

Caravaggio e la cortigiana: aspetti sociologici e problemi artistici*

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

Occuparsi dei modelli – o delle modelle – di Caravaggio può sembrare un'ennesima ricerca dell'aneddoto biografico. Infatti, la questione è vecchia, a cominciare dal saggio di Hess del 1954¹, preceduto da altri tentativi, tra cui naturalmente anche da Longhi², seguito poi da Frommel³, per menzionarne alcuni. Tali ricerche vanno oltre la mera curiosità in quanto fondate sul presupposto che il Merisi dipingesse direttamente dal modello. Tale presupposto, basato sulle fonti seicentesche da Mancini in avanti, ha ulteriormente cementato, assieme all'identificazione dei suoi modelli, la definizione di Caravaggio come naturalista o come realista. Ora, a parte che tali termini non hanno, nella storiografia artistica moderna, alcuna definizione teorica ben chiara e vengono usati quasi come sinonimi – problema di cui mi riprometto di occuparmi altrove – la congettura del modello immediatamente identificabile ha prodotto, nel corso degli ultimi cinquant'anni, una serie di conseguenze, in parte subordinate una all'altra:

– prima cosa, l'identificazione del modello di vari quadri giovanili con Mario Minniti (fig. 1) proposta da Frommel sulla base della vita di Francesco Susinno del 1724 e di una incisione del 1824, come anche dell'*Amore Vincitore* e numerose altre figure di fanciullo con Francesco, il garzone registrato presso il Merisi nel 1605, sulla base del diario di viaggio dell'inglese Symonds⁴ del 1650 ca. A quest'ultima identificazione si sono però sostituiti anche altri nomi, e questo è significativo per



Fig. 1a – Ritratto di Mario Minniti, incisione da: *Memorie de' Pittori messinesi e degli esteri*, Messina 1824, tav. 83.



Fig. 1b



Fig. 1c



Fig. 1d



Fig. 1e

Fig. 1 – b et c: Caravaggio, *La Musica*, New York, Metropolitan Museum (particolare). – d: Caravaggio, *Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (particolare). – e: Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, Firenze, Fondazione di Studi di storia dell'Arte Roberto Longhi (particolare).



Fig. 2 – Caravaggio, *Fillide*, già Berlino, Kaiser Friedrich-Museum.

il nostro problema. La stessa fonte afferma, inoltre, trattarsi di quel Checco con il quale l'artista dormiva, poi identificato con Cecco del Caravaggio da Gianni Papi⁵, venendo a rafforzare la percezione di ambiguità sessuale dei personaggi dei quadri giovanili;

- secondo: all'inizio degli anni Settanta, e cioè proprio in un periodo in cui si discuteva, in tutto il mondo occidentale, la riforma in termini più tolleranti dei paragrafi penali contro l'omosessualità maschile (come poi avvenne), alcuni storici dell'arte di moderno pensiero liberale, come Posner, Frommel e Hibbard, hanno forgiato, su questa base, un Caravaggio autore di quadri per omosessuali, annoverando tra i frequentatori dei circoli dedicati a tale orientamento quando il cardinal Del Monte, quando lo stesso artista. Questa corrente interpretativa ha avuto la sua più popolare realizzazione visiva nel film di Derek Jarman. Ancora nel 1996 Frommel ha ribadito l'idea di una convivenza erotica tra il Minniti e Merisi, consumata sotto il tetto di Palazzo Madama⁶;

- terzo: la rinnovata attenzione verso i documenti giudiziari già noti e la scoperta di alcuni altri negli anni Novanta⁷ ha rafforzato l'idea di un artista emarginato rispetto alla società del suo tempo, sia come omosessuale che come criminale; ciò ha avvalorato una interpretazione psicologica in termini freudiani di tutta la sua opera, basata su una giovinezza difficile, come intrapresa da Röttgen nel 1974⁸. Ora, l'ipotesi di una adolescenza sregolata è privata di fondamento specie grazie ai documenti ritrovati da Giacomo Berra a partire dal 2002⁹, mentre il tratto criminale va fortemente ridimensionato soprattutto se indagato alla luce del contesto della società romana dell'epoca¹⁰;
- quarto: chi non ha condiviso la prevalente chiave omosessuale, ha comunque sostenuto l'ipotesi dell'emarginazione sociale, restituendo l'immagine di un Caravaggio coinvolto nella malavita e convivente di prostitute. A supporto di tale interpretazione è stato chiamato in causa il *Ritratto di Fillide* già a Berlino (fig. 2), nel quale già Voss nel 1923 aveva voluto riconoscere la stessa modella della *Santa Caterina*, della *Marta* di Detroit e della *Giuditta*¹¹, ritenendo inoltre che ritraesse Caterina Campana, la moglie di Onorio Longhi; ipotesi accolta anche da Hinks e Frommel. A questa lettura concorre poi la narrazione alquanto romantica di Passeri¹² sulla modella Lena, che sarebbe all'origine dell'agguato al notaio Pasqualone nel 1605 come anche l'affermazione di Mancini¹³ che la *Morte della Vergine* fu rifiutata perché la modella era una prostituta amata dal Merisi;
- quinto: oggi che l'orientamento sessuale fa meno scandalo – e quindi suscita meno interesse – permane il pensiero che i modelli del Caravaggio fossero riconoscibili; idea che, assieme a quella comunque persistente che i suoi quadri facessero scandalo perché, come afferma soprattutto Bellori, varie volte rifiutati, genera un'ampia letteratura, altamente teorica, sulle qualità referenziali intenzionali dei suoi quadri, presupponendo una riconoscibilità voluta dall'artista (per esempio, Cecco nel *San Giovanni Battista* capitolino)¹⁴. Un altro filone interpretativo, fondato sull'idea manciniana dell'*atelier* buio frequentato da modelli (che in verità è piuttosto una metafora), ovvero sulla necessità di Caravaggio di avere sempre un modello davanti, propone invece l'immagine di un Merisi pre-cinematografo, operante con specchi,

lenti, lumi artificiali e proiezioni. Ciò, nonostante altri studiosi avessero già cominciato a sospettare, a mio avviso a ragione, che sia stato l'artista stesso a voler restituire una determinata idea del suo modo di operare proprio per non svelare il suo vero modo di produzione¹⁵.

Bisogna aggiungere, come ultima osservazione, che tutti questi argomenti si concentrano sulla fase romana dell'opera di Caravaggio, problema comunemente risolto con l'affermazione che, poiché dopo la fuga da Roma non ebbe più modelli a disposizione¹⁶, egli dovette far ricorso alla memoria e a certi tipi fissatisi nella sua visione interna. Nessuno è mai riuscito a dimostrare perché a Napoli o in Sicilia non si dovevano, stando a questa ipotesi, trovare modelli, se non motivando il fenomeno con un Caravaggio inquieto e sempre in fuga; idea che né la realtà giuridica del tempo, né le analisi tecniche condotte sugli ultimi quadri confermano¹⁷.

La grande quantità di indagini scientifiche di questi ultimi anni ha dimostrato come egli non abbia né dipinto «alla prima» né, in sostanza, cambiato tecnica, nonostante negli ultimi anni essa diventi sì più economica e, quindi, probabilmente anche più veloce, ma mirata a produrre un effetto estetico e pittorico calcolato. Il suo modo di procedere è, in sostanza, lento e assolutamente all'interno di certe norme professionali¹⁸. L'idea della velocità di esecuzione si basava, tra l'altro, innanzitutto sulla convinzione che il primo e secondo *San Matteo* per la cappella Contarelli e le due versioni dei laterali per la cappella Cerasi fossero stati rispettivamente rifiutati e rifatti nello stesso anno – convinzione oggi non più sostenibile¹⁹. Se aggiungiamo le indagini della Kroschewski che svelano come dietro a molte composizioni del Merisi vi sia un'astuta struttura geometrica, i quadri di Caravaggio sono tutt'altro che il prodotto di una diretta ripresa del modello, bensì il frutto di una complessa elaborazione e preparazione di cui ci sfuggono gli stadi preparatori, probabilmente proprio perché il Merisi stesso ne fece, strategicamente, un segreto²⁰.

