

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
 Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
 Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Sarrailh</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Ficara</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarrelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Incarnare l'oggetto teorico. Dalla *déplacée* di Damisch
all'immagine queer
Giorgio Fichera

Abstract. The aim of this article is to open the notion of theoretical object conceived by Hubert Damisch to the question of gender and to consider the subject (the beholder) no longer as neutral and universal but as situated and embodied. The operation of this opening is examined through the analysis of two methodological precedents: Mieke Bal and some of her objects and Mona Hatoum's *Corps étranger*. This interpretative reconfiguration, triggered by resistance to the gaze of the artistic object and to a certain normative forms of knowledge, is applied and induced by a queer pictorial work by Caravaggio which requires for its analysis, a subjective agency that effectively reconfigures the unity of the subject-spectator.

Keywords: gender studies, queer studies, displacing, Damisch, Caravaggio

1. La *déplacée* d'Hubert Damisch

L'*oggetto teorico*, così com'è stato pensato da Hubert Damisch – più nella prassi che nella volontà di definirlo – permette una riqualificazione euristica della relazione – *in primis* scopica – tra *soggetto* che guarda, analizza e fruisce, e il suo *oggetto*.¹ Proprio nell'apparente ossimoro di una pratica teorica, di una pratica che costruisce la teoria, i termini del *vedere* e del *sapere* possono nella loro dialettica ridefinirsi attraverso le potenzialità epistemologiche che quest'operazione consente. Lo snodo che sarà qui indagato riguarda la sfida, che l'oggetto teorico lancia al soggetto che lo interroga, di accettare una perdita di potere – in termini di qualità gerarchica del loro rapporto – e una perdita di certezze rispetto al sapere che lo determina in quanto soggetto presupposto come universale e neutro.

Resistendo al paradigma iniziale con il quale sono osservati, certi oggetti, obbligano chi li interroga a fare (un'altra) teoria.² Damisch lo afferma esplicitamente: l'oggetto si pone in termini teorici, produce teoria e necessita una riflessione sulla teoria.³ Quest'ultimo dato auto-riflessivo può essere inteso come uno degli effetti che l'oggetto produce, *around itself* nelle parole di Damisch, quello di condizionare la posizione teorica iniziale con la quale lo s'interroga e di forzarla a mostrarsi per quella che è, facendone emergere – nei termini di Donna Haraway che sono un punto nodale della presente riflessione – parzialità e privilegio.⁴ In questa spinta autoriflessiva, e nell'adeguarsi ai mezzi che

l'opera stessa dà per fare teoria,⁵ il soggetto si vede così *déplacé* nelle sue certezze interpretative. Il confronto con la singolarità di un dato oggetto – principalmente artistico – induce in chi lo osserva, non solo un punto di vista, ma potenzialmente una riflessione sulla struttura della propria soggettività. Che sia nella riflessione sull'origine della prospettiva,⁶ o in quella che lega – con il giudizio di Paride – al bello corpo e differenza sessuale (Damisch 1992), Damisch pone le basi di un'idea del rapporto tra il soggetto e l'opera che non è né d'ordine razionale né simbolico ma piuttosto legato all'inconscio e al corporeo.⁷ È su quest'ultimo dato che può innestarsi una tradizione di pensiero, come quello femminista, che ha messo in luce sul piano sociale e teorico il valore dell'esperienza corporea e della dimensione soggettiva rispetto ai metodi d'analisi e agli effetti performativi degli oggetti culturali – non ultime le immagini –, nel loro uso e fruizione.⁸

Nel riflettere sul concetto di *déplacement*, declinato nel participio passato femminile sostantivato *la déplacée*, intraducibile in italiano se non al prezzo di una perdita di forza, data dalla sua ambiguità semantica, Damisch indica un'operazione di cambiamento – non definitivo – che coinvolge, nel caso dell'oggetto-mostra, le opere e il pubblico.⁹ Le prime, cambiando di spazio espositivo, assumono nuovo significato e inducono nel secondo nuove possibilità di lettura. Che lo spostamento sia prima di tutto corporeo e fisico, Damisch lo dichiara implicitamente nell'immaginare, per il museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, la mostra *Moves* nella quale le opere erano disposte su un pavimento-scacchiera, sul quale il pubblico poteva spostarsi liberamente cambiando, senza regola, di direzione e di punto di vista. Un dipinto era così esposto nella tua materialità d'oggetto, dandosi a nuovi e inediti sguardi, anche diagonali e non più esclusivamente frontali, fino a lasciarsi guardare nel suo retro per tradizione nascosto nell'obiettivo di farsi finestra albertiana contro una parete (Damisch 2016: 227).

