e accentua la sensibilità lirica, nel senso che sviluppa i momenti di instabilità dei personaggi e le atmosfere di apprensione e di sommessa partecipazione collettiva. Un segno di tale persistenza è la conservazione dei dialoghi tra i personaggi e il coro, nei primi libretti della serie per quanto riguarda il primo, *Pietà, se irato sei*, e anche in alcuni di quelli posteriori nel caso del secondo, *Lodi al gran Dio che oppresse*.

Il primo, composto di due quartine intonate da Ozia, due versi di ciascuna delle quali sono ripetuti dal coro, pone fine ai contrasti tra i cittadini di Betulia nella prima parte del dramma metastasiano; il secondo, una quartina ripetuta dal coro in alternanza con i versi intonati da Giuditta, occupa in parte la scena conclusiva e sancisce il trionfo dell'eroina. Entrambi sono canti di preghiera, nei quali il coro amplifica la voce dei personaggi, limitandosi a rispondere agli inviti di Ozia e unendosi alle sue invocazioni nel primo caso, e ad intercalare di lodi al Signore il cantico di autoglorificazione di Giuditta nel secondo.

Della prima di queste preghiere c'è ancora l'eco in un libretto del 1827: si tratta della *Giuditta* di Antonio Leone Tottola, «azione tragico-sacra» eseguita con musica di Pietro Raimondi al teatro San Carlo di Napoli. Cantati da Giuditta, i versi ricordano quelli di Metastasio:

[*Giuditta*] Pace, se irato sei!
 O la tua destra almeno,
 Se innanzi a te siam rei,
 Punisca il nostro error!²⁷

Nello stesso libretto è sviluppato un altro momento di intensa e commovente partecipazione collettiva del dramma metastasiano: la descrizione della città assediata. Qui Ozia e Ami-

²⁷ *Giuditta. Azione tragico-sacra da rappresentarsi nel real teatro di S. Carlo la quaresima del corrente anno 1827*, Napoli, Flautina 1827, p. 8. Per il confronto con i versi metastasiani, si veda P. METASTASIO, *Betulia liberata*, cit., p. 633.

schiave di Oloferne.²⁹ Nella *Giuditta* di Marco Marcelliano Marcello per la musica di Achille Peri, del 1860, l'elenco delle masse in scena è ancora più dettagliato: vi sono infatti, tra il popolo di Betulia, «uomini, donne, vecchi e fanciulli, guerrieri, fiondatori, leviti, anziani»; tra gli Assiri, «guerrieri, satrapi, eunuchi, schiave, bajadere dell'harem di Oloferne».³⁰ Tra i personaggi compare anche un popolano, chiamato Eleazaro, peraltro assai poco caratterizzato.

In questo melodramma le masse sono al centro di notevoli innovazioni nell'intreccio. All'inizio il popolo di Betulia è infuriato contro Giuditta, che è accusata di aver divulgato la notizia della scoperta di una fonte, rivelatasi poi avvelenata: Giuditta esce quindi dalla città, anche per sottrarsi alla furia popolare. Nel campo di Oloferne il banchetto si tramuta in un'orgia, e un gruppo di ufficiali assiri, approfittando del sonno del loro generale, insidia la bella ebrea e la costringe a svegliare Oloferne, affinché la difenda. Nel finale la vittoria degli Israeliti sugli Assiri favorisce l'impresa di Giuditta, non viceversa: lo scompiglio creato dalla riscossa degli Ebrei consente all'eroina di cogliere di sorpresa il duce assiro, mentre la coralità dell'azione decisiva è ribadita anche dalla partecipazione all'agguato del giovane capitano israelita, accorso in aiuto di Giuditta.

Questi melodrammi segnano anche il definitivo affermarsi di figure e motivi introdotti dai libretti per Guglielmi. Ad esempio Oloferne non è più il truce sterminatore secentesco, ma un uomo tormentato, che non si riconosce più nei panni del guerriero e che rivolge a Giuditta espressioni di sentimenti teneri, mostrandole un contegno ora appassionato, ora cavalleresco. Giuditta non si dimostra insensibile a queste attenzioni: ora le sfugge un «Cor generoso!»,³¹ rivolto al duce assiro; ora rimbecca senza complimenti le offese dell'amante di lui; ora lo uccide perché egli l'ha ingannata, non mantenendo la promes-

²⁹ Cfr. *Giuditta. Tragedia lirica in due atti di Giovanni Peruzzini, musica del m^o Samuele Levi da rappresentarsi nel gran teatro La Fenice il carnevale e la quadregesima 1843-44*, Venezia, Molinari [1843], p. 4.

³⁰ *Giuditta. Melodramma biblico in tre atti, poesia di M. Marcellio musica di Achille Peri, da rappresentarsi al regio teatro della Scala in Milano nella stagione di quaresima 1860*, Milano, Ripamonti Carpano [1860], p. 5.

³¹ *Giuditta. Tragedia lirica in due atti di Giovanni Peruzzini* [...], cit., p. 17.

ramente che altrove Metastasio non c'entra: ad essere presi di mira non sono gli aspetti di un suo lavoro o le loro derivazioni in altri testi, ma proprio ciò che il poeta romano aveva escluso dal proprio dramma, di appartenente a una certa tradizione, e che altri autori hanno riesumato, elaborato o inventato nell'ambito della medesima. La parodia evidenzia pertanto la distanza delle elaborazioni ottocentesche sul tema del 'trionfo di Giuditta', dalla versione metastasiana dello stesso argomento, la *Betulia liberata*. È una distanza destinata ad ampliarsi nel Novecento, quando, nel 1923, Emil Nikolaus Von Reznicek scriverà un *Holofernes*, traendo il libretto dalla tragedia di Hebbel e concludendolo con il suicidio di Giuditta. Né va dimenticato che il dramma di Georg Kaiser, *Die jüdische Witwe* del 1911, si spinge anche oltre, facendo di Giuditta una bisbetica dodicenne, che, data in moglie al vecchio Manasse e non potendo soddisfare i propri desideri sessuali per la morte di lui, agisce sospinta da tali desideri.³⁵

La parodia di Catelli e Righi segna comunque l'esaurimento delle tendenze emerse nella tradizione ottocentesca. Al di là delle soluzioni più estreme del secolo seguente, verso la fine dell'Ottocento sembra prevalere la tendenza ad un sostanziale ritorno alla tradizione. Così, nel 1888, Carl Hubert Hastings Parry si rivolge di nuovo al testo sacro per il libretto della sua *Judith*, mentre non mancano i segni di una sorprendente persistenza di motivi tipici della tradizione pre-metastasiana, anche là dove essi appaiono meno evidenti.

Nella *Giuditta* di Briginti e Mancini per la musica di Stanislao Falchi, del 1886, note di colore come una «danza assira», inserita nella prima parte, e alcuni versetti in ebraico, che si leggono nel finale, rivelano un estetismo di sapore antico. Il ritorno alla tradizione pre-metastasiana è poi evidente nell'eroticismo esagerato e violento di questa scena:

Oloferne (abbracciando Giuditta nel colmo della passione)
 Qui nel mio seno inebriami
 Dell'amor tuo possente;
 Vo' dei tuoi baci suggerire
 La voluttade ardente.

³⁵ Cfr. G. KAISER, *Die jüdische Witwe*, Potsdam, Kiepenheuer 1920 (prima edizione nel 1911).

Giuditta Raffrena i folli palpiti!
Oloferne Sei mia: non déi fuggir!
 Qui nel mio seno inebriami!
Giuditta (fra sè)
 Orribile martir!³⁶

Ad alimentare l'atmosfera di voluttà sfrenata, che domina in tutto il dramma, c'è anche un canto, intonato da un coro di Assiri prima e da Oloferne poi, in onore della bellezza sensuale di Giuditta:

Oloferne A te bellissima
 Donna Giudea,
 Sirena e dea,
 Estasi e ardor;
 Spumino calici,
 Ardano odori,
 Danze s'intreccino,
 Si spargan fiori!
 A te di Jehova
 Figlia divina,
 Saga e regina,
 Luce e splendor,
 Spumino calici,
 Ardano odori,
 Si innalzi il cantico
 De' folli amori.³⁷

Pur in questo contesto, il libretto non trascura alcune indicazioni metastasiane. Ad esempio la scena dell'uccisione è sottratta alla vista degli spettatori, pur non rinunciando all'esibizione, dal sicuro effetto spettacolare, di certi dettagli orrifici: preceduta dallo scoppiare di lampi e tuoni, si vede Giuditta entrare nell'alcova di Oloferne, si ode un grido tremendo provenire da quella, poi la donna, «terribile nell'aspetto»,³⁸ esce

³⁶ *Giuditta. Opera in quattro atti, parole di R. Briginti e F. Mancini, musica di Stanislao Falchi. Roma, regio teatro Apollo, carnevale quaresima 1886-87, Milano, Ricordi [1886], p. 26.*

³⁷ *Ivi*, p. 36.

³⁸ *Ivi*, p. 38.

impugnando la spada insanguinata. Nel finale è reintrodotta in qualche modo anche il tema della conversione. Qui l'empio è Ataniele, il giovane capitano israelita, che si è visto nel corso del dramma essere innamorato perdutamente della protagonista. Quando la vede nel campo assiro, dove è penetrato grazie a un travestimento, la crede traditrice e, avvicinandosi a lei, la affronta, apostrofandola con le parole del più profondo disprezzo:

[*Ataniele*] E tu già tra le figlie
D'Israel la più pura,
Or d'ogni altra più vil, sii maledetta!
Tu patria più non hai; tu fornicasti
Collo straniero! – Il capo tuo reclini
Sopra un guancial di triboli, ti strazi
Il serpe del rimorso, e fin la schiava
Ti getti in faccia dello sprezzo il fango!³⁹

Sempre nel campo nemico Ataniele scorge anche Eliachim, sacerdote di Betulia, il quale, accorso in aiuto di Giuditta e catturato, ha saputo da lei della sua missione e ne è stato liberato. Rientrato a Betulia, Ataniele vi ritrova il sacerdote e, credendo anche lui traditore, lo insulta e bestemmia, attirandosi un anatema. All'arrivo di Giuditta, il giovane le ricorda l'amore che nutriva per lei, ma anche il suo 'tradimento'; ritrovata la propria fermezza, dopo il buon esito dell'impresa, Giuditta però lo rimprovera e alla fine lo convince:

[*Ataniele*] D'un fervido - t'amai tremendo amor
[...]
Ma poi che in braccio al barbaro
Ti trasse infausto ardir,
Spento l'amor tuo fulgido
Piango, e vorrei morir!

Giuditta Ed osi dunque?

Ataniele Egli t'amava, o donna;
E nella voluttà de' baci tuoi,
Dolce veleno, egli trovò la morte.

³⁹ *Ivi*, p. 22.

Giuditta Qui dunque del dubbio l'offesa m'assale?
[...] Sgombra ogni reo pensier.
Mi guarda! E sul mio volto leggi se è colpa!

Ataniele

È ver.⁴⁰

Nella *Betulia liberata* è la vista della testa mozzata di Oloferne a convincere Achior, mentre qui è il volto radioso di Giuditta che fa ricredere Ataniele. Ben diversa è anche la natura della conversione: Achior muta il proprio credo religioso e ciò rappresenta una vittoria della cristianità sulla superstizione, nella visione metastasiana; Ataniele invece si ricrede sul tradimento della donna che ama, viene convinto della sua virtù, che si rispecchia nella purezza del volto: in questo caso, dopo mille vicissitudini, la fede trionfa sul dubbio, sulle passioni, sulle apparenze.

Ma proprio questi dubbi, le passioni, le apparenze sono i protagonisti della tradizione librettistica dei 'trionfi di Giuditta'. Attraverso i tormenti, gli eccessi e le follie, prendono luce in essa tutte le zone d'ombra della narrazione biblica, che Metastasio si è limitato a tratteggiare, mentre scolpiva con segni più netti, nella figura della liberatrice di Betulia, i caratteri della virtù.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 45-46.