Mi sembra dunque il momento di tentare di liberare la testa dai preconcetti saldamente ancorati nella fortuna critica, ma non necessariamente nei documenti. Questa indagine sui modelli si vuole perciò innanzitutto decostruttivista per rendere possibile un nuovo modo di pensare Caravaggio: una sorta di *tabula rasa* cerebrale, non scalfita da pregiudizi circa l'orientamento sessuale, l'emarginazione sociale, gli scandali e rifiuti o il «naturalismo diretto», concetti tutti intrecciati l'uno con l'altro. Il ricorso ai documenti, purtroppo, è reso difficile per varie ragioni: come si sa, una serie di quelli pubblicati da Bassani/Bellini nel 1994 non sono affidabili²¹ o addirittura falsi, ma sono purtroppo serviti a sostenere proprio certe affermazioni rispetto ai rapporti di Caravaggio in termini sessuali, sociali e con modelle²². Ricontrollare tali documenti, e questo vale anche per altri di pubblicazione più affidabile, come quelli citati da Corradini, risulta un'impresa assai ardua, se non impossibile per certi casi²³. Se, quindi, alcuni risultano non rintracciabili, non vuole automaticamente dire che siano falsi, ma mi sembra prudente non servirsene finché non risultino verificabili. Per cominciare da Mario Minniti, la prima menzione documentaria sicura su questo pittore siciliano è una commissione del 21 maggio 1606 in Sicilia²⁴. La sua prima biografia risale al 1724 e si deve a Francesco Susinno: è quindi di molto posteriore e risente già ampiamente della fortuna, diciamo di *reputazione* del Caravaggio, chiaramente identificabile nella tendenza sin dai tempi suoi. È perciò inattendibile, al punto tale che francamente oggi non possiamo sapere di quali delle faccende che Susinno racconta fidarci²⁵. L'opera pittorica di Minniti rivela, sì, conoscenze del Caravaggismo, ma è assai lontana dal Merisi ed è, al confronto, di una qualità tanto scadente da rendere fortemente dubbia una sua



Fig. 3 – Caravaggio, *La Musica*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 4 – Caravaggio, *Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

stretta collaborazione col pittore lombardo. Il suo ritratto ci è pervenuto solo tramite una rozza incisione del 1824 (cfr. fig. 1a), eventualmente già calcata col presupposto che egli fosse fedele collaboratore di Caravaggio, quindi la somiglianza addotta a conforto dell'ipotesi è probabilmente, in realtà, inversamente condizionata dall'idea di un Minniti caravaggesco. Il pittore di nome Mario, residente al Corso, che Caravaggio menziona durante il processo del 1603 come uno che « stava una volta con me et è tre anni che se ne parti da me²⁶ », potrebbe essere lui, ma più probabilmente non lo è, per il semplice fatto che pittori di nome Mario a Roma non dovevano essere affatto infrequenti. Inoltre « stava con me » può ancora oggi significare semplicemente « lavorava con o per me », e infatti Caravaggio sarebbe stato alquanto matto ad affermare davanti a un tribunale che conviveva con un uomo che, come Minniti, nel 1595 compieva i 18 anni. L'accusa di sodomia, sottointesa nella dichiarazione di Mao Salini del 1603 che un certo Giovanni Battista facesse da « bardassa » a Caravaggio e Onorio Longhi, è tutt'altra cosa²⁷. Innanzitutto può essere falsa, cioè diffamatoria, dato che una siffatta accusa rientrava tra i modi più diffusi, allora in uso, per infamare un concorrente su un mercato molto competitivo, come dimostra la stessa accusa rivolta da Gaspare Murtola nei confronti di Giambattista Marino nel 1609²⁸. Ad ogni modo la maldicenza fu alquanto efficace se ancora nel 1650 una guida raccontò al Symonds il pettegolezzo del « Cecco »: da un lato abbiamo a che fare con una diffamazione fatta circolare intenzionalmente sin dai giorni del Merisi vivo, dall'altro con un viaggiatore avido di notizie sensazionali, come tutti i turisti, e che per di più veniva da un paese dove la *communis opinio* riteneva che l'omosessualità fosse uno sport nazionale degli italiani²⁹.

Se invece tale « bardassa » del 1603 esistette realmente, il fatto che l'inquirente non ne fece un caso contro il quale procedere *ex officio*, come sarebbe stato obbligato a fare in caso di omosessualità, induce a vedervi un rito di passaggio, comune a uomini in tutta l'Europa dell'epoca, e più precisamente tollerato in Italia e a Roma se occasionalmente vissuto con minorenni (appunto con « bardasse ») come hanno dimostrato ricerche recenti³⁰. Il rapporto stabile con un uomo adulto, cioè oltre i 18 anni, invece, conduceva dritto al rogo ed era, in un'epoca in cui l'orientamento sessuale non era costitutivo dell'identità di una persona, del tutto eccezionale, come testimonia il Montaigne a proposito di un gruppo di Portoghesi « sposatisi » a San Giovanni a Porta Latina e poi finiti sul rogo³¹. È quindi da escludere non solo che Merisi ammettesse gratuitamente l'esistenza di un tale rapporto davanti ad un tribunale, ma anche che esso fosse tollerato nella

casa del cardinal Del Monte, specie da quando siamo così bene informati sulla personalità di questo prelado grazie alle ricerche di Spezzaferro e di Waźbiński. In mancanza di prove positive, sarà quindi più prudente fare a meno di Mario Minniti come modello (e naturalmente anche come amante, se non come collaboratore o copista e certamente come complice³² nella fuga da Roma dopo il 28 maggio del 1606, perché Minniti, come detto sopra, era già in Sicilia). L'incertezza che accompagnava sin dall'inizio l'identificazione dei suoi tratti ci consiglia ulteriore cautela. Infatti nei *Musici* le due teste identificate con lui da Frommel, sono invece considerati autoritratti da molti studiosi, al pari del *Ragazzo morso da un ramarro*, e quindi accostati al *Bacchino malato* (cfr. fig. 1). Proprio una delle ipotesi formulate al proposito della *Musica* di New York (fig. 3) vuole che tutti i personaggi seguano lo stesso modello, sia esso o meno l'artista stesso³³. Qualsiasi cosa si accosti, c'è sempre una somiglianza tipologica, ma anche una più o meno marcata differenza, fenomeno che già Mia Cinotti ha ricondotto con molto buon senso ad una «aria di famiglia» dovuta, come ipotizzato da Brandi, a una sedimentazione interna di modelli non sempre presenti³⁴.



Fig. 5 – Caravaggio, *Medusa*, collezione privata, radiografia (particolare).

Questa problematica è inerente anche all'interminabile discorso sugli autoritratti presenti o non presenti in una serie di quadri giovanili, che si intreccia con il problema dei modelli. Infatti è ovvio che qui abbiamo a che fare più con un tipo che con vari individui ben distinti, tipo che si ritrova nel *Suonatore di liuto* (fig. 4) e che visualizza un ideale di languida bellezza giovanile immaginata in centinaia di madrigali d'amore – anche spirituali! – dell'epoca. L'insistenza sulla tipologia riprodotta o trasformata dalla memoria visiva del pittore nel corso del periodo napoletano stranamente non viene riscontrata con l'ipotesi che un artista come Caravaggio potesse aver avuto una tale memoria e capacità trasformativa già nei suoi primi anni di attività. L'unica ragione è l'idea fissa che egli abbia dipinto davanti al modello senza niente aggiungervi. Invece, è proprio l'uso del proprio ritratto a dimostrare il contrario, ovvero la capacità del Merisi di trasformare il modello che stava studiando. Si tratta dell'autoritratto visibile nella riflettografia della *Medusa* di proprietà privata pubblicata da Marini come cosiddetta *Medusa Murtola* (fig. 5). Si può discutere, ne convengo, se i tratti siano veramente quelli del Merisi; ma sono chiaramente di un uomo, e mi sembra tecnicamente la cosa più ovvia, per un volto da studiare su uno specchio convesso, servirsi del proprio volto. È molto interessante, in questo contesto, che già Marangoni nel 1922/1923, tra l'altro seguito da vari studiosi fino a Stone nel 2002, ipotizzasse che alla base dell'unica *Medusa* allora conosciuta, quella di Firenze, ci fosse un autoritratto dell'artista³⁵! Quello che è importante nel nostro contesto è che questo procedimento dimostra come in realtà Caravaggio trasformasse i suoi modelli fisici in direzione di una visione tutta sua e conforme al soggetto. L'espressione di spavento studiata in questa occasione soggiace nell'*Oloferne* e nel giovane che fugge dal *Martirio di san Matteo* (fig. 6). In nessuno dei due casi si tratta di un autoritratto vero e proprio inserito in un quadro di storia con significato iconografico esplicito. Assistiamo invece al riuso di un'espressione già studiata e sperimentata, procedura molto ragionevole per l'economia della produzione.