Questa *déplacée* di soggetto e di senso sottintende come necessario il supporto del corpo di ogni singola persona che si prestava a questo "gioco".¹⁰ Prendere in conto il corpo, la fisicità della presenza di chi guarda nello spazio,¹¹ la singola soggettività, può *inclinare* la stabilità di un punto di vista pensato come universalmente valido.¹² Nell'idea di Damisch questo dato ha una valenza tanto attiva quanto passiva: attivare il funzionamento di un'operazione, o esserne l'oggetto, esserne il risultato o l'effetto. Il soggetto non è più esclusivamente *mâitre* attivo ma si ritrova incarnato in un ruolo e in un luogo determinati.¹³

Chi guarda, come chi interpreta, è ridotto paradossalmente dalla fenomenologia della sua dimensione corporea. Quando Damisch parla d'analizzare *con* e non più di un'analisi che porti *su* un quadro (Damisch 1987: 181), suggerisce che il confronto tra i due termini, soggetto e oggetto, si dà come orizzontale, distaccandosi dall'idea hegeliana d'oggetto (Melville 2005). Si apre quindi una possibilità d'analisi degerarchizzata del fenomeno artistico che inverte, per così dire i ruoli, imponendo al soggetto un'esperienza di reificazione corporea. Questo mio tentativo implica non solo che ci si debba avvalere di un paradigma interpretativo inedito o alternativo rispetto all'oggetto artistico – rispondendo alle sue esigenze intrinseche e specifiche – ma anche l'esigenza di tener conto dell'esperienza sensibile – corporea, scopico-cinetica, soggettiva – quale parte costitutiva dell'analisi.

Questa potenzialità, che mi sembra insita nell'oggetto teorico, permette di con-

seguenza di considerare chi guarda non più come neutro e universale ma come situato e incarnato nella sua realtà contingente – quella, prima di tutto, del presente nel quale conosce e si relaziona all’opera.¹⁴ Rapportata alla questione di genere, questa ipotesi permette di discuterne la qualità etero-patriarcale del soggetto e verificare quanto l’idea di una necessaria incarnazione sia produttiva dal punto di vista della teoria delle immagini.

2. Mieke Bal e la prassi del corpo che guarda

Già negli anni Ottanta Mieke Bal ha condotto una riflessione che prendeva come oggetto la struttura narrativa di testi, letterari e figurativi, nei quali l’immagine delle donne e del loro corpo ha avuto uno spazio rilevante (Bal 1986, 1987 e 1988). In questi studi, la singolarità degli oggetti emerge dalla necessità di porvi uno sguardo analitico, fondamentalmente etico,¹⁵ che tenga conto tanto di una loro differenza intrinseca, in termine di resistenza ai confini disciplinari e metodologici – e più in generale allo sguardo –, quanto della differenza di genere. Di fronte a certe rappresentazioni, con una latente o esplicita parte strutturante di violenza, la ratio scientifica non può restare la stessa ma deve rispondere alle esigenze di una lettura che avveniva in presenza di questa singolarità e, nel caso specifico di Bal, in un momento di cambiamenti epistemologici: l’affermarsi dell’esperienza (del pensiero) femminista degli anni Settanta.¹⁶ Secondo questa linea di pensiero, consapevole del rapporto ineguale tra soggetto e oggetto, si deve inevitabilmente (e ulteriormente) fare i conti con le posizioni positiviste che pensano la storia e il soggetto in termini di neutralità e universalità, eludendo la validità del corporeo nell’esperienza soggettiva.¹⁷ L’analisi dei fenomeni culturali dov’essere dunque sufficientemente duttile da accogliere la parzialità – della differenza di genere – e metterla euristicamente a profitto su oggetti che posso così apparire nuovamente complessi. Una svolta critica che – ed è il proprio di buona parte del pensiero femminista – comincia con la presa in conto del corpo, della sua presenza fisica come parte integrante del *vedere* e del *sapere*.