APPUNTI PER UNA CRONOLOGIA DEI 'TRIONFI DI GIUDITTA'

Una cronologia dei 'trionfi di Giuditta' serve ad un duplice scopo: innanzitutto si tratta di stabilire i dati della persistenza di questa tradizione nella storia della poesia per musica; in secondo luogo essi possono essere utilizzati come base per un approfondimento del tema. Gli appunti che seguono sono un primo tentativo di soluzione di questi problemi, essendo ricavati dallo spoglio tuttora in corso di repertori, dizionari e scritti di vario genere sull'oratorio e argomenti affini. La fonte bibliografica fondamentale di questa ricerca è C. SARTORI, *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino al 1800*, dattiloscritto (che purtroppo non copre il periodo storico più recente); si è tenuto conto poi, per le *Betulie* metastasiane, della cronologia che si trova in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, II, Milano, Mondadori 1947, p. 1324; integrazioni e dati ulteriori sono stati ricavati da varie fonti, la principale delle quali è F. STEIGER, *Opernlexicon*, Tutzing, Schneider 1975.

La cronologia indica come anno quello della prima esecuzione, accertata o probabile, di ciascun oratorio; in qualche caso (quando non si ha notizia di alcuna esecuzione) è riportato l'anno di stampa del libretto; per Mozart si è preferito indicare il 1771, che è l'anno della composizione, (e Padova come sede) piuttosto che i dati della prima esecuzione, essendo questi ultimi meno significativi.

Il titolo è quello che si ricava dal libretto, o da altre fonti quando questo non è stato rintracciato.

Il dato riguardante il genere va preso indicativamente: è noto, infatti, che certe denominazioni (come «oratorio», «azione sacra», «dramma sacro», «componimento sacro») sono di fatto intercambiabili e non comportano diversità nella struttura

dei componimenti. Esse sono comunque ricavate dai libretti, mentre, quando questi non sono stati rintracciati, ci si è attenuti alle denominazioni più usuali (ad esempio: «azione sacra» per i libretti metastasiani, «oratorio» per quelli relativi ad esecuzioni in sedi religiose).

Gli altri dati, riguardanti il poeta, il compositore, la città e la sede dell'esecuzione, sono quasi sempre ricavati dai libretti; le integrazioni sono riportate sempre, anche in casi dubbi, propendendo tra due alternative per quella più probabile.

In conclusione sono riportati in ordine alfabetico i titoli, per i quali non è stato possibile stabilire una datazione precisa. Oltre ai soliti dati, questo gruppo comprende delle note, il cui scopo è di fornire ulteriori elementi di identificazione: si tratta, in alcuni casi, delle sigle R. I. S. M. delle biblioteche che conservano i libretti, oppure di datazioni approssimative, ricavate dalle fonti più attendibili.

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1621	<i>La Giuditta</i>	rappresentazione spirituale	F. Giorgio	L. Righetti	Bologna	monastero S. Maria Maddalena
1626	<i>La istoria di Judit</i>	sacra rappresentazione	A. Salvadori	M. Da Gagliano	Firenze	corte medicea
1636	<i>Giuditta</i>	opera sacra	F. Bilboni	M. Scacchi	Varsavia	
1644	<i>Argomento della Giuditta</i>	commedia sacra			Roma	seminario S. Pietro
1646	<i>Judith</i>	melodramma	M. Opitz (da Salvadori)	M. A. De Löwenstein	Rostock	
1647	<i>La Giuditta</i>	azione scenica	A. M. Anguissola		Milano	
1655	<i>Giuditta</i>	rappresentazione		G. Carissimi	Roma	collegio Germanico
1668	<i>La Giuditta</i>	accademia spirituale	«diverse celebri penne»	M. Cazzati	Bologna	sala conte A. Orsi
1668	<i>Oratorio di Giuditta</i>	oratorio		A. Draghi	Vienna	
1672	<i>Judit</i>	oratorio latino			Roma	
1675	<i>L'Oloferne</i>	oratorio		A. Melani	Ferrara	cappella del Castello
1681	<i>L'Oloferne</i>	oratorio	R. Ciallis	A. Sartorio	Parma	sala marchese O. M. Scolti
1685	<i>La Giuditta trionfante per la morte di Oloferne</i>	«opera tragi-sacra»	G. C. Sorrentino		Napoli	
1685	<i>Judit</i>	oratorio latino	L. Santucci		Lucca	collegiata SS. Giovanni e Reparata
1685	<i>Judith Bethuliae obsessae propugnatrix exegesis</i>	oratorio latino	F. Capistrelli	I. Fede	Roma	oratorio SS. Crocefisso

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1685	<i>Iudith de Holoferne triumphus</i>	oratorio latino	G.B. Durante	G. De Scalmani	Roma	
1686	<i>La Giuditta</i>	oratorio		M.A. Ziani	Modena	
1689	<i>La Giuditta</i>	azione sacra	D. Repetta		Mantova	
1689	<i>Iudith Bethuliae obsessae propugnatrix triumphus</i>	oratorio latino		F. Lanciano	Roma	oratorio SS. Crocefisso
1689	<i>Iudith de Olopherne triumphans</i>	oratorio latino	B. Pamphilij	F. Gasparini	Roma	oratorio SS. Crocefisso
1690	<i>Bettuglia liberata</i>	oratorio	G. A. Bergamori	G. P. Colonna	Bologna	
1690	<i>La Giuditta trionfante</i>	scherzo drammatico	G. Badiale	G. Vignola	Napoli	
1693	<i>La Giuditta</i>	dramma sacro	G. Gigli	G. Fabbrini	Siena	
1693	<i>Giuditta</i>	oratorio		A. Melani	Firenze	chiesa S. Firenze
1693	<i>La Giuditta</i>	oratorio	B. Pamphilij	A. Scarlatti	Roma	collegio Clementino
1693	<i>La Giuditta</i>	oratorio			Roma	
1694	<i>Iudit</i>	oratorio			Firenze	compagnia Arcangelo Raffaello
1695	<i>La Giuditta</i>	oratorio			Lucca	chiesa S. Maria Cortelandini
1696	<i>Oloferne</i>	oratorio			Venezia	oratorio S. Maria della Consolazione
1697	<i>La Giuditta</i>	oratorio			Mantova	
1698	<i>La Giuditta</i>	oratorio		C. Amodei	Napoli	
1700	<i>La Giuditta</i>	dramma sacro			Lucca	monastero S. Ponziano

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1701	<i>La Giuditta</i>	oratorio		A. Lotti	Venezia	
1702	<i>La Giuditta guerriera</i>	dramma	F. Tomassini		Venezia	
1703	<i>Betulia liberata</i>	oratorio	F. E. Vajani	F. M. Stiava	Bologna	chiesa S. Martino Maggiore
1704	<i>La Giuditta</i>	oratorio	P. Ottoboni	C. A. Badia	Vienna	
1704	<i>Die heldennütige Judith</i>	oratorio		J. M. Zacher	Vienna	
1705	<i>Giuditta</i>	componimento drammatico	F. Grazzini	N. Santini	Firenze	monastero S. Caterina
1705	<i>Giuditta</i>	oratorio	G. Cossa	F. De Messi	Roma	
1705	<i>Giuditta</i>	oratorio	F. Silvani	D. Freschi	Vicenza	
1706	<i>L'amazzone hebreo nelle glorie di Giuditta</i>	oratorio	A. Spagna		Roma	
1706	<i>La Giuditta</i>	oratorio	G. Buonaccorsi		Roma	
1706	<i>Judith</i>	melodramma latino	F. D. Clementi	F. Acciarello	Roma	oratorio SS. Crocefisso
1706	<i>Judith triumphus</i>	melodramma latino	G. F. Ceconi	G. Cola	Roma	oratorio SS. Crocefisso
1708	<i>Judith triumphus</i>	dramma sacro	F. Brenna	D. F. Bottari	Roma	oratorio SS. Crocefisso
1710	<i>La Giuditta</i>	oratorio	B. Marcello	B. Marcello	Venezia	
1710	<i>La Giuditta</i>	oratorio	N. Stampiglia	C. A. Badia	Vienna	cappella imperiale
1710	<i>Oloferne trucidato</i>	dialogo per voci e strumenti			Palermo	compagnia S. Stefano
1713	<i>La Giuditta</i>	oratorio		P. Benedetti	Foligno	collegiata S. Urbano dell'Apiro
1713	<i>La Giuditta</i>	oratorio			Padova	chiesa S. Leonardo

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1716	<i>Betulia liberata da Giuditta</i>	rappresentazione		G. Russitano	Casale di Bordonaro (Messina)	chiesa parrocchiale
1716	<i>Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie</i>	«sacrum militare oratorium»	G. Cassetti	A. Vivaldi	Venezia	chiesa S. Maria della Pietà
1717	<i>Giuditta</i>	oratorio		F. Aresti	Bologna	chiesa S. Filippo Neri
1719	<i>Giuditta</i>	oratorio		A. Massarotti	Ancona	chiesa S. Francesco di Paola
1722	<i>La divina potenza trionfante nella destra di Giuditta vincitrice di Oloferne</i>	oratorio		G. C. M. Clari	Firenze	compagnia S. Marco
1723	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	oratorio	B. Maddali	G. Porsile	Vienna	cappella imperiale
1726	<i>Betulia libertada</i>	oratorio		J. Casella	Barcellona	chiesa S. Maria del Mar
1726	<i>Giuditta</i>	oratorio		G. M. Orlandini	Castel S. Pietro	oratorio SS. Sacramento
1726	<i>La Giuditta</i>	oratorio		F. A. D'Almeyda	Roma	oratorio chiesa Nuova
1729	<i>La Giuditta</i>	eroico componimento per musica	G. S. Cestari	F. Giovino di Pietramelara	Napoli	
1730	<i>Giuditta</i>	opera			Breslavia	
1732	<i>Giuditta</i>	oratorio		G. M. Orlandini	Bologna	chiesa S. Filippo Neri
1734	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G. Reutter	Vienna	cappella imperiale
1734	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G. F. Milano	Napoli	
1735	<i>Giuditta</i>	oratorio			Padova	monastero Beata Elena

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1737	<i>La Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	B. Leoni	Genova	chiesa S. Filippo Neri
1738	<i>La Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	A. Bernasconi	Vienna	
1740	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G.N.R. Redi	Firenze	chiesa S. Firenze
1740	<i>La morte di Oloferne</i>	azione sacra		P. V. Chiocchetti	Genova	chiesa S. Filippo Neri
1742	<i>La Giuditta</i>	componimento sacro	ab. Odaci	F.A.B. Uttini	Bologna	oratorio S. Filippo Neri
1743	<i>Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	N. Jommelli	Genova	chiesa S. Filippo Neri
1743	<i>Judith</i>	oratorio		W. Defesch	Londra	
1745	<i>Giuditta</i>	componimento sacro	P. Metastasio		Amelia	cattedrale S. Fermina
1745	<i>Giuditta figura di Cristo di Maria e della Chiesa</i>	componimento sacro		G. Carcani	Foligno	oratorio Buon Gesù
1746	<i>La Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	B. Angelini	Perugia	oratorio S. Filippo Neri
1746	<i>Judith</i>	oratorio latino		B. Galuppi	Venezia	ospedale Mendicanti
1747	<i>Bethulia liberata</i>	azione sacra	da Metastasio	V. Ciampi	Venezia	ospedale Incurabili
1749	<i>Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio		Ferrara	chiesa S. Filippo Neri
1752	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	I. Holzbauer	Stoccarda	
1752	<i>Giuditta</i>	componimento sacro	«cavato da P. Metastasio»	L. Tolve	Agrigento	cattedrale
1753	<i>Giuditta</i>	oratorio		G. Costanzi	Roma	collegio Clementino

