UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Corso di Laurea Triennale in

Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

GIUDITTA E OLOFERNE DI CARAVAGGIO:

ASPETI MEDICI COMPARATIVI SUL TEMA

Relatrice: Prof.ssa **Alessandra Pattanaro**

Laureando: Ezio Vincenti

Matr. 2103272

GIUDITTA E OLOFERNE DI CARAVAGGIO:
ASPETI MEDICI COMPARATIVI SUL TEMA

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO 1 IL RACCONTO DELLA BIBBIA

1.1 Commento generale e topoi

CAPITOLO 2 I PROTAGONISTI

2.1 Michelangelo Merisi da Caravaggio

2.2 Il dipinto e i personaggi

2.2.1 La scenografia ovvero a teatro con l'autore

2.2.2 Giuditta

2.2.3 Oloferne

CAPITOLO 3 ASPETTI MEDICI COMPARATIVI

3.1 Anatomia

3.2 Fisiopatologia

3.3 Neuroscienze e Psicologia

3.3.1 Arte e tecnologia

CAPITOLO 4 CARAVAGGIO e GLI ALTRI

4.1 Comparazione con altre opere di Caravaggio

4.2 Comparazione con altri artisti

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravaggio 1571 – Porto S. Ercole 1610)

Giuditta che taglia la testa a Oloferne

Olio su tela, 145 x 195, inv. 2533
Prov.: Coppi, acq. 1971

INTRODUZIONE

Il dipinto di Caravaggio *Giuditta e Oloferne* del 1599, esposto a Palazzo Barberini di Roma, è non solo un'opera di straordinaria bellezza e di fascino ineffabile, ma anche un'inestimabile fonte di riflessioni sia artistiche, sia di tipo stilistico, scenografico, oltre che medico e scientifico.

Da molti anni colpito, come Paolo di Tarso sulla via di Damasco, da un'illuminazione non divina, ma artistica, difronte a una tela "*vivente*" nonostante la rappresentazione letifera, ho visto tramutare in me l'impatto emotivo subìto dal mio *paleoencefalo* nel desiderio cognitivo di totale immersione culturale per svelarne gli aspetti più reconditi e talora criptici, al confine tra realtà e immaginazione fantasmatica.

In particolare, la mia attenzione si è indirizzata all'analisi dei fattori medici specialmente di tipo anatomico, fisiopatologico e psicologico concernenti i singoli personaggi della scena pittorica, ma anche riguardo all'autore e alla cultura del suo tempo, sia in senso assoluto che comparativo, coniugando un'insolita commistione tra dettato biblico veterotestamentario, arte e medicina nel divenire dello sviluppo del sapere e dei costumi.

La scelta di impegnarmi nel superare le paludi perigliose di un'indagine poliedrica e multiforme, in cui la tattica si palesava spesso incerta e mutevole pur finalizzata al raggiungimento degli obiettivi strategici, ha prodotto i suoi frutti nel momento in cui molte riflessioni inedite hanno trovato razionale risposta alle domande retoriche iniziali.

Perché e come Caravaggio abbia strutturato i suoi personaggi in modo del tutto insolito e inedito, perché e come si sia avvalso di una scena drammatica senza precedenti, perché e come ancor oggi il dipinto affascini tanto l'uomo *laico* quanto il critico d'arte o il semplice studente di Beni Culturali, spero lo si possa evincere attraverso l'analisi accurata e la conseguente sintesi finale poste in atto per rispondere in modo soddisfacente ai suddetti quesiti.

CAPITOLO 1 IL RACCONTO DELLA BIBBIA (Libro di Giuditta)

Da *La Sacra Bibbia* – CEI: L'Antico Testamento. Libri Storici: Giuditta. Capitoli 1-16

Giuditta - Capitolo 1

La Campagna di Oloferne: Nabucodonosor e Arpacsad, Campagna contro Arpacsad

Giuditta - Capitolo 2

Campagna occidentale, Tappe dell'esercito di Oloferne

Giuditta - Capitolo 3

Giuditta - Capitolo 4

Allarme in Giudea, Le grandi suppliche

Quando gli Israeliti che abitavano in tutta la Giudea appresero quello che Oloferne, il comandante supremo di Nabucodònosor, aveva fatto agli altri popoli e come aveva messo a sacco tutti i loro templi e li aveva votati allo sterminio, furono presi da indicibile terrore di fronte a lui e trepidarono per Gerusalemme e per il tempio del Signore, loro Dio. Essi erano tornati da poco dall'esilio e di recente tutto il popolo si era radunato in Giudea; gli arredi sacri e l'altare e il tempio erano stati consacrati dopo la profanazione.

Perciò mandarono messaggeri in tutto il territorio della Samaria, a Cona, a Bet-Oron, a Belmàin, a Gerico, a Coba, ad Aisorà e nella valle di Salem, e disposero di occupare in anticipo tutte le cime dei monti più alti, di circondare di mura i villaggi di quelle zone e di raccogliere vettovaglie in preparazione alla guerra, poiché nelle loro campagne era appena terminata la mietitura. Inoltre, Ioakìm, sommo sacerdote a Gerusalemme in quel tempo, scrisse agli abitanti di Betùlia e di Betomestàim, situata di fronte a Èsdrelon, all'imbocco della pianura che si estende vicino a Dotàim, ordinando loro di occupare i valichi dei monti, perché di là si apriva la via d'ingresso alla Giudea e sarebbe stato facile arrestarli al valico, dove per la strettezza del passaggio tutti erano obbligati a procedere a due a due.

Gli Israeliti fecero come avevano loro ordinato il sommo sacerdote Ioakìm e il consiglio degli anziani di tutto il popolo d'Israele, che si trovava a Gerusalemme. (…) Ogni uomo o donna israelita e i fanciulli che abitavano a Gerusalemme si prostrarono davanti al tempio e cosparsero il capo di cenere e, vestiti di sacco, alzarono le mani davanti al Signore. Ricoprirono di sacco anche l'altare e alzarono il loro grido al Dio d'Israele, tutti insieme senza interruzione, supplicando che i loro figli non fossero destinati al bottino, le loro mogli alla schiavitù, le città di loro eredità alla distruzione, il santuario alla profanazione e al ludibrio in mano alle genti.

Il Signore ascoltò il loro grido e volse lo sguardo alla loro tribolazione, mentre il popolo digiunava da molti giorni in tutta la Giudea e a Gerusalemme, davanti al santuario del Signore onnipotente. Il sommo sacerdote Ioakìm e tutti gli altri sacerdoti che stavano davanti al Signore e tutti i ministri del culto divino, con i fianchi cinti di sacco, offrivano l'olocausto perenne, i sacrifici votivi e le offerte spontanee del popolo. Avevano cosparso di cenere i loro turbanti e invocavano intensamente il Signore, perché provvedesse benignamente a tutta la casa d'Israele.

Giuditta - Capitolo 5

Consiglio di guerra nell'accampamento di Oloferne

Frattanto a Oloferne, comandante supremo dell'esercito di Assur, fu riferito che gli Israeliti si preparavano alla guerra e avevano bloccato i valichi montani, avevano costruito fortificazioni sulle cime dei monti e avevano posto ostacoli nelle pianure. Egli andò su tutte le furie e convocò tutti i capi di Moab e gli strateghi di Ammon e tutti i satrapi delle regioni marittime, e disse loro:

«*Spiegatemi un po', voi figli di Canaan, che popolo è questo che dimora sui monti e come sono le città che abita, quanti sono gli effettivi del suo esercito, dove risiede la loro forza e il loro vigore, chi si è messo alla loro testa come re e condottiero del loro esercito e perché hanno rifiutato di venire incontro a me, a differenza di tutte le popolazioni dell'occidente*».

Gli rispose Achiòr, condottiero di tutti gli Ammoniti:

«*Ascolti bene il mio signore la risposta dalle labbra del tuo servo: io dirò la verità sul conto di questo popolo, che sta su queste montagne, vicino al luogo ove tu risiedi, né uscirà menzogna dalla bocca del tuo servo.*

Questo è un popolo che discende dai Caldei. Essi dapprima soggiornarono nella Mesopotamia, perché non vollero seguire gli dèi dei loro padri che si trovavano nel paese dei Caldei. Abbandonata la via dei loro antenati, adorarono il Dio del cielo, quel Dio che essi avevano riconosciuto; perciò, quelli li scacciarono dalla presenza dei loro dèi ed essi fuggirono in Mesopotamia e là soggiornarono per molto tempo. Ma il loro Dio comandò loro di uscire dal paese che li ospitava e di andare nel paese di Canaan. Qui, infatti si stabilirono e si arricchirono di oro e di argento e di molto bestiame.

Poi scesero in Egitto, perché la fame aveva invaso tutto il paese di Canaan, e vi soggiornarono finché trovarono da vivere. Là divennero anche una grande moltitudine, tanto che non si poteva contare la loro discendenza. Ma contro di loro si levò il re d'Egitto, che con astuzia li costrinse a fabbricare mattoni. Li umiliarono e li trattarono come schiavi.

Essi alzarono suppliche al loro Dio ed egli percosse tutto il paese d'Egitto con piaghe per le quali non c'era rimedio. Perciò gli Egiziani li cacciarono via dal loro cospetto. Dio prosciugò il Mar Rosso davanti a loro e li condusse sulla via del Sinai e di Kades Barne. Essi sgominarono tutti quelli che risiedevano nel deserto, dimorarono nel paese degli Amorrei e con la loro potenza sterminarono tutti gli abitanti di Chesbon; quindi, attraversato il Giordano, si impadronirono di tutta la regione montuosa. Cacciarono lontano da sé il Cananeo, il Perizzita, il Gebuseo, Sichem e tutti i Gergesei, e abitarono nel loro territorio per molti anni.

Finché non peccarono contro il loro Dio erano nella prosperità, perché un Dio che odia il male è in mezzo a loro. Quando invece si allontanarono dalla via che egli aveva disposto per loro, furono terribilmente sconfitti in molte guerre e condotti prigionieri in paese straniero; il tempio del loro Dio fu raso al suolo e le loro città furono conquistate dai loro nemici.

Ma ora, convertìti al loro Dio, hanno fatto ritorno dai luoghi dove erano stati dispersi, hanno ripreso possesso di Gerusalemme, dove è il loro santuario, e si sono stabiliti sulle montagne, che prima erano deserte. Ora, mio sovrano e signore, se vi è qualche colpa in questo popolo perché hanno peccato contro il loro Dio, se cioè ci accorgiamo che c'è in loro questo impedimento, avanziamo e diamo loro battaglia. Se invece non c'è alcuna iniquità nella loro gente, il mio signore passi oltre, perché il loro Signore e il loro Dio non si faccia scudo per loro e noi diveniamo oggetto di scherno davanti a tutta la terra».

Quando Achiòr cessò di pronunciare queste parole, tutta la folla che circondava la tenda e stazionava intorno alzò un mormorio, mentre gli ufficiali di Oloferne e tutti gli abitanti della costa e i Moabiti proponevano di ucciderlo.

«*Non avremo certo paura degli Israeliti* – dicevano – *perché è un popolo che non possiede né esercito né forze per un valido schieramento. Dunque, avanziamo, ed essi diventeranno un pasto per tutto il tuo esercito, o sovrano Oloferne*».

Giuditta - Capitolo 6

Achior è consegnato agli Israeliti

Giuditta - Capitolo 7

Il giorno dopo, Oloferne diede ordine a tutto il suo esercito e a tutta la moltitudine di coloro che erano venuti come suoi alleati di mettersi in marcia contro Betùlia, di occupare le vie d'accesso alla montagna e di attaccare battaglia contro gli Israeliti. In quel giorno ogni uomo valido fra loro si mise in marcia. Il loro esercito si componeva di centosettantamila fanti e dodicimila cavalieri, senza contare gli addetti ai servizi e gli altri che erano a piedi con loro, una moltitudine immensa. Essi si accamparono nella valle vicino a Betùlia, oltre la sorgente,

allargandosi dalla zona sopra Dotàim fino a Belbàim ed estendendosi da Betùlia fino a Kiamòn, che è di fronte a Èsdrelon. Gli Israeliti, quando videro la loro moltitudine, rimasero molto costernati e si dicevano l'un l'altro:

«*Ora costoro inghiottiranno la faccia di tutta la terra e neppure i monti più alti né le valli né i colli potranno resistere al loro urto*».

Ognuno prese la sua armatura e, dopo aver acceso fuochi sulle torri, stettero in guardia tutta quella notte. Il giorno seguente Oloferne fece uscire tutta la cavalleria contro il fronte degli Israeliti che erano a Betùlia, controllò le vie di accesso alla loro città, ispezionò le sorgenti d'acqua e le occupò e, dopo avervi posto attorno guarnigioni di uomini armati, fece ritorno tra i suoi.

Allora gli si avvicinarono tutti i capi dei figli di Esaù e tutti i capi del popolo di Moab e gli strateghi della costa e gli dissero:

«*Il nostro signore voglia ascoltare una parola, per evitare che il tuo esercito vada in rotta. Questo popolo degli Israeliti non si affida alle sue lance, ma all'altezza dei monti sui quali essi vivono, e certo non è facile arrivare alle cime dei loro monti. Quindi, signore, non attaccare costoro come si usa nella battaglia campale e così non cadrà un solo uomo del tuo esercito. Rimani fermo nel tuo accampamento, avendo buona cura di ogni uomo del tuo esercito; invece, i tuoi gregari vadano a occupare la sorgente dell'acqua che sgorga alla radice del monte, perché di là attingono tutti gli abitanti di Betùlia. La sete li farà morire e consegneranno la loro città. Noi e la nostra gente saliremo sulle vicine alture dei monti e ci apposteremo su di esse per sorvegliare che nessuno possa uscire dalla città. Così cadranno sfiniti dalla fame essi, le loro donne, i loro figli e, prima che la spada arrivi su di loro, saranno stesi sulle piazze fra le loro case. Avrai così reso loro un terribile contraccambio, perché si sono ribellati e non hanno voluto venire incontro a te con intenzioni pacifiche*».

Piacque questo discorso a Oloferne e a tutti i suoi ministri e diede ordine che si facesse come avevano proposto. Si mosse quindi un distaccamento di Ammoniti e con essi cinquemila Assiri si accamparono nella vallata e occuparono gli acquedotti e le sorgenti d'acqua degli Israeliti. A loro volta i figli di Esaù e gli Ammoniti salirono e si appostarono sulla montagna di fronte a Dotàim. (…) Il resto dell'esercito degli Assiri si accampò nella pianura, ricoprendo tutta l'estensione del terreno. Le tende e gli equipaggiamenti costituivano una massa imponente, perché in realtà essi erano una turba immensa.

Allora gli Israeliti alzarono suppliche al Signore, loro Dio, con l'animo in preda all'abbattimento, perché da ogni parte i nemici li avevano circondati e non c'era via di scampo. Il campo degli Assiri al completo, fanti, carri e cavalieri, rimase fermo tutt'intorno per trentaquattro giorni e venne a mancare a tutti gli

abitanti di Betùlia ogni riserva d'acqua. Anche le cisterne erano vuote e non potevano più bere a sazietà neppure per un giorno, perché davano da bere in quantità razionata. Incominciarono a cadere sfiniti i loro bambini; le donne e i giovani venivano meno per la sete e cadevano nelle piazze della città e nei passaggi delle porte, e ormai non rimaneva più in loro alcuna energia.

Allora tutto il popolo si radunò intorno a Ozia e ai capi della città, con giovani, donne e fanciulli, e alzando grida dissero davanti a tutti gli anziani:

«*Sia giudice il Signore tra voi e noi, perché voi ci avete recato un grave danno rifiutando di proporre la pace agli Assiri. Ora non c'è più nessuno che ci possa aiutare, perché Dio ci ha venduti nelle loro mani per essere abbattuti davanti a loro dalla sete e da terribili mali. Ormai chiamateli e consegnate l'intera città al popolo di Oloferne e a tutto il suo esercito perché la saccheggino. È meglio per noi essere loro preda; diventeremo certo loro schiavi, ma almeno avremo salva la vita e non vedremo con i nostri occhi la morte dei nostri bambini, né le donne e i nostri figli esalare l'ultimo respiro. Chiamiamo a testimone contro di voi il cielo e la terra e il nostro Dio, il Signore dei nostri padri, che ci punisce per la nostra iniquità e per le colpe dei nostri padri, perché non ci lasci più in una situazione come quella in cui siamo oggi*».

Vi fu allora un pianto generale in mezzo all'assemblea e a gran voce gridarono suppliche al Signore Dio. Ozia rispose loro:

«*Coraggio, fratelli,* ***resistiamo ancora cinque giorni*** *e in questo tempo il Signore, nostro Dio, rivolgerà di nuovo la sua misericordia su di noi; non è possibile che egli ci abbandoni fino all'ultimo. Ma se proprio passeranno questi giorni e non ci arriverà alcun aiuto, farò come avete detto voi*».

Così rimandò il popolo, ciascuno al proprio posto di difesa, ed essi tornarono sulle mura e sulle torri della città e rimandarono le donne e i figli alle loro case; ma tutti nella città erano in grande costernazione.

Giuditta - Capitolo 8

Presentazione di Giuditta

In quei giorni venne a conoscenza della situazione Giuditta figlia di Merari (…) Suo marito era stato Manàsse, della stessa tribù e famiglia di lei; egli era morto al tempo della mietitura dell'orzo. Mentre stava sorvegliando quelli che legavano i covoni nella campagna, il suo capo fu colpito da insolazione. Dovette mettersi a letto e morì in Betulia sua città e lo seppellirono con i suoi padri nel campo che sta tra Dotain e Balamon. Giuditta era rimasta nella sua casa in stato di vedovanza ed erano passati già tre anni e quattro mesi.

Si era fatta preparare una tenda sul terrazzo della sua casa, si era cinta i fianchi di sacco e portava le vesti delle vedove. Da quando era vedova digiunava tutti i giorni, eccetto le vigilie dei sabati e i sabati, le vigilie dei noviluni e i noviluni, le feste e i giorni di gioia per Israele.

Era bella d'aspetto e molto avvenente nella persona; inoltre, suo marito Manàsse le aveva lasciato oro e argento, schiavi e schiave, armenti e terreni ed essa era rimasta padrona di tutto. Né alcuno poteva dire una parola maligna a suo riguardo, perché temeva molto Dio.

Giuditta e gli anziani

Venne dunque a sapere le parole esasperate rivolte dal popolo alle autorità, perché erano demoralizzati per la mancanza d'acqua, e anche Giuditta seppe di tutte le risposte che aveva date loro Ozia e come avesse giurato loro di consegnare la città agli Assiri dopo cinque giorni. Subito mandò la sua ancella particolare che aveva in cura tutte le sue sostanze a chiamare Cabri e Carmi, che erano gli anziani della sua città. Vennero da lei ed essa disse loro:

«*Ascoltatemi bene, voi capi dei cittadini di Betulia. Non è stato affatto conveniente il discorso che oggi avete tenuto al popolo, aggiungendo il giuramento che avete pronunziato e interposto tra voi e Dio, di mettere la città in mano ai nostri nemici, se nel frattempo il Signore non vi avrà mandato aiuto. Chi siete voi, dunque, che avete tentato Dio in questo giorno e vi siete posti al di sopra di lui, mentre non siete che uomini? Certo, voi volete mettere alla prova il Signore onnipotente, ma non ci capirete niente, né ora né mai. Se non siete capaci di scorgere il fondo del cuore dell'uomo né di afferrare i pensieri della sua mente, come potrete scrutare il Signore, che ha fatto tutte queste cose, e conoscere i suoi pensieri o comprendere i suoi disegni? No, fratelli, non vogliate irritare il Signore nostro Dio. Se non vorrà aiutarci* ***in questi cinque giorni****, egli ha pieno potere di difenderci nei giorni che vuole o anche di farci distruggere da parte dei nostri nemici. (...)*

Perciò attendiamo fiduciosi la salvezza che viene da lui, supplichiamolo che venga in nostro aiuto e ascolterà il nostro grido se a lui piacerà. (...) Se noi saremo presi, resterà presa anche tutta la Giudea e sarà saccheggiato il nostro santuario e Dio chiederà ragione di quella profanazione al nostro sangue. (...) L'uccisione dei nostri fratelli, l'asservimento della patria, la devastazione della nostra eredità Dio la farà ricadere sul nostro capo in mezzo ai popoli pagani, tra i quali ci capiterà di essere schiavi e saremo così motivo di scandalo e di disprezzo di fronte ai nostri padroni.

La nostra schiavitù non ci guadagnerà alcun favore, perché la porrà a nostro disonore il Signore Dio nostro. Dunque, fratelli, dimostriamo ai nostri fratelli che la loro vita dipende da noi, che i nostri sacri pegni, il tempio e l'altare, poggiano su di noi. (...) Ricordatevi quanto ha fatto con Abramo, quali prove ha fatto passare ad Isacco e quanto è avvenuto a Giacobbe in Mesopotamia di Siria, quando pascolava i greggi di Làbano suo zio materno. Certo, come ha passato al crogiuolo costoro non altrimenti che per saggiare il loro cuore, così ora non vuol far vendetta di noi, ma è a fine di correzione che il Signore castiga coloro che gli stanno vicino».

Allora rispose a lei Ozia:

«*Quanto hai detto, l'hai proferito con cuore retto e nessuno può contraddire alle tue parole. Poiché non da oggi è manifesta la tua saggezza, ma dall'inizio dei tuoi giorni tutto il popolo conosce la tua prudenza, così come l'ottima indole del tuo cuore. Ma il popolo soffriva terribilmente la sete e ci ha costretti a comportarci come abbiamo fatto, parlando loro a quel modo e addossandoci un giuramento che non potremo trasgredire. Ma ora prega per noi tu che sei donna pia e il Signore invierà la pioggia a riempire le nostre cisterne e non continueremo a venir meno*".