Abbiamo altri tipi ricorrenti nelle opere romane del Merisi, anche se spesso tali tipologie subiscono varianti. Un caso molto discusso sono la *Maddalena*, *Santa Caterina e Giuditta* che sono state identificate con Fillide Melandroni (fig. 7). Le tre donne si assomigliano, sì, o almeno le prime due, ma quasi meno dei quattro musicisti della *Musica* tra di loro; quindi è benissimo possibile che alla base di tutte e tre ci sia lo studio di una stessa modella poi adeguata, una volta quasi bionda, una volta più scura; la testa, nel caso della figura di *Giuditta*, è sovrapposta, molto a proposito, al fisico di un'amazzone antica. La presenza di orecchini (molto comuni per l'epoca) e di vestiti simili non provano niente, giacché si può trattare di oggetti d'*atelier* (magari prestati da un collega) e essere facilmente riprodotti a memoria. Ciò non esclude, ma al tempo stesso non richiede obbligatoriamente, la presenza della modella in posa per ogni quadro. Dal momento che si ipotizza una sola seduta poi riutilizzata, bisogna allora ammettere l'esistenza di un modo per ricordarsene, sia tramite il disegno o una tecnica simile, sia grazie a una prodigiosa memoria visiva. Quest'ultima, senza dubbi uno dei tratti geniali del Merisi, non sembrava fuori del possibile nemmeno per l'epoca, dato che Romano Alberti, nel suo trattato sulla pittura, la pone come supremo fine dello studio del modello: «bisogna che (il pittore) abbia i sensi acuti e molto buona immaginativa, con la quale apprenda le cose poste davanti agli occhi (...) come per esempio, volendo il pittore dipingere un uomo, primieramente mediante li raggi visivi bisogna che apprenda li contorni et altri accidenti di quello, e questi istessi riduca con l'immaginazione all'intelletto (...) bisognerà che l'istesse operazioni eserciti perfettissimamente, si come leggiamo di Apelle (...) che, addimandato dal Re Ptolomeo chi l'avesse menato a cena con lui, subito, preso un carbone, disegnò di modo l'effigie di quel tale (...)»³⁶.

Ad ogni modo, nel caso delle tre eroine, siamo davanti a una trasformazione, e non a una copia diretta dal naturale, il che fa supporre che, nel caso si sia trattato della stessa modella, questa non fu certo studiata in tre diverse occasioni e a fronte di numerose e interminabili sedute. I modelli erano costosi, come testimonia più tardi Gianlorenzo Bernini, e, specie nella Roma intorno al 1600, difficili da ottenere, fatta eccezione per le prostitute o le mogli degli stessi pittori, dato che ancora nel 1607 l'Accademia di San Luca vietava modelle femminili³⁷. Se nel nostro caso si trattava di Fillide Melandroni, prostituta allora, sulla fine degli anni Novanta, quasi diciottenne già all'apice di una notevole carriera e, come si vedrà, eccezionalmente abile negli affari – se non, addirittura, avida³⁸ –, le sedute dovevano essere costose. L'idea – falsa, come si evince dagli studi di Richard Spear³⁹ – di un giovane Caravaggio poverissimo, assieme alla buona intenzione di alcuni studiosi di salvare il Merisi dall'immagine di omosessuale, hanno generato il concetto, in alcuni, di una Fillide amante del Caravaggio, giacché così la modella, al pari delle mogli, non sarebbe costata nulla. Sembra quasi illecito pensare che il pittore potesse permettersi una seduta costosa, e magari più di una – con Fillide o con chicchessia –, per poi fare un uso economico da ciò che ne avrebbe ricavato se non in disegni, in altro modo, nonché col fissarlo nella memoria. L'ipotetico amore poi ha fatto datare generalmente il ritratto di Berlino (fig. 2) nello stesso periodo dei tre quadri menzionati, quindi negli anni 1597-1599.

Fillide Melandroni, nata a Siena nel 1581⁴⁰, era una delle cortigiane romane più in vista di quegli anni. Ranuccio Tomassoni, l'avversario del Merisi nella famosa rissa del 1606, fu un suo amante o più sicuramente cliente prima del o nel 1600. Risultano non rintracciabili o falsi i documenti pubblicati da Bassani/Bellini relativi a Fillide prima di quell'anno⁴¹, fatta eccezione per il processo verbale relativo ad una rissa a pugni che fece trovare Fillide e una certa Maria cortigiana



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c

Fig. 6 – a: Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
 – b: Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (particolare invertito). – c: Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli (particolare).



Fig. 7a



Fig. 7b



Fig. 7c

Fig. 7 – a: Caravaggio, *Marta converte Maria Maddalena*, Detroit, Institute of Arts (particolare). – b: Caravaggio, *Santa Caterina d'Alessandria*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (particolare). – c: Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (particolare).

antagoniste l'11 marzo 1596, dove l'aggressione sembra assegnabile a Maria⁴² e di una querela sua del 23 dicembre 1597⁴³. Nel 1600 sfregiò una collega nel letto di Ranuccio⁴⁴; la ferocia con la quale cerca di recuperare l'ex-cliente o amante può far supporre che si trattasse del suo *amico fermo*, al quale le cortigiane romane che lavoravano indipendentemente e per conto loro affidavano la loro reputazione⁴⁵. Dopo il 1601, o dal 1601, subentrò l'allora giovanissimo letterato Giulio Strozzi, non sappiamo per quanto tempo e in quale ruolo. Giulio Strozzi è documentato per la prima volta a Roma nel 1601⁴⁶, diciottenne, in una lettera che il padre, preoccupato dallo stile di vita del figlio, scrive, il 14 maggio, al letterato Giovanni Battista Strozzi, parente presso il quale il figlio viveva⁴⁷. È probabile che questo avesse assunto il ruolo del nuovo *amico fermo* di Fillide, visto che gli diede in prestito un quadro. Infatti, in un suo testamento dell'8 ottobre 1614 la Melandroni dispone che «un quadro ossia ritratto di mano di Michelangelo da Caravaggio», che si trova in casa sua, sia restituito allo Strozzi poiché esso ne era il legittimo proprietario⁴⁸. La menzione testamentaria è sempre stata posta in relazione con il quadro di Berlino, ma bisogna sottolineare che non dice chi vi è ritratto – potrebbe in teoria benissimo trattarsi di Giulio Strozzi, giacché suo padre Roberto già nel 1588 aveva il progetto di far realizzare i ritratti di tutti i personaggi memorabili della sua casata⁴⁹. D'altro canto, nel 1627 Giulio Strozzi si descrive come collezionista di ritratti: «Io mi trovo fatta una raccolta de' ritratti di tutti i begli ingeni di questo secolo»⁵⁰.

Una copia dell'inventario *post mortem* della Melandroni redatto il giorno della sua morte il 3 luglio 1618⁵¹ non menziona più il quadro, ma ci dà un'idea del suo

modo di vita e dei suoi interessi. Lascia beni per un valore di più di 658 scudi, più che altro investiti in biancheria da tavola e da letto, vestiti, mobili e corami, nonché in un letto dorato e una chitarra alla spagnola – inventario che lascia chiaramente intravedere una donna mondana, amante dello sfarzo femminile, insomma una cortigiana di lusso che ormai si faceva rispettare – e guadagnava i suoi soldi – con società d'affari contratte sin dal 1606 con i fratelli di suo ex amante Ranuccio Tomassoni, ucciso proprio in quell'anno da Caravaggio⁵². Non si interessa affatto all'arte, visto che possiede tre banali quadri di devozione il cui valore ammonta, insieme, all'un per cento del suo lascito: un *Presepio*, una *Madonna* e – molto a proposito – una *Maddalena*. Mi sembra improbabile che una tale persona – vanitosa e al contempo ansiosa di dare della sua casa un'immagine di femminilità agiata e ordinata (come sul ritratto di Berlino), ma senza traccia di cultura intellettuale o artistica – possa aver appeso alle sue pareti un ritratto che non rappresentasse se stessa. Visto che non ne era nemmeno la proprietaria, è inverosimile che lo abbia ottenuto in regalo o comprato da Caravaggio. Mentre è quindi probabile che il ritratto menzionato nel 1614 come di Giulio Strozzi sia identico a quello perduto di Berlino, è improbabile che esso sia il risultato di un'amicizia di Fillide con Caravaggio che, come si evince dalla quasi ventina di ritratti noti e per lo più perduti, nella maggior parte dei casi eseguì ritratti per amici⁵³, regalati o pagati non lo sappiamo.