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1754	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio		Mantova	
1755	<i>Judith seu Bethuliae ab obsidione liberatio</i>	oratorio latino		G. Manna		
1756	<i>Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	A. Aurisicchio	Roma	oratorio S. Girolamo
1756	<i>Judith</i>	oratorio		J. N. Hamal		
1757	<i>Judith triumphans</i>	«lucubratio sacra»		G. Latilla	Venezia	ospedale Pietà
1757	<i>Triumphus Judith</i>	oratorio latino		A. G. Pampani	Venezia	Ospedaletto
1758	<i>Judith</i>	oratorio	R. Price	J. C. Smith		
1759	<i>Judith</i>	oratorio		A. K. Kunzen	Lubecca	
1760	<i>Betulia liberata</i>	oratorio	P. Metastasio	B. Matucci	Firenze	ospizio SS. Trinità
1761	<i>Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio		Folli	palazzo Apostolico
1761	<i>Judith</i>	oratorio	I. Bickerstaffe	T. Arne	Londra	teatro Drury Lane
1761	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	componimento per musica		G. Feroci	Castiglione Fiorentino	scuole pie
1764	<i>La Giuditta</i>	componimento sacro	G. Pizzi	P. Crispi	Roma	
1767	<i>La Betulia liberata</i>	oratorio	P. Metastasio	G. Ricci	Ascoli	chiesa SS. Annunziata
1768	<i>La Betulia liberata</i>	opera drammatica	P. Metastasio	G. Scolari	Lisbona	
1771	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G. Calegari	Padova	
1771	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	W. A. Mozart	Padova	
1771	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	J. Mysliveček	Padova	
1772	<i>La Betulia liberata</i>	cantata	P. Metastasio	F. L. Gassmann	Vienna	

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1773	<i>La Betulia liberata</i>	dramma sacro	P. Metastasio		Lisbona	teatro Rua dos Condos
1773	<i>Die Rettung Bethuliens</i>	azione sacra	da Metastasio	J. Schuback	Amburgo	
1774	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	F. Seydelmann	Dresda	
1776	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio		Firenze	teatro Via della Pergola
1776	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio		Ravenna	
1776	<i>Betulia liberata</i>	componimento sacro	P. Metastasio	G. F. Almerici	Pesaro	chiesa S. Agostino
1776	<i>Betulia liberata</i>	componimento	P. Metastasio		Roma	oratorio S. Filippo Neri
1778	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	P. Cafaro	Napoli	
1779	<i>Giuditta</i>	oratorio	P. Bagnoli	D. Cimarosa		
1780	<i>Bethulia liberata</i>	azione sacra		F. Alessandri	Venezia	ospedale Mendicanti
1780	<i>Der Entsatz Bethuliens</i>	singspiel	da Metastasio	J. M. Demmler	Augusta	scuola S. Salvatore
1780	<i>Giuditta ossia la Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	N. Sala	Napoli	
1781	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	P. Anfossi	Roma	
1781	<i>La Betulia liberata</i>	oratorio	P. Metastasio	G. Morosini	Venezia	
1781	<i>Giuditta</i>	oratorio		L. Caruso	Urbino	
1781	<i>Judith</i>	oratorio		B. Bonesi	Parigi	
1783	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	P. P. Sales	Coblenza	
1783	<i>Holophernes</i>	azione sacra		O. K. Kospoth	Venezia	Ospedaletto

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1783	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	oratorio	P. Metastasio	M. Stabingher	Mosca	
1785	<i>Judith</i>	azione sacra		G. Nicolini	Venezia	Ospedaletto
1786	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	F. Piticchio	Vienna	
1786	<i>Juditha</i>	oratorio		A. Sacchini	Parigi	
1787	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	J. Schuster	Dresda	
1787	<i>Judith triumphans</i>	azione sacra		B. Furlanetto	Venezia	ospedale Pietà
1790	<i>Bethulia liberata</i>	azione sacra		B. Furlanetto	Venezia	ospedale Pietà
1791	<i>La morte d'Oloferne</i>	tragedia sacra per musica	ab. Fiori (con stralci da Metastasio)	P. Guglielmi	Napoli	teatro Fondo di separazione
1792	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	P. Von Winter	Venezia	
1792	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	oratorio		D. Quilici	Lucca	
1794	<i>Betulia liberata</i>	componimento drammatico	P. Metastasio («con aggiunte di altri autori»)	S. Nasolini	Firenze	oratorio S. Filippo Neri
1796	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G. Giordani	Ancona	
1796	<i>La Betulia liberata</i>	opera biblica	P. Metastasio	G. B. Anselimi	Mosca	
1796	<i>La Giuditta</i>	cantatina	A. Di Gennaro			
1798	<i>La morte di Oloferne</i>	dramma per musica		A. Brunetti	Chieti	
1799	<i>Betulia liberata</i>	dramma sacro	P. Metastasio	A. Brunetti	Tagliacozzo	collegiata
1799	<i>Judith und Holofernes</i>	opera	da Metastasio	L. A. Kozeluh	Vienna	
1800	<i>Judith</i>	dramma sacro	con stralci da Metastasio		Madrid	teatro Caños del Peral

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1803	<i>Giuditta</i>	azione sacra	L. Paccini (con stralci da Metastasio)	vari autori	Torino	teatro Carignano
1805	<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	J. G. Naumann		
1806	<i>Das befreite Bethulien</i>	azione sacra	da Metastasio	N. N. Mussini	Berlino	
1814	<i>Die Belagerung von Bethulien</i>	opera biblica	G. A. Meister (da Metastasio)	J. E. Fuss	Vienna	teatro an der Wien
1821	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	A. Salieri	Vienna	
1822	<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio		Venezia	casa Morean
1823	<i>La morte di Oloferne ossia il trionfo della fede</i>	dramma sacro	M. Prunetti	N. Cartoni	Roma	
1824	<i>Te solo adoro</i>	canone	quartine da Metastasio	L. Van Beethoven		
1827	<i>Giuditta</i>	azione tragico- sacra	A. L. Tottola	P. Raimondi	Napoli	teatro S. Carlo
1840	<i>Judith</i>	oratorio		H. Küster		
1841	<i>Judith</i>	oratorio		K. Eckert	Berlino	
1843	<i>Giuditta</i>	tragedia lirica	G. Peruzzini	S. Levi	Venezia	teatro La Fenice
1843	<i>Giuditta figura profetica di Maria Santissima</i>	oratorio	G. Ferretti	P. Ravalli	Roma	oratorio S. Filippo Neri
1849	<i>Judith und Holofernes</i>	parodia	J. Nestroy	M. Hebenstreit	Vienna	Carltheater
1851	<i>Judith</i>	tragedia	F. Hebbel	J. Rietz	Lipsia	
1853	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	oratorio		G. Pacini	Catania	
1854	<i>Giuditta</i>	tragedia lirica	G. Peruzzini	E. Cianchi	Firenze	chiesa S. Giovanni Evangelista

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1854	<i>Judith</i>	oratorio		E. N. Buchet	Verviers	
1858	<i>Judith</i>	opera eroica	E. Naumann	E. Naumann	Dresda	teatro di corte
1858	<i>Judith</i>	oratorio	Corley	H. D. Leslie	Birmingham	
1860	<i>Giuditta</i>	melodramma biblico	M. M. Marcello (da Giacometti)	A. Peri	Milano	teatro alla Scala
1863	<i>Judif</i>	opera	A. Serov e Lobanow (da Giacometti)	A. Serov	Pietroburgo	teatro Mariinskij
1867	<i>Judith und Holofernes</i>	farsa	K. Bayer	K. Kleiber	Vienna	Fürsttheater
1870	<i>Judith</i>	grand opéra	Mosenthal	A. F. Doppler	Vienna	teatro Kärntnerfor
1870	<i>Judith</i>	oratorio		J. B. Bremer		
1871	<i>Giuditta</i>	parodia	A. Catelli	T. Righi	Torino	circolo Artisti
1874	<i>Giuditta</i>	balletto		R. Marengo e U. Rossi	Torino	
1876	<i>Judith</i>	scena lirica		P. Hillemacher	Roma	
1877	<i>Judith</i>	oratorio		K. Bernecker	Königsberg	
1878	<i>Judith</i>	oratorio	A. Richter	A. Richter	Lipsia	
1879	<i>Judith</i>	opera-concerto	P. Collin	C. E. Lefebvre		
1880	<i>Judith och Holofernes</i>	dramma		F. A. T. Tavaststjerna	Helsinki	
1881	<i>Oloferne</i>	opera		B. Scheel-Vietinghoff	Pietroburgo	
1883	<i>Judith</i>	opera		P. Thys	Parigi	sala Playel
1885	<i>Giuditta</i>	opera	M. M. Marcello	D. Silveri	Catania	teatro Sociale
1886	<i>Giuditta</i>	opera	R. Briginti e F. Mancini	S. Falchi	Roma	teatro Apollo

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1887	<i>Judith</i>	grand opéra	F. Mölle	K. Götz	Magdeburgo	
1888	<i>Judith</i>	oratorio		J. Bradford	Londra	St. James Hall
1888	<i>Judith</i>	oratorio	C. H. H. Parry (dai testi sacri)	C. H. H. Parry	Birmingham	
1891	<i>Judith</i>	opera sacra	A. C. Moss	A. C. Moss	Boston	
1897	<i>Giuditta e Oloferne</i>	operetta	R. Antonino	G. Tinto	Napoli	teatro Bellini
1898	<i>Giuditta</i>	opera sacra	Sani	R. Cimini	Bagnacavallo	
1900	<i>Giuditta</i>	opera	W. C. Langdon	G. Cadwick	Worcester	festival
1901	<i>Judith</i>	oratorio	L. Gerlach	A. Klughardt	Dessau	
1902	<i>Giuditta</i>	opera sacra	D. Miceli	G. Miceli	Napoli	teatro Bellini
1904	<i>Giuditta</i>	oratorio		D. A. Picelli	Comacchio	
1912	<i>Giuditta</i>	oratorio	G. Bettoli	A. Furlotti	Parma	teatro Regio
1913	<i>Judith</i>	oratorio		L. Calessi	Pesaro	liceo Rossini
1915	<i>Judith</i>	scena drammatica		A. Polignac	Parigi	Opéra
1916	<i>Giuditta</i>	opera e balletto		A. Pedrollo	Bologna	
1917	<i>Judith courlisane</i>	operetta	Gignoux e A. Barde	C. Cuivillier	Parigi	teatro Michel
1921	<i>Giuditta</i>	opera	M. Ettinger (da Hebbel)	M. Ettinger	Norimberga	teatro Comunale
1923	<i>Holofernes</i>	opera	E. N. von Reznicek (da Hebbel)	E. N. von Reznicek	Charlotten- burg (Berlino)	Opera Haus
1925	<i>Judith</i>	opera biblica	R. Morax	A. Honegger	Montecarlo	

anno	titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione
1929	<i>Judith</i>	opera	J. Bennett	E. Goossens	Londra	teatro Covent Garden
1934	<i>Giuditta</i>	commedia musicale	P. Knepler e F. Löhner	F. Lehar	Vienna	teatro Opera Nazionale