Bal l’ha ampiamente applicato nell’analisi e la riflessione condotta su *Spider* di Louise Bourgeois (Bal 1999 e 2024). La presenza spettatoriale dell’istallazione è fondamentalmente determinata dalla corporeità del vedere, dalla coscienza che non c’è comprensione intellettuale che non sia anche e precipuamente data dall’esperienza corporea del pubblico. Il corpo-sguardo entra nelle gabbie metalliche, si lascia sormontare e atterrire dal ragno fuori scala, e questo movimento è già una forma di teorizzazione. Questo presupposto, che definisco incarnato, è una prassi metodologica non solo del rapporto che Bal costruisce con l’oggetto teorico *Spider* – nella “conversazione”, direbbe Haraway (1988), tra il soggetto che guarda e l’oggetto guardato –, ma soggiace anche allo sguardo portato su di un dipinto, il *Bagno di Betsabea* di Rembrandt (Bal 1990), oggi conservato al Louvre (fig.1). Qui l’attenzione è portata non solo sull’esperienza corporea della figura e sul suo effetto su chi la guarda – il nudo come oggetto passivo del piacere scopico – ma presuppone ed esige anche una consapevolezza femminista del ruolo – attivo – della rappresentazione nell’agire sulla realtà dei soggetti, come della violenza alla quale il corpo nudo dipinto fa segno.



Rembrandt, *Betsabea con la lettera di David*, 1654, olio su tela, 142x142 cm, Parigi, Museo del Louvre

Questo testo figurativo della metà del XVII secolo resiste, in effetti, a quella che Bal chiama *lettura realista*, rivelando il processo di naturalizzazione ideologico che ne informa il contenuto e che si fonda sull'inconsapevolezza «del sistema significativo con cui l'opera è costruita» (Bal 1990: 506, tr. mia). Quello che la sua analisi denuncia è l'obliterazione, attraverso il mito dell'unità coerente dell'opera e dell'autorialità creatrice, dei conflitti e delle resistenze strutturali, a «trame maestre» (Bal 1990: 507, tr. mia), che aprono strade interpretative marginali¹⁸.

Per Bal, il riconoscimento di una differenza non è solo una questione di parole ma influenza il potere del soggetto che legge e ne arricchisce l'interazione con l'opera, il senso d'efficacia che ne risulta (Bal 1990: 508). Un dettaglio incoerente letto semplicemente come reale, per garantire l'unitarietà della visione, non rivelerebbe la singolarità dell'opera. Questa specificità, di contro, che la teorica chiama testuale, farebbe emergere una capacità auto-flessiva dell'opera e non lascerebbe che l'«interezza evidente» (Bal 1990: 509, tr. mia) – la trasparenza per dirlo con Louis Marin (2006 e 2014) – sia la sola finalità e il solo risultato della lettura.

Nel caso della *Betsabea* di Rembrandt, la lettera che la figura nuda tiene in mano è narrativamente incoerente, non solo rispetto ai fatti raccontati, ma anche alla temporalità interna alla fonte (2 Samuele 11). Pur alludendo e anticipando la morte di Uriah, comparata a quella del racconto biblico, la lettera appare nelle mani della donna solo nella *lettura visiva* che ne dà il dipinto di Rembrandt. La Betsabea veterotestamentaria non solo non ha mai letto la lettera ma non ne ha nemmeno avuto conoscenza. Sul piano pittorico la storia, nota Bal, è riorganizzata tenendo conto del «forte effetto sull'immaginazione visiva» dei

singoli elementi (Bal 1990: 516 tr. mia), e non della loro posizione narrativa-mente realistica nell'unità del racconto biblico.¹⁹ Focalizzandosi sulla lettera come falso segno narrativo, ma centrale nell'economia pittorica del dipinto, la figura nuda – l'esposizione del suo corpo e il suo sguardo malinconico – diventa oggetto semiotico che richiede un approccio alternativo a quello iconografico, al quale il dipinto non smette di sottrarsi (cf. Bal 1990). L'effetto di reale, con il quale questo dettaglio sembra darsi allo sguardo, è a ben guardare lui stesso problematico: la macchia rossa è sangue o la ceralacca di un sigillo, posto ai margini e non al centro dell'oggetto?²⁰ Quest'ulteriore incongruenza apre, secondo Bal, alla prolessi della morte del marito e richiama la violenza dello stupro o della sua imminenza, riconfigura lo sguardo (e la posizione di chi guarda) senza determinarli definitivamente: li *déplace*.