Ma è poi possibile che le tre belle, snelle giovani eroine del Merisi (fig. 7) siano identiche alla matrona romana un po' grassottella del perduto quadro di Berlino che rientra esattamente nello schema del ritratto borghese e «per bene» diffuso da Ottavio Leoni (fig. 8 e cfr. fig. 9) e che John Varriano ha addirittura descritto come «negante ogni desiderio (*so as to negate all desire*)?»⁵⁴ L'apparente divergenza fra mestiere e portamento perbene fa, al primo cospetto, dubitare dell'identità della rappresentata sul ritratto ex-berlinese (fig. 2). Comunque l'inventario *post mortem* della collezione di Vincenzo Giustiniani del 1638, molto attendibile, e dalla quale proviene il quadro, è esplicito: «(...) un altro quadro con il ritratto d'una cortigiana chiamata Filide in tela da testa con sua cornice negra (di mano di Michelangelo da Caravaggio)»⁵⁵. Possiamo ammettere che a questo ritratto si riferiscono i versi elogiativi attribuiti a Giulio Strozzi⁵⁶ o in modo più convincente al giurista Marzio Milesi, amico del Caravaggio nonché conoscente del Giustiniani e della sua collezione⁵⁷. Che si tratti effettivamente del ritratto di una cortigiana, anche se gli orecchini, la pettinatura e la gestualità composta non si differenziano per niente dalle dame perbene ritratte da Ottavio Leoni, lo dimostra il sottile velo giallo che copre parte del suo *décolleté*. Non solo a Roma, le prostitute erano obbligate a indossare un velo giallo, che cercavano di integrare ai loro abiti in modo da farne un ornamento poco visibile e che ritroviamo in numerosi ritratti rinascimentali di cortigiane o comunque di donne conviventi senza regolare matrimonio⁵⁸. Caravaggio si inserisce chiaramente in una lunga tradizione di ritratti di cortigiane famose; possiamo perciò lasciare da parte le possibili interpretazioni del gelsomino⁵⁹.

La sua provenienza ha indotto anche a credere che il ritratto della Melandroni sia stato eseguito direttamente per Vincenzo Giustiniani, uno dei sostenitori del Merisi, supponendo così che il Giustiniani abbia avuto una relazione con la famosa prostituta. Tale idea si basa su un'inchiesta del 9 e dell'11 luglio 1601, quando Fillide venne arrestata assieme a Ulisse Masetti, ex-spenditore del Giustiniani da poco sposato. Ambedue ammettono di aver avuto tempo prima una relazione carnale (finita sei mesi fa secondo Fillide, due anni fa secondo Masetti); dall'interrogatorio niente lascia intendere che la Melandroni si stesse recando a Palazzo Giustiniani o che abbia mai avuto una relazione con



Fig. 8 - Ottavio Leoni, *Ritratto di donna*, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie.



Fig. 9 - Ottavio Leoni, *Ritratto di donna*, Vienna, Albertina.

il Marchese⁶⁰. Alla sua morte, Vincenzo Giustiniani lasciava ben due ritratti di cortigiane del Merisi, di cui uno è *Fillide*, mentre l'altro, più grande, era di «una Cortigiana famosa» anonima, alla quale si riferisce forse l'epigramma di Michele Silos intitolato a Taide⁶¹. L'ambizione del Giustiniani non era certo di esibire una sua predilezione, non tramandata, per il *demi-monde*, bensì di riunire il maggior numero possibile di opere del prediletto pittore lombardo. Nel caso dei suddetti ritratti, il loro valore artistico superava tanto più facilmente quello della rubrica scandalosa, in quanto le donne rappresentate erano morte e quindi fuori del pettegolezzo. È quindi probabile che Giustiniani abbia acquistato il ritratto dallo Strozzi quando questi lasciò Roma – non direttamente per Venezia, ma probabilmente, stando alla sua biografia nelle *Carte Stroziane*⁶², per la corte di Urbino. La sua partenza si colloca in una data non precisabile, ma sicuramente successiva al 1617 e precedente al 1619, in un momento in cui aveva già riottenuto il quadro da parte della Melandroni, che alla sua morte nel luglio 1618 non lo aveva più in casa. Uno Giulio Strozzi un po' più maturo e oramai, ma malvolentieri, protonotaro apostolico grazie ai soldi del padre, deve aver riflettuto se *Fillide* facesse parte o meno dei «begli ingegni di questo secolo», vedendo l'opportunità di ricavare dalla vendita a un ricco banchiere una bella cifra, specialmente da quando verso il 1607 suo padre aveva iniziato a incontrare crescenti difficoltà economiche⁶³. È improbabile che egli abbia ordinato un ritratto di una sua concubina all'età di 16 anni, come si dovrebbe pensare se il ritratto fosse del 1598⁶⁴, data per la quale, tra l'altro, la presenza di Giulio nella città eterna non è a oggi comprovabile, e che lo vede, probabilmente, ancora impegnato nei suoi studi magistrali all'università di Pisa⁶⁵. Quindi, il ritratto di Berlino deve essere stato eseguito dopo il 1601, quando la Melandroni era oltre i vent'anni, cosa che combacia bene con i tratti che vediamo, e in



Fig. 10 – Caravaggio, *Ritratto di Maffeo Barberini*, Firenze, Collezione privata.

un periodo in cui ella pare aver raggiunto una certa rispettabilità, evitando risse e accumulo di clienti e concentrandosi invece sull'aumento dei suoi beni.

La differenza fisiognomica tra il quadro ex-berlinese e le eroine dei quadri di Caravaggio degli anni 1597-1598 si potrebbe quindi spiegare con la differenza di età e di temperamento della situazione? Ma quanto il quadro di Berlino assomiglia alla vera Fillide, visto che si discosta così poco dai ritratti di Ottavio Leoni o Scipione Pulzone⁶⁶, anche se il disegno pervenutoci del Leoni probabilmente si ispira del quadro del Merisi (fig. 9)⁶⁷, riuscendo comunque più vivace (e magari non rappresenta nemmeno la stessa persona)? È sorprendente quanto le sue fattezze assomiglino invece al *Suonatore di liuto* (fig. 4), per la forma del naso, delle sopracciglia ad arco e per gli occhi leggermente obliqui, tratti che si trovano ancora più salienti che nella vecchia fotografia a colori, nella copia seicentesca che esiste in collezione privata. A vedere quanto questo quadro sembra più vicino a una certa tipologia convenzionale da una parte e fisiognomicamente caravaggesca dell'altra, viene in

mente l'osservazione di Giulio Mancini che i ritratti di Caravaggio non assomigliavano: «altri che sono pittori valentissimi, che non han fatto assomigliare, come il Caravaggio, senza colorito simile al naturale». Mancini classifica in questo modo i ritratti del Merisi tra quelli «che non si assomigli, ma con arte», mentre ammette che c'è chi riesce a fare sì «che somigli ma senz'arte»⁶⁸.

Una simile perplessità ha già occupato la critica rispetto al *Ritratto di Alof de Wignacourt* al Louvre, i cui tratti tanto si avvicinano a una tipologia «maltese» caravaggesca, cioè di uomo maturo, energico a autorevole, presente nel ritratto identificato con *Fra Antonio Martelli* (Firenze, Galleria Palatina) e nel *San Gerolamo*, che le proposte hanno oscillato tra un'improbabile funzione di modello di un Gran Maestro che posa per il *San Gerolamo*⁶⁹ (Valletta, Co-Cattedrale St. John) e magari anche per il carceriere della *Decollazione di San Giovanni Battista* (Valletta, Co-Cattedrale St. John), e l'identificazione del ritratto di Palazzo Pitti con Wignacourt stesso. Invece, il quadro del Louvre non solo si discosta appena dalla convenzione, praticata da Scipione Pulzone sulla scia di Tiziano (e probabilmente così fu voluto dal committente che richiedeva appunto un «vero» ritratto di Stato), ma si cura poco della realtà del personaggio: si sa che l'armatura è vecchia, invece di quella nuova e moderna appena ordinata dal Gran Maestro, ma anche le sembianze sono in palese contrasto con la medaglia di Wignacourt dello stesso anno, alla quale invece si accosta di più un ritratto a mezza figura⁷⁰ la cui convenzionalità impedirebbe di vedervi una copia di un perduto originale di Caravaggio – se non fosse che proprio i ritratti di Fillide e di Wignacourt in armatura sono convenzionali e poco più! E comunque, la fama (tramandata più tardi, dal Bellori) vuole che Wignacourt sia rimasto assai contento, almeno tanto quanto Giambattista Marino, che scrisse un elogio alla somiglianza di un suo ritratto fatto dal Merisi, vedendosi raddoppiato «da Angel non già, ma Dio»⁷¹.