Giuditta rispose loro:

«*Sentite, voglio compiere un'impresa che passerà di generazione in generazione ai figli del nostro popolo. Voi starete di guardia alla porta della città questa notte: io uscirò con la mia ancella ed entro quei giorni dopo i quali avete deciso di consegnare la città ai nostri nemici, il Signore per mia mano provvederà a Israele. Voi però non indagate sul mio piano: non vi dirò niente finché non sarà compiuto quel che voglio fare*».

Le risposero Ozia e i capi:

«*Va' in pace e il Signore Dio sia con te per far vendetta dei nostri nemici*». Se ne andarono quindi dalla sua tenda e si recarono ai loro posti.

Giuditta - Capitolo 9

Preghiera di Giuditta

Allora Giuditta cadde con la faccia a terra e sparse cenere sul capo e mise allo scoperto il sacco di cui sotto era rivestita e, nell'ora in cui veniva offerto nel tempio di Dio in Gerusalemme l'incenso della sera, Giuditta supplicò a gran voce il Signore:

«*Signore, Dio del padre mio Simeone, tu hai messo nella sua mano la spada della vendetta contro gli stranieri, contro coloro che avevano sciolto a ignominia la cintura d'una vergine, ne avevano denudato i fianchi a vergogna e ne avevano contaminato il grembo a infamia. Tu avevi detto: non si deve fare tal cosa! ma essi l'hanno fatta. Per questo hai consegnato alla morte i loro capi e al sangue quel loro giaciglio, macchiato del loro inganno, ripagato con l'inganno; hai abbattuto i servi con i loro capi e i capi sui loro troni. Hai destinato le loro mogli alla preda, le loro figlie alla schiavitù, tutte le loro spoglie alla divisione tra i tuoi figli diletti, perché costoro, accesi del tuo zelo, erano rimasti inorriditi della profanazione del loro sangue e a te avevano gridato chiamandoti in aiuto. Dio, Dio mio, ascolta anche me che sono vedova.*

Tu hai preordinato ciò che precedette quei fatti e i fatti stessi e ciò che seguì. Tu hai disposto le cose presenti e le future e quello che tu hai pensato si è compiuto. (...) Or ecco gli Assiri hanno aumentato la moltitudine dei loro eserciti, vanno in superbia per i loro cavalli e i cavalieri, si vantano della forza dei loro fanti, poggiano la loro speranza sugli scudi e sulle lance, sugli archi e sulle fionde e ignorano che tu sei il Signore che disperdi le guerre. (...) ...infondi a questa vedova la forza di fare quello che ho deciso.

***Con l'inganno delle mie labbra abbatti il servo con il suo padrone e il padrone con il suo ministro; spezza la loro alterigia per mezzo di una donna**. Perché la tua forza non sta nel numero, né sugli armati si regge il tuo regno: tu sei invece il Dio degli umili, sei il soccorritore dei derelitti, il rifugio dei deboli, il protettore degli sfiduciati, il salvatore dei disperati. Sì, sì, Dio del padre mio e di Israele (...) ascolta la mia preghiera; fa' che la mia parola e l'inganno diventino piaga e flagello di costoro, che fanno progetti crudeli contro la tua alleanza e il tuo tempio consacrato, contro il monte elevato di Sion e la sede dei tuoi figli.*

Dà a tutto il tuo popolo e ad ogni tribù la prova che sei tu il Signore, il Dio d'ogni potere e d'ogni forza e non c'è altri fuori di te, che possa proteggere la stirpe d'Israele».

Giuditta - Capitolo 10

Giuditta si reca presso Oloferne

Quando Giuditta ebbe cessato di supplicare il Dio di Israele ed ebbe terminato di pronunziare tutte queste parole, si alzò dalla prostrazione, chiamò la sua ancella particolare e scese nella casa, dove usava passare i giorni dei sabati e le sue feste. Qui si tolse il sacco di cui era rivestita, depose le vesti di vedova, poi lavò con acqua il corpo e lo unse con profumo denso; spartì i capelli del capo e vi impose il diadema. Poi si mise gli abiti da festa, che aveva usati quando era vivo suo marito Manàsse. Si mise i sandali ai piedi, cinse le collane e infilò i braccialetti, gli anelli e gli orecchini e ogni altro ornamento che aveva e si rese molto affascinante agli sguardi di qualunque uomo che l'avesse vista. Poi affidò alla sua ancella un otre di vino, un'ampolla di olio; riempì anche una bisaccia di farina tostata, di fichi secchi e di pani puri e, fatto un involto di tutti questi recipienti, glielo mise sulle spalle. Allora uscirono verso la porta della città di Betulia e trovarono pronti nel luogo Ozia e gli anziani della città, Cabri e Carmi. Costoro, quando la videro trasformata nell'aspetto e con gli abiti mutati, restarono molto ammirati della sua bellezza e le dissero:

«*Il Dio dei padri nostri ti conceda di trovar favore e di portare a termine quello che hai stabilito di fare, a vanto degli Israeliti e ad esaltazione di Gerusalemme*». Essa si chinò per adorare Dio e rispose loro: «*Fatemi aprire la porta della città e io uscirò per dar compimento alle parole augurali che mi avete rivolto*».

Quelli diedero ordine ai giovani di guardia di aprirle come aveva chiesto. Così fecero e Giuditta uscì: essa sola e l'ancella che aveva con sé. Dalla città gli uomini la seguirono con gli sguardi mentre scendeva il monte, finché attraversò la vallata e non poterono più scorgerla. Esse andavano avanti diritte per la valle, quando si fecero loro incontro le sentinelle assire. La presero e la interrogarono: «*Di qual popolo sei, donde vieni e dove vai?*». Essa rispose:

«*Sono figlia degli Ebrei e fuggo da loro, perché stanno per essere consegnati in vostra balìa. Io quindi vengo alla presenza di Oloferne, comandante supremo dei vostri eserciti, per rivolgergli parole di verità e mettergli sotto gli occhi la strada per cui potrà passare e impadronirsi di tutti questi monti senza che perisca uno solo dei suoi uomini*».

Quegli uomini, quando sentirono queste parole e considerarono l'aspetto di lei, che appariva loro come un miracolo di bellezza, le dissero:

«*Hai messo in salvo la tua vita, scendendo in fretta e venendo alla presenza del nostro signore. Vieni dunque alla tenda di lui; alcuni di noi ti accompagneranno, finché non ti abbiano*

affidato alle sue mani. Quando poi sarai alla sua presenza, non tremare dentro di te, ma riferisci a lui quanto ci hai detto ed egli ti tratterà bene».

Scelsero pertanto cento uomini tra di loro, i quali si affiancarono a lei e alla sua ancella e le condussero alla tenda di Oloferne. In tutto il campo ci fu un grande accorrere, essendosi sparsa la voce della sua venuta tra gli attendamenti. La circondarono in massa mentre era fuori della tenda di Oloferne, in attesa che gliela annunziassero. Erano ammirati della bellezza di lei e ammirati degli Israeliti a causa di lei e si dicevano l'un l'altro:

«*Chi disprezzerà un popolo che possiede tali donne? Sarà bene non lasciarne sopravvivere alcun uomo, perché, liberi, potrebbero far perdere la testa a tutto il mondo*».

Venne fuori la guardia del corpo di Oloferne e tutti gli inservienti e la introdussero nella tenda. Oloferne era adagiato sul suo divano sotto un baldacchino, che era di porpora ricamata d'oro, di smeraldo e di pietre preziose. Gli annunziarono la presenza di lei ed egli uscì nel recinto d'ingresso, preceduto da fiaccole d'argento. Quando Giuditta avanzò alla presenza di lui e dei suoi ministri, stupirono tutti per la bellezza del suo aspetto. Essa si prostrò con la faccia a terra per riverirlo, ma i servi la fecero rialzare.

Giuditta - Capitolo 11

Primo incontro di Giuditta e di Oloferne

Allora Oloferne le rivolse la parola:

«*Sta tranquilla, o donna, il tuo cuore non abbia timore, perché io non ho mai fatto male ad alcun uomo che abbia accettato di servire Nabucodònosor, re di tutta la terra. Quanto al tuo popolo che abita su questi monti, se non mi avessero disprezzato, non avrei alzato la lancia contro di loro; essi stessi si sono procurati tutto questo. Ma ora dimmi per qual motivo sei fuggita da loro e sei venuta da noi. Certamente sei venuta per trovar salvezza. Fatti animo: resterai viva questa notte e in seguito. Nessuno ti può fare un torto, ma ti useranno ogni riguardo, come si fa con i servi del mio signore, il re Nabucodònosor*».

Giuditta gli rispose:

«*Degnati di accogliere le parole della tua serva e possa la tua schiava parlare alla tua presenza. Io non dirò il falso al mio signore in questa notte. Certo, se vorrai seguire le parole della tua serva, Dio agirà magnificamente con te e il mio signore non fallirà nei suoi progetti. Perché, per la vita di Nabucodònosor, re di tutta la terra, e per la potenza di lui che ti ha inviato a riordinare ogni essere vivente, non gli uomini soltanto per mezzo tuo lo servono, ma anche le bestie selvatiche e gli armenti e gli uccelli del cielo vivranno in grazia della tua forza per l'onore di Nabucodònosor e di tutta la sua casa.*

Abbiamo già conosciuto per fama la tua saggezza e le abili astuzie del tuo genio ed è risaputo in tutta la terra che tu sei il migliore in tutto il regno, esperto nelle conoscenze e meraviglioso nelle imprese militari. (...) Ora, perché il mio signore non resti deluso e a mani vuote, sappia che si avventerà la morte contro di loro, perché li stringe il peccato per il quale provocheranno l'ira del loro Dio appena compiranno un gesto inconsulto. Siccome sono venuti a mancare loro i viveri e tutta l'acqua è stata consumata, han deciso di mettere le mani sul loro

bestiame e deliberato di consumare quanto Dio con leggi ha vietato loro di mangiare. Hanno perfino decretato di dar fondo alle primizie del frumento e alle decime del vino e dell'olio che conservavano come diritto sacro dei sacerdoti che stanno in Gerusalemme e fanno servizio alla presenza del nostro Dio, tutte cose che a nessuno del popolo era permesso neppure di toccare con la mano.

Perciò hanno mandato messaggeri a Gerusalemme, dove anche i cittadini hanno fatto altrettanto, perché riportino loro il permesso da parte del consiglio degli anziani. Ma, quando riceveranno la risposta e la eseguiranno, in quel giorno preciso saranno messi in tuo potere per l'estrema rovina.

Per questo, io tua serva, conscia di tutte queste cose, sono fuggita da loro e Dio mi ha indirizzata a compiere con te un'impresa che farà stupire la terra ovunque ne giungerà la fama. ***La tua serva è religiosa e serve notte e giorno al Dio del cielo.*** *Ora io intendo restare con te, mio signore, ma* ***uscirà la tua serva di notte nella valle****; io pregherò il mio Dio ed egli mi rivelerà quando essi avranno commesso i loro peccati. Allora verrò a riferirti e tu uscirai con tutto l'esercito e nessuno di loro potrà opporti resistenza. Io ti guiderò attraverso la Giudea, finché giungerò davanti a Gerusalemme e vi porrò in mezzo il tuo trono. Tu li potrai condurre via come pecore senza pastore e nemmeno un cane abbaierà davanti a te. Queste cose mi sono state dette prima, io ne ho avuto la rivelazione e l'incarico di annunziarle a te*».

Le parole di lei piacquero a Oloferne e ai suoi servi, i quali tutti ammirarono la sua sapienza e dissero: «*Da un capo all'altro della terra non esiste donna simile, per la bellezza dell'aspetto e il senno della parola*».

E Oloferne le disse:

«*Bene ha fatto Dio a mandarti avanti al tuo popolo, perché resti nelle vostre mani la forza e coloro che hanno disprezzato il mio signore vadano in rovina. Tu sei bella d'aspetto e saggia nelle parole; se farai come hai detto, il tuo Dio sarà mio Dio e tu siederai nel palazzo del re Nabucodònosor e sarai famosa in tutto il mondo*».

Giuditta - Capitolo 12

Ordinò poi che la conducessero dove aveva disposto le sue argenterie e prescrisse pure che le preparassero la tavola con i cibi approntati per lui e le dessero da bere il suo vino. Ma disse Giuditta:

«*Io non toccherò questi cibi, perché non ne venga qualche contaminazione, ma mi saranno serviti quelli che ho portato con me*».

Oloferne le fece osservare: «*Quando verrà a mancare quello che hai con te, dove andremo a rifornirci di cibi uguali per darteli? In mezzo a noi non c'è nessuno della tua gente*».

Ma Giuditta rispose:

«*Per la tua vita, mio signore, ti assicuro che io, tua serva, non finirò le riserve che ho con me, prima che il Signore abbia compiuto per mano mia quello che ha stabilito*».

Così i servi di Oloferne la condussero alla tenda ed essa riposò fino a mezzanotte; poi si alzò all'ora della veglia del mattino. Essa fece dire ad Oloferne: «*Comandi il mio signore che lascino uscire la tua serva per la preghiera*». Oloferne comandò alla guardia

del corpo di non impedirla. **Rimase così al campo tre giorni: usciva di notte nella valle sotto Betulia e si lavava nella zona dell'accampamento alla sorgente d'acqua**. Risalita dal lavacro, pregava il Signore Dio di Israele di dirigere la sua impresa volta a ristabilire i figli del suo popolo. Rientrando purificata, rimaneva nella sua tenda, finché, verso sera, non le si apprestava il cibo.

Giuditta al banchetto di Oloferne

Ed ecco, **al quarto giorno, Oloferne fece preparare un rinfresco** riservato ai suoi servi, senza invitare a mensa alcuno dei suoi ufficiali, e disse a Bagoa, il funzionario incaricato di tutte le sue cose:

«*Va e invita quella donna ebrea che è presso di te a venire con noi, per mangiare e bere assieme a noi, poiché è cosa disonorevole alla nostra reputazione se lasceremo andare una donna simile senza godere della sua compagnia; se non sapremo conquistarla, si farà beffe di noi*».

Bagoa, uscito dalla presenza di Oloferne, andò da lei e disse:

«*Non abbia difficoltà questa bella ragazza a venire presso il mio signore, per essere onorata alla sua presenza e bere con noi il vino in giocondità e divenire oggi come una delle donne assire, che stanno nel palazzo di Nabucodònosor*».

Giuditta rispose a lui:

«*E chi sono io per osare contraddire il mio signore? Quanto sarà gradito ai suoi occhi, mi affretterò a compierlo e sarà per me motivo di gioia fino al giorno della mia morte*».

Subito si alzò e si adornò delle vesti e d'ogni altro ornamento muliebre; la sua ancella l'aveva preceduta e aveva steso a terra per lei davanti ad Oloferne le pellicce che aveva ricevuto da Bagoa per suo uso quotidiano, per adagiarvisi sopra e prendere cibo. Giuditta entrò e si adagiò. Il cuore di Oloferne rimase estasiato e si agitò il suo spirito, aumentando molto nel suo cuore la passione per lei; già da quando l'aveva vista, cercava l'occasione di sedurla. Le disse pertanto Oloferne: «*Bevi e datti alla gioia con noi*». Giuditta rispose: «*Sì, berrò, signore, perché oggi sento dilatarsi la vita in me, più che tutti i giorni che ho vissuto*». Incominciò quindi a mangiare e a bere davanti a lui ciò che le aveva preparato l'ancella. Oloferne si deliziò della presenza di lei e bevve abbondantemente tanto vino quanto non ne aveva mai bevuto solo in un giorno da quando era al mondo.

Giuditta - Capitolo 13

Quando si fece buio, i suoi servi si affrettarono a ritirarsi. Bagoa chiuse dal di fuori la tenda e allontanò le guardie dalla vista del suo signore e ognuno andò al proprio giaciglio; in realtà erano tutti fiaccati, perché il bere era stato eccessivo. Rimase solo

Giuditta nella tenda e Oloferne buttato sul divano, ubriaco fradicio. Allora **Giuditta ordinò all'ancella di stare fuori della sua tenda** e di aspettare che uscisse, come aveva fatto ogni giorno; aveva detto infatti che sarebbe uscita per la sua preghiera e anche con Bagoa aveva parlato in questo senso. Si erano allontanati tutti dalla loro presenza e nessuno, piccolo o grande, era rimasto nella parte più interna della tenda; Giuditta, fermatasi presso il divano di lui, disse in cuor suo:

«*Signore, Dio d'ogni potenza, guarda propizio in quest'ora all'opera delle mie mani per l'esaltazione di Gerusalemme. E' venuto il momento di pensare alla tua eredità e di far riuscire il mio piano per la rovina dei nemici che sono insorti contro di noi*».

Avvicinatasi alla colonna del letto che era dalla parte del capo di Oloferne, ne staccò la scimitarra di lui; poi, accostatasi al letto, afferrò la testa di lui per la chioma e disse: «*Dammi forza, Signore Dio d'Israele, in questo momento*». E con tutta la forza di cui era capace **lo colpì due volte al collo** e gli staccò la testa. Indi ne fece rotolare il corpo giù dal giaciglio e strappò via le cortine dai sostegni. Poco dopo uscì e consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella, la quale la mise nella bisaccia dei viveri e uscirono tutt'e due, secondo il loro uso, per la preghiera; attraversarono il campo, fecero un giro nella valle, poi salirono sul monte verso Betulia e giunsero alle porte della città.

Giuditta porta a Betulia la testa di Oloferne

Giuditta gridò di lontano al corpo di guardia delle porte:

«*Aprite, aprite subito la porta: è con noi Dio, il nostro Dio, per esercitare ancora la sua forza in Israele e la sua potenza contro i nemici, come ha dimostrato oggi*».

Non appena gli uomini della sua città sentirono la sua voce, corsero giù in fretta alla porta della città e chiamarono gli anziani. Corsero tutti, piccoli e grandi, perché non s'aspettavano il suo arrivo; aprirono dunque la porta, le accolsero dentro e, acceso il fuoco per far chiaro, si fecero loro attorno. Giuditta disse loro a gran voce:

«*Lodate Dio, lodatelo; lodate Dio, perché non ha distolto la sua misericordia dalla casa d'Israele, ma ha colpito i nostri nemici in questa notte per mano mia*».

Estrasse allora la testa dalla bisaccia e la mise in mostra dicendo loro:

«*Ecco la testa di Oloferne, comandante supremo dell'esercito assiro; ecco le cortine sotto le quali giaceva ubriaco; Dio l'ha colpito per mano di donna. Viva dunque il Signore, che mi ha protetto nella mia impresa, perché costui si è lasciato ingannare dal mio volto a sua rovina, ma non ha potuto compiere alcun male con me a mia contaminazione e vergogna*». (…)

Giuditta - Capitolo 14
La Vittoria. Gli ebrei assalgono l'accampamento assiro

Giuditta rispose loro:

«*Ascoltatemi bene, fratelli: prendete questa testa e appendetela sugli spalti delle vostre mura. Attendete poi che sia apparsa la luce del mattino e sia sorto il sole sulla terra: allora, ognuno prenda l'armatura da guerra e ogni uomo valido esca dalla città. Quindi, date inizio all'azione contro di loro come se voleste scendere al piano contro le prime difese degli Assiri, ma in realtà non scenderete. Quelli prenderanno le loro armi e correranno entro il loro accampamento a svegliare i capi dell'esercito assiro. Poi si raduneranno insieme davanti alla tenda di Oloferne, ma non lo troveranno e così si lasceranno prendere dal terrore e fuggiranno davanti a voi. Allora inseguiteli voi e quanti abitano l'intero territorio d'Israele e abbatteteli nella loro fuga. Ma, prima di far questo, chiamatemi Achior l'Ammonita, perché venga a vedere e riconoscere colui che ha disprezzato la casa d'Israele e che l'ha inviato qui tra noi come per votarlo alla morte*».

Chiamarono subito Achior dalla casa di Ozia ed egli appena giunse e vide la testa di Oloferne in mano ad un uomo in mezzo al popolo radunato, cadde a terra e rimase senza fiato. Quando l'ebbero sollevato, si gettò ai piedi di Giuditta pieno di riverenza per la sua persona e disse:

«*Benedetta sei tu in tutto l'accampamento di Giuda e in mezzo a tutti i popoli: quanti udranno il tuo nome si sentiranno scossi. Ma ora raccontami quanto hai fatto in questi giorni*».

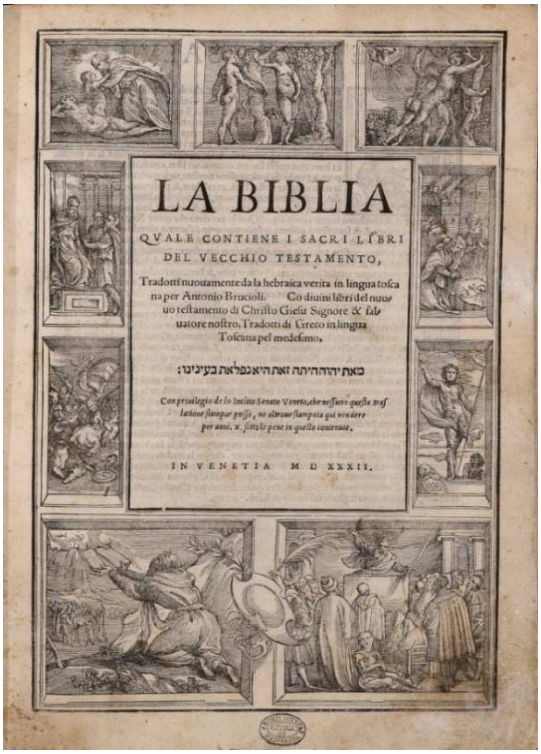
Giuditta gli narrò in mezzo al popolo quanto aveva compiuto dal giorno in cui era partita fino al momento in cui parlava. Quando finì di parlare, il popolo scoppiò in alte grida di giubilo e riempì la città di voci festose. Allora Achior, vedendo quanto aveva fatto il Dio di Israele, credette fermamente in Dio, si fece circoncidere e fu aggregato definitivamente alla casa d'Israele. Quando spuntò il mattino, appesero la testa di Oloferne alle mura; poi ogni uomo prese le sue armi e scesero lungo i sentieri del monte divisi in manipoli. Appena li videro, gli Assiri mandarono in cerca dei loro capi e questi corsero dagli strateghi, dai chiliarchi e da tutti i loro ufficiali. Poi si radunarono davanti alla tenda di Oloferne e dissero al suo attendente: «*Sveglia il nostro signore, perché quegli schiavi hanno osato scendere per darci battaglia, a loro estrema rovina*». Bagoa entrò e bussò alle cortine della tenda, poiché pensava che egli dormisse con Giuditta. Ma siccome nessuno rispondeva, aprì ed entrò nella parte più interna della tenda e lo trovò cadavere, steso a terra vicino all'ingresso, con la testa tagliata via dal tronco. Allora diede in alte grida di dolore e di lamento, urlando con tutte le forze e stracciandosi le vesti. Poi si precipitò nella tenda dove era alloggiata Giuditta e non ve la trovò. Allora corse fuori davanti al popolo e gridò:

«*Gli schiavi ci hanno traditi!* ***Una sola donna ebrea*** *ha gettato la vergogna sulla casa del re Nabucodònosor! Oloferne eccolo a terra e la testa non è più sul suo busto*».