3. L'opera-soggetto: *Corps étranger* di Mona Hatoum

Che le opere possano prendere in carico la possibilità di un *déplacement* significativo, e sostanziale per non dire ontologico, del soggetto che guarda – e del significato tradizionalmente atteso da un'opera –, è un dato rilevante per una parte importante della produzione artistica occidentale. Certi dispositivi figurativi assegnano e chiedono di interpretare un ruolo mostrando e dispiegando la loro efficacia visiva.²¹ Quello che di contro ne rileva un eventuale scarto, è il peso e lo spazio che certe opere danno e lasciano all'esperienza corporea. Una corporeità che è spesso il risultato dell'assimilazione di quella della persona che le ha concepite e realizzate con quella di chi, delle opere, ne fa l'esperienza in (e di) pubblico.²²

In *Corps étranger* di Mona Hatoum l'incorporazione dello sguardo e del corpo di chi entra nella monumentale e minimalista struttura a cilindro, alta più di tre metri, si impone con forza, quasi con violenza, attraverso la proiezione dell'interno viscerale dell'artista e dei suoni che il suo corpo produce. Le sollecitazioni sensoriali sono costruite tramite una denaturalizzazione dimensionale: grandi immagini endoscopiche, colonscopiche ed ecografiche di più di un metro di diametro e rumori amplificati difficilmente percettibili nella loro realtà biologica, battiti di ciglia, respiri, pulsazioni.

Nello spazio angusto dell'installazione, la possibilità di sottrarsi all'ingiunzione esperienziale di fare corpo con l'immagine, rasentando le pareti, non richiede esclusivamente una concentrazione sui propri movimenti – lo spazio fuori dalla proiezione sul suolo è di poco superiore ai cinquanta centimetri – ma crea una situazione di pericolo legata alla soglia del visivo oltre la quale il soggetto diventa inevitabilmente superficie e oggetto per l'immagine. Il risultato è una sensazione di spaesamento, conseguenza del perturbamento del normale ordine percettivo cui il pubblico è abituato: essere soggetto dell'esperienza visiva. In atto è la sovversione del ruolo dello sguardo nello spazio espositivo e la sua riduzione, quasi una forma di annullamento, alla sua dimensione corporea.

La tematizzazione dello sguardo penetrante e invasivo già compromessa e discussa nella sua linearità, proprio per questa confusione del ruolo spettatoriale che l'installazione richiede – farsi oggetto in un processo d'incorporazione e non più soggetto del vedere – perde la sua certezza semantica definitiva ed esige un'altra valutazione critica.²³ Come già notato da Anne Creissels (2002), la

posizione del corpo femminile dell'artista, la sua assimilazione all'opera, non è quella di una passiva profferta all'azione (visiva) maschile, ma è più ambigua e complessa. Con una disgiunzione percettiva e semantica del rapporto interno-esterno, dello spazio e del corporeo, «Mona Hatoum propone un'estensione dell'ambito del visibile» producendo un ampliamento e una trasgressione dei limiti del corpo (Creissels 2002: 41, tr. mia). La spettatorialità stessa subisce una metamorfosi, perde la fissità e la certezza del suo ruolo (attivo-maschile), per sperimentare una nuova corporeità.

Rispetto ad altre esperienze e ricerche, dichiaratamente femministe, nelle quali lo spazio dell'opera è negato programmaticamente agli uomini,²⁴ rivelando la non uniformità del pubblico inteso come metafora e realtà dell'esperienza sociale, come indicatore d'effetti e verità della vita dei corpi sessualmente e socialmente differenziati, nella creazione di Hatoum lo spostamento del soggetto investe direttamente e non solo intellettualmente il corpo. L'esperienza soggettiva s'incarna letteralmente in uno spazio quasi mostruoso nel quale il pubblico è fagocitato – attraverso una tecnologia medico-scientifica – e nel quale si subisce la volontà dell'opera. In questo processo d'incorporazione reciproca tra pubblico e opera, Desa Philippi (1994: 25-26) vede delinearsi un altro rapporto tra oggetto e soggetto dalle frontiere meno nette.²⁵ L'uso del corpo non serve esclusivamente all'artista per incarnare il proprio lavoro, come presenza e immagine di sé nell'opera, ma a farsi sostituire dalla persona che entra nello spazio *altro* dell'installazione.²⁶

Una lettura femminista *strictu sensu*, di un ribaltamento dei ruoli sociali calcati sulla differenza dei sessi, non terrebbe pertanto conto della complessità semantica e sensoriale che *Corps étranger* dà a *vedere*.²⁷ Mona Hatoum ha lei stessa declinato una lettura univoca del suo lavoro come esclusivamente femminista.²⁸ Quello su cui importa qui porre l'accento è la necessità di ripensare i termini e i presupposti teorico-politici, con i quali si fa esperienza dell'oggetto-opera, in termini quindi di *sapere situato* (Haraway 1988).