NON DATATI

titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione	note
<i>La Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	A. Fontana			
<i>Betulia liberata</i>	azione sacra	P. Metastasio	G. Pugnani			
<i>Giuditta</i>	opera		A. Lorenzi-Fabris			
<i>Giuditta</i>	opera	da Hebbel	G. Pagella			
<i>Giuditta</i>	oratorio					I-Mb
<i>La Giuditta</i>	oratorio					I-PS
<i>Giuditta</i>	oratorio		F. Federici			
<i>La Giuditta</i> [«di Cambridge»]	oratorio	A. Ottoboni	A. Scarlatti			1705-10 ca.
<i>Judith</i>	cantata		H. J. Rigel	Parigi		1790 ca.
<i>Judith</i>	opera		M. Röder			
<i>Judith</i>	opera biblica		R. Eitner			
<i>Judith</i>	opera (frammenti)		J. Meyerbeer			

titolo	genere	poeta	compositore	città	sede esecuzione	note
<i>Judith</i>	oratorio		A. Barthe			
<i>Judith</i>	oratorio		J. Emmert			
<i>Judith</i>	oratorio		S. Giner y Vidal	Valencia		1880 ca.
<i>Judith</i>	oratorio		L. Paupic	Kremsmünster		1840 ca.
<i>Judith</i>	oratorio		P. Silva			1870 ca.
<i>Judith</i>	oratorio		J. Strauss	Karlsruhe		
<i>Judith</i>	oratorio		A. A. J. P. Valenti			1880 ca.
<i>Judith and Holofernes</i>	opera		J. Powell			1920 ca.
<i>Judith et Suzon</i>	operetta	F. Tourte	L. Bordese			
<i>Judith sive Bethulia liberata</i>	oratorio latino		M. A. Charpentier			
<i>Judith und Holofernes</i>	oratorio		G.J. Werner	Eisenstadt		
<i>La morte d'Oloferne</i>	oratorio	G. Ferri	Leopoldo I d'Asburgo	Vienna		1680 ca.
<i>Oloferne</i>	oratorio		S. Pazzaglia			
<i>Oratorio dedicato all'illusterrissima et eccellentissima signora Foscarina Nani</i>	oratorio	I.A.B.				I-Mb Vcg
<i>La siège de Bethulie</i>	oratorio		J.H. Simon	Anversa		1800 ca.
<i>Il trionfo di Giuditta</i>	cantata	G.B. Rasi	P. Bonfichi			

BRUNO BRIZI

NOTA AL TESTO

Il primo soggiorno in Italia (dicembre 1769-marzo 1771) permise al tredicenne W. A. Mozart sotto la guida del padre Leopoldo di prendere contatti diretti con i principali ambienti musicali della penisola, secondo un preciso programma di rigido apprendistato e di esperienze che avrebbero avuto un peso rilevante per la luminosa carriera artistica del giovane compositore. In particolare, oltre alle frequenti occasioni di esibizione in concerti del prodigioso adolescente, Milano col suo teatro Ducale era stato il banco di prova per l'esposizione di un suo primo lavoro teatrale (*Mitridate re di Ponto*, autunno 1770). La benevola compiacenza del governatore austriaco Firmian, che donò al piccolo Mozart un'edizione completa delle opere del Metastasio, e il sensibile interesse del pubblico e del *milieu* teatrale milanese determinarono le condizioni per degli impegni contrattuali che avrebbero ricondotto i Mozart in Italia, dopo l'operosa parentesi estiva a Salisburgo, ad eseguire una cantata (ottobre 1771), e a progettare il futuro allestimento dell'*Ascanio in Alba*. Nel clima di questa operosa intraprendenza, contraddistinta da una meticolosa puntualità nell'adempiere i contratti del sempre più fitto carnet di committenze, si iscrive l'oratorio *Betulia liberata* da rappresentarsi a Padova: impegno assunto durante una breve sosta in questa città (v. lettera da Vicenza, 14 marzo) per conto del signor Giuseppe Ximenes dei principi di Aragona (v. lettera al conte Gianluca Pallavicini di Bologna, 19 luglio) e credibilmente evaso, contrariamente a quanto tuttora si sostiene, nel novembre dello stesso anno (v. lettera del 9 novembre 1771).

In mancanza di elementi che ne illustrino nel dettaglio le circostanze, potrebbe ottenersi qualche risultato lo studio delle

Notizie giornaliera e altri scritti di cronaca dell'abate Antonio Gennari che giacciono manoscritte nelle biblioteche del Seminario e Civica, attraverso l'individuazione di quella parte delle stesse *Notizie* che, per uno scherzo della sorte o per incuria di raccoglitori, risulta mancante e procura un vuoto imperdonabile di informazione proprio per questi anni. Intanto i dati che si ricavano dalla raccolta delle lettere (a cura di W. Bauer e O.E. Deutsch, Kassel 1962) ci inducono a decidere che il lavoro andò senz'altro in porto. L'unico esemplare del testo metastasiano (ed. Padova, Tip. del Seminario 1771) che attribuisce nel frontespizio la musica di Antonio Calegari e presenta contemporaneamente la cancellazione di mano coeva del nome del musicista potrebbe indurci a ritenere con cautela questa l'edizione che servì per l'esecuzione mozartiana, dato che non risulta, se non per questo elemento d'informazione, che il Calegari l'abbia musicato: gli archivi musicali di Padova non ne conservano la partitura né il nuovo dizionario della musica e dei musicisti Grove ne indica l'esistenza. L'altra rarissima edizione del testo che si riferisce a una rappresentazione padovana dello stesso anno musicata dal compositore boemo Giuseppe Mysliweček (che Claudio Sartori segnala conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Roma) non trova analogamente un plausibile riscontro circa la sussistenza della musica.

Erano i tempi in cui il giovanissimo Mozart non discuteva il testo e, lavorando su commissione, ne compitò integralmente le musiche. L'edizione padovana riproduce integralmente il testo metastasiano.

P. Metastasio aveva composto questa «azione sacra» a Vienna nel 1734, d'ordine dell'imperatore Carlo VI. Fra le incombenze del poeta cesareo c'era anche quella di scrivere annualmente un oratorio a caratterizzare un momento di stazione penitenziale nella cappella imperiale durante le cerimonie quaresimali della settimana santa. In quell'occasione l'opera fu musicata da Giorgio Reutter; in seguito oltre trenta compositori vi posero mano, tra cui N. Jommelli (che la ridusse), A. Bernasconi, G.A. Nauman, I. Holzbauer, G. Scolari, F. Gassman, P. Guglielmi, A. Salieri. Beethoven poi musicò in forma di canone l'aria di Achior: «Te solo adoro / Mente infinita».

La portentosa carriera del Metastasio come autore dramma-

tico – sono del '33 le stesure dell'*Olimpiade* e del *Demofoonte* –, sancita da un successo che per parecchi anni gli garantirà il dominio incontrastato delle scene europee, doveva spiccare anche nella produzione in un genere, per ammissione dello stesso Metastasio a dire il vero poco a lui congeniale, come quello dell'oratorio sacro, che aveva avuto un illustre riformatore, anzi rifondatore, in Apostolo Zeno. Questi ricoprendo prima del Metastasio la carica ufficiale di Poeta Cesareo, aveva fornito alla corte imperiale con puntuale scadenza annuale un buon numero di oratori, poi raccolti su consiglio del Muratori nell'edizione delle proprie opere come il frutto di una compiuta e regolata riforma. Metastasio non sottovalutò affatto l'importanza di questa riforma, ne ricalcò anzi, per così dire, le orme, rifacendosi al modello zeniano nella distribuzione delle parti e nel corredare il testo di un apparato di riscontri biblici e sapienziali. In effetti di riforma radicale si trattava che, conservando talune peculiarità, andava di pari passo con quella propugnata dall'Arcadia per il teatro drammatico.

L'originario oratorio sacro, affermatosi nel clima controriformistico della congregazione di S. Filippo Neri, aveva avuto intenti espositivi, non scenografici; prevedeva il ruolo obbligato dello storico-narratore e riconosceva le proprie radici nel dramma liturgico medievale e nella Laude. Nel corso del Seicento, esso si avvicinò sempre più alle forme del dramma per musica, ne contrasse le gonfiezze e le incongruenze, al punto che quando si pensò di riformarlo si ragionò non con l'intento di recuperarne l'originaria semplicità bensì con quello di regolarlo come un vero e proprio melodramma. Cosicché nella Roma di Clemente XI, nel clima di un fervore innovativo che interessava tutte le arti, esce nel 1706 l'opera di Arcangelo Spagna dal titolo *Oratorî ovvero melodrammi sacri. Con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia* (ed. G. F. Buagni), dedicato al pontefice, che contiene un celebrato *Discorso intorno a gl'Oratorî* in cui l'autore, presentando retrospettivamente una sua raccolta, propone di trattare questa materia come quella di un perfetto melodramma, bandendo il ruolo dello storico-narratore: mentre ancora a Venezia nel 1705 Filippo Tomassini dedicava al Procuratore di S. Marco Paolo Querini un suo *Oratorio sacro ovvero Intermezzi sacri con prosa, ode liriche e sonetti*

sopra l'histoire principali della Sacra Bibbia. Opera per li compositori di musica e per li predicatori, belli ingegni e curiosi (ed. Valvasense) in cui la storia di Giuditta, introdotta da una «narrazione morale» occupa il 42° intermezzo e l'esemplificazione del genere è ancora secentesca. La Roma clementina, l'Arcadia e la cerchia del cardinale Pietro Ottoboni, personaggio influente presso la corte austriaca su istanza del quale nel 1727 il Metastasio aveva composto il suo primo «componimento sacro drammatico», determinarono il clima favorevole alla fioritura del Gusto.

È impressionante la mole di titoli che concernono il personaggio biblico di Giuditta che libera Betulia uccidendo Oloferne il terribile condottiero persiano dell'esercito assiro. Il soggetto viene proposto ora come «oratorio» a più voci (in genere cinque), ora come «commedia sacra», «attione scenice», «accademia spirituale», «representatione spiriturale», «dramma sacro». Venne musicato, tra gli altri, da A. Scarlatti a Vienna nel 1695, da B. Marcello nel 1710 che provvide alla stesura anche delle parole, nello stesso anno da C. A. Badia a Vienna nella cappella imperiale dopo che era stato cantato dalle suore Orsoline già nel 1704 di fronte all'imperatore; nel 1705 venne rappresentato a Roma con musica di altro autore e dedicato al cardinale P. Ottoboni; risulta addirittura che il testo musicato dallo Scarlatti per un'esecuzione a Firenze sia scritto dallo stesso cardinale Ottoboni. Oltre che nelle corti veniva eseguito nelle collegiate, nelle confraternite, negli oratori, nei conventi, in occasione di vestizioni monacali, ecc. L'argomento sarà oggetto delle scritture poetiche di G. Gigli, di F. Silvani, dello Stampiglia e ancora, nell'Ottocento, del Tottola (Napoli 1827, musica di P. Raimondi) e di G. Ferretti (Roma 1843, musica di P. Ravalli). E non consideriamo l'altro filone della rappresentazione oratoriale che proponeva il testo in lingua latina e che, a voler ridurre al minimo il campionario, comprende *Judith de Olopherne triumphus* musicato dal Gasparini (Roma 1689), *Judith* del Galuppi (Venezia 1746), *Judith triumphus* di G. Latilla (Venezia 1757) e di B. Furlanetto (Venezia 1786), e il «sacrum militare oratorium» *Judith triumphans devicta Holofernis barbarie* di A. Vivaldi (Venezia 1716).

Venir «alle mani coi Profeti e Santi Padri» era per il Meta-

stasio un'angustia: sintomatico lo sfogo scherzoso con l'amico veneziano Stelio Mastraca contenuto in una lettera del 20 dicembre 1738 allorché si accingeva a comporre l'*Isacco figura del Redentore*, rappresentato poi solo nel 1740, che avrebbe chiuso la serie delle azioni sacre scritte da lui: «Me pone in movimento abbastanza un comando dell'augustissimo mio padrone il quale avendomi clementissimamente ordinato di scrivere un nuovo oratorio su la Passione di N.S. Gesù Christo, mi fa clementissimamente impazzare: perché avendone scritti diversi sul soggetto medesimo non so più dove darmi di testa». Eppure i risultati non tradirono le attese e documentano il suo alto magistero poetico e stilistico; gli accenti di sincera pietà e di solida dottrina vengono dispiegati su una trama registica che subordina la sequenza del racconto biblico a una maggiore concentrazione drammatica; sicché la riscossa della popolazione di Betulia dopo l'uccisione di Oloferne viene presentata nel racconto di Carmi simultaneamente con la prodigiosa impresa dell'eroina, come corollario necessario di un formidabile e circostanziato piano strategico.