I comandanti dell'esercito assiro, appena udirono questo annunzio, si stracciarono i mantelli e rimasero terribilmente sconvolti nel loro animo; risuonarono entro l'accampamento altissime le loro grida e gli urli di dolore. (…) Tutto il popolo continuò per trenta giorni a saccheggiare l'accampamento. A Giuditta diedero la tenda di Oloferne, tutte le argenterie, i divani, i vasi e tutti gli arredi: essa prese tutto in consegna e cominciò a caricarlo sulla sua mula, poi aggiogò i suoi carri e vi accumulò sopra la roba. Intanto si radunarono tutte le donne d'Israele per vederla e la colmavano di elogi e composero tra loro una danza in suo onore. Essa prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. Insieme con esse si incoronò di fronde di ulivo: precedette tutto il popolo, guidando la danza di tutte le donne, mentre ogni Israelita seguiva in armi portando corone; risuonavano inni sulle loro labbra. Allora Giuditta intonò un canto di riconoscenza in mezzo a tutto Israele e tutto il popolo accompagnava a gran voce questa lode.

1.1 Commento generale e topoi

Il *Liber Iudith,* che si fa risalire al II sec. a.C., e di cui si conosce solo la versione greca, venne compiutamente rivalutato all'interno della tradizione cattolica solo nel 1592 (Terzaghi, 2021).


LA BIBLIA
QVALE CONTIENE I SACRI LIBRI DEL VECCHIO TESTAMENTO,
Tradotti nuouamente da la hebraica verità in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu Signore & saluatore nostro. Tradotti di Greco in lingua Toscana pel medesimo.
כאת יהוה היתה זאת היא כפלאת בעיניו:
Con priuilegio de lo Inclito Senato Veneto, che nessuno quella tradattione stampar possi, ne altroue stampata qui venire per anni. x. sotto pene in quello contenute.
IN VENETIA M D XXXII.

Fu allora che la *Vulgata Sisto-Clementina* (l'edizione della Bibbia espressamente voluta dal Concilio di Trento) lo elevò a libro canonico nella forma che giunse fino al Novecento, mentre un suo volgarizzamento circolava nella celebre edizione della Bibbia di Antonio Brucioli del 1532 stampata a Venezia (vedi qui sotto).

Pertanto, le immagini create dagli artisti dell'epoca rappresentavano una storia recente, contemporanea, addirittura antiprotestante, giacché Martin Lutero considerava apocrifo il *libro di Giuditta*, al pari di quelli di Susanna, Ester e Tobia.

Ora, se è vero che Caravaggio e allievi hanno senz'altro contribuito a vivificare la storia di Giuditta e a variarne le sfumature e taluni dettagli, è altrettanto degno di rilievo che già in epoca altomedievale erano comparse le prime rappresentazioni realistiche e fedeli al dettato biblico come quelle raffigurate, ad esempio, nella *Bibbia di Carlo il Calvo* (Roma, abbazia di San Paolo Fuori le Mura, 870, f. 231v).

Lo stesso realismo si riscontra nel ciclo di affreschi che decora la cappella della Reggia Carrarese di Padova eseguito da Guariento[1] entro il 1354, in cui si può ammirare la raffigurazione di Giuditta splendidamente agghindata in abiti contemporanei che si getta su Oloferne sdraiato nel letto, nudo sotto le coltri, afferrato per i capelli e sottoposto al secondo colpo di scimitarra, il braccio destro penzolante che incrocia in secondo piano il braccio sinistro di Giuditta.

E' da notare il realismo della testa mozzata della vittima, ben evidenziato dalla tinta grigio-violacea del volto dovuta alla combinazione del pallore da emorragia acuta e dalla desaturazione di ossigeno del sangue occorsa tra prima e seconda sciabolata. Al contrario, il colorito di Giuditta, sotto intenso stress psichico, è solo lievemente pallido per la vasocostrizione della cute causata dall'ipertono ortosimpatico e dalla contemporanea liberazione di adrenalina dalle ghiandole surrenali! Terzaghi (2021) ipotizza che Mantegna, concittadino di Guariento, se ne fosse "*probabilmente inorridito*", considerando la raffinata Giuditta raffigurata, ad assassinio compiuto, nell'atto di consegnare ad Abra la testa di Oloferne (Fig. 1).

Paolo Caylina il Giovane dipinge in affresco nella cappella del Coro delle Monache a Brescia una *Giuditta con la testa di Oloferne* (1520) in cui l'azione di

[1] Guariento d'Arpo (1310-1370), *Giuditta e Oloferne* (particolare), Reggia Carrarese, Padova, 1354

decollazione è appena terminata e la testa sanguinolenta del generale assiro sta per essere posta all'interno della borsa sorretta da Abra, mentre in secondo piano si scorgono i piedi del defunto (Fig.2). Da notare il particolare del piccolo fiotto di sangue arterioso a Y invertita del tutto inverosimile, sia per il fatto che una testa mozzata non può emanare fiotti arteriosi in assenza di circolazione del sangue, sia perché il pittore non ha tenuto conto dell'effetto della gravità, in virtù della quale il sangue residuo doveva cadere in verticale.

Fig. 2 Paolo Caylina il Giovane, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1520), affresco, dettagli della cappella destra lato nord del Coro delle Monache, Museo di Santa Giulia, Brescia

In una delle sue opere su Giuditta, Lavinia Fontana[2] crea un'ambientazione alquanto realistica nella grande penombra della tenda di Oloferne (Fig.3), in cui l'eroina,

[2] Tra i massimi rappresentanti della pittura tardo-manierista in Europa, Lavinia Fontana (Bologna, 1552 – Roma, 1614) è considerata da molti la prima donna artista a raggiungere il successo professionale al di fuori dei confini di una corte o di un convento. La pittrice fu la prima donna a gestire una propria bottega e la prima a dipingere pale d'altare pubbliche e nudi femminili.

in primo piano, appare elegantissima in una *mise* in cui spiccano i bagliori dei riflessi dei fili d'oro che impreziosiscono il vestito di raffinata composizione, e mostra un'espressione del volto che suggerisce il compiacimento per l'impresa appena conclusa con successo, testimoniata dalla testa mozzata del generale assiro posta sopra un tavolo e già trofeo da esibire la popolo.

Cristofano Allori, abile colorista, dipinge una Giuditta con un abito sfolgorate, di prezioso broccato orientale, affiancata dall'ancella Abra che la guarda con stupita ammirazione mentre l'eroina trattiene per i capelli il capo mozzato di Oloferne, unico elemento *veristico* in una composizione nel suo complesso idealizzata (fig.4).

A sinistra Fig. 1 Andrea Mantegna, *Giuditta e l'ancella con la testa di Oloferne* (1495), National Gallery di Washington D.C.

A destra, Fig. 3 Lavinia Fontana (1552-1614), *Giuditta e Oloferne* (1595), Quadreria Ritiro San Pellegrino, Argelato (Bologna)

In questo caso le sembianze del capo di Oloferne risultano impeccabili dal punto di vista tanatologico per la fisionomia del volto ma soprattutto per il colorito davvero cadaverico, solo lievemente schiarito dall'intensa luce che proviene da destra e contrasta con l'oscurità del fondo.

Del dipinto si è interessato anche Giambattista Marino inserendo nella *Galeria* (Madrigale: ab(bz)ACcdDeE) [3] questi versi:

Fig. 4 Cristofano Allori, *Giuditta con la testa d'Oloferne* (1610-1612), Galleria degli Uffizi, Firenze

[3] Da notare: La doppia morte (*di due morti, fellon, vo' che tu cada*), inflitta dal *bel viso e dalla forte man*. Secondo il racconto biblico, «*in manu mea*» (e «*per manum feminae*») è variazione arguta del doppio colpo inferto «*Et percussit bis in cervicem eius et abscidit caput eius»* (Idt 13:10).

Di Betulia la bella
vedovetta feroce
non ha lingua né voce, e pur favella;
e par seco si glori e voglia dire:
Vedi s'io so ferire
e di strale e di spada
Di due morti, fellon, vo che tu cada,
da me pria col bel viso,
poi con la forte man due volte ucciso.

Meritevole di menzione è anche il poemetto di Gabriello Chiabrera *La Giuditta*[4], soprattutto nel momento clou della tragedia:

(238) *Giuditta allora alla compagna disse:*
Sta fuor le tende, e fissamente ascolta,
E tutto volgi a ben spïare il core:
E poscia grida inverso il Ciel rivolta:
Guarda, Dio grande, che Israelle adora
Gerusalemme di suo stato in forse,
E contra il minacciar del rio Tiranno
Questa mia frale destra oggi avvalora:
Qui slega il brando, che sul letto pende,
E giunge: O Dio del tuo soccorso è l'ora.
Poi con la manca al gran nemico afferra
La chioma, e con la destra alza il coltello,
E l'empio collo addormentato fende.
Vien dalle tronche canne ampio ruscello;
Gelida pallidezza occupa il viso,
Che pur dianzi avvampò. *L'altiera Ebrea*
Piglia il teschio di sangue ancor stillante,

[4] Chiabrera G, *La Giuditta*, Opera lirica ed. Donnini 2006, II, pp. 62-74

E portalo a colei che l'attendea
Oltra le tende del crudel Tiranno,
E lasciando la turba iniqua e rea,
A consolarne i cittadin sen vanno. (258)

Dalla narrazione della Bibbia si possono identificare ed estrapolare alcuni luoghi comuni attinenti ai protagonisti della vicenda veterotestamentaria (Giuditta, Oloferne, Abra, Bagoa) che hanno perpetuato una tradizione artistica (*in primis* pittorica ma anche scultorea) e letteraria, fonte di ispirazione per la caratterizzazione dei personaggi e per lo scenario in cui includerli.

Giuditta, eroina indiscussa, è prescelta dal Signore per compiere una missione salvifica a favore del popolo eletto, in grave pericolo per l'attacco dei soldati assiri condotti da Oloferne, fedele esecutore dei progetti espansionistici del suo re Nabucodonosor. Il racconto biblico mette subito l'accento sulla vedovanza precoce di Giuditta, il cui marito, Manasse, era defunto per un fatale malore durante la raccolta dell'orzo. Va ricordato, a tal proposito, che nell'antichità la condizione di vedovanza di norma assicurava alla donna un certo grado di indipendenza, soprattutto se ricca e istruita, essendo non più soggetta né al patriarcato del padre né a quello del marito. Solo le prostitute, qualora non fossero soggette al lenone, potevano godere di relativa autogestione e autodeterminazione. Giuditta, perciò, potendo esercitare in quanto vedova il libero arbitrio, senza condizionamenti familiari, era in grado di decidere della sua vita secondo le proprie motivazioni e pulsioni e di seguire un *modus cogitandi* e un *modus operandi* atti a risolvere quanto prima un'imminente tragedia a carico della comunità israelitica. Inoltre, una volta portato a compimento il suo obiettivo, avrebbe anche onorato il genere femminile, considerato di secondo piano nella corrente cultura, quando con l'aiuto del Signore avrebbe "*con l'inganno delle labbra abbattuto il servo con il suo padrone e il padrone con il suo ministro, spezzando la loro alterigia per mezzo di una donna".* Compiuta la sua missione e raggiunta Betulia, Giuditta riaffermò *coram populo* che "*Dio l'ha colpito per mano di donna"*, sottolineando apertamente, senza temere repliche, che non un uomo ma una donna era riuscita nella temeraria impresa!

Oltre al fattore di genere, la Bibbia si sofferma, apparentemente per naturale narrazione, sulla morte non violenta di Manasse. Il fatto che il marito non fosse perito per mano del nemico ma per un accidente climatico suggerisce che Giuditta non potesse

essere animata da spirito di vendetta e che pertanto non intendesse agire per rabbia, rancore, desiderio di rivalsa o per un'offesa subita. La morte del marito era da attribuirsi alla mera negligenza e all'imperdonabile imprudenza nell'aver trascurato di proteggersi da un sole cocente. In tal modo si metteva l'accento, indirettamente, sul solo proposito di giustizia che animava la vedova nei confronti della comunità ebraica a rischio di morte e di schiavitù. Agire per il bene altrui, mettendo a repentaglio la propria vita, fa di Giuditta una vera propria eroina, non una vendicatrice assassina. Perché, pur avendo ordito un'azione di per sé criminale, lo spirito di sacrificio a favore del suo popolo tramutava un omicidio in un'opera di giustizia divina, compiuta col beneplacito del Signore, e quindi benedetta da tutti ed esempio di forza e determinazione muliebri.

Per quanto detto, le '*Giuditte'* dell'arte e della letteratura hanno tutte, sulla scorta della lettura biblica, una connotazione che è un insieme di virtù, bellezza, eleganza, giovanile vitalità e determinazione, tutti elementi tipici dell'eroina senza tempo. Della *Giuditta di Caravaggio*, in particolare, ci occuperemo più avanti in 2.2.2.

CAPITOLO 2 I PROTAGONISTI

2.1 Michelangelo Merisi da Caravaggio

Caravaggio, così sarebbe stato chiamato, com'era d'uso all'epoca, in riferimento al paese d'origine (ma non necessariamente di nascita), nacque il 29 settembre 1571 a Milano, figlio di Lucia Aratori e Fermo Merisi, architetto, ma di fatto sovraintendente e amministratore di casa di Francesco Sforza, appartenente a un ramo cadetto della nota dinastia milanese e marchese di Caravaggio, cittadina a pochi chilometri da Milano (Marini, 2003). I Merisi avevano alcune proprietà che, dopo la vendita, avrebbero sostenuto Michelangelo nei primi difficili anni durante il suo soggiorno a Roma.

Avendo fino dalla prima età manifestato attitudini artistiche grazie alla possibilità di frequentazione della corte della colta marchesa Sforza, il giovane virgulto venne mandato a bottega a Milano presso Simone Peterzano (Venezia 1535 – Milano 1599), allievo di Tiziano (*Titiani Alumnus*) fino all'età di circa 25 anni e ritenuto uno degli esponenti di spicco del tardo manierismo lombardo. Alla morte del marito, colpito dalla peste nel 1577, la madre firmò un contratto di apprendistato per il figlio tredicenne. Così, il 6 aprile 1584, dietro il compenso di 44 scudi d'oro, Simone Peterzano sottoscrisse l'impegno di ospitare nella sua casa Michelangelo per 4 anni e di insegnargli le tecniche necessarie per diventare pittore. Nella Milano pervasa dal fanatismo religioso dell'Arcivescovo Carlo Borromeo, Peterzano riuscì a ad accaparrarsi delle commissioni per diverse chiese di Milano e dintorni, operando in sintonia con i canoni estetici promossi dal Concilio di Trento (1545-1563), al fine di contrastare la Riforma e rilanciare la dottrina cattolica ufficiale. Negli anni precedenti alla sua partenza per Roma nel 1592, Caravaggio poté riflettere sulla pittura leonardesca, soprattutto sull'*Ultima Cena*, entrare a contatto a Venezia col colorismo tizianesco e a Mantova con gli affreschi di Giulio Romano ammirandone lo stile prospettico ed espressivo di particolare potenza illusionistica. Sempre in quegli anni ebbe modo di vedere le opere di un gruppo di pittori attivi in Lombardia, come Moretto, Savoldo e Moroni che prestavano particolare attenzione alla realtà della vita quotidiana più umile, più vera, e agli effetti della luce e delle ombre, senza retorica e pretese accademiche. Al termine del praticantato, ritornò dalla madre e vendette tutta l'eredità di famiglia spartendone il ricavato con la sorella Caterina e il fratello Giovan Battista che si sarebbe poi recato a Roma come sacerdote.

Giulio Mancini, medico personale di Urbano VIII, sostiene che Caravaggio avesse mostrato dei comportamenti disdicevoli e avesse partecipato a risse violente, alla base della successiva fama di uomo "*torbido e contenzioso*". Forse per questo suo comportamento censurabile ma forse anche per una maggiore opportunità di crescita artistica e di affermare il proprio talento, Caravaggio nel 1592 va a Roma, in pieno fermento culturale sotto Clemente VIII e in piena rinascita dopo il sacco dei Lanzichenecchi dell'ormai lontano 1527. La Chiesa, sulla spinta determinante di Sisto V che aveva rinnovato l'arredo architettonico e urbano di Roma, e sulla disponibilità economica delle rendite cardinalizie e delle ricche famiglie più potenti, accanto alla protezione divina aveva anche bisogno di bellezza artistica e della produzione di immagini che promuovessero la Controriforma.

Fig. 5 Autoritratto di Caravaggio in secondo piano nel dipinto a olio su tela (323 x 343 cm) "Martirio di San Matteo" (1599-1600), C*appella Contarelli* nella Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma

Roma, perciò, pullulava di pittori, scalpellini, scultori, architetti, provenienti da tutta Europa. Caravaggio era ben conscio che, una volta giunto a Roma, avrebbe avuto bisogno di protettori e mecenati per poter trovare commissioni all'altezza del suo talento (fig.5). Grazie alle vecchie conoscenze milanesi presso i marchesi Sforza, entrò in contatto con i Colonna, che a loro volta lo indirizzarono a Pandolfo Pucci, "*beneficiato*" di San Pietro. Tuttavia, a causa dell'antipatia sorta verso Pucci presso il quale il cibo era scarso e mediocre qualità, Michelangelo cercò di cavarsela da solo finendo ben presto in povertà.

Il famoso *Bacchino Malato* della Galleria Borghese, la cui immagine è un suo autoritratto, mostra chiaramente per l'incarnato cinereo quale fosse lo stato di salute di Caravaggio, malato e povero, tanto da farsi ricoverare presso lo Spedale della Consolazione. Ma proprio grazie a quel dipinto, ammirato dal Cavalier d'Aquino, il più prestigioso pittore di Roma e amico personale di papa Clemente VIII, egli riuscì a entrare della sua prestigiosa bottega. A lui fu affidato l'incarico di "*dipinger fiori e frutti*", ossia nature morte, ritenute di livello meno elevato rispetto all'esecuzione delle figure umane.

Nel 1594 Caravaggio lasciò la bottega del Cavalier d'Arpino decidendo di provare a "*stare da se stesso*". Tuttavia, le cose non migliorarono, tanto che Giovanni Baglione[5], nella veste di suo biografo, narra che egli non riuscisse a vendere i suoi dipinti così da ridursi "*senza denari e pessimamente vestito sì che alcuni galant'huomini della professione* [facendogli la carità]*, l'andavano sollevando*".

Ma proprio nel periodo più oscuro, Caravaggio riuscì a farsi strada tra l'aristocrazia romana dopo l'esecuzione di due splendidi dipinti che si ispiravano al mondo della strada, che Clemente VIII aveva cominciato a ripulire dal gioco di carte e dei dadi, da vagabondi e mendicanti, da delinquenti e zingari ma soprattutto da prostitute: la "*Buona ventura*" e "*I Bari*". Entrambi i dipinti sembravano ispirarsi alla moda veneta, soprattutto a Giorgione, in particolare al taglio di tre quarti delle due tele e all'atmosfera chiara e luminosa, definita da Bellori[6] "*quella schietta maniera di Giorgione, con oscuri temperati*".

---

[5] Giovanni Baglione (1573-1643) è stato pittore e biografo di artisti del suo tempo, noto soprattutto per aver scritto "*Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*".

[6] Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) è stato scrittore, antiquario e storico dell'arte. Nel 1672 diede alle stampe "*Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*".

L'ingresso di Caravaggio nel palazzo del cardinale Del Monte, che era anche un diplomatico potente e consumato, particolarmente benvoluto da Clemente VIII, influì profondamente nel suo orientamento pittorico verso nuovi soggetti, come la musica e gli strumenti musicali (liuto, corno, violino), ma anche complesse allegorie nobilitate da rievocazioni classicheggianti. Ne è prova il "*Suonatore di liuto*" (1595), da lui stesso definito "*il più bel pezzo che facessi mai*", commissionatogli dal genovese Vincenzo Giustiniani, mercante e banchiere, nonché promotore di interessi musicali, artistici e scientifici.

Fig. 6 Caravaggio, *Medusa* (1596-1597), Galleria degli Uffizi, Firenze

Nell'ultimo lustro del secolo Caravaggio andò vieppiù investigando la trasposizione pittorica dei cosiddetti "*moti dell'anima*", ossia le deformazioni espressive associate all'allegria, all'ira, al dolore o alla paura, come nel caso della celeberrima testa mozzata di *Medusa* (1596-1597), fissata nell'urlo di dolore accentuato dai movimenti inconsulti e scomposti delle serpi *epicraniche* e ulteriormente drammatizzato dal sangue rutilante arterioso che schizza dalle carotidi e dalle vertebrali (fig.6). L'attivazione fulminea dell'ortosimpatico generato dal trauma doloroso dà origine alla midriasi che esalta il contrasto tra il biancore delle sclere e il nero profondo delle pupille dilatate.