A parte che Marino, in quanto amico e ammiratore entusiasta del Merisi, può aver esagerato, viene il sospetto che i ritratti che Caravaggio fece per amici o comunque persone con le quali ebbe relazioni private fossero meno formali e quindi, forse, più « somiglianti ». Un tale suggerimento viene dal ritratto di Maffeo Barberini (fig. 10), attribuzione che non tutti condividono, ma che convince per la spontaneità dei gesti decisi, l'espressione di sicura ambizione e per il colorito morbidamente, ma decisamente ombreggiato, fattori che vanno ben oltre Pulzone o Leoni. La relazione tra Maffeo e Caravaggio dovette risalire, tramite Prospero Orsi, ai primi anni romani del Merisi e non mi sembra un caso che anche Maffeo, come tanti amici di Caravaggio, fosse un poeta tanto quanto Giulio Strozzi. Quest'ultimo, prima di fondare nel 1608 l'Accademia degli Ordinati, ebbe contatti con l'Accademia degli Umoristi, era amico corrispondente di Paolo Gualdo⁷², e suo padre, durante il soggiorno romano (come avvenne nel 1610), aveva frequentato i cardinali Montalto e Del Monte, come risulta dalla sua corrispondenza con Galileo Galilei⁷³. Tra i tanti stretti amici del Merisi che frequentavano l'Accademia degli Umoristi troviamo Giambattista Marino, Francesco Crescenzi, figlio di Virgilio, Giovanni Zaratino Castellini, l'amico di Andrea Ruffetti al quale quest'ultimo richiese versi in lode della *Madonna dei Palafrenieri*⁷⁴, Ruffetti stesso e Marzio Milesi, così come Onorio Longhi che, tra l'altro, più tardi fu attivo come architetto per lo Strozzi⁷⁵. Questi pochi nomi delineano una rete sociale all'interno della quale Giulio deve aver incontrato o stretto amicizia con il Merisi. Fu quindi probabilmente il giovane e ambizioso letterato, nobile e almeno fino al 1607 assai ricco, che si interessava per la collezione di ritratti, a ordinare il ritratto di Fillide, committenza che il Merisi eseguì secondo le convenzioni e senza apparente slancio emotivo. Un tale interesse da parte dello Strozzi può comunque essere stato motivato anche da una moda per la collezione di ritratti in generale, come lo si evince dai numerosi ritratti (277!) presenti nell'inventario *post mortem* del cardinale Del Monte (che incaricava Antiveduto Grammatica, il *capocciante*, all'esecuzione di un gran numero di essi⁷⁶) e da un camerino riservato di Villa Borghese descritto dal Manilli nel 1650 come contenente 52 « ritratti di Dame principali di Roma, e d'altre Città d'Italia » di mano di Scipione Pulzone e Ottavio Leoni (?), realizzati per Scipione Borghese⁷⁷. Come non c'è prova, in conclusione, che Fillide, in anni precedenti sia stata modella del Merisi, e ancora meno che ne sia mai stata l'amante, non è possibile affermare che, dietro alle sue eroine bibliche, Caravaggio abbia voluto far riconoscere la prostituta⁷⁸.

Diverso è il caso per Lena Antognetti, nella quale Hess riconosce la modella della *Madonna di Loreto*, della *Madonna dei Palafrenieri* e della Vergine nella *Morte della Vergine* di Parigi⁷⁹ (fig. 11), basandosi sul racconto di Passeri su una Lena fanciulla povera, ma onesta, che rifiutò il matrimonio all'avvocato Pasqualone, aggredito dal Merisi il 29 luglio 1605 proprio « per causa d'una donna chiamata Lena che sta in piedi a piazza Navona »⁸⁰ – ma non, come credette Hess (e ancora la Langdon) per tenervi una bancarella di mercato, bensì per prostituzione, come si evince da un suo arresto il 5 novembre 1604 trovato



Fig. 11a – Caravaggio, *Madonna di Loreto*, Roma, Sant'Agostino (particolare).



Fig. 11b – Caravaggio, *Madonna dei Palafrenieri*, Roma, Galleria Borghese (particolare).

nel 1993 da Corradini⁸¹. A questo punto si sono fuse insieme due notizie: quella palesemente romanzesca di una Lena modella, del Passeri, e quella del rumore sollevato attorno alla *Morte della Vergine*, tolta dall'altare di Santa Maria della Scala per mancanza di decoro. A proposito di quest'ultima, Giulio Mancini riferisce che vi sarebbe ritratta «qualche meretrice sozza delli ortacci sicché i Padri Scalzi per tal lascivia levarono quel bel quadro del Caravaggio»⁸² aggiungendo in un suo manoscritto che si trattava di una cortigiana da lui amata⁸³. Baglione aggiunge che «havea fatto la Madonna gonfia» e Bellori ne fa «una donna morta gonfia», il che ha fatto supporre a Hess che il Merisi si sia recato nella camera mortuaria di Lena morta annegata⁸⁴. È stato Luigi Spezzaferro a puntualizzare che gonfia significa incinta⁸⁵; ma, ad ogni modo, rimane la convinzione che si sia davanti a uno scandalo per eccesso di naturalismo. Ma allora Caravaggio, che si crede non disegnasse, corre in una camera mortuaria con il cavalletto, e magari con specchi e lenti? O si fa portare un cadavere in bottega? Già Hess era prudente e rilevava come far correre la voce che in un quadro d'altare si trovasse una persona riconoscibile costituiva «un'arma molto utile nelle mani di un avversario o concorrente» e cita come esempio Federico Zuccari che, in tal maniera, fece togliere un quadro proprio del correttissimo Pulzone, sottolineando che «ci voleva una persona a sollevare la questione»⁸⁶. Ora, i documenti ritrovati dopo l'articolo di Hess ci insegnano da una parte come il contratto del 1601 prevedeva l'approvazione di un disegno da parte del committente Laerzio Cherubini⁸⁷, cosa che ovviamente avvenne conformemente all'editto del cardinale Rusticucci del 1593⁸⁸, perché il quadro fu eseguito. Dall'altra parte, per esser tolto dall'altare, il quadro doveva esservi prima stato posto, il che vuol significare che Cherubini ne era rimasto soddisfatto e che l'aveva consegnato ai Padri Scalzi i quali, a loro volta, lo avevano collocato al posto previsto senza obiezioni.

Perché sono loro, secondo la corrispondenza proprio del Mancini venuta alla luce, che nell'ottobre 1606⁸⁹ mettono in vendita il dipinto; è inoltre ben chiaro che fu un'opera d'arte ammiratissima, visto che l'ambasciatore del duca di Mantova la dovette esporre per una settimana nella sua casa romana per permettere agli artisti di vedere quello che Rubens stimava «una delle meglio opere che (il Caravaggio) habbi fatto»⁹⁰. Ne risulta che il Merisi era riuscito a far collocare in una chiesa un capolavoro che non solo suscitò l'attenzione dei colleghi, ma anche le invidie, sicché un concorrente fece correre la voce che qui si riconosceva una prostituta, nominando magari anche, essendo egli a conoscenza degli antefatti con l'avvocato Pasqualone (vedi sotto) che avevano causato una clamorosa fuga del pittore a Genova nel 1605, il nome di Lena. E ciò, molto probabilmente, avveniva dopo la fuga definitiva del Caravaggio da Roma, visto che la lettera del Mancini dell'ottobre 1606 lascia intendere che il quadro era stato tolto da poco, quindi il momento era scelto bene perché il Merisi non si poteva più difendere o correggere il quadro. La voce era anche ben mirata, perché dal 1597 Santa Maria della Scala era contrattualmente legata alla Casa Pia, dedicata alla conversione e tutela delle prostitute, dove proprio Cherubini aveva assunto un ruolo attivo come amministratore⁹¹. La voce che proprio in quella chiesa la Madonna fosse il ritratto di una prostituta, anche se totalmente infondata, costituiva quindi di per sé, per questa istituzione, uno scandalo al quale bisognava reagire subito.

A guardar bene, in quella Madonna non si vede niente di gonfio ma, più correttamente, una signora non più giovane e snella, e sono vari gli autori che giustamente hanno sottolineato la correttezza teologica di questo quadro, a parte che per Caravaggio, che mirava alla fama e alla ricchezza, e non al rifiuto, non

avrebbe avuto senso di dare apertamente i tratti di una cortigiana alla Madonna. Quindi questa signora non è Lena, e tra l'altro non assomiglia alle Madonne di Loreto e dei Palafrenieri. Che Lena abbia posato per il pittore non è da escludere, anzi è verosimile, perché il delitto che egli commise contro Pasqualone fu un classico delitto d'onore⁹². Se Caravaggio si vide costretto a difendere l'onore di Lena, vuol dire che essa lo aveva scelto come *amico fermo* (vedi sopra). Un rapporto quindi ci fu – ma se le Madonne di Loreto e dei Palafrenieri fossero stati ritratti « somiglianti » di Lena, avrebbero dovuto suscitare lo stesso scandalo messo in atto per la *Morte della Vergine*. Anche in questo caso, quindi, assistiamo a una trasformazione in termini di tipologia. Per la *Madonna dei Palafrenieri* si assume infatti un rifiuto, ma per ragioni teologiche – ma anche quel rifiuto, a mio avviso, non ci fu⁹³.