La potente suggestione del libro di Giuditta anche agli occhi degli uomini del Settecento non consisteva tanto nell'abbondanza delle indicazioni storico-topografiche che formavano un quadro inattendibile e tuttora indecidibile da parte degli studiosi – le imprecisioni si accentuano nel testo della *Vulgata* di S. Girolamo da cui prendeva le mosse il Metastasio, come può attestare il fatto che si riscontra *Carra* in luogo di *Canaan* nella designazione della terra promessa –, anche se questo paesaggio può dare l'idea di un approssimato resoconto di un effettivo episodio della storia ebraica; quanto piuttosto sul dato dogmatico, e storico, che alla scelta monoteistica, continuamente periclitante di fatto e periodicamente intaccata dal sincretismo religioso, a cioè una riforma della religione era subordinato necessariamente ogni programma di riscossa politica per l'unità e l'autonomia di un popolo. Su questo essenziale dato storico si sviluppa l'intento didattico-parenetico di natura letteraria che appartiene al libro: non a caso Achior, principe di Amon, prigioniero, pagano, viene abbandonato e vilipeso dall'alleato Oloferne per aver esposto un riassunto pragmatico-religioso della storia d'Israele, e sulle stesse argomentazioni poggerà il discorso di Giuditta nel sollecitare la fiaccata resistenza degli

assediati e, con messaggio nuovissimo, nell'intravedere nel dolore non tanto un castigo quanto piuttosto una prova, e nella penitenza la forza del credo monoteista. In questo senso in direzione profetica, l'esegesi biblica vide in Giuditta, donna bellissima, virtuosissima e ricca, una premonizione della venuta della madre di Cristo e trasferì nella liturgia mariana il suo nobilissimo bagaglio epitetico (nel testo metastasiano: «O generosa donna, / te sopra ogni altra Iddio / favori, benedisse, ecc.»). Le chiarissime note della dissimulazione pertengono al progetto divino, come pure l'esibita esteriore sensuale bellezza. I puntuali e piuttosto fitti riscontri biblici indicati dal Metastasio in calce all'edizione del suo oratorio non esauriscono tuttavia il campo di tessitura del componimento sacro, non contengono alcune zone di impegno dottrinario e di sintesi descrittiva. Sì, c'è anche un impegno dottrinario: ché, riferendosi alla conversione di Achior, Metastasio inserisce all'inizio della seconda parte un dialogo sull'esistenza di Dio e ne conduce la dimostrazione in termini discettanti. L'effetto, se ai nostri occhi può riuscire lambiccato e improprio, fu stupefacente per gli ascoltatori di allora; tanto da decretarne l'autore «poeta filosofo» (Arteaga). Vi si rileva lo sforzo dispiegato in una scrittura contratta chiara e densa, intesa coscientemente ad affrontare in poesia un nodo teologico, una materia quindi inusuale: l'argomentazione pausatissima insiste nella prolungata inarcatura provocata dall'*enjambement* tra gli endecasillabi e l'obbligata spezzatura dei versi in cesura che asseconda la geometrica dislocazione drastica dei nuclei sintattici incrinata appena da un formulario completivo che del resto costituisce una cifra, una sorta di pedale di risonanza, nel teatro metastasiano.

Tra i brani narrativi, giocati tutti sulla zona del recitativo, quelli in particolare che si riferiscono ai racconti di Giuditta e di Carmi, rispettivamente circa l'uccisione di Oloferne e la confusa caotica disfatta dell'esercito assiro, nelle diverse scritture (questa rapida ed efficace anche nelle note cruente, quella complessa e argomentante), nelle distinte risoluzioni stilisticamente e linguisticamente «caricate» rappresentano dei campioni di scrittura che si distanziano sensibilmente da quella più dosata e controllata dei melodrammi. La prosopopea tende in questo senso a forzare i limiti delle scelte lessicali del teatro

metastasio nell'impiego di latinismi e di modi epici (e qui si risente, oltre che del Tasso, qualche eco dell'Ariosto) entro l'esposizione veloce, incalzante, studiamente paratattica.

Si noterà inoltre, considerando l'organizzazione della materia, che la bipartizione dell'«azione sacra» si contraddistingue, diversamente che nei melodrammi, per la presenza obbligata del solo Coro nel finale delle singole parti, su un segmento di testo realizzato col polimetro (il verso del recitativo: settenario/endecasillabo) a seguire una zona strofica. Questa risoluzione è presente anche nella produzione oratoriale dello Zeno; ma con il Metastasio acquista una perfezione tecnica straordinaria: il raccordo funzionale nel finale con la misura settenaria della strofa che precede, la triplice espansione endecasillabica scandita a intervalli equidistanti (sullo schema: x a A / b c C / b d D; solo il primo verso è irrelato), la fitta trama della rima (diversamente che nei recitativi), il ritmo che trova nella parola sdrucchiola «Spegnila» il punto culminante all'inizio del terzo segmento (7+7+11) predispongono un congegno perfetto per la musica, con valenza anche semantica, dato che dopo il cantico di Giuditta, una delle più alte scritture metastasiane, il finale contiene l'epidittica allocuzione al penitente («Anima, in nemici rei» ...) a sottolineare lo scopo parenetico dell'occasione.

La stessa conformazione delle arie presenta in certi casi un movimento conosciuto talora ai drammi musicali: è il caso del coro finale dove la rima del primo verso si ripropone nella stessa sede della strofe seguente formando sequenze congiunte di otto versi, è il caso dell'aria di Giuditta nel finale della prima parte, in cui i due nuclei strofici (dispari: 3+4), ottonari, presentano alternitivamente la rima del primo verso (*a b c' / a b a c'*); è infine il caso delle arie con nuclei strofici di versi numericamente impari, dove si assiste regolarmente al maggior sviluppo della seconda strofe. E questo per attenerci semplicemente a un rilievo strutturale formale e tecnico, ché per il resto certi risultati poetici nelle arie metastasiane... parlano da sé.

Bettulia liberata

~

Favovirà ritornar il libretto

~

B E T U L I A

L I B E R A T A , 1805

DEL SIGNOR ABATE

PIETRO METASTASIO.

P O S T A I N M U S I C A

Dal Signor

GIUSEPPE MILISWECEK.



I N P A D O V A . M D C C L X X I .



Nella Stamperia del Seminario.

Con Licenza de' Superiori.

INTERLOCUTORI.

OZIA, *Principe di Betulia.*

GIUDITTA, *vedova di Manasse.*

AMITAL, *nobile Israelita,*

ACHIOR, *Principe degli Ammoniti.*

CABRI,)
CARMÌ,) *Capi del Popolo.*

CORO *degli abitanti di Betulia.*

BETULIA LIBERATA.

PARTE PRIMA.

Ozia, Amital, Cabri, e Coro.

- Ozia.* **P**opoli di Betulia, ah qual v'ingombra
 Vergognosa viltà! Pallidi, afflitti,
 Tutti mi siete intorno! E' ver, ne stringe
 D'assedio pertinace il campo Assiro,
 (5) Ma non fiam vinti ancor. Dunque, sì presto
 Cedete alle sventure? Io più di loro,
 Temo il vostro timor. De' nostri mali
 Questo, questo è il peggior: questo ci rende
 Inabili a' ripari. Ogni tempesta
 (10) Al nocchier, che dispera,
 E' tempesta fatal, benchè leggera.
 D'ogni colpa la colpa maggiore
 E' l'eccesso d'un empio timore,
 Oltraggioso all'eterna pietà.
 (15) Chi dispera, non ama; non crede:
 Che la fede, l'amore, la speme
 Son tre faci; che splendono insieme;
 Nè una ha luce, se l'altra non l'ha.

Cab. E in che sperar?*Amit.* Nella difesa forse

- (20) Di nostre schiere indebolite, e sceme
 Dall'affidua fatica? Estenuate

A 2

Dallo

Dallo scarso alimento? Intimorite
 Dal pianto universal? Fidar possiamo
 Ne' vicini già vinti?
 (25) Negli amici impotenti? In Dio sdegnato?

Cab. Scorri per ogni lato

La misera Città; non troverai,
 Che oggetti di terror. Gli ordini usati
 Son negletti, o confusi. Altri s'adira
 (30) Contro il Ciel, contro te: piangendo accusa
 Altri le proprie colpe antiche, e nuove:
 Chi corre, e non sa dove:

Chi geme, e non favella; e lo spavento,
 (35) Come in arida selva appresa fiamma,
 Si comunica, e cresce. Ogn'un si crede
 Presso a morir. Già ne' congedi estremi
 S'abbracciano a vicenda

I congiunti, gli amici: ed è deriso
 (40) Chi ostenta ancor qualche fermezza in viso.

Ma qual virtù non cede

Fra tanti oggetti, e tanti,

Ad avvilir bastanti

Il più feroce cor?

Se non volendo ancora
 (45)

Si piange agli altrui pianti:

Se impallidir talora

Ci fa l'altrui pallor.

Ozia. Già le memorie antiche

Dun-

- Dunque andaro in obbligo? Che ingrata è questa
 (50) Dimenticanza, e figli? Ah ci sovvenga
 Chi siam, qual Dio n'assiste, e quanti e quali
 Prodigj oprò per noi. Chi a' passi nostri
 Divise l'Eritreo: chi l'onde amare
 Ne raddolcì: negli aridi aridi macigni
 (55) Chi di limpidi umori
 Ampie vene ci aperse: e chi per tante
 Ignote solitudini infeconde
 Ci guidò, ci nutrì; potremo adéss
 Temer che n'abbandoni? Ah no. Minaccia
 (60) Il superbo Oloferne
 Già da lunga stagion Betulia; e pure
 Non ardisce assalirla. Eccovi un segno
 Del celeste favor.
Cab. Sì; ma fra tanto
 Più crudelmente il condottier feroce
 (65) Ne distrugge sedendo. I fonti, ond'ebbe
 La città già felice acque opportune,
 Il tiranno occupò. L'onda che resta,
 A misura fra noi
 Scarsamente si parte: onde la sete
 (70) Irrita, e non appaga:
 Nutrisce, e non estingue.
Amit. A tal nemico
 Che per le nostre vene
 Si pasce, si diffonde, ah con qual'armi

- (75) Resistere? Guardaci in volto; osserva
 A qual segno fiam giunti. Alle querele
 Abili ormai non sono i petti stanchi
 Dal frequente anelar, le scabre lingue,
 Le fauci inaridite. Umor al pianto
 Manca su gli occhi nostri, e cresce sempre
 (80) Di pianger la cagion. Nè il mal più grande
 Per me, che madre sono,
 E' la propria miseria. I figli, i figli
 Vedermi, oh Dio, miseramente intorno
 Languir così: nè dal mortale ardore
 (85) Poterli ristorar! Questa è la pena,
 Che paragon non ha: che non s'intende
 Da chi madre non è. Sentimi, Ozia;
 Tu sei, tu, che ne reggi,
 Delle miserie nostre
 (90) La primiera cagione. Iddio ne sia
 Fra noi giudice, e te. Parlar di pace
 Con l'Affiro non vuoi; perir ci vedi
 Fra cento affanni, e cento;
 E dormi? E siedi irresoluto, e lento?
 (95) Non hai cor, se in mezzo a questi
 Miserabili lamenti
 Non ti scuoti, non ti desti,
 Non ti senti intenerir.
 Quanto, oh Dio, siamo infelici
 (100) Se sapessero i nemici;

An-

Anche a lor di pianto il ciglio
Si vedrebbe inumidir.