La bocca spalancata senza urlo e il corrugamento dei muscoli frontali completano quella suggestione spettacolare dell'opera che più avanti ritroveremo in *Giuditta e Oloferne*. Un lampo di luce investe da sinistra la testa di Medusa schiarendo la cute dell'*emivolto* destro e, nel contempo, imperlando le squame delle serpi con uno stupefacente effetto argenteo *anelliforme* che contrasta l'ombra scura di destra.

2.2 Il dipinto e i personaggi

Ricordata da Giovanni Baglione (1942) come opera dipinta da Caravaggio "*per li signori Costi*", *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* datata al 1599, è citata nel 1632 nel testamento del banchiere ligure Ottavio Costa (Spezzaferro, 1975; Vodret, 210): la grande scritta C.O.C sul retro della tela originale, da interpretare come le iniziali del proprietario (*Comites Ottavio Costa*), ne conferma l'attribuzione.

In netta contrapposizione con la storia di molti capolavori rinascimentali che, espressamente divulgati, ottennero grade fama e successo, "*La sfida di Giuditta*" di Caravaggio era stata custodita da Costa con estrema gelosia e mantenuta sempre coperta da un drappo di seta, lontana da sguardi indiscreti. Per questo motivo se ne erano perse le tracce, finché nel 1951 il dipinto non venne ritrovato in modo quasi casuale dal restauratore Pico Cellini presso la famiglia romana Coppi, cui era pervenuto per eredità dai Del Cinque Quintili (Mochi Onori, 1986; Marini, 1989). Nello stesso anno, per volontà di Roberto Longhi[7], il dipinto fu esposto nel Palazzo Reale di Milano nella storica

[7] Roberto Longhi (1890-1970) è stato storico dell'arte e critico d'arte, contribuendo notevolmente al rinnovamento della storiografia artistica in Italia. Si impegnò nella rivalutazione internazionale di Caravaggio sottolineandone le radici stilistiche tutte lombarde e l'influenza sulla pittura Barocca del Seicento.

mostra inaugurata il 21 aprile su *Caravaggio e i caravaggeschi* dopo il totale oblio secolare e la riscoperta dell'opera a Roma. Nel giro di tre mesi la mostra venne visitata da più di quattrocentomila persone riportando un successo definito dallo stesso Longhi "*eccezionale e incredibile*" (Aiello 2019)[8]. Quell'evento segnò una svolta nella comprensione e riscoperta di Caravaggio, fondamentale per l'Arte Moderna, e divenne, al tempo stesso, un modello per le successive mostre d'arte. Nel 1971 il dipinto fu acquistato dallo Stato Italiano e attualmente si trova esposto alla Galleria Nazionale di Arte Antica a Palazzo Barberini a Roma.

A prestare il volto a Giuditta è Fillide Melandroni[9], cortigiana e amante del pittore, che appare anche nella *Santa Caterina* Thyssen-Bornemisza di Madrid e nella *Maddalena* di Detroit (fig. 7). Quando fu ritratta per la "*Giuditta e Oloferne"* Fillide aveva all'incirca 18 anni.

Per quanto concerne Oloferne, è lo stesso Caravaggio che dipinge il suo autoritratto aggiungendovi la barba. Successivamente, fra il 1600 e il 1601 il volto di

---

[8] Patrizio Aiello nel Volume *Caravaggio 1951* ripercorre la storia e la fortuna critica della grande mostra di Milano, risalendo alla sua genesi e ricostruendone gli ambienti e definendo le personalità in campo, i rispettivi ruoli e gli inevitabili scontri che agitarono le riunioni del comitato organizzatore.

[9] Fillide Melandroni (1581-1618), indotta a prostituirsi a Roma dalla madre a soli 13 anni, ascese tra i ranghi della prostituzione fino diventare una delle donne più ricercate dell'Urbe, soprattutto da parte di cardinali e banchieri, tra cui Vincenzo Giustiniani, mecenate di Caravaggio nell'ultimi anni del Cinquecento.

Caravaggio sarebbe apparso in secondo piano senza barba e a dimensioni ridotte (fig.5) nel "*Martirio di San Matteo"* per la Chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma, ma tra il 1607 e 1610 il volto del pittore appare con la barba per impersonare Golia decapitato da Davide (fig. 9). Sembra quasi che Caravaggio abbia voluto dipingere "*una tela di famiglia",* in cui lei e lui sono accumunati nella stessa vicenda artistica vissuta in una scena biblica, così come sono amanti nella vita reale, protagonisti entrambi in una travolgente passione amorosa in cui *Eros* e *Thanatos* sono indissolubilmente legati. Oloferne si era profondamente invaghito della bellissima ebrea tanto da "*perdere la testa*", ed ella pur lusingata da tante attenzioni e forse epidermicamente sensibile ai complimenti e alle attenzioni del generale doveva provocargli la Morte per Amore del suo popolo.

Fig. 7 Fillide Melandroni ritratta da Caravaggio (particolari) per impersonare (dall'alto verso il basso e da sinistra e destra) sé stessa, Maria Maddalena in *Marta e Maria Maddalena* (1598, Ditroit Institute of Arte), *Santa Caterina* (di Alessandria) (1598-1599, Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid) e infine *Giuditta* in Giuditta e Oloferne (1599, Palazzo Barberini, Roma)

Caravaggio è un Oloferne che pur onusto di gloria per le proprie capacità, potremmo dire *professionali*, è al tempo stesso fragile perché in ogni caso è il destino che decide come e quando ci sarà la fine della vita terrena. Il nostro pittore ne è ampiamente conscio e dipinge più volte la propria testa, che è artefice della creazione di tante opere ma che può in ogni momento incontrare la morte: in questo caso, la propria testa mozzata è una vera e propria espiazione per le proprie colpe terrene (fig.8).

Nella drammatica rappresentazione di uno scontro uomo-donna, alla fine impari, come narrato dalla Bibbia, Caravaggio non solo è riuscito a rendere stupefacente in un'unica immagine una storia veterotestamentaria di grande suggestione, ma ha altresì aderito all'ideologia controriformista che dominava ai suoi tempi, permeando di sé ogni aspetto del pensiero e della cultura dell'epoca.

Fig. 8 *Giuditta e Oloferne* (1599), Roma, Palazzo Barberini

Fig. 9 *Davide e Golia* (1609-10), Roma, Galleria Borghese

E Giuditta è colei che vince da protagonista contro il Male[10], sia impersonato da Oloferne, dal demonio o dall'eresia protestante.

[10] Calvesi M, *Caravaggio o la ricerca della salvazione*, in *Storia dell'Arte*, 9-10, 1971

Secondo Rossella Vodret (2010), dalla violenza di questi contrasti emana "*il fascino straordinario che incantò Ottavio Costa e che, ancor oggi, seduce tutti coloro che si accostano a questo capolavoro assoluto*".

2.2.1 La scenografia ovvero a teatro con Caravaggio

Agli albori del XVII secolo, Caravaggio crea il capolavoro *Giuditta* e *Oloferne*, un dipinto a olio su tela che ha tutte le caratteristiche di una *pièce* teatrale. Se Giovan Battista Marino amava gareggiare con l'arte pittorica sostenendo che "*ut pictura poesis*"[11], di oraziana memoria[12], noi, di fronte a quest' opera, potremmo dire *ut pictura δρᾶμα*[13], ossia che un quadro può, a buon diritto, interpretare un'azione scenica. Merita anche citare Simonide di Ceo il quale, evidenziando il legame intrinseco tra le due arti, aveva affermato, come riportano Plutarco[14] e Cicerone[15], che "*la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura che parla*".

---

[11] Marino G.B., *Galeria,* a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova, Liviana, 1979
[12] Orazio, *Ars Poetica*, Epistola II, 3, Ad Pisones, vv 361-365: "*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, judicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit".*
[13] Bonato Caterina, comunicazione personale
[14] Plutarco, *Vita di Alessandro*, 1, 3, 665a
[15] Cicerone, *Tusculanae Disputationes,* V, 114

Fig. 10 In evidenza il drappo rosso che scende dall'alto scenograficamente

Nel nostro *δρᾶμα* il sipario si è appena alzato. Un drappo rosso rubino ricade sul fondale (Fig.10), ad ampie balze, delimitando per una piccola porzione lo spazio scenico che per il resto è buio e nero. Sul proscenio emergono i tre personaggi del dramma, un fascio di luce intensa è puntato sul corpetto della protagonista, Giuditta, e ne sottolinea l'indiscutibile bellezza, sottilmente erotica.

La rappresentazione è già iniziata e noi siamo catapultati in una realtà straniante che ci coinvolge. Non possiamo limitarci ad osservare l'evento o a giudicarlo dal di fuori, siamo chiamati a viverlo. L'azione è all'acme della violenza e lo spettacolo è sconvolgente: l'uccisione del generale nemico si sta compiendo sotto i nostri occhi.

La bellissima giovane donna, posizionata al centro della scena, impugna con la mano destra la scimitarra, mentre con la sinistra trattiene vigorosamente i capelli di Oloferne estendendone il capo. Giuditta ha già calato l'arma per il primo dei due colpi, l'operazione richiede uno sforzo notevole, la sua fronte corrucciata segnala un momento di disappunto: l'eroina è disgustata? Vorrebbe tenere le distanze dal gesto orribile che sta compiendo? Oppure il corrugamento dei muscoli frontali esprime meramente uno stato di elevata concentrazione? (Fig.11).

Fig. 11 La fronte corrugata di Giuditta

Ecco, ora è riuscita ad affossare la scimitarra nel collo di Oloferne, la testa però non è ancora staccata dal corpo. La scena è cruenta: il generale che aveva abbassato le difese, sedotto dall'eros femminile, incontra la morte nella sua tenda. Il corpo dell'uomo dalla muscolatura possente si contorce nell'inutile tentativo di alzarsi dal letto; con il braccio destro cerca di sollevarsi, con l'altro tiene il lenzuolo stringendolo, gli occhi strabuzzati che sembrano uscire dalle orbite, la bocca spalancata nel vano tentativo di far uscire un urlo, che invece resta strozzato in gola: la morte è imminente, questione di una manciata di lunghi secondi. Fiotti di sangue scarlatto macchiano le candide lenzuola e schizzano diagonalmente verso il basso, ma pare stiano per imbrattare i virtuali astanti, completamente presi da orrore di fronte allo spasimo della morte incombente, che appare in tutto il suo ripugnante strazio.

La tensione è palpabile. Abra, la vecchia fantesca è partecipe, ma per nulla turbata, come se volesse sostituirsi nel compito alla padrona, e stringe impaziente con le due mani il sacco, che di lì a poco accoglierà la testa troncata, il trofeo simbolo della compiuta giustizia divina e al tempo stesso reliquia *sui generis* ("*le reliquie del martiro*")[16].

[16] Dante, *Divina Commedia,* Purgatorio XII, vv 58-60: "*Mostrava come in rotta si fuggiro / li Assiri, poi che fu morto Oloferne, / e anche le reliquie del martiro*".

Un racconto diventa mito se il suo significato è condiviso, se il suo contenuto ha la capacità di entrare in relazione con altri elementi di quella cultura, se il suo nucleo narrativo resta stabile, nonostante riscritture e reinterpretazioni: la storia veterotestamentaria di Giuditta appartiene da sempre all'immaginario dell'Occidente cristiano. Di lei si ricorda anche Dante nel Paradiso, che la inserisce tra le beate del sesto grado della Candida Rosa dell'Empireo in quanto figura esemplare della Giustizia Divina che punisce gli empi[17]; e Petrarca nei Trionfi[18]. L'eroina è messa in scena nei drammi sacri medievali, i cosiddetti Misteri, la sua storia si fa spettacolo visivo nelle miniature dei Salteri, nelle vetrate e nelle pietre delle cattedrali gotiche, come in quella di Chartres.

Nella storia raccontata nell'Antico Testamento vengono innestate vicende legate alla vita quotidiana, spunti erotici, o problemi legati al rapporto suddito-principe. Alla fine, non deve mai mancare l'elemento spettacolare: la poetica del *meraviglioso* impronta tutto il secolo. Giuditta, del resto, offrendo un'alternativa al modello classico di donna

---

[17] Dante, *Divina Commedia*, Paradiso XXXII, 10

[18] Petrarca annovera Giuditta e la sua vittima soltanto nei *Trionfi*, dodici capitoli in terza rima che dipingono allegoricamente il cammino dell'uomo verso la redenzione: Giuditta è esempio virtuoso nel *Triumphus Cupidinis* (cap III, vv 52-57): "*Qual è morto da lui, qual con più gravi / pene de' suoi colpi, come fa brina / a' fior che nascon, par che gli rinfreschi / più per furor che per sol che dal ciel sbrina; / e quei che strugge con l'implacabil brina, / più si fidan de' suo' vana speranza*". Questo passaggio descrive la potenza di Amore, che colpisce le persone in modo violento, quasi "rinfrescandole" con un furore che distrugge le loro speranze come brina sui fiori. Giuditta è ancora esempio virtuoso nel *Triumphus Pudicitiae*: «*Iudith hebrea, la saggia, casta e forte*» (v. 142).

guerriera, *mulier bellatrix,* un po' come la Clorinda del Tasso, bene interpreta il *meraviglioso cristiano*.

Pittori e drammaturghi di ogni epoca si sono interrogati circa la resa artistica della storia di Giuditta: che cosa includere e che cosa escludere della narrazione veterotestamentaria? Vale la pena potenziare le implicazioni emotive del testo? Il finale è la decapitazione o il ritorno trionfante di Giuditta tra i Betuli? Come rappresentare la decapitazione? Lo scrittore di testi teatrali del '600 non ha dubbi: la cosa migliore è rafforzare gli elementi che contribuiscono al coinvolgimento emotivo del fruitore, anche a discapito della fedeltà alla fonte. L'eroina deve essere umanizzata, per facilitare allo spettatore l'immedesimazione: le sue doti eccezionali di coraggio, la sua virtù senza macchia e l'interpretazione figurale (Giuditta anticipa e invera Maria) ostacolerebbero l'identificazione.

Nel dipinto in esame, Caravaggio, che certamente aveva visto l'affresco del Buonarroti nella Cappella Sistina, decide, a differenza di Michelangelo Buonarroti, di condensare la storia di Giuditta nell'unico gesto della decollazione, caricando di forza teatrale l'azione. Vasari, nell'*ekfrasis* dell'affresco di Michelangelo, si meraviglia della straordinaria capacità dell'artista di rendere la simultaneità dei movimenti degli attori sulla scena: il tronco, privato della testa, sussulta, perfino il morto muove il braccio e la gamba, incutendo grande spavento![19] (Fig.12). Va tuttavia osservato che se da un lato

---

[19] *"Fanno ancora maravigliare altrui le bellissime attitudini che egli fece nella storia di Iudit nell'altro canto, nella quale apparisce il tronco di Oloferne, che privo della testa si risente (sussulta), mentre che ella mette la morta testa in una cesta in capo a una sua fantesca vecchia, la quale, per essere grande di persona, si china acciò Iudit la possa aggiungere per acconciarla bene; e mentre che ella, tenendo le mani al peso, cerca di ricoprirla e, voltando la testa verso il tronco – il quale, così morto, nello alzare una gamba et un braccio fa romore dentro nel padiglione –, mostra nella vista il timore del campo e la paura del morto: pittura veramente consideratissima".*

l'azione scenica può essere in effetti efficace per la scelta topografica di rappresentazione in un pennacchio della Cappella Sistina e per le motivazioni addotte da Vasari, dall'altro pecca, in relazione alla nostra analisi tecnica, di grande ingenuità. Infatti, non è assolutamente possibile che il corpo di un decollato possa mantenere sollevati tanto il braccio destro quanto la gamba sinistra, come se fosse possibile fruire di un normale tono muscolare in arresto cardiaco.

Fig. 12 Michelangelo Buonarroti, Oloferne decapitato da Giuditta, Cappella Sistina, Vaticano, Roma

Caravaggio, invece, propone l'intera narrazione in un atto unico (rispettando le tre unità aristoteliche di *tempo, di luogo e di azione*) e, come il più esperto dei registi, ci porta subito allo *Spannung* della tensione, con la *suspense* della morte che irrompe in tutto il suo orrore.

L'artista, come se ricorresse al *fermo immagine,* mette a fuoco gli spasimi della fine, mentre lascia alla nostra immaginazione gli eventi che la precedono, come l'ubriacatura o la seduzione e quelli che la seguono, come l'allontanamento dal padiglione e il ritorno trionfante di Giuditta dal suo popolo. La forza teatrale dell'azione scenica, così concentrata, risulta emotivamente più potente (Cappelletti, 2024; Cappelletti 2025b). E' del tutto condivisibile il parere di Francesca Cappelletti (2025a) quando afferma che "*Il grande fascino che Michelangelo Merisi esercita tuttora sugli spettatori consente di raccontare la sua storia in modo da illuminare tutte le vicende storico-artistiche italiane ed europee del Cinquecento e l'inizio del Seicento*.

Il teatro, del resto, tanto amato nel '600, è un'arte in cui l'empatia è una componente fondamentale, potremmo dire strutturale. Lo spettatore si trasferisce dagli interessi reali della sua vita, del suo mondo, nella situazione del personaggio che agisce sulla scena, sia esso carnefice o vittima e provando per lui *pietà* (*ἔλεος*) e terrore (*φόβος*) si libera dalle sue stesse energie negative: si compie così la *catarsi,* come insegna Aristotele nella *Poetica*[20]. Il filosofo ritiene che la tragedia, come *mimesis* del reale, sia

[20] Il Medio Cinquecento è l'età della riscoperta e della diffusione della *Poetica* di Aristotele, riconosciuto come l'*auctoritas* indiscutibile. La fortuna dell'opera ha in questo periodo sviluppi clamorosi. Il dibattito teorico, che pone in modo sistematico il problema della rappresentazione, è interessato soprattutto alle finalità e agli effetti dell'opera d'arte, individuandoli nel principio *movere, delectare, prodesse*.

un'esperienza destabilizzante che richiede la spinta opposta della distanza, la non presenza in carne e ossa dello spettatore sulla scena, per poter sollevare l'animo da tali passioni.

Caravaggio, anche quando entra in conflitto con il proprio tempo, ne assorbe profondamente la cultura, ne interpreta le inquietudini e, sfidandone i canoni artistici, li innova con originalità. Nel dipinto preso in esame, possiamo rintracciare l'elemento che Aristotele riteneva essenziale nella tragedia: l*'άναγνώρισις*, vale a dire il passaggio da ignoranza a conoscenza, non conoscenza astratta, ma viva, nella carne, che si realizza nell'improvviso riconoscimento della verità. Quando con stupore, riconosciamo nel volto di Oloferne la fisionomia dello stesso Caravaggio che si svela a noi in un frammento tragico della sua esistenza, capiamo che l'artista ci vuole comunicare tutta la sua angoscia. L'autore ha saputo cogliere la verità del suo destino e, in una forma di auto-riconoscimento, riflette sulle sue responsabilità: dovrà pagare per le sue colpe. L'autoritratto ci commuove e ci spinge a proiettarci sull' artista che ha cercato di trovare nell'arte il *φάρμακον*, per il suo animo tormentato, ma la sua speranza è andata delusa, perché nel rimedio c'era anche il veleno.

2.2.2 Giuditta

Esiste una *tripla* Giuditta, quella biblica che ha un libro del Vecchio Testamento Cattolico a lei riservato, quella della letteratura e dell'arte (Pittura e Scultura) e quella, che più ci interessa, di Caravaggio, peraltro in due versioni relative a due diversi dipinti, quello del 1599 e quello del 1607 riscoperto a Tolosa nella soffitta di un'abitazione nascosto in un'intercapedine[21].

---

[21] Il dipinto originale ritrovato a Tolosa, di cui si è occupato all'inizio Eric Turquin, l'esperto a capo del *team* che ha condotto i primi studi sulla tela, era stato copiato da Louis Finson nel 1607 (e oggi conservato a Napoli a Palazzo Zevallos), ma nettamente di qualità inferiore all'originale creato da Merisi a Napoli nello stesso anno. Quattro documenti, secondo Turquin, sosterrebbero l'autenticità e la provenienza del dipinto: due lettere del 1607 al duca di Mantova che descrivono il quadro, il testamento dello stesso Finson e un inventario della tenuta di Abraham Vinck, socio di Finson, stilato ad Anversa nel 1619. Dopo essere stato presentato alla stampa il 12 aprile 2016, il dipinto di Tolosa è stato esposto a Brera tra la fine del 2016 e l'inizio del 2017.

La *Giuditta biblica* è una vedova casta, che non ha più frequentato uomini dopo la morte del marito, e che, oltre ai frequenti digiuni e all'alimentazione a base di pane fichi, ha portato il cilicio, cintura ruvidissima e nodosa a scopo ascetico e penitenziale per martoriare le carni sottoposte a continuo dolore. A maggior ragione il cilicio era stato giudicato indispensabile per supplicare l'aiuto divino nella terribile contingenza dell'imminente attacco del nemico.

Certo è che le privazioni e le penitenze non dovevano essere state troppo severe se, indossando nuovamente i vestiti di un tempo, questi non fossero risultati inadeguati e se la sua straordinaria bellezza non avesse affatto risentito della mortificazione del suo corpo, al punto di attirare l'attenzione erotica dei soldati di Oloferne, ma soprattutto quella del loro invincibile condottiero, distruttore di eserciti e popolazioni nemiche, ma al tempo stesso *tombeur de femmes*! Ma oltre al fascino fisico, Giuditta era donna saggia e istruita, scaltra e manipolatrice, perché solo con queste doti e qualità avrebbe potuto portare a termine la missione da lei ordita e avallata dal suo Dio, col quale si intratteneva spesso per trarre ispirazione e conforto. Va ribadito che gli uomini più vecchi e saggi di Betulia avevano di lei grande considerazione e rispetto tanto da sostenerla moralmente e incoraggiare la sua missione per la salvezza del popolo senza in realtà essere al corrente della modalità attuative. In definitiva, bellezza, intelligenza, capacità comunicative, determinazione, passione e, soprattutto, innate doti tecniche di simulazione e dissimulazione, costituivano la base indispensabile per ottenere la vittoria.