Si evince, da questa serie di esempi, che Caravaggio trascorse varie fasi tipologiche sin dall'inizio, ma che non restituisce direttamente i suoi modelli, che quindi non sappiamo con sicurezza chi siano stati, né ne possiamo concludere sulla sua vita privata o su una sua intenzione di scandalo. È palese invece che il Merisi abbia raggiunto la facilità di Apelle, come vagheggiata dai suoi contemporanei, nell'adattare lo studio della natura alle esigenze espressive e tipologiche dei suoi soggetti.

* Ringrazio Maurizia Cicconi per le verifiche d'archivio e per la revisione del mio italiano.

1 J. Hess, « Modelle e modelli del Caravaggio », *Commentari*, 5, 1954, p. 271-289.

2 R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, 1952, p. 9 per l'identificazione di un autoritratto nella *Musica*.

3 C. L. Frommel, « Caravaggio und seine Modelle », *Castrum Peregrini*, 96, 1971, p. 21-56; *Id.*, « Caravaggio, Minniti e il Cardinal Francesco Maria Del Monte », in S. Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti* (atti del convegno internazionale di studi, Roma, 1995), Roma, 1996, p. 18-41.

4 M. Wiemers, « Caravaggios "Amore Vincitore" im Urteil eines Romfahrers um 1650 », *Pantheon*, XLIV, 1986, p. 56-61.

5 Per C. L. Frommel, *op. cit.* nota 3, si tratta del « vago Giulietto » cantato da Murtola (cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma, 2003, p. 310, F. 3) che sarebbe stato il modello anche degli angeli nelle prime versioni del *San Matteo* e della *Conversione di san Paolo* nonché per l'*Isacco*; secondo Brandi si tratta della « bardassa » menzionata nel processo del 1603; G. Papi, « Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri) », *Arte Cristiana*, n.s. LXXIX, n° 742, 1991, p. 39-50 lo identifica, al contrario, con Cecco del Caravaggio.

6 C. L. Frommel, *op. cit.* nota 3.

7 S. Corradini, *Caravaggio: materiali per un processo*, Roma, 1993; R. Bassani e F. Bellini, *Caravaggio assassino. La carriera di un « valentuomo » fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma, 1994, pubblicazione però non affidabile e quindi da usare con estrema cautela.

8 H. Röttgen, « Riflessioni sul rapporto tra la personalità del Caravaggio e la sua opera », in *Id.*, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974, p. 145-263.

9 G. Berra, « Il giovane Michelangelo Merisi da

Caravaggio: la sua famiglia e la scelta dell'*ars pingendi* », *Paragone*, LIII, n° 41-42, 2002, p. 40-128; G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005.

10 S. Ebert-Schiffner, *Caravage*, Paris, 2009, p. 53-55, 159-166.

11 Viste come stessa modella sin da H. Voss, « Caravaggios Frühzeit. Beiträge zur Kritik seiner Werke und seiner Entwicklung », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIV, 1923, p. 73-98.

12 G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma...*, 1670-1680, ed. a cura di J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Worms am Rhein, 1995 (prima ed., Leipzig, 1934), p. 347-348 (vita del Guercino).

13 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marrucchi, L. Salerno, Roma, I, 1956-1957, p. 120.

14 J. Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, University Park, Penn., 2006, p. 95; V. von Rosen, « Ambiguità intenzionale. L'*Ignudo* nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei "Caravaggisti" », in S. Ebert-Schiffner *et al.* (a cura di), *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Cinisello Balsamo, 2007, p. 63-78, p. 83-84; V. von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität um 1600*, Berlin, 2009, p. 96-97, 144, 198-199.

15 Cfr. D. Carrier, « The Transfiguration of the Commonplace. Caravaggio and his Interpreters », *Word & Image*, III, n° 1, 1987, p. 41-73, p. 66; N. Kroschewski, *Über das allmähliche Verfälschen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München, 2002, p. 157-176; V. von Rosen, « Arbeiten am Image. Caravaggios Selbststilisierung in Bezug auf seine Arbeitsweise », in J. Harten, J. H. Martin (a cura di), *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung* (cat. della mostra di Düsseldorf, museum kunst palast, 2006-2007), Ostfildern, 2006, p. 62-73, p. 70, 72;

- J. Varriano, *op. cit.* nota 14, p. 26-27.; Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 10, p. 242-243, 259. Per un ottimo riassunto critico di questi vari approcci, si veda, da ultimo, V. von Rosen, *op. cit.* nota 14, p. 53-61; questa autrice crede che Caravaggio abbia intenzionalmente evocato l'impressione della copia diretta dalla natura nell'evidenza dei suoi quadri.
- 16 Cfr. da ultimo J. Varriano, *op. cit.* nota 14, p. 109.
- 17 Cfr. a questo proposito S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 10, p. 205, 226, 233-234, 250.
- 18 *Ibid.*, p. 250.
- 19 Cfr. *ibid.*, p. 123-124, 130-131, 135, 139-140.
- 20 N. Kroschewski, *op. cit.* nota 15, p. 96-139.
- 21 Così anche l'affermazione di Fiona Bellini di aver ricostruito la biografia di Fillide Melandroni nella sua tesi di ricerca del 1990/91 all'Università di Siena con 39 documenti rimane non verificabile, cfr. R. Bassani, F. Bellini, *op. cit.* nota 7, p. 73, n° 1.
- 22 Ad esempio in C. L. Frommel 1996, *op. cit.* nota 4.
- 23 L'Archivio di Stato di Roma ha infatti riordinato le collocazioni del TGC senza redigere una tabella delle concordanze tra vecchia e nuova segnatura.
- 24 D. Spagnolo, «“quantunque oscuro fu tenero oltermo”. Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco», in V. Greco (a cura di), *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio in Sicilia* (cat. della mostra di Siracusa, Chiesa del Collegio dei Gesuiti, 2004), Napoli, 2004, p. 15-30, qui p. 19.
- 25 F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, Messina 1724, ripubblicato in S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 334-337, F.23. Sulla scarsa attendibilità di Susinno, cfr. anche D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park, Penn, 1991, p. 52 e S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 10, p. 27 e p. 52.
- 26 S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 128, doc. n° 145.
- 27 *Ibid.*, p. 120, doc. n° 139.
- 28 G. Murtola, *Marineide*, 1609, cfr. C. Baker (a cura di), *Absolutism and the Scientific Revolution, 1600-1720: A Biographical Dictionary*, Westport, Conn., 2002, p. 253 (A. Morales). Per l'accusa di sodomia come offesa ricorrente si veda T. Cohen, «The Lay Liturgy of Affront in Sixteenth-Century Italy», *Journal of Social History*, 25, n° 4, 1992, p. 857-877, p. 864; per la ricorrenza di versi diffamanti p. 865.
- 29 P. Blastenbrei, *Kriminalität in Rom 1560-1585*, Tübingen, 1995, p. 277-280; H. Langdon, *Caravaggio, a life*, London, 1998, p. 220-221; per il parere del viaggiatore inglese William Lithgow, che nel 1632 riteneva che gli italiani avessero per passatempo «making songs, and singing sonnets of the beauty and pleasure of their Bardassi, or buggeder boyes», si veda J. F. Moffitt, *Caravaggio in Context: learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson, NC, 2004, p. 150-151.
- 30 M. Baldassari, *Bande giovanili e «vizio nefando». Violenza e sessualità nella Roma barocca*, Roma, 2005.
- 31 M. de Montaigne, *Viaggio in Italia*, trad. a cura di A. Cento, Bari, 1972, p. 196 (al 18 marzo 1581).
- 32 Così M. Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Torino, 1990, p. 135-136.
- 33 Il *Ragazzo morso da un ramarro* viene ritenuto un autoritratto dalla maggioranza degli studiosi, come anche da M. Fried, «Severed Representations in Caravaggio», in K. Herding, B. Stumpfhaus (a cura di), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin, 2004, p. 314-329 e da chi scrive, mentre per Cinotti e E. König, *Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571-1610*, Königswinter, 2007, p. 36 si tratta dello stesso modello del liutista nella *Musica* (somiglianza notata anche da autori come Longhi e Czobor, ma considerata un autoritratto, mentre H. Hibbard, *Caravaggio*, London, 1983, p. 35 vi riconosce il ritratto di Minniti). Per Frommel invece anche di quello del cornettista (che per Röttgen e Hibbard è un autoritratto), sarebbe Minniti, modello anche per la *Medusa*, il *Bacco* e il *Ragazzo con canestra di frutta*; per la Czobor quest'ultimo sarebbe, invece, un autoritratto, ma non per la Cinotti, che vi riconosce di nuovo il *Ragazzo morso da un ramarro*. Cfr. per un riepilogo di queste identificazioni M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, 1983, n° 38 e M. Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus"*, *L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, 2005, n° 16.
- 34 M. Cinotti, *op. cit.* nota 33, p. 478.
- 35 M. Marangoni, «Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento», *Bollettino d'Arte*, II, ser. II, 1922/1923, p. 217-229; cfr. M. Cinotti, *op. cit.* nota 33, p. 428 e D.M. Stone, «In figura diabolici: *Self and Myth in Caravaggio's David and Goliath*», in P. M. Jones, T. Worcester (a cura di), *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650* (atti del convegno, Boston, 1999), Leiden-Boston-Cologna, 2002, p. 19-42, qui p. 34.
- 36 P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, III, 1962, p. 208; per le teorie di Alberti cfr. D. Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, 1987, p. 281-282.
- 37 R. Spear, «Money matters: the Gentileschi's finances», in J. W. Mann (a cura di), *Artemisia Gentileschi: taking stock* (atti del convegno, Saint Louis, 2005), Turnhout, 2005, p. 147-159, p. 155; P. Cavazzini, *Painting as Business in early seventeenth-century Rome*, University Park, Penn., 2008, p. 77-78.
- 38 Lo fa intendere un documento inedito nell'Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Tribunale Civile del Governatore (d'ora in poi TCG), *Investigationum*, vol. 307, cc. 8v-9r, del 23 novembre 1600: Fillide, allora abitante vicino a via del Gambero sotto la Trinità dei Monti, viene querelata da Giovanni Antonio de Pomis. L'uomo, su richiesta di un gentiluomo amico che lo era andato a trovare circa un mese prima in compagnia di Fillide, le aveva prestato un ferraio del valore di 12/13 scudi. Recatosi varie volte a casa della donna per riavere il suo cappotto, la Melandroni rispose di volerlo rendere solo qualora avesse ottenuto un certo anello dal detto gentiluomo.
- 39 R. Spear, «Scrambling for Scudi. Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome», *Art Bulletin*, 2, 2003, p. 310-320, qui p. 312-313.
- 40 La data di nascita di Fillide risulta dallo Stato delle Anime di Santa Maria del Popolo del 1603, cfr. S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 29 e dall'indicazione *senensis* nel suo testamento del 1614.
- 41 Si tratta, in dettaglio, di R. Bassani, F. Bellini, *op. cit.* nota 7, p. 74, nota 4, ASR, TCG, *Relazione dei medici e barbieri*, reg. 27, che a c. 28r segnalerebbe il presunto arrivo a Roma di Fillide all'inizio del 1593 presso parenti ivi già presenti il 25 settembre 1592; alla carta indicata (c. 28) non risulta alcun documento inerente Fillide o la sua famiglia e i documenti datano 27 maggio 1592; le relazioni relative al 25 settembre si trovano alle c. 100 v°-101 r°, ma non riguardano i detti personaggi; *Ibid.*, p. 74, secondo cui nel 1593/94 Fillide abitò all'Armata per 6/7 mesi e poi si trasferì al Gambero: segnatura corretta, ASR, Archivio Sforza Cesarini, serie S, b. XII 1°, filza 2, *Costitutorum 1593-1594*, dove non risulta il documento indicato dagli autori; *Ibid.*, p. 75, n. 15, 9 marzo 1596, secondo il quale