Ozia. E qual pace sperate

Da gente senza legge, e senza fede,

(105) *Nemica al nostro Dio?*

Amit. Sempre fia meglio

Benedirlo viventi;

Che in abbrobrio alle genti

Morir, vedendo ed i consorti, e i figli

Spirar su gli occhi nostri.

Ozia. E se nè pure

(110) *Questa misera vita a voi lasciasse*

La perfidia nemica?

Amit. Il ferro almeno

Sollecito n'uccida; e non la fete

Con sì lungo morir. Deh, *Ozia*, per quanto

Han di sacro e di grande, e terra, e cielo,

(115) *Per Lui, ch'or ne punisce,*

Gran Dio de' padri nostri, all'armi Affire

Rendasi la città.

Ozia. Figli, che dite?

Amit. Sì, sì, *Betulia* intera

Parla per bocca mia. S'apran le porte,

(120) *Alla forza si ceda. Uniti insieme*

Volontarj corriamo

Al campo d'Oloferne. Unico scampo

E' questo; ogn'un lo chiede.

A 5

Coro.

Coro. Al campo, al campo.

- (125) *Ozia.* Fermatevi, sentite. (Eterno Dio,
Assistenza, consiglio.) Io non m'oppongo,
Figli, al vostro pensier. Chiedo, che solo
Differirlo vi piaccia; e più non chiedo,
Che cinque dì. Prendete ardir. Fra tanto
(130) Forse Dio placherassi, e del suo nome
La gloria fosterrà. Se giunge poi
Senza speme per noi la quinta aurora;
S'apra allor la città, rendasi allora.

Amit. A questa legge attenderemo.

- Ozia.* Or voi
Co' vostri accompagnate
(135) Questi, che al ciel fervidi prieghi invio,
Nunzj fedeli infra i mortali, e Dio.
Pietà, se irato sei,
Pietà, Signor, di noi.
Abbian castigo i rei,
(140) Ma l'abbiano da Te.

C O R O.

- Abbian castigo i rei,
Ma l'abbiano da Te,
Ozia. Se oppresso chi t'adora,
Soffri da chi t'ignora,
(145) Gli empj diranno poi,
Questo lor Dio dov'è?

CO-

C O R O.

Gli empj diranno poi,
Questo lor Dio dov'è?

Cab. Chi è costei, che qual forgente aurora
(150) S'appressa a noi? Terribile all'aspetto
Qual falange ordinata, e a paragone
Della luna, del sol bella ed eletta?

Amit. Alla chioma negletta,
Al rozzo manto, alle dimeffe ciglia
(155) Di Merari è la figlia.

Ozia. Giuditta!

Cab. Sì, la fida
Vedova di Manasse.

Ozia. Qual mai cagion la trasse
Dal segreto soggiorno, in cui s'asconde,
(160) Volge il quart'anno ormai?

Amit. So, ch'ivi orando
Passa desta le notti,
Digiuna i dì. So, che donolle il cielo
E ricchezza, e beltà, ma che disprezza
La beltà, la ricchezza: e tal divenne,
(165) Che ritrovar non spera
In lei macchia l'invidia, o finta o vera.
Ma però non saprei....

Giuditta, e detti.

Giud. Che ascolto, Ozia!
Betulia, ahimè, che ascolto! All'armi Affire
Dun-

- (170) Dunque aprirem le porte, ove non giunga
Soccorso in cinque dì! Miseri! E questa
E' la via d'impetrarlo? Ah tutti siete
Colpevoli egualmente. Ad un estremo
Il popolo trascorse; e chi lo regge
Nell'altro ruinò. Quello dispera
(175) Della pietà divina: ardisce questo
Limitarle i confini. Il primo è vile,
Temerario il secondo. A chi la speme,
A chi manca il timor. Nè in questa, o in quella
Mìsura si serbò. Vizio, ed eccesso
(180) Non è diverso. Alla virtù prescritti
Sono i certi confini: e cade ogn'uno,
Che per qualunque via da lor si scosta,
In colpa egual, benchè talvolta opposta.
Del parè infeconda
(185) D'un fiume è la sponda,
Se torbido eccede,
Se manca d'umor.
Si acquista baldanza
Per troppa speranza:
(190) Si perde la fede
Per troppo timor.
Ozia. Oh faggia, oh santa, oh eccelsa donna! Iddio
Anima i labbri tuoi.
Cab. Da tali accuse
Chi si può discolpar?

Ozia.

Ozia. Deh tu, che fei

- (195) Cara al Signor; per noi perdonò implora;
Ne guida, ne consiglia.

Giud. In Dio sperate

Soffrendo i vostri mali. Egli in tal guisa
Corregge, e non opprime: ei de' più cari
Così prova la fede. E Abramo, e Isacco.

- (200) E Giacobbe, e Mosè diletti a Lui
Divenero così. Ma quei, che osaro
Oltraggiar mormorando
La sua giustizia; o delbe ferpi il morso,
O il fuoco estermindò. Se in giusta lance
(205) Pesiamò i falli nostri, assai di loro
E' minore il castigo: onde dobbiamo
Grazie a Dio, non querele. Ei ne consoli
Secondo il voler suo. Gran prove io spero
Della pierà di Lui. Voi, che diceste,
(210) Che muove i labbri miei, credete ancora,
Ch'ei desti i miei pensieri. Un gràn disegno
Mi bolle in mente, e mi trasporta, Amici,
Non curate saperlo. Al sol cadente
Della città m'attendi,

- (215) Ozia, presso alle porte. Alla grand'opra
A prepararmi io vado. Or fin ch'io torni,
Voi con prieghi sinceri
Secondate divoti i miei pensieri.

Ozia,

Ozia, e Coro.

(220) Pietà, se irato fei,
Pietà, Signor, di noi.
Abbian castigo i rei,
Ma l'abbiano da Te.

Carmi, Achiorre, e detti.

Cab. Signor, Carmi a te viene.

Amit. E la commessa
Custodia delle mura
(225) Abbandonò?

Ozia. Carmi, che chiedi?

Car. Io vengo
Un prigioniero a presentarti. Avvinto
Ad un tronco il lasciaro
Vicino alla città le schiere ostili.
Achiorre è il suo nome;
(230) Degli Ammoniti è il Prence.

Ozia. E così tratta
Oloferne gli amici?

Achi. E' de' superbi
Questo l'usato stil. Per loro è offesa
Il ver, che non lusinga.

Ozia. I sensi tuoi
Spiega più chiari.

Achi. Ubbidirò. Sdegnando
(235) L'Affiro condottier, che a lui pretenda
Di resistere Betulia, a me richiese

Di

- Di voi notizia. Io le memorie antiche
 Richiamando al pensier, tutte gli esposi
 Del popol d'Israele
- (240) Le origini, i progressi: il culto avito
 De' numerosi Dei, che per un soló
 Cambiaro i padri vostri: i lor passaggi
 Dalle Caldee contrade
 In Carra, indi in Egitto: i duri imperi
- (245) Di quel barbaro Re: dissi la vostra
 Prodigiosa fuga, i lunghi errori;
 Le sfortune portentose, i cibi, l'acque,
 Le battaglie, i trionfi. E gli mostrai,
 Che quando al vostro Dio foste fedeli,
- (250) Sempre pugnò per voi. Conclusi al fine
 I miei detti così: Cerchiam se questi
 Al lor Dio sono infidi: e se lo sono,
 La vittoria è per noi. Ma se non hanno
 Delitto innanzi a Lui; no, non la spero,
- (255) Movendo anch' a lor danno il mondo intero.
- Ozia.* Oh eterna verità, come trionfi
 Anche in bocca a' nemici!
- Achi.* Arse Oloferne
 Di rabbia a' detti miei. Da se mi scaccia,
 In Betulia m'invia;
- (260) E qui l'empio minaccia
 Oggi alla strage vostra unir la mia.
- Ozia.* Costui dunque si fida

Tanto

Tanto del suo poter?

Amit. Dunque ha costui

Sì poca umanità?

Achi. Non vede il sole

(265)

Anima più superba,

Più fiero cor. Son tali

I moti, i detti fui,

Che trema: il più costante in faccia a lui.

Terribile d'aspetto,

(270)

Barbaro di costumi,

O conta se fra' Numi,

O Nume alcun non ha.

Falto, furor, dispetto

Sempre dagli occhi spira:

(275)

E quanto è pronto all'ira,

E'tardo alla pietà.

Ozia. Ti consola, Achior. Quel Dio, di cui

Predicasti il poter, l'empie minacce

Torcerà su l'autor. Nè a caso il cielo

(280)

Ti conduce fra noi: Tu de' nemici

Potrai svelar . . .

Cab. Torna Giuditta.

Ozia. Ogn' uno

S'allontani da me. Convieni, o Prence,

Differir le richieste. Al mio soggiorno

Conducetelo, o servi: Anch'io fra poco

(285)

A te verrò. Vanne, Achiorre, e credi

Che

Che in me, lungi da' tuoi,
L'amico, il padre, il difensore avrai.

Achi. Ospite sì pietoso io non sperai.

Ozia, Giuditta, e Coro in lontano.

Ozia. Sei pur Giuditta, o la dubbiosa luce

(290) *Mi confonde gli oggetti?*

Giud. Io sono.

Ozia. E come

In sì gioconde spoglie

Le funeste cambiasti? Il bisso, e l'oro,
L'ostro, le gemme a che riprendi, e gli altri
Fregi di tua bellezza abbandonati?

(295) *Di balsami odorati*

Stilla il composto crin! Chi le tue gote
Tanto avviva, e solora? I moti tuoi
Chì adorna oltre il costume

Di grazia e maestà? Chi questo accende

(300) *Insolito splendor nelle tue ciglia,*

Che a rispetto costringe e meraviglia?

Giud. Ozia, tramonta il sole:

Fa, che s'apran le porte. Uscir degg io.

Ozia. Uscir!

Giud. Sì.

Ozia. Ma fra l'ombre, inerme, e sola

(305) *Così . . .*

Giud. Non più. Fuor che la mia seguace,
Altri meco non voglio.

Ozia.

Ozia. (Hanno i tuoi detti

Un non fo che di risoluto, e grande,
Che m'occupa, m'opprime.) Almen.. vorrei..

(310) Figlia... (Chi'l crederia? Nè pure) ardisco
Chiederle dove corra; in che si fidi.)

Figlia... Va: Dio t'ispira: egli ti guidi.

Giud. Parto inerme, e non pavento:

Sola parto, e son sicura:

(315) Vo per ombre, e orror non ho.
Chi m'accese al gran cimento,

M'accompagna, e m'afficura:

L'ho nell'alma; ed io lo sento

Replicar, che vincerò.

C O R O.

(320) O prodigio! o stupor! Privata assume
Delle pubbliche cure

Donna imbellè il pensier! Con chi governa

Non divide i consigli! A' rischj esposta

Imprudente non sembra! Orna con tanto

(325) Studio se stessa; e non risveglia un solo
Dubbio di sua virtù! Nulla promette,

E fa tutto sperar! Qual fra' viventi.

Può l'autore ignorar di tai portenti?

Fine della prima Parte.

PAR-

PARTE SECONDA

Ozia, ed Achiorre.

Ach. **T**Roppo mal corrisponde (Ozia perdona)
A' tuoi dolci costumi

- (330) Tal disprezzo ostentar de' nostri Numi.
Io così, tu lo fai,
Del tuo Dio non parlai.

Ozia. Principe, è zelo
Quel che chiami rozzezza. In te conobbi
Chiari semi del vero; e m'affaticò

- (335) A fargli germogliar.

Achi. Ma non ti basta,
Ch'io veneri il tuo Dio?

Ozia. No. Confessarlo
Unico per essenza
Debbe ciascuno, ed adorarlo solo.

Achi. Ma chi solo l'afferma?