Il rischio, in ogni caso, anche con la migliore performance ideativa e attuativa era molto elevato, in quanto Oloferne non era solo uomo d'armi, ma anche colto e raffinato stratega di grande esperienza. Solo Giuditta, con l'aiuto del suo Dio poteva eliminarlo superando ogni sorta di ostacoli e contrattempi.

Per quanto riguarda la strategia complessiva, doveva risultare credibile circa le motivazioni del suo allontanamento da Betulia e del doppio scopo, ossia di facilitare la

presa della città senza spargimento di sangue tra i suoi soldati e i suoi concittadini, i quali, assetati e affamati, si sarebbero sottomessi spontaneamente e lui avrebbe conseguito un grande successo anche agli occhi di Nabucodonosor. Al posto suo un uomo non sarebbe riuscito a spuntarla con Oloferne, che, nel pieno delle sue capacità mentali, avrebbe certamente sospettato un inganno. Ma lei, col suo fascino più ancora che con la sua bellezza, avrebbe abbassato la sua guardia, esponendolo a una maggiore fragilità cognitiva a causa delle tempesta emotiva che avrebbe modificato il funzionamento del suo sistema limbico: la parte "animalesca" del condottiero avrebbe avuto la meglio sul suo raziocinio, trovando logica e affidabile la proposta di attendere tre giorni e tre notti prima dell'attacco, periodo alla fine del quale il Dio dell'ebrea avrebbe comunicato le modalità d'azione. Intanto in quei tre giorni la brama di possedere quella donna sarebbe giunta al culmine dell'autocontrollo: sarebbe stata sua in ogni caso. Anzi, l'attesa avrebbe acuito la sua passione erotica.

Caravaggio sicuramente avrà assorbito ogni dettaglio della trama biblica e delle sue sfumature: il grande problema era come rappresentare al meglio tutto ciò con un'unica scena. Altri prima di lui si erano cimentati a farlo, ma occorreva che tutto fosse messo in discussione, che vi fosse qualcosa di inedito, di sensazionale, un misto di crudezza ed eleganza, di orrore e affascinazione, tramutando la visione in emozione.

Nel testo biblico Giuditta è la sola ospite presente all'interno della tenda di Oloferne, mentre Abra ne è al di fuori, pronta ad entrare quando la sua padrona l'avesse chiamata portando con sé l'indispensabile borsa. Ma Caravaggio apporta una modifica, preferendo inserirla all'interno, alle spalle dell'eroina. Abra, ricoperta da profonde rughe al volto ha un'espressione quasi di indifferenza, ed è certamente passiva anche al culmine dell'azione criminale. Oloferne e Giuditta sono al centro della scena, Abra è posta al lato destro; c'è, ma è come non ci fosse. Giuditta deve e vuole fare tutto da sola, non intende condividere con lei il momento fatidico, tanto ben congegnato in tutti i dettagli. La sequenza dell'azione prevedeva la condizione di innocuità del generale immerso in un profondo sonno alcoolico, lo sfoderamento dell'affilata scimitarra accanto al letto, la posizione del proprio corpo dietro la testa della vittima, l'iperestensione del capo tirando all'indietro la folta chioma per poter sferrare il primo colpo proprio a metà del collo, la breve attesa degli effetti dello sgozzamento, tante volte osservato negli ovini, e, infine il secondo e definitivo atto della completa decollazione.

Nelle due versioni di *Giuditta e Oloferne* di Artemisia Gentileschi, che più avanti avremo modo di approfondire, Giuditta non fa tutto da sola, perché si fa aiutare da una serva forte e giovane che ha il compito di bloccare il corpo di Oloferne, facilitandone lo sgozzamento senza eventuali impedimenti. In tal modo, la sua attiva partecipazione rafforza maggiormente il ruolo femminile nella vittoria finale.

Ma tornando a Caravaggio, nella scena al culmine del crudele assassinio, il pittore pone in atto tre variabili psicodrammatiche ben distinte e contrastanti, in un vero e proprio *coup de théâtre*: l'orrore dello sgozzamento della vittima, che supera quello della decapitazione *d'emblée*, la bellezza crudele dell'eroina forte e determinata, la bruttezza accoppiata all'anaffettività della complice, vecchia e inerte.

Quanto allo spettatore dell'opera, alla fine, solo la splendida Fillide, che certamente avrà più volte portato all'estasi il pittore non solo fisicamente, ma anche sedotto con civettuole moine e dolci carezze, poteva suscitare col suo volto, la sua espressione mimica, il suo flessuoso corpo, un inevitabile e straordinario impatto emotivo, contribuendo come principale protagonista all'ulteriore apprezzamento dell'opera *in toto*.

Nessun'altra *Giuditta*, riproposta centinaia di volte negli affreschi, nelle tele e nella scultura, ha mai avuto il pregio di essere al livello dell'eroina di Caravaggio, che è quello dell'immortalità artistica, anche grazie a Fillide.

2.2.3 Oloferne

E' il grande condottiero, il generale più apprezzato e stimato dal suo re, Nabucodonosor. Combatte per lui, è suo fedele servitore, colui che gli procura sempre più ricchezza, sudditi, territori, ma soprattutto onori e gloria. Oloferne incarna perfettamente guerriero puro e geniale, che combatte sì per il suo re, ma anche per sé stesso, sempre più gratificato nel suo ego, fiero delle proprie capacità tecniche, operative ma anche relazionali, riuscendo a motivare a sua volta i soldati del suo esercito.

Ma un uomo della sua levatura e delle sue capacità come ha potuto essere soggiogato da una giovane e casta vedova, tanto da perdere la vita per sua mano?

La Bibbia, pur non esprimendosi a tal proposito, sembra indirettamente far arrivare il messaggio che la forza e la determinazione, da sole, non sono fattori che portino sempre alla vittoria, sia reale che morale. Senza vero amore, dedizione per gli altri,

compassione e altruismo, umiltà e serenità, coscienza dei propri limiti e della propria missione in vita, i rischi di perdere sé stessi sono elevati. Alla forza e alla potenza di un uomo invincibile e indomito, la Bibbia contrappone una donna vedova apparentemente debolissima, ma dotata di grande passione sociale, spirito caritatevole e dedizione religiosa, una persona che nella società dell'epoca, pur essendo ricca, era vista in stato di sudditanza per il suo genere sessuale, sempre in secondo piano rispetto al maschio, padre, fratello o marito che fosse. Da qui, la maggiore importanza della clamorosa vittoria di Giuditta, una donna, nei confronti di Oloferne, un *maschio alfa* a tutti gli effetti.

Se inseriamo a questo punto, *currenti calamo*, un'anticipata digressione psicanalitica, potremmo ricordare che più l'*ego* è prorompente e maggiore è la sensazione di separazione tra sé e gli altri, maggiore il desiderio di essere superiori e migliori degli altri. L'*ego* vuole sempre di più e non si ferma mai nella ricerca del potere, vuole essere il migliore e vuole vincere sempre. Se da un lato l'*ego* è un facilitatore del successo, perché fornisce grinta e irrobustisce la volontà, dall'altro può essere destruente perché è troppo prorompente, arrogante e poco attento a creare e mantenere un solido equilibrio tra mente e cuore. L'*ego* diventa un tiranno quando tutto è incentrato sulle proprie istanze narcisistiche, nella pretesa che il mondo e gli altri siano a propria immagine e somiglianza.

Oloferne non immagina neppure per un istante che una donna possa in qualche modo danneggiarlo: se centinaia di migliaia di uomini erano stati sottomessi e annientati, non poteva certo essere un rischio avere intorno a sé una fragile donna del nemico. Al contrario, poteva essere un piacevole sollazzo tra le lenzuola, e se, oltre a essere bella era anche colta e saggia, tanto meglio, perché la conquista sarebbe stata più appagante con una donzella pudica, riservata e relativamente impegnativa da domare.

Ed è proprio il suo *ego* ipertrofico che porterà Oloferne a una tragica morte. Il suo ghigno alla prima sciabolata non è solo un riflesso istintivo all'affondo della lama nel collo, ma anche un'inattesa e sconvolgente sorpresa a ciò che lo sta portando inevitabilmente, in pochi attimi, alla morte. Caravaggio poteva benissimo dipingere, come moltissimi altri, una decollazione portata già a termine, ma ha preferito scegliere il momento *clou* dell'azione, quando si passa dallo sgozzamento alla decapitazione vera e propria. Perché, in quel brevissimo tempo, la tragedia è rappresentazione più emotivamente sconvolgente per l'attonito spettatore.

CAPITOLO 3 ASPETTI MEDICI COMPARATIVI

Il termine "*aspetti medici*" è da intendersi nell'accezione più vasta del termine, dall'anatomia alla fisiologia, dalla fisiopatologia alla psicologia clinica, dalla fisica medica agli assetti ergonomici propri della Medicina del Lavoro. A tal proposito, il capitolo si propone di evidenziare, mediante l'analisi di singoli particolari ma anche di più complesse interazioni tra vari fattori, il ruolo che può avere nell'arte l'inclusione di discipline apparentemente diverse tra loro e separate sul piano interpretativo da una grande distanza epistemologica.

Ciò non è una novità, se pensiamo alla figura di Giovanni Morelli[22], che, prima ancora di diventare critico d'arte, si era laureato in Medicina specializzandosi in Anatomia Comparata. Del resto, Morelli per attribuire con sicurezza un quadro a un determinato artista, si concentrava sui particolari secondari delle figure dipinte, come le dita delle mani, le unghie, le orecchie, confrontandoli con i rispettivi particolari delle opere appartenenti con certezza a un determinato autore. Egli riteneva, infatti, che l'applicazione di tale metodo d'indagine proprio nelle zone dipinte con maggiore noncuranza poteva far emergere le peculiarità inconfondibili di un artista.

Qui non si tratta, evidentemente, di *connoisseurship*[23], che esula dalle mie competenze e dallo scopo della tesi, bensì di sottolineare l'apporto che una disciplina come la Medicina può dare per una maggiore comprensione non solo di un'opera, ma anche delle intenzioni dell'autore e del suo profilo culturale. In particolare, dalla mia professione di medico-chirurgo esperto di Rianimazione e di Cure Intensive, può scaturire la capacità di lettura critica sia di alcuni particolari del dipinto, sia dell'azione scenica *in toto*, vista e vagliata sotto la lente valutativa medico-scientifica circa le modalità più o

---

[22]https://www.kunstgeschichte-journal.net/365/1/Valentina_Locatelli_Es_sey_das_Sehen_eine_Kunst_Sull%27arte_della_connoisseurship_e_i_suoi_strumenti.pdf

[23] Anderson J, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1999

meno realistiche adottate dall'autore. Naturalmente un dipinto come *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio è proprio ideale per l'esemplificazione di una tale metodologia interpretativa.

3.1 Anatomia

Gli aspetti anatomici, in Medicina, sono classicamente anteposti, in quanto propedeutici, alle altre materie, tanto mediche quanto chirurgiche, che non possono prescinderne. Più che in tanti altri dipinti di ogni tempo e dei più vari autori, *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio è un vero e proprio campionario di Anatomia Umana Normale e di Anatomia Patologica.

Qui di seguito verranno presi in considerazione e commentati i seguenti elementi del dipinto: 1) lo sgozzamento provocato dalla scimitarra con le relative implicazioni; 2) lo schizzo di sangue; 3) la posizione di Giuditta; 4) il corrugamento dei muscoli frontali di Giuditta e di quelli di Oloferne; 5) il volto di Oloferne e 6) il suo braccio destro.

1) **sgozzamento provocato dalla scimitarra**

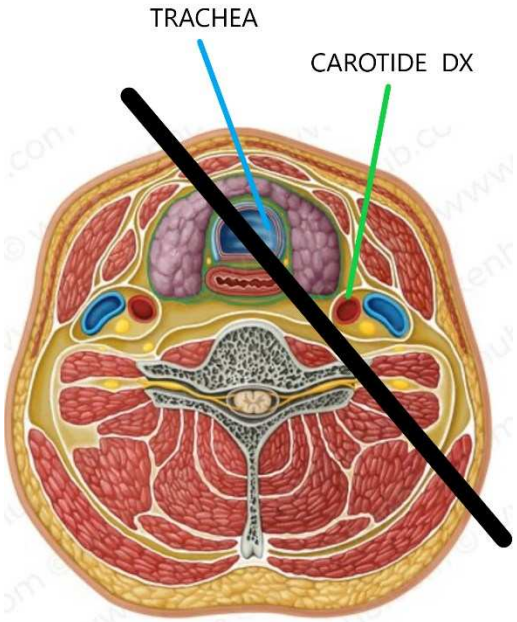


Fig. 13 Il segmento nero corrisponde al taglio della scimitarra; il segmento azzurro indica la trachea; il segmento verde indica la carotide comune di destra.

Come si può osservare nella rappresentazione semplificata della sezione trasversa del collo (fig.13), è evidenziata la posizione della scimitarra, corrispondente al dipinto, che recide insieme sia la trachea che la carotide destra, oltre alla viciniore vena giugulare interna. Implicazioni patologiche: impossibilità di fonazione per la recisione della trachea

che impedisce il flusso espiratorio e origine dello schizzo arterioso di sangue per il tranciamento della carotide comune di destra.

Anche se Giuditta non avesse inferto il secondo colpo di scimitarra per la decollazione completa, Oloferne sarebbe deceduto in un paio di minuti per emorragia massiva, asfissia acuta e morte cerebrale.

In fig.20, con l'ausilio dell'*imaging* radiologica, è evidenziato il rapporto tra decorso delle carotidi e delle arterie vertebrali e una sezione trasversa compatibile con una virtuale decapitazione.

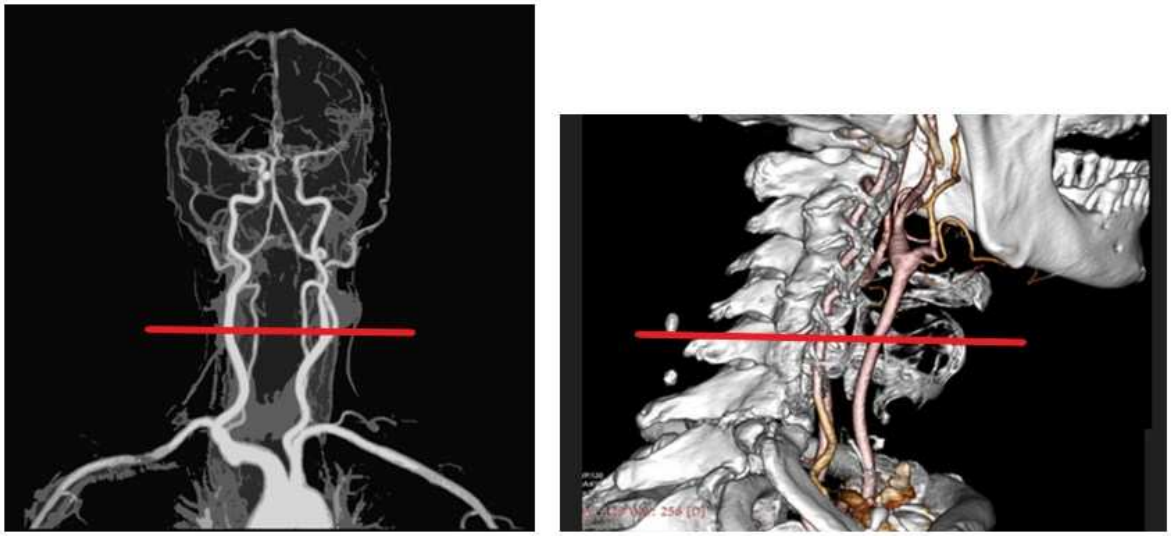


Fig. 14 *Imaging* radiologica che mostra a sinistra un'angioRM e a destra una ricostruzione 3D di un'angioTac.

2) lo schizzo di sangue

Il fiotto di sangue, essendo di colore rosso vivo, è compatibile con la recisione di una grossa arteria, come la carotide (fig.14).

Ma la direzione del getto non segue la componente della gravità, non assumendo una traiettoria parabolica (Figg.15, 16 e 17).

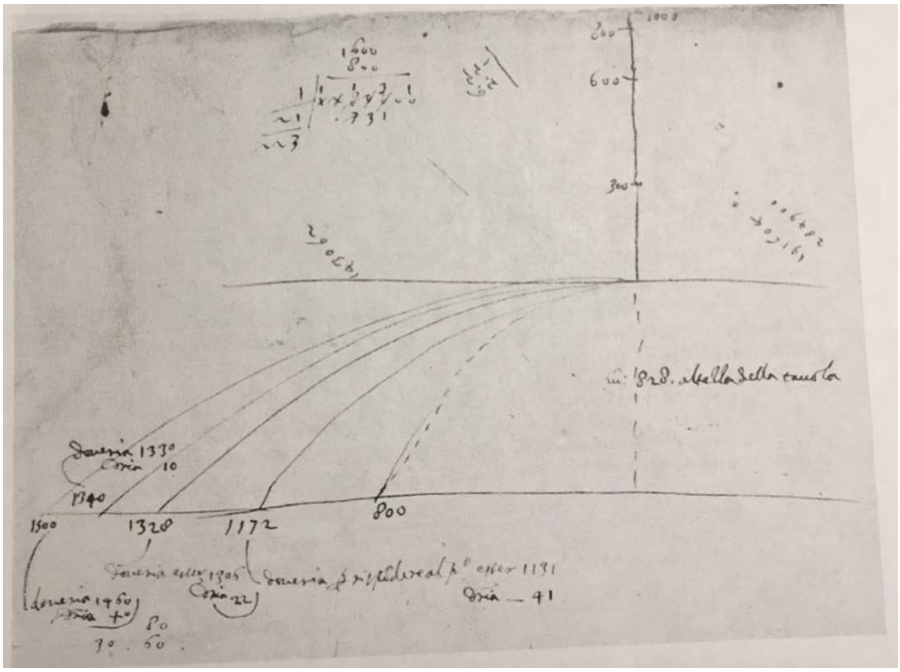


Fig. 15 Disegno di Galileo Galilei sulle traiettorie semiparabolari, Biblioteca Nazionale di Firenze, Folio 116v volo. 72, 1608

Fig.16 Caravaggio, *Giuditta e Oloferne di Tolosa, Oloferne,* 1607, collezione privata

Fig.17 Caravaggio, *Giuditta e* 1599, Palazzo Barberini, Roma

Al contrario, in *Giuditta e Oloferne* di Tolosa del 1607[24], e ovviamente nella copia di Louis Finson, Caravaggio apporta una modifica radicale degli schizzi in senso fisico,

[24] Si tratterebbe di una seconda versione del dipinto del 1599 di Palazzo Barberini a Roma, probabilmente realizzato a Napoli dopo la fuga precipitosa di Caravaggio dall'Urbe per evitare l'arresto. A confermare l'autenticità del dipinto ci sarebbero quattro documenti: 1-2) due lettere del 1607 al Duca di Mantova, che descrivono il dipinto, 3) il testamento del 1617 del mercante d'arte e pittore Louis Finson; 4) un inventario della tenuta Abraham Vink (socio di Finson) redatto

tenendo conto della gravità e quindi adottando una traiettoria correttamente semiparabolica secondo i dettami galileiani[25] (fig.), diversamente dal dipinto del 1599 in cui una parte degli schizzi assume addirittura una traiettoria anti-gravità (fig.18). La scoperta fatta da Galileo nel 1604 sulla legge di caduta dei gravi (piano inclinato) fu estremamente importante per i suoi successivi studi sul moto parabolico dei proiettili (1608). Lo scienziato dimostrò che la traiettoria parabolica risultava dalla composizione di due movimenti: uno orizzontale a velocità costante (rettilineo uniforme) e l'altro verticale e uniformemente accelerato dovuto alla *gravitazione*.

Fig. 18 Rispetto alla direzione iniziale del fiotto di sangue contrassegnato in giallo, sono indicate in bianco due traiettorie che deviano verso l'alto, con una direzione incompatibile con la forza di gravità terrestre.

Infatti, Galileo nell'opera "*Discorsi e Dimostrazione matematiche intorno a due nuove scienze"* scrisse:

"Immagino di avere un mobile lanciato su un piano orizzontale, rimosso ogni impedimento: già sappiamo, per quello che abbiamo detto più diffusamente altrove, che il suo moto si svolgerà equabile e perpetuo sul medesimo piano, qualora questo si estenda all'infinito; se invece intendiamo [questo piano] limitato e posto in alto, il mobile, che immagino dotato di gravità, giunto all'estremo del piano e continuando la sua corsa, aggiungerà al precedente movimento

ad Anversa nel 1619. https://artemagazine.it/giuditta-decapita-oloferne-presunto-quadro-del-caravaggio-ritrovato-nel-2014-a-tolosa-e-stato-acquistato-da-un-privato/

[25] Galilei G, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla Mecanica & i Movimenti Locali*, Leida, Appresso gli Elsevirii, 1638

equabile e indelebile quella propensione all'ingiù dovuta alla propria gravità: ne nasce un moto composto di un moto orizzontale equabile e di un moto deorsum[26] *naturalmente accelerato, il quale [moto composto] chiamo* proiezione.

Un proietto, mentre si muove di moto composto di un moto orizzontale equabile e di un moto deorsum naturalmente accelerato, descrive nel suo movimento una linea semiparabolica".

3) **la posizione di Giuditta**

Facendo riferimento alla fig.19, si può notare come i diversi vettori siano perfettamente rispettati nelle corrette direzioni da Caravaggio, per rendere più realistica la rappresentazione. Ad esempio, si osservi come Giuditta debba inarcare il corpo estendendo il rachide al fine di controbilanciare da una parte il peso della scimitarra e, dall'altra, la presa forte sui capelli di Oloferne per attrarre verso sé la chioma così da iperestendere il collo e facilitare il taglio della testa.