- Fillide si difende dalle ingiurie di Maddalena da Narni: non rintracciabile; *Ibid.*, p. 75, n. 14, 5 luglio 1596, Fillide non restituisce un vestito prezioso prestatogli da Caterina da Sora: in ASR, Archivio Sforza Cesarini, serie S, b. XII, Ib, c.n.n.: il documento non risulta; *Ibid.*, p. 66, n. 2, 11 febbraio 1599, secondo il quale i birri sarebbero entrati nel bordello di Fillide per dare fine a un gran ridotto di giovani armati: segnatura attuale ASR, TCG, *Relazione dei birri*, reg. 99: la notizia menzionata non risulta né a c. 227 (come indicato da Bassani/Bellini), dove tra l'altro sono le relazioni dell'11-15 agosto, né alla data indicata (c. 278 v°).
- 42 *Ibid.*, p. 75, segnatura corretta: ASR, TCG, *Relazione dei birri*, reg. 98, c.n.n., 11 marzo 1596.
- 43 *Ibid.*, p. 74, n. 8, segnatura corretta: ASR, TCG, *Investigazioni*, reg. 283, c. 77.
- 44 S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 24-25; S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 97-99, n° 100; nuova segnatura: ASR, TCG, *Investigationum*, vol. 307, c. 3 v°-4 r° (17 novembre 1600); 6 r°-7 v° (20 novembre 1600), 14 r°-18 v° (4 dicembre 1600).
- 45 E. S. Cohen, «Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome», *Journal of Interdisciplinary History*, 22, n° 4, 1992, p. 597-625, 610, 612, 624.
- 46 Non è stato finora trovato nessun documento che testimoni della sua presenza a Roma già nel 1598 o prima, contrariamente a quanto si afferma, senza indicazione di prove documentarie, in R. Bassani, F. Bellini, *op. cit.* nota 7, p. 76; ripresa da B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, 2005, p. 62.
- 47 I. Bigazzi, *Il Palazzo Nonfinito*, Bologna, 1977, p. 209, n° 85; cfr. L. Sickel, «Caravaggio e Andrea Ruffetti. La cornice storica di un ritratto sconosciuto», in *Caravaggio e il suo ambiente...*, *op. cit.* nota 14, p. 111-117, qui p. 111 e p. 116, nota 37.
- 48 S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 111-113, 112, al n° 149. Il cognome del notaio non è Tranquillus, ma Pizzutus, e Tranquillus il suo nome di battesimo. Una fideiussione di altra persona del 16 novembre 1618 che si riferisce al suo testamento del 1614 conferma un atto a favore di Giulio Strozzi, ma non ne menziona il contenuto e, di conseguenza, neanche il quadro; cfr. S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 116-117, n° 153 con mese errato (febbraio invece di novembre): nuova segnatura: ASR, Trenta Notai (d'ora in poi TN), Ufficio 19, vol. 108, c. 387v. Cfr. S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 452 con data errata 18 febbraio e con riferimento alla collocazione data da Corradini.
- 49 I. Bigazzi, *op. cit.* nota 47, p. 169-170, n° 31.
- 50 Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Carte Stroziane, serie III, vol. 105, c. 141r, lettera a Carlo di Tommaso Strozzi a Firenze, scritta da Venezia il 30 ottobre 1627.
- 51 S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 117-119, n° 155, senza riferimenti archivistici e senza le stime. Segnatura: ASR, TN, Ufficio 19, vol. 108, cc. 444r-451v; 452v.
- 52 30 marzo 1606: *ibid.*, p. 69, S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 190, n° 261; 21 gennaio 1617: S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 113-116.; S. Macioce, *op. cit.* nota 5, 282-284, n° 450.
- 53 L. Sickel, *op. cit.* nota 47.
- 54 J. Varriano, *op. cit.* nota 14, p. 90.
- 55 S. Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani. Inventari*, Torino, 1, 2003, p. 399-400; Inventario del 1638, II. parte: n° 12.
- 56 G. Fulco, «"Ammirate l'altissimo pittore": Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi», in *Roma nell'anno 1600: pittura e giubileo, il revival paleocristiano, Roma sotterranea, Caravaggio "pittore di storia"* (Ricerche di Storia dell'arte, 10.1980), Roma 1980, p. 80, con cauta attribuzione a Milesi; cfr. a proposito M. Marini, *op. cit.* nota 33, p. 451 al n° 43; l'attribuzione dei versi allo Strozzi da parte di Marini non risulta convincente rispetto allo stile dei componimenti sicuri – anche se ben posteriori – del poeta.
- 57 Vedi la scheda di S. Danesi Squarzina, in *Id.* (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, (cat. della mostra di Roma, Palazzo Giustiniani, 2001; Berlino, Altes Museum, 2001), Milano, 2001, p. 282 al n° D3.
- 58 H. Ost, «Tizians sogenannte "Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen», in J. Müller Hofstede, W. Spies (a cura di), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1981, p. 129-150, 134, 136-138.
- 59 Per Calvesi i fiori sono simbolo di una sposa, mentre per Marini simbolo di attività sessuale, cfr. M. Marini, *op. cit.* nota 33, p. 452, n° 43.
- 60 R. Bassani, F. Bellini, *op. cit.* nota 7, p. 72, n. 23 per la relazione dei birri del 9 luglio, segnatura corretta: ASR, TCG, *Relazione dei birri*, reg. 101, c.n.n. e *ibid.* p. 68, n. 6 per l'interrogazione dei due; segnatura attuale: 9 luglio: ASR, TCG, *Costituti*, b. 504, c. 26 r°-27 r°, 11 luglio: c. 27 v°-30 r°. Invece si apprende dall'interrogatorio del 1601 che Masetti era stato cliente della Melandroni per circa tre anni e che le aveva regalato una veste di taffetà «fatto a fiamma»; si viene inoltre a sapere che Fillide era già stata sei volte in prigione per risse a pugni e che stimava i suoi beni avessero un valore di 50 scudi – se anche supponiamo che la donna non abbia confessato il loro vero valore, questo risulta notevolmente rispetto a quello calcolato alla sua morte, dopo, vale a dire, essersi messa in affari con i Tomassini. R. Bassani, F. Bellini, *op. cit.* nota 7, p. 121, n° 10 menzionano una dozzina di società d'affari contratte tra il 1599 e il 1601 da Fillide e da sue colleghe, aventi il Giustiniani agente come banchiere, di cui tuttavia non si trova attualmente traccia. La segnatura corretta per l'anno 1599, seconda metà, è ASR, TN, Uff. 19. Il notaio è Martino Trucca e non vi si trova niente che coinvolga le persone menzionate o comunque una cortigiana.
- 61 S. Danesi Squarzina, *op. cit.* nota 55, p. 399, n° 12 (Fillide), n° 11 (anonima cortigiana); *Ibid.*, p. 400 e S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 330 riferiscono i versi alla Fillide, ma ciò, per il momento, non risulta sicuro.
- 62 ASF, *Carte Stroziane*, serie III, b. 35, *Vite degli uomini illustri della famiglia degli Strozzi*, parte prima, c. 133 r°-135.
- 63 I. Bigazzi, *op. cit.* nota 47, p. 78-79.
- 64 Datazione al 1598 in J. T. Spike, *Caravaggio*, New York/London 2001, n° 18; J. Varriano, *op. cit.* nota 14, data addirittura al 1596/1597, probabilmente sulla scia di D. Mahon, «Addenda to Caravaggio», *The Burlington magazine*, 94, 1952, p. 19; cfr. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 10, p. 290-291 al n° 116 per ulteriore bibliografia.
- 65 ASF, *Carte Stroziane*, serie III, b. 35, c. 133r.
- 66 Sulla dipendenza del Leoni da Pulzone, vedi M.T. Rizzo, «Dal ritratto "cortese" al ritratto "parlante". Interpretazioni del ritratto tra Manierismo e Barocco. Ottavio Leoni e Gianlorenzo Bernini», *Studi Romani*, L, 2002, p. 100-113, qui p. 101. Rizzo individua anche un forte influsso di Barocci, *Ibid.* p. 104-106.
- 67 B. Sani, *op. cit.* nota 46, p. 62 e fig. 48, che lo data al 1605-1610 ca. e sembra sottintendere che si tratti di Fillide; per M. Marini, *op. cit.* nota 33, p. 452 al n° 43 questo disegno di Leoni è un ritratto della Melandroni.
- 68 G. Mancini, *op. cit.* nota 13, I, p. 136.
- 69 Così da ultimo ancora Maurizio Marini in D. Mahon,