Ozia. Il venerato

- (340) Consenso d'ogni età: degli avi nostri
La fida autorità: l'istesso Dio,
Di cui tu predicasti
I prodigj, il poter: che di sua bocca
Lo palesò: che quando

- (345) Se medesimo descrisse,
Disse: *Io son quel che sono: e tutto disse.*

Achi. L'autorità de' tuoi produci invano

B

Con

Con me nemico.

(350) *Ozia.* E ben, con te nemico
L'autorità non vaglia? Uom però sei;
La ragion ti convinca. A me rispondi
Con animo tranquillo. Il ver fi cerchi,
Non la vittoria.

Achi. Io già t'ascolto.

Ozia. Or dimmi.
Credi, Achior, che possa
Cosa alcuna prodursi
(355) Senza la sua cagion?

Achi. No.

Ozia. D'una in altra
Passando col pensier, non ti riduci
Qualche cagione a confessar, da cui
Tutte dipendan l'altre?

Achi. E ciò dimostra,
Che v'è Dio; non ch'è solo. Effer non ponno
(360) Queste prime cagioni i nostri Dei?

Ozia. Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculiti da voi?

Achi. Ma se que' marmi a' saggi
Fosser simboli foli delle immortali
Essenze creatrici; ancor diresti,
(365) Che i miei Dei non son Dei?

Ozia. Sì, perchè molti.

Achi. Io ripugnanza alcuna

Nel

Nel numero non veggo.

Ozia. Eccola. Un Dio

Concepir non poss'io,

Se perfetto non è.

Achi. Giusto è il concetto.

Ozia. Quando dissi perfetto,

(371) Dissi infinito ancor.

Achi. L'un l'altro include:

Non si dà chi l'ignori.

Ozia. Ma l'essenze, che adori,

Se son più, son distinte: e se distinte,

(375) Han confini fra lor. Dir dunque dei,
Che ha confin l'infinito, o non son Dei.

Achi. Da questi lacci, in cui

M'implica il tuo parlar, (cedasi al vero)

Disciogliermi non so. Ma non per questo

(380) Persuasò son'io. D'arte ti cedo,

Non di ragione. E abbandonar non voglio

Gli Dei, che adoro e vedo,

Per un Dio, che non posso

Nè pure immaginar.

Ozia. S'egli capisse

(385) Nel nostro immaginar, Dio non sarebbe.

Chi potrà' figurarlo? Egli di parti,

Come il corpo, non costa: egli in affetti,

Come l'anime nostre,

Non è distinto: ei non so giace a ferma,

B 2

Co-

(390) Come tutto il creato: e se gli assegni
Parti, affetti, figura; il circonscrivi,
Perfezion gli toglì.

Ach. E quando il chiami
Tu stesso e buono, e grande;
No 'l circonscrivi allor?

Ozia. No: buono il credo;
(395) Ma senza qualità. Grande; ma senza
Quantità, nè misura. Ogn'or presente;
Senza sito, o confine: e se in tal guisa
Qual sia, non spiego; almen di Lui non formo
Un' idea, che l' oltraggi.

Achi. E' dunque vano
(400) Lo sperar di vederlo.

Ozia. Un dì potresti
Meglio fissarti in Lui: ma puoi fra tanto
Vederlo ovunque vuoi.

Achi. Vederlo! E come?
Se immaginar no 'l fo?

Ozia. Come nel sole
A fissar le pupille in vano aspiri;
(405) E pur sempre, e per tutto il sol rimiri.
Se Dio veder tu vuoi,
Guardalo in ogni oggetto,
Cercalo nel tuo petto,
Lo troverai con te.

(410) E, se dov' Ei dimora

Non

Non intendesti ancora;
 Confondimi, se puoi,
 Dimmi dov' Ei non è.

Achi. Confuso io son, sento sedurmi: e pure
 (415) Ritorno a dubitar.

Ozia. Quando il costume
 Alla ragion contrasta,
 Avvien così. Tal di negletta cetra
 Musica man le abbandonate corde
 Stenta a temprar: perchè vibrare appena
 (420) Si rallentan di nuovo.

Amital, e detti.

Amit. Ah dimmi, Ozia,
 Che si fa, che si pensa? Io non intendo
 Che voglia dir questo silenzio estremo,
 A cui passò Betulia,
 Dall'estremo tumulto. Il nostro stato
 (425) Punto non migliorò. Crescono i mali;
 E sceman le querele. Ogn' un chiede
 Jeri aita, e pierà: stupido ogn' uno
 Oggi passa, e non parla. Ah parmi questo
 Un presagio per noi troppo funesto.
 (430) Quel nocchier, che in gran procella
 Non s'affanna, e non favella,
 E' vicino a naufragar.
 E' vicino all' ore estreme

B 3

Quell'

(435) Quell' infermo, che non geme,
E ha cagion di sospirar.

Ozia. Lungamente non dura
Eccessivo dolor. Ciascuno a' mali
O cede, o s'accostuma. Il nostro stato
Non è però senza speranza.

Amit. Intendo..
(440) Tu in Giuditta confidi. Ah questa parmi
Tropo folle lusinga.

Coro in lontano, Cabri, e detti.
All' armi, all' armi.

Ozia. Quai grida!

Cab. Accorri, Ozia. Senti il tumulto,
Che fra' nostri Guerrieri
Là si destò presso alle porte?

Ozio. E quale.
N' è la cagion?

Cab. Chi fa!

Amit. Miseri noi!
(445) Saran giunti i nemici.

Ozia. Corrafi ad osservar.

Giuditta, Coro, e detti.

Giud. Fermate, amici.

Ozia. Giuditta!

Amit. Eterno Dio!

Giud. Lodiam, compagni,
Lodiamo il Signor nostro. Ecco adempite

Le

Le sue promesse. Ei per mia man trionfa :
 (450) La nostra fede egli premiò.

Ozia. Ma questo
 Improvviso tumulto...

Giud. Io lo destai :
 Non vi turbi. A momenti
 Ne udirete gli effetti.

Amit. E se fra tanto
 Oloferne...

Giud. Oloferne
 (455) Già svenato morì.

Amit. Che dici mai?

Achi. Chi ha svenato Oloferne?

Giud. Io lo svenai.

Ozia. Tu stessa?

Achi. E quando?

Amit. E come?

Giud. Udite. Appena

Da Betulia partii, che m'arrestaro

Le guardie ostili. Ad Oloferne innanzi

(460) Son guidata da loro. Egli mi chiede,

A che vengo, e chi son. Parte io gli scopro,

Taccio parte del vero. Ei non intende,

E approva i detti miei. Pietoso, umano.

(Ma straniera in quel volto

(465) Mi parve la pietà) m'ode, m'accoglie,

M'applaude, mi consola. A lieta cèna

B 4

Seco

Seco mi vuol. Già su le mense elette
 Fumano i vasi d'or: già vuota il folle
 Fra' cibi ad or ad or tazze frequenti
 (470) Di licor generoso, e a poco a poco
 Comincia a vacillar. Molti ministri
 Eran d'intorno a noi; ma ad uno, ad uno
 Tutti si dileguar. L'ultimo d'essi
 Rimaneva, e il peggior. L'uscio costui
 (475) Chiuse partendo, e mi lasciò con lui.

Amit. Fiero cimento!

Giud. Ogni cimento è lieve

Ad inspirato cor. Scorfa gran parte
 Era ormai della notte. Il campo intorno
 Nel sonno universal taceva oppresso.
 (480) Vinto Oloferne istesso
 Dal vino, in cui s'immerse oltre il costume,
 Steso dormia su le funeste piume.
 Sorgo: e tacita allor colà m'appresso
 Dove prono ei giacea: rivolta al cielo
 (485) Più col cuor che col labbro: *Ecco l'istante*
 (*Disse*) o *Dio d'Israel, che un colpo solo*
Liberi il popol tuo. Tu'l promettesti:
In Te fidata io l'intrapresi; e spero
Affistenza da Te. Sciolgo, ciò detto,
 (490) Da' sostegni del letto
 L'appeso acciar; lo snudo: il crin gli stringo
 Con la sinistra man: l'altra sollevo,
 Quan-

Quanto il braccio si stende : i voti a Dio
Rinovo in sì gran passo ;

495) E fu l'empia cervice il colpo abbasso.

Ozia. Oh coraggio !

Amit. Oh periglio !

Giud. Apre il barbaro il ciglio : e incerto ancora

Fra 'l sonno e fra la morte , il ferro immerso
Sentesi nella gola Alle difese.

(500) Sollevarsi procura ; e gliel contende
L'imprigionato crin. Ricorre a' gridi ;
Ma interrotte la voce

Trova le vie del labbro , e si disperde .

Replico il colpo : Ecco l'orribil capo

(505) Dagli omeri diviso .

Guizza il tronco reciso

Sul sanguigno terren : balzar mi sento

Il teschio semivivo

Sotto la man , che 'l sostenea : quel volto

(510) A un tratto scolorir ; mute parole

Quel labbro articular ; quegli occhi intorno

Cercar del sole i rai ,

Morire , e minacciar , vidi , e tremai .

Amit. Tremo in udirlo anch'io .

Giud. Respiro al fine , e del trionfo illustre

516) Rendo grazie all'autor . Svelta dal letto

La superba cortina , il capo esangue

Sollecita n' involgo : alla mia fida .

An-

- Ancella lo: cónsegno,
 (520) Che non lungi attendea: del duce estinto
 M'involo al padiglion; passo frà' suoi
 Non vista, o rispettata, e torno a voi.
Ozia. Oh prodigio!
Cab. Oh portentoso!
Achi. Inerme, e sola
 Tanto pensar, tanto eseguir potesti!
 (525) E crederti degg'io?
Giud. Credilo a questo,
 Ch'io scopro agli occhi tuoi, teschio reciso.
Achi. O spavento! E' Oloferne: io lo ravviso.
Ozia. Sostenerelo, o fervi. Il cor gli agghiaccia
 L'improvviso terror.
Amit. Fugge quell'alma
 (530) Per non cedere al ver.
Giud. Meglio di lui
 Giudichiamo, Amital. Forse quel velo
 Che gli oscurò la mente,
 A un tratto or si squarcia. Non fugge il vero,
 Ma gli manca il costume
 (535) L'imperò a sostener di tanto lume.
 Prigioner, che fa ritorno
 Dagli orrori al dì sereno,
 Chiude i lumi a i rai del giorno,
 E pur tantò il sospirò.
 (540) Ma così fra poco arriva
 'A sof-

A soffrir la chiara luce,
 Che l'avviva, e lo conduce
 Lo splendor, che l'abbagliò.

- Achi.* Giuditta, Ozia, popoli, amici, io cedo,
 (545) Vinto son'io. Prende un novello aspetto
 Ogni cosa per me. Da quel che fui
 Non so chi mi trasforma. In me l'antico
 Achior più non trovo. Altri pensieri,
 Sento altre voglie in me. Tutto son pieno
 (550) Tutto del vostro Dio. Grande, infinito,
 Unico lo confesso. I falsi Numi
 Odio, detesto, e i vergognosi incensi,
 Che lor credulo offerì. Altri non amo,
 Non conosco altro Dio, che il Dio d'Abramo.

- (555) Te solo adoro,
 Mente infinita,
 Fonte di vita,
 Di verità:
 In cui si muove,
 (560) Da cui dipende
 Quanto comprende
 L'eternità.

Ozia. Di tua vittoria un glorioso effetto
 Vedi, o Giuditta.

- Amit.* E non il solo. Anch'io
 (565) Peccai; mi pento. Il mio timore offese
 La divina pietà. Fra' mali miei,

Mio

Mio Dio, non rammentai, che puoi, chi fei.

Con troppo rea viltà

(570) Quest'alma t'oltraggiò,
Allor che disperò
Del tuo soccorso.

Pietà, Signor, pietà;

(575) Giacchè il pentito cor
Misura il proprio error
Col suo rimorso.

Car. Quanta cura hai di noi, Bontà divinà!

Carmi, e detti.