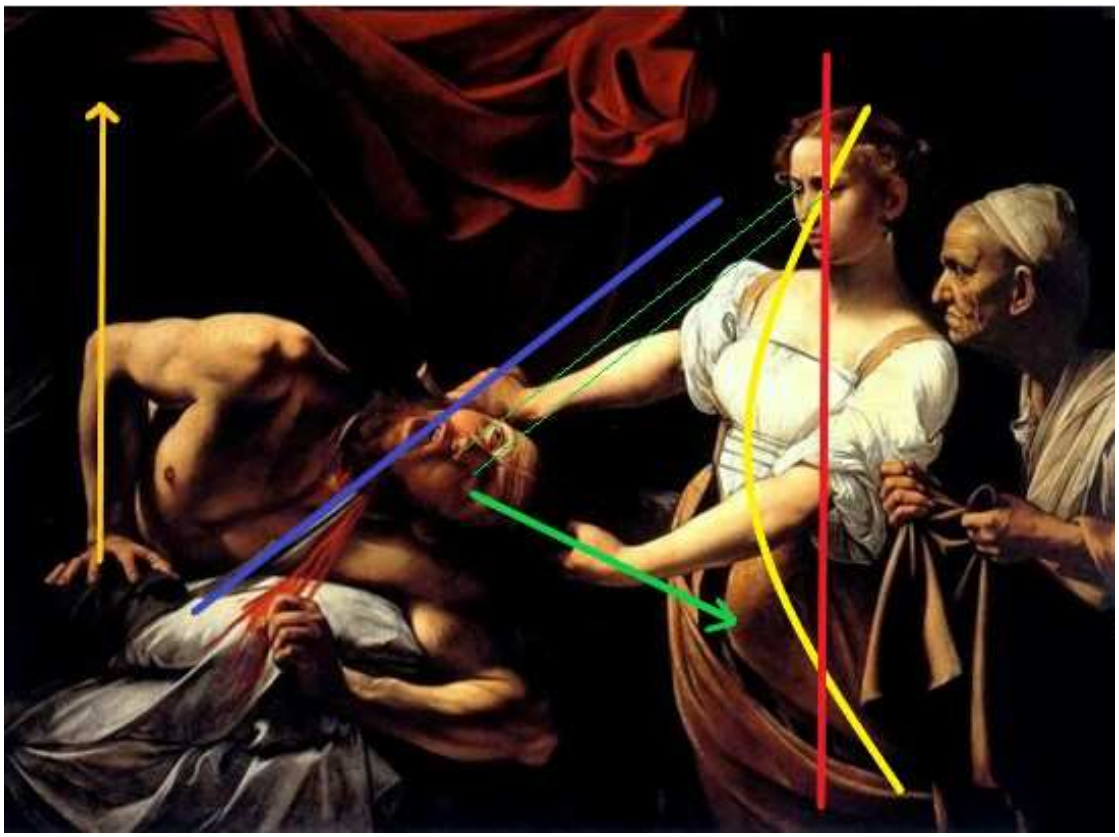


Fig.19 Principali traiettorie relative alle posizioni dei due protagonisti

[26] *Deorsum* (da *de* e *vorsum*), ossia *verso il basso, in giù*

La posizione finale, ergonomicamente corretta, permette di mantenere il baricentro del corpo sull'asse verticale testa-piedi.

Circa Oloferne, si noti la posizione semiprona del suo corpo e il tentativo di fuggire all'aggressione cercando invano di spingersi verso l'alto tramite l'appoggio dell'avambraccio destro, in grado potenzialmente di favorire la fuga disperata dal letto.

4) il corrugamento dei muscoli frontali di Giuditta e di quelli di Oloferne

Giuditta

Contrariamente all'opinione della maggior parte dei critici d'arte riguardo all' interpretazione della mimica facciale, Giuditta non è affatto inorridita (fig. 20) o turbata da ciò che sta facendo: è, al contrario, estremamente concentrata sulla dinamica dello sgozzamento come prima fase della decapitazione.

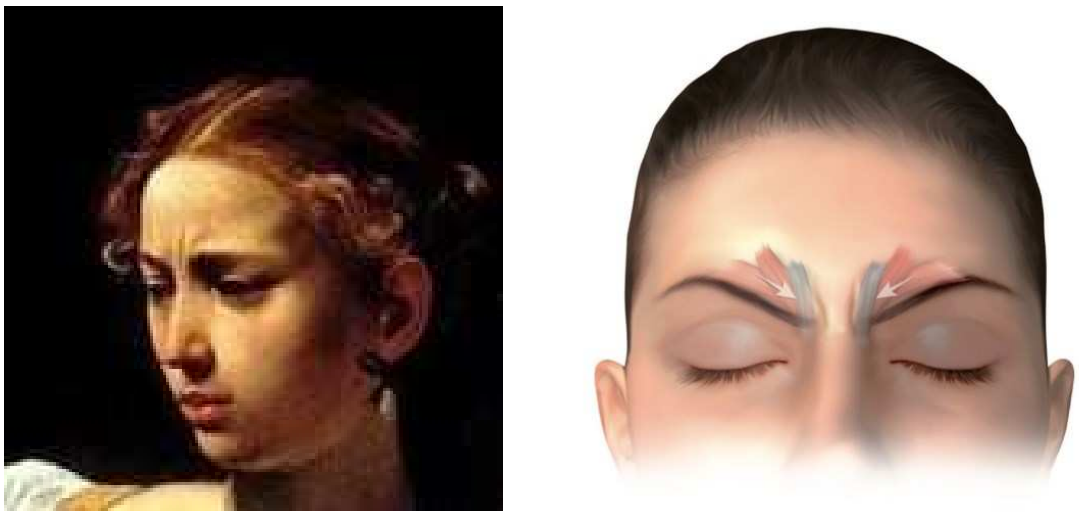


Fig. 20 A sinistra, corrugamento della fronte e contrazione dei *muscoli corrugatori del Sopracciglio*; a destra, raffigurazione semplificata dello spostamento dall'alto in basso verso la linea mediana di tali muscoli in stato di contrazione.

Se avesse voluto assestare un unico colpo di scimitarra per una classica decollazione *sic et simpliciter*, non ci sarebbe stata la necessità di calibrare l'affondo e non si sarebbe prodotta alcuna modificazione dell'espressione mimica frontale, in quanto l'atto unico sarebbe stato più semplice, più rapido e meno pericoloso per lei, e non avrebbe richiesto una forte concentrazione mentale (più avanti si discuterà della motivazione del doppio colpo di scimitarra).

Del resto, sono entrati in ipertono solo i *muscoli corrugatori del sopracciglio* (fig.) non tutti gli altri muscoli della fronte: Caravaggio qui si è dimostrato altamente competente e preciso nell'attuare un realismo straordinario.

Oloferne

Ben diverso il corrugamento completo della fronte di Oloferne nel momento in cui la lama è appena affondata nel collo. In questo caso, sia il fortissimo dolore, sia l'attivazione abnorme del sistema ortosimpatico, ma anche la componente emotiva esplosa al massimo, sono tutti fattori causali variamente interagibili tra loro nel determinismo della massimale e totale ipercontrattura frontale (fig21).

E' anche degna di menzione la deviazione coniugata degli occhi verso destra a causa della fatale lesione omolaterale, come avviene di norma nelle patologie acute cerebrali in caso di emorragie intracraniche o ictus ischemici monolaterali.

5) il volto di Oloferne e 6) il suo braccio destro

In aggiunta alle considerazioni sulla fronte e sugli occhi, va fissata l'attenzione anche sulla bocca spalancata, in risposta riflessa a due differenti meccanismi fisiopatologici.

Fig. 21 Massiva corrugazione dei muscoli frontali di Oloferne

Il primo è facilmente individuabile nell'espressione di dolore e nella richiesta di aiuto; il secondo, nel tentativo di inspirare al massimo a bocca aperta, in conseguenza del

taglio della trachea che isola i polmoni dall'esterno, impedendo l'arrivo di aria all'apparato respiratorio.

Del resto, per Giuditta era di fondamentale importanza impedire l'emissione di urla che avrebbero lanciato l'allarme a tutto l'accampamento!

Quanto alla posizione del braccio destro, si è già detto prima nel complesso delle modifiche di assetto del corpo di Oloferne al momento dell'aggressione.

E' bene, tuttavia, sottolineare che la scelta di Giuditta di porsi a distanza dal braccio destro derivava da un'accorta e medita tattica di attacco, per evitare che quell'arto potesse non solo essere di impaccio, ma fosse anche in grado colpirla di riflesso.

3.2 Fisiopatologia

Dopo l'anatomia e le sue implicazioni relative al quadro d'insieme e ai dettagli dei personaggi, è il momento di delucidare i meccanismi dei fenomeni fisiopatologici suggeriti dal dipinto. Il nocciolo della questione riguarda pressocché esclusivamente la cascata degli eventi causata dall'affondo della scimitarra al momento dello sgozzamento. Va premesso che un simile atto aggressivo di massima violenza e del tutto inaspettato, provoca subitaneamente l'attivazione di una risposta allo stress, che è mediata dal sistema neurovegetativo ortosimpatico e l'avvio della cascata ormonale dell'asse ipotalamo-ipofisi-surrene (fig.22).

Va precisato che il termine *stress* è qui impiegato nell'accezione di *distress* (condizione patologica), in contrapposizione dell'*eustress* (condizione fisiologica). Più in particolare, nel caso di specie, si dovrebbe parlare di *distress acuto severo non prevedibile.* A scatenarsi per primo è il sistema ortosimpatico, che mostra un *onset time* brevissimo al fine di consentire al soggetto la migliore condizione di risposta pronta alla lotta o alla fuga (*fight or flight*)(fig.).

Le principali risposte fisiopatologiche dell'ortosimpatico possono così essere compendiate: dilatazione delle pupille (midriasi) e riduzione della visione periferica; aumento del flusso ematico cerebrale e produzione di catecolamine; aumento dello stato di vigilanza; accentuazione del senso dell'olfatto; respiro più frequente e profondo; aumento della frequenza cardiaca e della gittata cardiaca; aumento della pressione arteriosa; aumento della glicemia; riduzione dell'attività gastrointestinale; aumentato rilascio di adrenalina dalla midollare del surrene; aumento del tono muscolare.

Come si può facilmente intuire, ognuno dei suddetti fattori è teleologicamente preordinato, frutto di una lunghissima filogenesi, a offrire il proprio contributo alla lotta per la sopravvivenza.

Nel dipinto in questione, si riconoscono con grande evidenza la dilatazione delle pupille, l'aumento della pressione arteriosa dedotto dall'intensità dello schizzo di sangue e l'aumento del tono muscolare in riferimento alla muscolatura già pronta a una potenziale fuga veloce.

Se tutto ciò può attagliarsi alla condizione di Oloferne, vittima impotente, il coinvolgimento del sistema ipotalamo-ipofisi-surrene (fig.22) è maggiormente attribuibile all'azione di Giuditta, voluta, desiderata e programmata.

Questo sistema ormonale ha, di norma, una tempistica diversa rispetto a quella dell'ortosimpatico, con un *onset time* meno brave e una maggiore durata d'azione.

Giuditta già dalla sera prima dell'assassinio, durante il banchetto a cui aveva partecipato, determinata ad agire nottempo, durante il sonno pesante dovuto all'azione ipnotica dell'abbondante introito di alcool etilico, aveva cominciato a definire i dettagli della tattica più opportuna prendendo in considerazione anche eventuali sorprese imprevedibili. Non poteva più rimandare: o agiva vittoriosamente, o sarebbe stata uccisa oppure ridotta in schiavitù, nella migliore delle ipotesi.

Questo inevitabile stress psichico acuto, dovuto ad azione voluta e predeterminata, avrebbe comportato un aumento importante dei livelli ematici di cortisolo, estremamente utile a migliorare la sua performance psicofisica grazie al maggiore rifornimento di energia fisica e mentale.

In fig. 23 è illustrata una schematizzazione sintetica di riposta fisiologica allo stress acuto con attivazione (a sinistra) dell'asse ipotalamo-ipofisi-surrene e della liberazione di catecolamine (a destra).

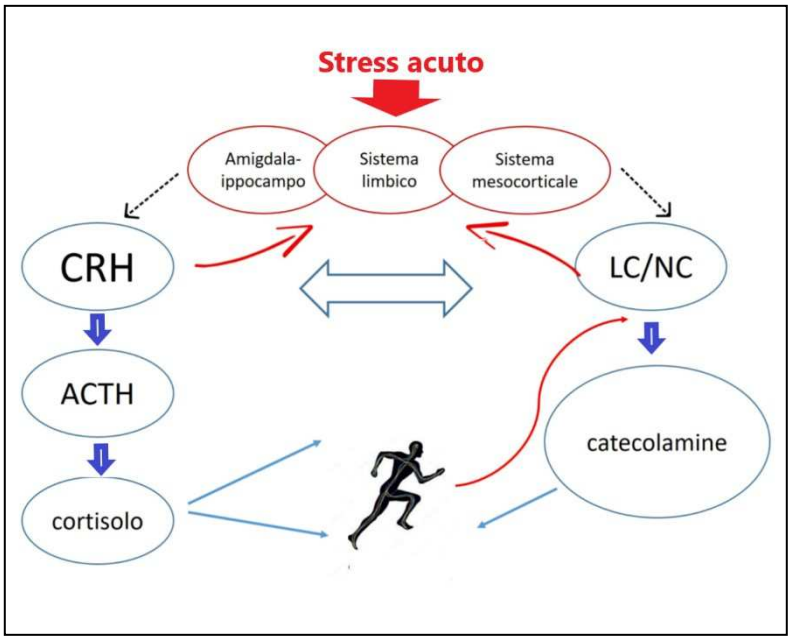


Fig. 22 Stress acuto e risposta all'attacco o alla fuga. Legenda: CRH=***C**orticotropin-**R**eleasing **H**ormone*; ACTH=***A**drenoCorticoTropicHormone*; LC = *locus caeruleus*; NC = neuroni adrenergici

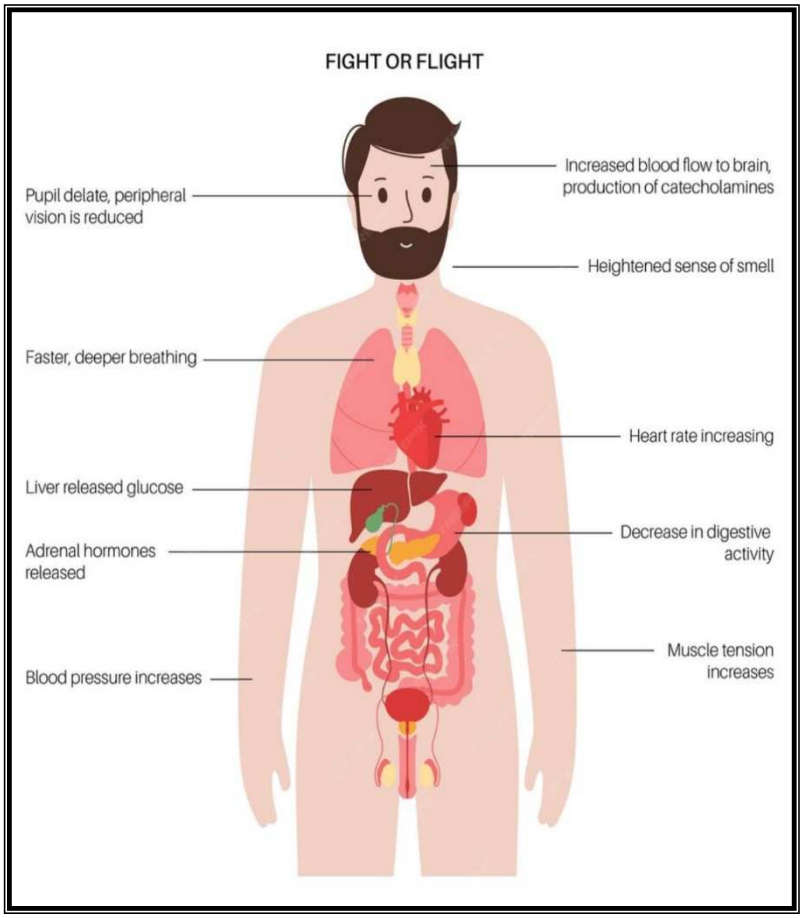


Fig. 23 Illustrazione della risposta *lotta o fuggi* (*fight or flight*) mediata dall'attivazione del sistema ortosimpatico.

Giuditta era sì sotto stress psichico, ma anche in ipoglicemia, considerato che aveva mangiato un po' del suo cibo durante il banchetto la sera prima. Entrambi i fattori, fisici e mentali, avrebbero stimolato l'ipotalamo alla liberazione di CRH, il fattore stimolante l'adenoipofisi che, a sua volta, avrebbe indotto la corteccia surrenale a rilasciare nel sangue una quantità maggiore di cortisolo (Fig.24).

E al momento *clou* dell'azione, si sarebbe aggiunta anche la liberazione di adrenalina dalla parte midollare del surrene, a potenziare la capacità operativa della giovane vedova ebrea.

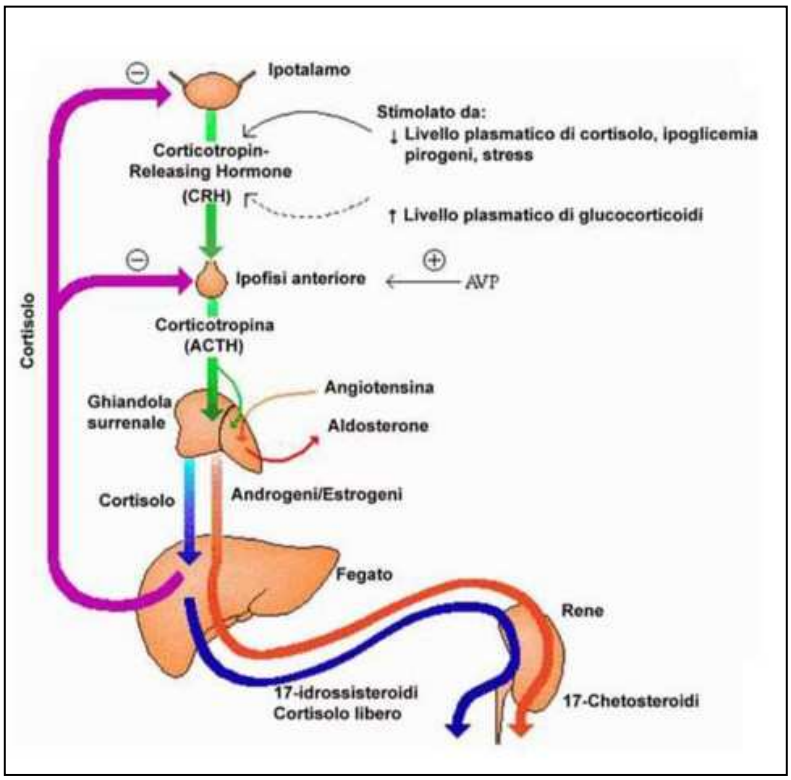


Fig. 24 Raffigurazione schematica che mostra, tra l'altro, le vie ormonali per la produzione e il rilascio di cortisolo, la cui azione favorisce l'azione del sistema ortosimpatico.

3.3 Neuroscienze e Psicologia

Le neuroscienze ci insegnano che guardare un'azione non significa solo ricostruirla visivamente, significa anche simularla con il proprio sistema neuro-motorio. Oggi siamo attratti dalle esperienze immersive, progettate per farci sentire parte integrante di una realtà simulata. Caravaggio sembra anticipare di secoli quello che la Realtà Virtuale ci consente di provare nel nostro tempo. Non c'è più scena, non c'è più

illusione. Abbiamo l'impressione di poter interagire con i personaggi in azione: ci sentiamo dentro la storia e i dettagli del dipinto stimolano la nostra capacità di immaginazione.

Si instaura una relazione di identità tale per cui viviamo nel nostro corpo gli stessi effetti che proveremmo se fossimo noi, in prima persona, nella situazione rappresentata. E' l'urgenza e l'immediatezza del vero che trascende l'atemporalità del mito e lo cala nel vivo della vita quotidiana. Caravaggio sfida qui la tradizione pittorica che considera il gesto eroico e nobile della decollazione del capo dei nemici degno del genere alto della pittura di storia.

Ci si può chiedere perché la visione dei dipinti di Caravaggio riesca a stimolare una così forte reazione emotiva. Vittorio Gallese[27] e David Freedberg[28] hanno unito le loro competenze disciplinari, in neurofisiologia il primo e nella Storia dell'Arte il secondo, per indagare quali siano le basi neurali che operano nella fruizione dell'opera d'arte. Nel vedere le rughe della vecchia fantesca o la pelle liscia e morbida di Giuditta, proviamo sensazioni tattili, come se passassimo le dita sulla fronte di Abra o sulle braccia delicate dell'eroina (si tratterebbe di simulazione incarnata). Proviamo anche noi qualche perplessità, osservando la fronte aggrottata di Giuditta, mentre i sussulti del corpo di Oloferne non ci lasciano indifferenti: il dolore manifestato dalla vittima attiva in noi un automatismo per cui siamo in grado di comprendere e percepire quel dolore. Forse è grazie a questo meccanismo di rispecchiamento che l'opera di Caravaggio ci fa rivivere dall'interno, come fossero nostre, le emozioni che così realisticamente l'artista sa rappresentare. Si pensi a Tommaso che affonda il dito sporco nella piaga slabbrata del Cristo risorto nel dipinto "*L'incredulità di San Tommaso*"[29]: il gesto ci fa rabbrividire. Come si instaura una relazione empatica con un'opera d'arte, sia essa letteraria o pittorica? La questione è di particolare interesse per il letterato del Seicento che indaga il rapporto complesso tra mondo della realtà e mondo della finzione. Qual è la reazione che

---

[27] Vittorio Gallese è docente di *Psicobiologia* e *Psicologia Fisiologica* all'Università degli Studi di Parma ed è uno degli scopritori dei *neuroni specchio* che si attivano sia durante l'esecuzione di movimenti finalizzati, sia osservando simili movimenti eseguiti da altri. La ricerca in questo campo è alla base dello studio della *cognizione sociale*, dell'*intersoggettività*, dell'*empatia*, del *linguaggio* e dell'*esperienza estetica*.