- M. Marini (a cura di), *Caravaggio. L'immagine del divino. Un tributo a Sir Denis Mahon* (cat. della mostra di Valletta, Auberge de Provence, National Museum of Archeology, 2007), Roma/La Valletta, 2007, p. 103 e E. König, *op. cit.* nota 33, p. 53, 57. Cfr. a proposito S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 19, p. 216-217.
- 70** M. Marini, *op. cit.* nota 33, n° 88.
- 71** Ritratto eseguito probabilmente tra il 1601 e il 1605, quando il poeta e Caravaggio ebbero contatti diretti, come appuriamo grazie ai versi citati, composti da Marino probabilmente tra il 1613 e il 1620, dati alle stampe nel 1620, cfr. S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 311 sotto F.5. Per un tentativo di identificare il poeta con in un ritratto in collezione privata vedi M. Marini, *op. cit.* nota 33, p. 453-454, n° 44; vedi anche L. Sickel, *op. cit.* nota 47, p. 111, nota 2.
- 72** G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1798, VIII, p. 46-47. Per l'Accademia degli Umoristi, si veda G. Gabrieli, «Accademie romane: Gli umoristi», *Roma*, 13, 1935, p. 173-184; P. Russo, «L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, struttura, leggi: il primo decennio di attività», *Esperienze letterarie*, 4, n° 4, 1979, p. 47-61; M. Gallo, «Orazio Borgianni, l'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Umoristi: documenti e nuove datazioni», *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 296-345; L. Alemanno, «L'Accademia degli Umoristi», *Roma moderna e contemporanea*, 3, 1995, p. 97-120.
- 73** Cfr. la lettera di Roberto Strozzi a Galileo Galilei del 2 luglio 1610 da Roma nella quale riferisce del desiderio del cardinale Montalto, espresso in presenza del cardinale Del Monte e di Roberto Strozzi, di avere un canocchiale: G. Galilei, *Carteggio*, X, 349 e lettera del 29 luglio, X, 369 nella quale ringrazia Galilei per la spedizione del canocchiale al cardinale Montalto; si veda: <http://morio.imss.fi.it/lettura/LetturaWEB.DLL?MODO=PAGINA&VOLPAG=10-388>. A un periodo precedente, si datano anche rapporti epistolari tra Galileo e il letterato Giovanni Battista Strozzi, presso il quale il giovane Giulio abitava a Roma nel 1601, e che faceva la spola tra Roma e Firenze, vedi le lettere di Galilei del 5 gennaio 1601 (a Firenze); X, 72: ringraziamenti per un componimento poetico che reca «testimonianza della memoria che tiene di me») e lettera di Giovanni Battista a Galilei (da Firenze) del 19 settembre 1609 (X, 239).
- 74** Cfr. S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 181-182, doc. n° 237.
- 75** H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconferenza della fortuna*, Roma, 2002, p. 137; L. Sickel, *op. cit.* nota 47, p. 116. Ringrazio Lothar Sickel per avermi antici-
- pato le notizie circa l'attività edilizia dello Strozzi, che è in corso di pubblicazione.
- 76** H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/1626): Leben und Werk*, München, 1998, p. 25. Giovanni Angelo Altemps, intorno al 1617, commissiona una galleria di ritratti dei membri della casata e famiglia, cfr. B. Sani, *op. cit.* nota 46, p. 75-79. Sulla moda delle gallerie di ritratti e le sue radici nell'Umanesimo cinquecentesco *Ibid.*, p. 163-166.
- 77** I. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650, p. 110: «fatti parte da Scipion Gaetano e parte del Padovanino»; quest'ultimo deve essere identificato, a mio parere, con il Leoni (chiamato Padovano anche nel processo del 1603), e non con Ludovico Leoni (chiamato Padovanino) né con Alessandro Varotari, «Il Padovanino», identificazione che tuttavia la Sani, *op. cit.* nota 46, p. 75-76, non sembra proporre.
- 78** Come invece sostenuto da V. von Rosen, *op. cit.* nota 14, p. 97, 144, 198.
- 79** G. B. Passeri, ed. a cura di J. Hess, *op. cit.* nota 12, p. 276-279.
- 80** S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 167-168, n° 202.
- 81** S. Corradini, *op. cit.* nota 7, p. 54, n° 38, S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 150, n° 176.
- 82** G. Mancini, *op. cit.* nota 13, I, p. 120, 132.
- 83** M. Cinotti, *op. cit.* nota 33, p. 482.
- 84** J. Hess, *op. cit.* nota 1, ed. cons. J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Roma, 1967, vol. I, p. 278.
- 85** L. Spezzaferro, *La Cappella Cerasi e il Caravaggio in M. G. Bernardini et al.* (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma 2001, p. 29.
- 86** G. B. Passeri, ed. a cura di J. Hess, *op. cit.* nota 12, p. 279.
- 87** S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 105, n° 114.
- 88** A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984, p. 16: «che prima di cominciare pitture, et quadri per uso di Chiesa, et Cappelle esibiscono il cartone, o sbozzo in disegno».
- 89** M. Maccherini, «Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini», *Prospettiva*, 86, 1997, p. 71-92, qui p. 81.
- 90** S. Macioce, *op. cit.* nota 5, p. 220 al n° 332.
- 91** *Ibid.*, p. 59s. n° 62, p. 74, n° 75.
- 92** T. Cohen, *op. cit.* nota 28, p. 863.
- 93** Cfr. S. Ebert-Schifferer, *op. cit.* nota 10, p. 187-188.