Car. Furo, o santa Eroina,

Veri i presagj tuoi. Gli Assiri oppresse
Eccidio universal.

(580) *Ozia.* Forse è lusinga
Del tuo desio.

Car. No: del felice evento

(585) Parte vid'io: da' trattenuti il resto
Fuggitivi raccolsi. In su le mura,
Come impose Giuditta al suo ritorno,
Destai di grida, e d'armi,
Strepitoso tumulto.

Amir. E qui s'intese.

Car. Temon le guardie ostili

D'un assalto notturno, ed Olòferne
Corrono ad avvertirne. Il tronco informe
Tro-

- Trovan colà nel proprio fangue involto.
 (590) Tornan gridando indietro. Il caso atroce
 Spargesi fra le schiere, intimorite
 Già da' nostri tumulti: ecco ciascuno
 Precipita alla fuga, e nella fuga
 L'un l'altro urta, impedisce: inciampa, e
 cade
- (595) Sopra il caduto il fuggitivo: immerge
 Stolido in sen l'involontario acciario
 Al compagno il compagno: opprime oppresso
 Nel sollevare l'amico il fido amico.
 Orribilmente il campo
- (600) Tutto rimbomba intorno. Escon dal chiuso
 Spaventati i destrieri, e vanno anch'essi
 Calpestando per l'ombre
 Gli estinti, i semivivi. A' lor nitriti
 Misce deglj empj e le bestemmie, e i voti
- (605) Dissipa il vento. Apre alla morte il caso
 Cento insolite vie. Del pari ogn'uno
 Teme, fugge, perisce: e ogn'un del pari
 Ignora in quell'orrore
- (609) Di che teme, ove fugge, e perchè muore.
Ozia. Oh Dio! Sogno, o son desto!
Car. Odi, o Signor, quel mormorio funesto?
 Quei moti, che senti
 Per l'orrida notte,
 Son queruli accenti,

Son

- (615) Son grida interrotte,
 Che desta lontano
 L'infano terror
 Per vincere, a noi
 Non restan nemici:
 (620) Del ferro gli uffici
 Compisce il timor.

Ozia. Seguasi, o Garmi, li fuggitivi: e fia
 Il più di nostre prede
 Premio a Giuditta.

- Amit.* O generosa donna,
 (625) Te sopra ogn'altra Iddio
 Favorì, benedisse.

Cab. In ogni etade
 Del tuo valor si parlerà.

Achi. Tu sei
 La gioja d'Israele,
 L'onor del popol tuo....

- Giud.* Basta. Dovute
 (630) Non son tai lodi a me. Dio fu la mente,
 Che 'l gran colpo guidò, la mano io fui.
 I cantici festivi offranfi a Lui.

Giuditta, e Coro.

- Coro.* Lodi al gran Dio, che oppresso
 Gli empj nemici suoi;
 (635) Che combatterà per noi,

Che

Che trionfò così.

Giud. Venne l' Affiro, e intorno

Con le falangi Perse

Le valli ricoperse,

(640) I fiumi inaridì.

Parve oscurato il giorno;

Parve con quel crudele

Al timido Israele

Giunto l'estremo dì.

Coro. Lodi al gran Dio, che oppresso

(646) Gli empj nemici fuoi;

Che combattè per noi,

Che trionfò così.

Giud. Fiamme, catene, e morte

(650) Ne minacciò feroce:

Alla terribil voce

Betulia impallidì.

Ma inaspettata forte

L'estinse in un momento;

(655) E come nebbia al vento

Tanto furor sparì.

Coro. Lodi al gran Dio, che oppresso

Gli empj nemici fuoi;

Che combattè per noi,

(660) Che trionfò così.

Giud. Dispersi, abbandonati

I barbari fuggiro:

Si

- Si spaventò l' Affiro,
 Il Medo inorridì.
 (665) Nè fur giganti ufati
 Ad affalir le ftelle;
 Fu donna fola, e imbelle
 Quella, che gli atterì.
Coro. Lodi al gran Dio, che opprefse
 (670) Gli empj nemici fuoi;
 Che combattè per noi,
 Che trionfò così.
Tutti. Solo di tante squadre
 Veggafi il duce eftinto;
 (675) Sciolta è Betulia, ogni nemico è vinto.
 Alma, i nemici rei
 Che t'infidian la luce
 I vizj fon; la superbia è il duce.
 Spegnila: e fpento in lei
 (680) Tutto il feguace ftuolo,
 Mieterai mille palme a un colpo folo.

I L F I N E.

Note al testo con riferimento ai brani biblici
e ai testi teologici di Pietro Metastasio,
secondo l'edizione Hérissant, Parigi 1780

- v. 3 Iudith, cap. IV, v. 1.2; cap. VII, v. 12.
- v. 5 *Ibid.* cap. VII, a v. 1 usq. ad 11.
- v. 7 Ad. Timoth., II, cap. I, v. 7.
- v. 9 Prov., cap. XXIV, v. 10.
- v. 12 Aug., in serm. de Symb., cap. XV, et in princip. serm. XX.
- v. 14 Ambr., sup. Luc. lib. II.
- v. 15 Joan., I, cap. IV, v. 18.
- v. 24 Iudith, cap. II, a v. 12 usq. ad finem.
- v. 48 *Ibid.*, cap. IV, v. 13.
- v. 53 Exod., cap. XV, v. 23, 24, 25.
- v. 54 *Ibid.*, cap. XIV, v. 21, 22; cap. XV, v. 16.
- v. 56 *Ibid.*, cap. XVII, v. 6.
- v. 62 Iudith, cap. VII, v. 9.
- v. 66 *Ibid.*, a v. 7 ad 11.
- v. 85 *Ibid.*, cap. VII, v. 14, 16.
- v. 93 *Ibid.*, v. 13, 14; Aug., serm. CCXXVIII-IX de Temp.
- v. 109 *Ibid.*, cap. VII, v. 16.
- v. 113 *Ibid.*, v. 17.
- v. 117 *Ibid.*
- v. 122 *Ibid.*, v. 15.
- v. 126 *Ibid.*, v. 23, 24, 25.
- v. 140 *Ibid.*, cap. VII, v. 20.
- v. 146 *Ibid.*, v. 20, 21.
- v. 149 *Iudith typus Eccles. sicut Sponsa Cant.* Gloss.; Patres ubique; Cant. cap. VI, v. 10.
- v. 155 Iudith, cap. VIII, v. 1.
- v. 157 *Ibid.*, v. 2.
- v. 160 *Ibid.*, v. 4, 5.
- v. 166 *Ibid.*, v. 6, 7, 8.
- v. 168 *Ibid.*, v. 9.
- v. 171 *Ibid.*, v. 10, 12.
- v. 176 *Ibid.*, v. 13; Ambr., Oct. XIX in Psal. CXVIII.
- v. 180 Bernard., De Consid., lib. II, cap. X, XI.
- v. 192 Iudith, cap. VIII, v. 29.
- v. 194 *Ibid.*, v. 28.
- v. 196 Chrysost., hom. LXII ad Popul. Antioch.; Iudith, cap. VIII, a v. 18 ad v. 22.

- v. 199 Deuter., cap. VIII.
- v. 199 Gen., cap. XXII.
- v. 201 Iudith, cap. VIII, v. 24, 25.
- v. 204 Num., cap. XI, XVI, XXI; Iudith, cap. VIII, v. 22, 23.
- v. 206 Iudith, cap. VIII, v. 27.
- v. 218 *Ibid.*, cap. VIII, a v. 30 usq. ad 33.
- v. 222 *Ibid.*, cap. VII, v. 20.
- v. 228 *Ibid.*, cap. VI, v. 9, 10.
- v. 230 *Ibid.*, cap. V, v. 5.
- v. 235 *Ibid.*, cap. V, a v. 1 ad v. 4.
- v. 242 *Ibid.*, v. 8, 9.
- v. 244 *Ibid.*, v. 7.
- v. 250 *Ibid.*, a v. 12 ad v. 17.
- v. 253 *Ibid.*, v. 24.
- v. 255 *Ibid.*, v. 22, 23; Hieron., in cap. VII Matth.
- v. 261 Iudith, cap. VI, v. 1, 2, 3, 6.
- v. 279 *Ibid.*, cap. VI, v. 16, 17.
- v. 284 *Ibid.*, v. 19.
- v. 296 *Ibid.*, cap. X, v. 2, 3.
- v. 301 *Ibid.*, cap. X, v. 4, 6, 7.
- v. 306 *Ibid.*, v. 10.
- v. 311 *Ibid.*, v. 8.
- v. 315 *Pergit divino Spiritu ducta*, August., serm. CCXXIX de Temp.
- v. 321 Ambr., De offic., lib. III, cap. XIII.
- v. 322 Chrysost., hom. LXI in Ioan., cap. 4.
- v. 336 Cor. I, cap. VIII, v. 4, 5, 6.
- v. 338 Deuter., cap. VI, v. 13; cap. X, v. 20.
- v. 341 Isai., cap. XXXVII, v. 16, 20.
- v. 344 Mac., II, cap. VII, v. 37 et ubiq.; Exod., cap. XX, v. 1, 2, 3, 4, 5.
- v. 346 Exod., cap. III, v. 14.
- v. 386 Bernard., De consid., lib. v. cap. VII.
- v. 394 Aug., De Trin., lib. v, cap. 1.
- v. 406 Deuter., cap. IV, v. 29; Psal. XVIII, v. 1; Rom., cap. I, v. 20.
- v. 413 Psal. CXXXVIII, v. 6, 7, 8.
- v. 441 Iudith, cap. XIII, v. 15.
- v. 443 *Ibid.*, cap. XIV, v. 7.
- v. 450 *Ibid.*, cap. XIII, v. 17, 18.
- v. 451 *Ibid.*, cap. XIV, v. 2.
- v. 459 *Ibid.*, cap. X, v. 11, 16.
- v. 461 *Ibid.*, cap. XI, v. 3.
- v. 463 *Ibid.*, v. 4 usq. ad finem.
- v. 467 *Ibid.*, cap. XII, v. 11.
- v. 471 *Ibid.*, v. 20.
- v. 475 *Ibid.*, cap. XIII, v. 1, 3.
- v. 480 *Ibid.*, v. 4.
- v. 484 *Ibid.*, v. 6.
- v. 485 *Ibid.*, v. 7.
- v. 490 *Ibid.*, v. 8.
- v. 495 *Ibid.*, v. 9, 10.
- v. 505 *Ibid.*, cap. XIII, v. 10.
- v. 517 *Ibid.*, v. 10.

- v. 522 *Ibid.*, v. 11, 12.
- v. 526 *Ibid.*, v. 28.
- v. 528 *Ibid.*, cap. XIII, v. 29.
- v. 545 *Ibid.*, cap. XIV, v. 6.
- v. 585 *Ibid.*, cap. XIV, v. 7.
- v. 588 *Ibid.*, cap. XIV, v. 8.
- v. 590 *Ibid.*, v. 14.
- v. 593 *Ibid.*, cap. XV, v. 1.
- v. 600 *Ibid.*, cap. XIV, v. 18.
- v. 624 *Ibid.*, cap. XV, a v. 3 usq. ad v. 14.
- v. 626 *Ibid.*, cap. XIII, v. 22, 23.
- v. 627 *Ibid.*, v. 25.
- v. 629 *Ibid.*, cap. XV, v. 10.
- v. 632 *Ibid.*, cap. XVI, Cant. Iudith.
- v. 640 *Ibid.*, v. 6.
- v. 649 *Ibid.*, cap. XVI, v. 6.
- v. 664 *Ibid.*, v. 12.
- v. 668 *Ibid.*, cap. XVI, v. 8, Cant. Judith.
- v. 678 Eccl., cap. X, v. 15.

Finito di stampare
nel mese di settembre 1989
nello stabilimento grafico Mediagraf, Padova