[28] David Freedberg, professore di Storia dell'Arte alla *Columbia University*, è soprattutto noto per il libro "*Il potere delle immagini*" che introduce al mondo delle figure, delle reazioni ed emozioni suscitate sul pubblico.

[29] Dipinto a olio su tela (107 x 146 cm) di Caravaggio realizzato tra il 1600 e il 1601 e conservato nella *Bildegalerie* di Potsdam

proviamo partecipando a eventi fittizi? Perché soffriamo per l'infausto destino di un personaggio? Perché tratteniamo il fiato di fronte al taglio della gola con una spada? Aristotele ci ha dato la sua risposta: perché siamo stimolati da un processo identificativo: mediante l'immedesimazione, il fruitore può emulare l'eroe perfetto e soffrire con lui, può provare solidarietà o reagire criticamente di fronte all'antieroe.

Consideriamo Il dramma *Iudith* di Federico Della Valle[30], un capolavoro della drammaturgia del '600, ispirato all'eroina biblica. *Iudith*, secondo Della Valle, sarebbe il doppio, un'ombra "*dell'Altissima reina dei cieli*". L'intervento divino (l'Angelo nel Prologo) rende credibile il successo dell'azione di Giuditta, ma questo non sarebbe sufficiente a garantire il successo dell'opera. La vicenda di Giuditta e Oloferne, per incontrare il favore del pubblico, deve subire un processo di mondanizzazione e far leva sul *pathos*. Nella storia raccontata nell'Antico Testamento vengono innestate vicende legate alla vita quotidiana, spunti erotici, o problemi legati al rapporto suddito-principe. Alla fine, non deve mai mancare l'elemento spettacolare: la poetica del meraviglioso impronta tutto il secolo. Giuditta, del resto, offrendo un'alternativa al modello classico di donna guerriera, *mulier bellatrix*, un po' come la Clorinda[31] del Tasso, bene interpreta il meraviglioso cristiano.

Pittori e drammaturghi di ogni epoca si sono interrogati circa la resa artistica della storia di Giuditta: che cosa includere e che cosa escludere della narrazione veterotestamentaria? Vale la pena potenziare le implicazioni emotive del testo? Il finale è la decapitazione o il ritorno trionfante di Giuditta tra i Betuli? Come rappresentare la decapitazione? Lo scrittore di testi teatrali del '600 non ha dubbi: la cosa migliore è rafforzare gli elementi che contribuiscono al coinvolgimento emotivo del fruitore, anche a discapito della fedeltà alla fonte. L'eroina deve essere umanizzata, per facilitare allo spettatore l'immedesimazione: le sue doti eccezionali di coraggio, la sua virtù senza macchia e l'interpretazione figurale (Giuditta anticipa e invera Maria) ostacolerebbero l'identificazione. L'artista, come se ricorresse al fermo-immagine, mette a fuoco gli spasimi della fine, mentre lascia alla nostra immaginazione gli eventi che la precedono, come l'ubriacatura o la seduzione e quelli che la seguono, come l'allontanamento dal

[30] Federico Della Valle (1560 - 1628), grande drammaturgo, fu autore di tre opere per il teatro, *La reina di Scotia*, *Ester* e *Iudith.*

[31] Clorinda, principessa etiope dalla pelle bianca e i capelli biondi, è una donna guerriera nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso

padiglione e il ritorno trionfante di Giuditta dal suo popolo. La forza teatrale dell'azione scenica, così concentrata, risulta emotivamente più potente.

Nella dottrina cristiana, Giuditta è tipologicamente associata a Maria. Girolamo usò notoriamente l'analogia di Giuditta che taglia la testa a Oloferne come metafora della castità di Maria, con la seguente allusione alla nascita verginale: "*la casta Giuditta ancora una volta taglia la testa a Oloferne*" (Girolamo, Lettera 22: 21). Il poeta cristiano romano del IV secolo Prudenzio, nel suo influente poema latino *Psychomachia*[32], accosta tipologicamente Giuditta a Maria e usa Giuditta allegoricamente come figura di esemplare castità (Mastrangelo 2022).

Roberta Capelli suggerisce che "*come personaggio immobile e atemporale della storia sacra, Giuditta è un simbolo di virtù immutabile, soggetta a pochissime variazioni sia sul piano dell'interpretazione della sua vicenda, sia sul piano della rappresentazione della sua persona*"; e che la sua vicenda viene con sottoposta all'esegesi di "*quattro gradi di senso: letterale (una battaglia storicamente avvenuta, tra Ebrei e Assiri), metaforico (uno scontro tra religioni, quella cristiana e quella pagana), allegorico (la lotta tra il Bene e il Male), morale (chi sta con il Bene, cioè Dio, vince*). Vi è una visione unilaterale dello scontro tra due individui che sono *topoi* (l'oppresso e l'oppressore, il giusto e il nemico del giusto), "*la cui esperienza individuale assume valore universale e li trasforma in simboli, simboli di qualità positive o negative, e ideologicamente connotati: il Bene contro il Male"*.

Giuditta, sotto questo punto di vista, è *miles Dei* e *defensor fidei*, investita di una missione divina, da compiere con le armi, ma per un ideale più alto, per realizzare la giustizia di Dio. Dal metaforico all'allegorico il passo è breve: in questa vera e propria giostra delle Virtù e dei Vizi, Giuditta è personificazione della virtù, nonostante l'inganno e l'omicidio dell'empio, aduso alla lussuria e a ogni tipo di piacere sensuale.

3.3.1 Arte e tecnologia

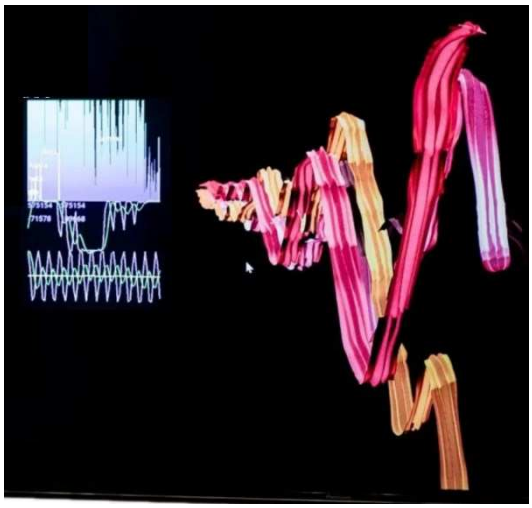
La moderna tecnologia è in grado di oggettivare le emozioni di spettatori nel momento della loro immersione visiva di fronte a un'opera d'arte. Infatti, una nuova

[32] Il poema latino, che consta di 915 esametri preceduti da una *Prefatio* di 68 senari giambici, descrive il conflitto tra vizi e virtù e rappresenta la prima e più influente serie di allegorie del Medioevo.

tecnologia, messa a punto nel Regno Unito, è in grado di mostrare le reazioni del cervello quando si fruisce di un'opera d'arte, con l'obiettivo di dimostrare il suo effetto benefico[33].

Commissionato alla società di effetti speciali *The Mill* in collaborazione con l'artista multimediale Seph Li[34], il progetto ha dato vita a una tecnologia unica nel suo genere, che consente di visualizzare le onde cerebrali in tempo reale tramite un dispositivo leggero e compatto, che si indossa sulla fronte e che recepisce e trasmette gli impulsi elettromagnetici del cervello direttamente su un monitor a seguito della rielaborazione operata da un software in grado di generare ricostruzioni in 3D (fig.25).

Il prototipo è stato testato per la prima volta alla *Courtauld Gallery* di Londra, dove i visitatori hanno potuto osservare le loro stesse reazioni cerebrali ai capolavori di artisti del calibro di Vincent van Gogh e Claude Monet.



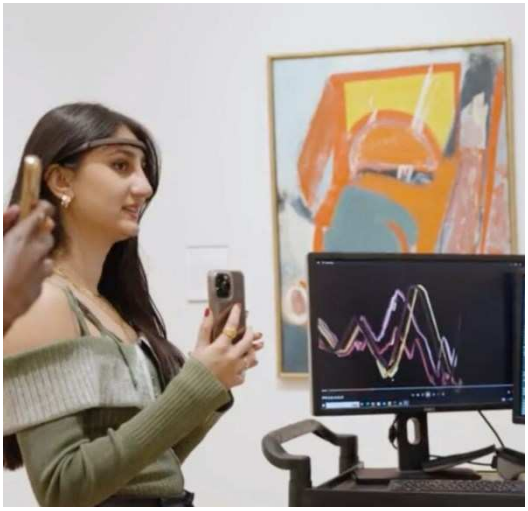


Fig. 25 Elaborazione grafica computerizzata delle onde cerebrali di visitatori intenti a osservare un'opera d'arte indossando un sensore elettromagnetico frontale-

Gli esperimenti in questo campo dimostrano che visualizzazioni in 3D della onde cerebrali sono più oscillanti e profonde, ad esempio, nel caso di *Self-portrait with bandaged ear* (1882) di van Gogh, mentre quelle di *Shell Building Site* (1962) di Leon Kossoff sono più "*corte e acute*".

Orbene, quando si osserva il volto della persona amata, un'opera d'arte o qualcosa che reputiamo bella, il cervello rilascia dopamina, il *neurotrasmettitore del piacere*,

[33] https://www.themill.com/the-mill-plus/experience/when-technology-meets-art/ (19.09.2025)
[34] Seph Li utilizza la tecnologia per creare esperienze interattive all'interno di sistemi definiti nei quali algoritmi *ad hoc* permettono interazioni coi visitatori.

soprattutto a livello del *Nucleo Accumbens*, struttura cerebrale del sistema limbico (situata nel *Paleoencefalo*[35]), fondamentale nel circuito della ricompensa e della motivazione[36].

Con la metodologia messa a punto da *The Mill* si riesce a dare una forma visiva alle sensazioni fisiche ed emotive, sebbene vi siano limiti all'indagine profonda delle infinite emozioni che l'arte innesca in un appassionato osservatore; tuttavia, di sicuro aiuta a rispondere alla domanda "*perché è ancora così importante lasciarsi sorprendere dalla bellezza di un'opera d'arte?*", affermando che fa bene al corpo e alla mente.

E' da augurarsi che un simile approccio possa estendersi anche all'arte di Caravaggio, e, in modo particolare a *Giuditta e Oloferne,* dipinto di sicuro più coinvolgente rispetto a opere *impressionistiche*.

[35] Sede principale delle emozioni primarie e delle risposte emotive che si attivano in modo autonomo, indipendentemente dalla volontà cosciente.

[36] Le funzioni del *Nucleo Accumbens* includono l'elaborazione del piacere, la motivazione (e il comportamento associato al raggiungimento di ricompense e obiettivi), l'apprendimento, la risposta anche alle esperienze avverse facilitando l'apprendimento ad evitarle, e gioca un ruolo centrale nei meccanismi di dipendenza alle droghe.

CAPITOLO 4 CARAVAGGIO e GLI ALTRI

Nei precedenti capitoli sono già stati trattati ed elucidati taluni aspetti comparativi tra *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio e altre opere sullo stesso tema. Qui invece si intende utilizzare una metodologia più ordinata e completa per indicare sul piano visivo quelle differenze in grado di stimolare una riflessione critica maggiormente precisa e puntuale, ponendo in evidenza anche minimi dettagli.

4.1 Comparazione con altre opere di Caravaggio

L'analisi sarà effettuata sia per dipinti di diversa rappresentazione ma attinenti alla decollazione, sia con *Giuditta e Oloferne* di Tolosa, già introdotta e presentata precedentemente in questo ambito.

Le scene caravaggesche di decapitazione, al di fuori di quella del nostro quadro sono: - *Davide con la testa di Golia* (1) di Roma[37] (1609) (fig. 26) e *Davide con la testa di Golia* (2) di Vienna[38] (1607) (fig. 27).

Fig. 26 *Davide con la testa di Golia* (Roma)

Fig. 27 *Davide con la testa di Golia* (Vienna) con particolare ingrandito in alto a destra

Il *Davide e Golia* di Roma, dipinto in un periodo angoscioso della vita del pittore, a cui il cardinale Scipione Borghese ne aveva chiesto la realizzazione, è forse un appello

[37] Il dipinto è conservato alla Galleria Borghese di Roma
[38] Il dipinto è conservato al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna.

disperato per facilitare, da parte di Paolo V, la revoca della condanna a morte[39] mediante capitazione a causa dell'uccisione di Ranuccio Tomassoni il 28 maggio 1606.

Dal punto di vista psicanalitico, il *Davide/Cristo,* volgendo lo sguardo compassionevole verso *Golia/Caravaggio,* peccatore, sembra indirettamente chiedere il perdono alla Chiesa per l'omicidio commesso. In ambedue i dipinti, la testa di Golia, protesa in avanti da Davide, è grondante di sangue rosso scuro, evidentemente di tipo venoso proveniente soprattutto dalle giugulari, appartenenti al sistema vascolare venoso, definito *a capacitanza*[40]. Si noti come nel *Davide e Golia* di Vienna, dipinto a Napoli su tavola di legno, non si riconosca con certezza nelle fattezze del volto di Oloferne l'autoritratto dell'artista.

Fig. 28 Caravaggio, *La decollazione del Battista,* Concattedrale di San Giovanni, La Valletta (Malta), 1607

[39] Il 28 giugno 1606 Caravaggio fu condannato in contumacia alla pena di morte.

[40] La caratteristica della proprietà di *capacitanza* del sistema vascolare venoso è riferita alla possibilità di accumulo e immagazzinamento di un volume elevato di sangue in grado di comportarsi come un grande serbatoio che può contenere circa il 70% del volume ematico totale.

- *La decollazione del Battista* (1608), in olio su tela (361 x 520 cm) è conservata nell'Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri nella Concattedrale di San Giovanni a La Valletta (Malta)(fig.28)

E' il dipinto che più di tutti ricorda le modalità tecniche della decollazione di Oloferne, riproponendo i due tempi dell'assassinio: prima lo sgozzamento, sempre con la spada, poi il distacco della testa col secondo colpo ma con l'impiego di un coltello. Qui, infatti, dopo l'uso della spada, mostrata a terra accanto al Battista, il boia, mantenendo una forte pressione in verticale sul lato sinistro della testa del santo, da cui provengono ancora copiosi fiotti di sangue arterioso, sta per procedere col *mannerino*[41], tenuto momentaneamente con la destra sul fondo della propria schiena, al completamento della decapitazione. Anche in questo caso, come in *Giuditta e Oloferne*, il pittore mette in scena il breve tempo intermedio tra la prima e la seconda fase della decapitazione (Treffers, 2025).

Fig.29 Caravaggio, *La decollazione del Battista,* Concattedrale di San Giovanni, La Valletta (Malta), 1607. A sinistra particolare della firma di Caravaggio; a destra, indicazione della posizione della firma.

Da notare la particolarità della firma di Caravaggio sotto il fiotto di sangue, come si può osservare nel particolare illustrato in fig. 29.

[41] Il mannarino, particolare pugnale corto, era denominato anche "*misericordia",* in quanto di solito veniva usato per il colpo di grazia di una persona in agonia, per ferita mortale, come mezzo eutanasico.

Della tela di Caravaggio *Giuditta e Oloferne,* cosiddetta *di Tolosa* del 1607*,* si è già detto; ma c'è qualcos'altro degno di attenzione

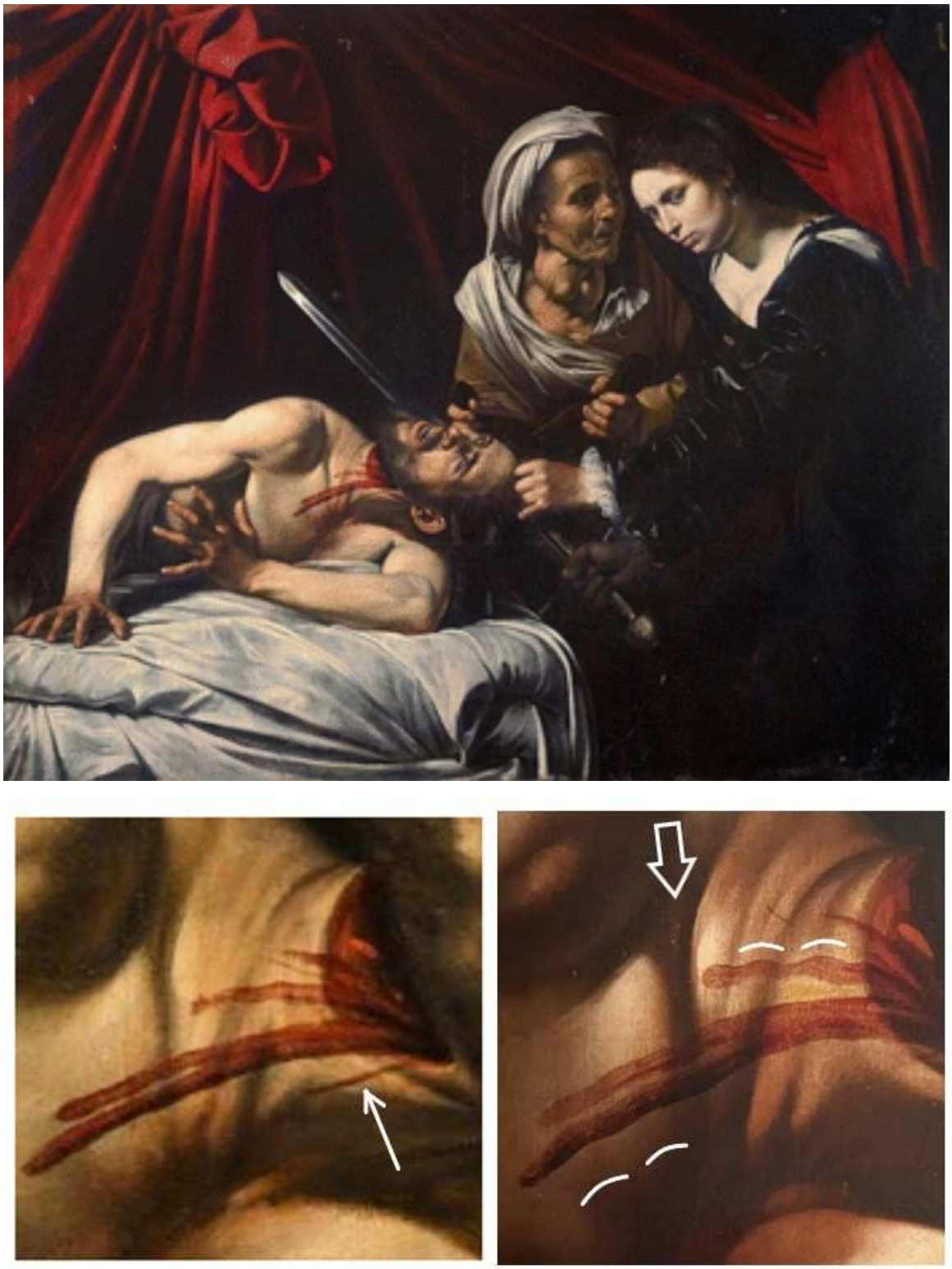


Fig. 30 In alto, *Giuditta e Oloferne* di Tolosa; in basso, analisi comparativa tra alcuni particolari tra lo schizzo di sangue dell'originale (a sinistra) e quello della copia di Finson (a destra).

Infatti, osservando attentamente lo schizzo di sangue arterioso del dipinto di Tolosa e di quello della tela di Finson, copia dell'originale, si possono evidenziare dei dettagli davvero interessanti applicando la metodologia *alla Morelli,* che, dai suoi studi di Medicina, aveva ricavato "*una particolare sensibilità alle forme anatomiche rilevate attraverso la tassonomia e la comparatistica, vale a dire attraverso l'analisi delle variazioni morfologiche nelle diverse parti del corpo umano"* (Nezzo e Tomasella, 2020).

Come possiamo osservare in fig.30, aiutati dalla sovraimpressione, la freccia a sinistra indica una componente dello schizzo che non è presente nella copia di destra; inoltre, nel particolare della copia di Finson (a destra) compaiono degli elementi ondulati, sempre concernenti al fiotto di sangue, del tutto irrealistici e, in ogni caso, assenti nell'originale; così come l'ampiezza dell'area in ombra, indicata dalla freccia maggiore di destra, evidenzia una netta differenza rispetto all'originale.

4.2 Comparazione con altri artisti

Artemisia Gentileschi (1593-1653) merita l'onore di essere l'artista con cui rapportarsi subito in questo campo, citando cosa scrisse Roberto Longhi[42] nella monografia *Gentileschi padre e figlia* (2011) pubblicata in "*L'Arte*" nel 1916:

"*E si studiò infinitamente Artemisia di fare una grand'opera nella* Giuditta che uccide, anzi che scanna Oloferne *in due esemplari grandi (Firenze e Napoli) e in una piccola replica su lavagna all'arcivescovado di Milano.* (…) *Chi penserebbe infatti che spèra un lenzuolo studiato di candori e ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello così brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang? Ma – vien voglia di dire -, ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia."* (…) *Ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di gocciole a volo lo zampillo contrale! Incredibile, vi dico!* (…) *Infine, non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di* ***seta gialla****?*[43] [44]

[42] Longhi R, *Gentileschi padre e figlia,* Abscondita, Milano, 2011

[43] Longhi R, *Gentileschi padre e figlia,* in ‹‹*L'Arte*››, Casa Editrice de *L'Arte*, Roma, 1916, pp. 245-314

[44]L'aggettivo "*giallo*", riferito al vestito di Giuditta, indica chiaramente che Longhi stava commentando la tela del 1620, quella cioè esposta alla Galleria degli Uffizi di Firenze.

Fig. 31 Artemisia Gentileschi, *Giuditta che uccide Oloferne* (1620), Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig. 32 Artemisia Gentileschi, *Giuditta che uccide Oloferne* (1612-1613), Museo di Capodimonte, Napoli

Fig. 33 Confronto fra i due dipinti di Artemisia Gentileschi (quello di Napoli vs quello di Firenze)

A un primo sguardo superficiale, i due dipinti sembrano uguali, o quasi. Ma in realtà, quello cronologicamente posteriore (1620) suggerisce dei ripensamenti importanti da parte della pittrice, che apporta miglioramenti ad alcuni dettagli. Infatti, oltre alla coperta rossa che copre il lenzuolo e alla maggiore lunghezza della spada, peraltro con l'asse principale più verticale, Artemisia sembra emulare il secondo dipinto di Caravaggio (quello di Tolosa) inserendovi gli schizzi di sangue che quasi la imbrattano, seguendo una direzione semiparabolica del tutto verosimile (fig. 33, a destra).

Addirittura, *Giuditta e Oloferne* ("seconda") di Artemisia appare, dal punto vista fisiopatologico e fisico, addirittura superiore a *Giuditta e Oloferne* ("seconda") di Caravaggio[45]. E' singolare rilevare che entrambi gli artisti si erano migliorati rispetto alle rispettive prime opere (Caravaggio: primo dipinto 1599, secondo 1607; Gentileschi: primo dipinto 1612/13, secondo 1620), dopo i fatidici otto anni!

[45] In Caravaggio, lo schizzo di sangue proveniente dalla resezione della carotide di destra appare troppo in basso rispetto a una più realistica traiettoria maggiormente verticalizzata. Al contrario, in Artemisia, il fiotto di sangue proveniente dalla carotide sinistra sembra più rispondente al rapporto tra taglio, posizione della testa, e traiettoria degli schizzi ematici.

Fig. 34 Comparazione tra gli schizzi di sangue del dipinto di Artemisia Gentileschi degli Uffizi e quelli della tela di Caravaggio (cosiddetta di Tolosa), in *Giuditta e Oloferne*.

A questo punto, c'è da chiedersi perché Caravaggio e Artemisia abbiano deciso di interpretare la decapitazione di Oloferne da parte di Giuditta in modo così orrendamente scenografico rispetto a tanti altri artisti che avevano preferito il prima o il dopo. Forse le vicende umane personali e le esperienze sociali di entrambi potrebbero aver avuto un ruolo importante, immettendo nella propria arte le emozioni, le ansie e frustrazioni che entrambi, sebbene con modalità diverse, avevano vissuto. Soprattutto Caravaggio potrebbe essere stato profondamente colpito dalla vicenda di Beatrice Cenci, giustiziata a Roma mediante capitazione l'11 settembre del 1599[46] con l'accusa di avere ucciso il padre che la seviziava e la torturava di continuo.

Fin dalla metà del secolo XVI, ancora durante i lavori del Concilio di Trento (1545-1563) tesi ad attuare la Controriforma, a Roma si respirava un'atmosfera caratterizzata da contrapposizioni inquietanti, in cui allo spirito libero di Galileo e Campanella si opponeva il clima tenebroso e soffocante dell'Inquisizione, che, a dispetto dei dettami evangelici, commetteva soprusi e delitti disumani per lottare contro l'eresia.

[46] Anonimo, *Beatrice Cenci, romana storia del secolo XVI,* edizioni Intra Moenia, Napoli, 2017

Già il 19 agosto 1556 il nolano Pomponio de Algerio, studente a Padova[47] [48] [49], fu immerso nella trementina e nella pece bollente all'interno di una speciale giara in Piazza Navona, reo di aver manifestato le sue posizioni contrarie al magistero del Papa, Paolo IV Carafa.

Ma tornando a Beatrice Cenci, dopo il parricidio, ci furono l'arresto, la tortura, le confessioni, il processo, la condanna a morte e infine il supplizio di Beatrice insieme alla matrigna Lucrezia e al fratello Giacomo, torturato e squartato. Per Beatrice e Lucrezia, fu comminata la decapitazione. Ad appena cinque mesi dalla morte della Cenci, ci fu il rogo a Campo de' Fiori di Giordano Bruno, per volontà dello stesso Clemente VIII.

In questa torbida temperie, Caravaggio dipinse *Giuditta e Oloferne*.

Quanto ad Artemisia Gentileschi, all'età 18 anni subì uno stupro da parte di Agostino Tassi, pittore come il padre Orazio e proprio suo collaboratore. Non se la sarebbe mai aspettata una violenza carnale da parte di un conoscente che frequentava la sua famiglia e la bottega del padre.

Sia Michelangelo sia Artemisia albergavano in sé una condizione di affettività inquieta, che forse ha contribuito a convogliare, ciascuno nelle proprie opere, lo *status* psichico verso qualcosa che potremmo definire *sublimazione*, incanalando gli impulsi negativi e inaccettabili in comportamenti positivi e socialmente accettabili.

Un indizio del suo genio artistico, intriso di tormentata affettività, può essere dedotto dall'analisi tecnica su una radiografia del dipinto (fig.35) che evidenzia lo spostamento della testa di Oloferne, in un primo momento più arretrata: evidentemente, anche quel dettaglio formalmente minore, era molto importante per il pittore che poteva in qualche modo immedesimarsi in Oloferne e nella sua tragica sofferenza.

A parere di Giantomassi e Zarri (2016), sulla base della radiografia, "*Caravaggio doveva aver pensato di rappresentare la fase iniziale dell'omicidio, scegliendo poi invece il momento finale, quando Giuditta ha già sferrato anche il secondo ferale colpo di scimitarra, secondo la puntuale descrizione biblica".*

---

[47] Si veda Umberto Vincenti, *Lo studente che sfidò il Papa,* Editori Laterza, Bari, 2020

[48] Il 28 febbraio 2008 l'Università di Padova organizzò un convegno al Bo' in ricordo di Pomponio, affiggendo, nell'occasione, una targa nell'atrio del Cortile Nuovo in memoria del sacrificio per la libertà religiosa del suo coraggioso studente.

[49] Vedi anche Vincenti E, "*Il caso di Pomponio de Algerio tra esercizio del potere, giustizia e ragion di stato nella prima età Moderna*" in "*Tesi e tesine di Storia*", GEDI Gruppo Editoriale, Milano, 2022, pp. 303-331

Fig. 35 Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, radiografia[50]

Mi spiace dover contraddire le conclusioni dei due esperti di metodi fisici circa la loro analisi del dipinto. Infatti, tutti gli aspetti medico-scientifici considerati finora, dimostrano, al contrario, che nel dipinto viene rappresentata proprio la prima delle due sciabolate, quella che provoca lo sgozzamento col fiotto di sangue alla massima pressione sistolica prodotta dal ventricolo sinistro nella tempesta ortosimpatica. Supponendo che i due autori avessero ragione, come si può giustificare un fiotto di sangue così violento ancora dopo il primo colpo in seguito al quale ci sarebbe stato l'arresto cardiorespiratorio pressoché immediato? Il fatto di notare che la testa sia stata dipinta inizialmente arretrata di qualche centimetro, non è *sic et simpliciter* indice di diverso momento della rappresentazione della decapitazione.

Ciò dimostra, invece, l'importanza dei dati medico-scientifici che possono avvalorare o meno, in casi similari, quanto viene osservato in base all'analisi puramente formale ottenuta con un metodo fisico di indagine. Se, inoltre, pensiamo a *Giuditta e Oloferne* del dipinto di Tolosa, potremmo riscontare con la massima evidenza che

[50] Giantomassi G, Zarri D, *Storia conservativa,* in *Caravaggio,* vol II, 2016, pp.276-302

Giuditta, dopo il primo colpo, sta già ritraendo la spada per sferrare l'ultimo affondo, avvalorando con ciò la mia tesi sulla corretta dinamica della rappresentazione *teatrale* di *Giuditta e Oloferne* del 1599.

Un ulteriore elemento concorde sullo sgozzamento che precede la decollazione totale, con rappresentazione simile ai precedenti dipinti considerati, si può ricavare dall'osservazione di *Giuditta decapita Oloferne* di Giuseppe Vermiglio (1587-1635) (fig.36), che emula Caravaggio.

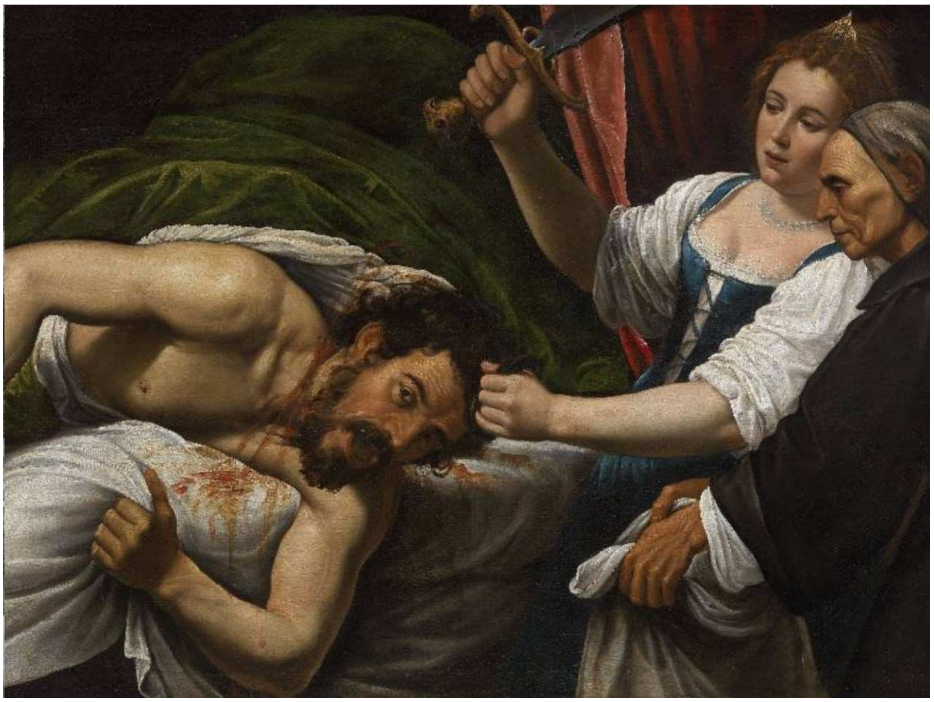


Fig. 36 Giuseppe Vermiglio, *Giuditta decapita Oloferne* (1610-1615), The Klesch Collection

L'ambientazione, i personaggi, ma soprattutto la composizione generale, sono chiaramente ripresi dal dipinto di Caravaggio. Simile è anche il dettaglio del fiotto di sangue, che però è di un colore rosso meno rutilante e che imbratta il lenzuolo sottostante di una tinta sbiadita, in cui prevale l'acquoso aspetto plasmatico povero di emazie (fig.37).

A quanto detto finora circa la questione temporale riguardante il primo o il secondo colpo di scimitarra in *Giuditta e Oloferne di* Caravaggio, va aggiunta anche l'osservazione del dipinto di Vermiglio, in cui è assolutamente evidente che Giuditta, con la lama della spada alzata sopra la testa, sta per sferrare l'ultimo fatale colpo.

Fig. 37 Particolare del dipinto in fig. 36

Dunque, oltre ai dati medico-scientifici del singolo dipinto, da me illustrati in questa tesi, si può vantaggiosamente associare anche l'analisi comparativa in cui altri elementi compositivi, come nel caso della spada sollevata dopo lo sgozzamento, possono orientare correttamente il giudizio critico definitivo sulla singola opera, che non può avvalersi unicamente di metodi puramente fisici come una radiografia (*ex pluribus unum*[51]).

Così avviene in Medicina, in cui una singola radiografia non è sempre sufficiente a formulare una corretta diagnosi.

[51] Dalla locuzione latina che significa "*dai molti, uno",* motto degli Stati Uniti d'America dal 1776 per rappresentare la nascita della nazione americana

CONCLUSIONI

Nessuna disciplina può progredire nel suo proprio alveo se non è irrorata costantemente da rivoli vivificanti di altri campi, non necessariamente affini. Del resto, la genetica insegna che l'*eterosi* comporta miglioramento delle caratteristiche fenotipiche osservabili in un ibrido rispetto ai suoi genitori.

Arte e Medicina sono apparentemente distanti tra loro, ma in realtà ognuna ha bisogno dell'altra. Andrea Vesalio, docente di Anatomia nello *Studium* Patavino, ha cambiato il paradigma della didattica settoria non solo introducendo il metodo scientifico di indagine operando direttamente sul cadavere e studiandone analiticamente le varie componenti, ma anche avvalendosi del fondamentale contributo dell'anatomista e disegnatore artistico Jan Stephan Van Calcar, allievo di Tiziano.

Dalla fusione delle rispettive competenze, in parte reciprocamente condivise, originò un volume poderoso in sette libri che Vesalio intitolò *De Humani Corporis Fabrica* (1543), vera pietra miliare della moderna Medicina basata sull'evidenza sperimentale, non più sul solo sapere teorico e sull'*ipse dixit* di Galeno.

L'osmosi medico-artistica, creatasi tra le due geniali menti, consentì un enorme passo avanti nella metodologia filosofico-applicativa tuttora valida nell'approccio scientifico e clinico al paziente.

Soffermandomi a riflettere, da Medico-Chirurgo e Anestesista-Rianimatore, ma anche da Storico e studente di *Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali*, sui vantaggi del triplice approccio condiviso tra Medicina, Storia e Arte, ho da tempo intrapreso un percorso di ibridazione multipla per la migliore comprensione delle opere artistiche del Cinquecento e del Seicento, sia per cultura personale, sia come contributo metodologico e divulgativo sul piano didattico e sociale.

Tra i vari temi degni di interesse e tra i pittori più affascinanti per la loro personalità e abilità artistica, la scelta per un'indagine poliedrica ad ampio spettro è caduta su Caravaggio e la sua opera più seducente, *Giuditta e Oloferne,* vero campo tuttora da esplorare più approfonditamente con metodologia medico-scientifica in virtù delle potenziali ricadute per ulteriori progressi conoscitivi e di critica artistica.

Le risposte ai vari quesiti iniziali hanno permesso di gettare nuova luce sia su Caravaggio e il dipinto oggetto dello studio, sia su una nuova prospettiva interpretativa di appoggio all'analisi fisica laboratoristica.

È anche emersa l'importanza della comparazione non solo inerente all'artista stesso in relazione al passare degli anni, ma anche riguardo alle scelte di altri autori sul medesimo tema. L'analisi comparativa su molti dettagli ha avuto il pregio di fornire utili chiarimenti sulle scelte di Caravaggio circa la cifra stilistica, scenica, l'atteggiamento dei protagonisti e dei personaggi secondari, l'arma del delitto, e, naturalmente, l'espressione dei volti, la morfologia dei fiotti di sangue, le modificazioni fisiopatologiche della vittima e della sua assassina.

Dalla disamina dei dettagli e dalla riflessione sulla dinamica complessiva dell'azione scenica, sono sorte nuove possibilità interpretative in cui si corrobora la necessità che Arte e Medicina interagiscano tra loro per un sinergismo utile ad entrambe.

BIBLIOGRAFIA

Aiello P, *Caravaggio 1951,* Officina Libraria, Roma, 2019

Anderson J, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy,* Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1999

Anonimo, *Beatrice Cenci, romana storia del secolo XVI,* edizioni Intra Moenia, Napoli, 2017

Brelich M, *Giuditta,* Biblioteca Adelphi, Milano, 2008

Capelli R, *La spada di Dio. Giuditta medievale, tra letteratura e allegoria,* in *Juditha dubitans: oratorio in tre quadri, musica di Marco Uvietta; libretto di Francesco Ghia e Carla Gubert; saggi a cura di Carla Gubert,* Univ. di Trento Publisher, 2022

Capitelli G et al, *Giuditta decapita Oloferne, Louis Finson interprete di Caravaggio,* Intesa SanPaolo, Attività Editoriali e Musicali, Prismi ed. Politecnica, Napoli 2016

Cappelletti F, *Caravaggio e come cercarlo***,** Editori Paparo, Roma-Napoli, 2024

Cappelletti F, *Caravaggio a Roma, Una storia senza tempo,* Editori Paparo, Roma-Napoli, 2025a

Cappelletti F, *Caravaggio 2025,* Marsilio Arte, Venezia, 2025b

Colasanti V, *Inseguendo Caravaggio nei suoi luoghi e nei suoi quadri,* Baldini-Castoldi, Milano, 2024

Craighero L, *Neuroni specchio, vedere è fare,* Il Mulino ed, Bologna, 2010

D'Orazio C, *Artemisia Gentileschi, un grande ritorno dopo 400 anni,* Arthemisia, Napoli, 2025

Freedberg D, *Il potere delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, Torino, 2009

Fu Q, *Autonomic dysfunction and cardiovascular risk in post-traumatic stress disorder,* in *Autonomic Neuroscience*, Vol 237, January 2022, 102923

Galilei G, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla Mecanica & i Movimenti Locali*, Leida, Appresso gli Elsevirii, 163

Giantomassi G, Zarri D, *Storia conservativa,* in *Caravaggio,* vol II, 2016, pp.276-302

Longhi R, *Gentileschi padre e figlia,* in ‹‹*L'Arte*››, Casa Editrice de *L'Arte*, Roma, 1916, pp. 245-314

Longhi R, *Gentileschi padre e figlia,* Abscondita, Milano, 2011

Marini F, *Caravaggio, la vita e l'arte* in *I Capolavori,* Corriere della Sera, Milano, 2003

Marini M, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "Pictor praestantissinus*", Newton & Compton Editori, Roma, 1989

Mastrangelo M, *Prudentius' Psychomachia*, Routledge ed, Abingdon/New York, 2022

Menzio E, *Artemisia Gentileschi, lettere, precedute da Atti di un processo per stupro,* ABScondita, Milano, 2004

Mochi Onori L, in *Capolavori della pittura del Rinascimento dei Musei Italiani*, Catalogo della Mostra, Mosca, 1986

Mochi Onori L, Vodret R, *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini,* GEBART ed, Roma, 1998

Nezzo M, Tomasella G, *dire l'arte, Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento,* Il Poligrafo, Padova, 2020

Onnis L, *Una nuova alleanza tra psicoterapia e neuroscienze, Dall'intersoggettività ai neuroni specchio. Dialogo tra Daniel Stern e Vittorio Gallese,* FrancoAngeli ed, Milano, 2015

Papa R, *Caravaggio,* in *Artist life,* (english version), Giunti Editore, Firenze, 2010
Spezzaferro L, *Ottavio Costa e Caravaggio: certezze e problemi,* in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Cinisello Balsamo 1975

Tallas S, *La nascita della scienza moderna europea e lo sviluppo del metodo scientifico*, Museo di Storia della Fisica, Università di Padova, Canova Edizioni Treviso, 2007

Terzaghi MC, *Antefatti,* in *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta*, a cura di Maria Cristina Terzaghi, Officina Libraria, Roma, 2021

Terzaghi MC et al, *Artemisia Gentileschi e il teatro di Giuditta,* in *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta,* a cura di Maria Cristina Terzaghi, Officina Libraria, Roma, 2021

Trefers B, *Caravaggio a Malta***,** Editori Paparo, Roma-Napoli, 2025

Trombatore G, *Le tragedie di Federico Della Valle,* in *Saggi critici,* La nuova Italia, Firenze, 1950

Vincenti E, Vincenti H, *Rianimazione e Terapia Intensiva, lezioni per Scienze Infermieristiche,* seconda edizione, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2014

Vincenti E, "*Vesalio e la metamorfosi culturale: il* De Humani corporis fabrica *nella svolta filosofica e scientifica della Medicina*", in "*Tesi e tesine di Storia*", GEDI Gruppo Editoriale, Milano, 2022, pp. 285-297

Vincenti E, "*Il caso di Pomponio de Algerio tra esercizio del potere, giustizia e ragion di stato nella prima età Moderna*" in "*Tesi e tesine di Storia*", GEDI Gruppo Editoriale, Milano, 2022, pp. 303-331

Vincenti U, *Lo studente che sfidò il Papa,* Editori Laterza, Bari, 2020

Vodret R, *Caravaggio a Roma, Itinerario,* Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2010

SITOGRAFIA

https://www.eurocomunicazione.com/2022/01/20/caravaggio-la-sfida-di-giuditta-la-mostra-a-palazzo-barberini/ (11.09.2025)

https://www.eurocomunicazione.com/2022/01/20/caravaggio-la-sfida-di-giuditta-la-mostra-a-palazzo-barberini/ (15.09.2025

https://www.arte.it/notizie/italia/sante-e-peccatrici-nobili-e-plebee-dame-e-cortigiane-le-donne-di-caravaggio-13853 (17.09.2025)

https://artemagazine.it/giuditta-decapita-oloferne-presunto-quadro-del-caravaggio-ritrovato-nel-2014-a-tolosa-e-stato-acquistato-da-un-privato/ (18.09.2015)

https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n27/01_Ric_1-Ferraretto.pdf (19.09.2025)

https://www.themill.com/the-mill-plus/experience/when-technology-meets-art/ (19.09.2025)

https://webmagazine.unitn.it/evento/lettere/98893/gli-enigmi-di-giuditta-tavolo-storico-letterario (20.09.2025)

https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/365/1/Valentina_Locatelli_Es_sey_das_Sehen_eine_Kunst_Sull%27arte_della_connoisseurship_e_i_suoi_strumenti.pdf (21.09.2025)

https://www.mensa.it/2020/12/arte-e-neuroscienze-quali-intersezioni/ (22.09.2025)