4. Un oggetto teorico queer: il Suonatore di liuto di Caravaggio

Un esempio d'immagine che mette alla prova l'universalità del soggetto e del suo sguardo è il *Suonatore di liuto* di Caravaggio (fig.2), un dipinto che può essere annoverato tra le prime opere pienamente queer della pittura europea. In prima istanza, per l'apparenza di genere della figura umana: un'indeterminatezza, un non binarismo, che incarna visivamente la resistenza all'assegnazione nominale (maschile/femminile) deducibile già confrontando le prime occorrenze, nelle fonti del XVII secolo, che menzionano il quadro.²⁹ In seconda battuta, e in conseguenza di, la *queerness* dell'opera richiede un'adequazione teorica al soggetto che la interroga, l'utilizzo di testi o l'elaborazione d'idee non comunemente usate dalla tradizione critica, disciplinare e legata a uno specifico oggetto.



Caravaggio, *Suonatore di liuto*, 1596, olio su tela, 94x119 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Questo dipinto rende necessario, e ha come effetto, un *déplacement* autoriflessivo del soggetto: ri-pensarne il punto di vista e il sapere che lo informa – l'etero-normatività che classifica la realtà in categorie binarie naturalizzate³⁰ – invitando o intimando a pensarsi come oggetto epistemologico. Quest'opera esige dunque un'operazione teorica *déplacée*, nel senso francese d'inopportuna, che riveli e disturbi – Longhi (1952) usa il termine *torbido* – il sentire comune, egemone e statisticamente dominante, nella sua parzialità.

In quanto oggetto teorico che questiona la dimensione visuale di genere, il *Suonatore di liuto* ha reso difficile di fatto una sua lettura tanto strettamente storica, legata alle circostanze della sua creazione – artista, committenza, ambito socio-economico –, quanto specificamente iconografica. La domanda scopica che l'apparenza della sua figura pone, il suo enunciato visivo, ha prodotto una serie di sovradeterminazioni, nel primo caso di tipo biografico e nel secondo iconologico.³¹ Dall'inizio degli anni Cinquanta la cosiddetta androginia della figura è stata interpretata e discussa alla luce delle sessualità di Caravaggio (Longhi 1952). Secondo una struttura interpretativa, comunemente accettata e mai interrogata come tale, si è anacronisticamente letto un fenomeno della fine del Cinquecento in termini di omosessualità-bisessualità o eterosessualità (quest'ultima mai esplicitamente nominata), ricorrendo anche a nozioni letterali di psicanalisi.³² Questo tipo di classificazione tassonomica, consolidatasi nell'Ottocento (Kosofsky Sedgwick 1990), non rivela molto dell'episteme della prima modernità in fatto di genere e sessualità, quanto, di contro, racconta maggiormente di quella dello sguardo novecentesco che l'ha naturalizzata e di cui è erede.

La storia dell'arte non ha tentato solo di far sdraiare sul divano freudiano Caravaggio, ma ha tentato, nel caso specifico del *Suonatore di liuto*, di trovare un nome storico adeguato a un fenotipo che non poteva coincidere con il binarismo oppositivo *uomo o donna*. Si è cercato tra i castrati della cerchia del cardinal Del Monte – anche lui assunto come risposta omosessuale al dato visivo del dipinto – per

risolvere l'incongruenza dell'apparenza di genere della persona dipinta, dovuta, secondo la critica (Trinchieri Camiz e Ziino 1983), allo scarto tra questa e il timbro vocale necessario alla melodia della raccolta di madrigali aperta davanti alla figura. Un'apparenza tanto *femminina* – un «adolescente delicato» scrive Maurizio Calvesi (1990: 218) – non avrebbe potuto interpretare il ruolo di basso.³³ Per giustificare tale posizione e spiegare questo fatto visivo, si è arrivati a menzionare gli effetti di cambiamento fenotipico della pratica di castrazione (seno, peli...).³⁴ Il dipinto non è stato analizzato pertanto come una rappresentazione storica, ma come una soggettività. Pur costituendo indubbiamente un documento del suo tempo, il *Suonatore di liuto* resta prima di tutto una costruzione pittorica che risponde alla logica rappresentazionale: non è la riproduzione di una realtà determinata, non può rinviare senza mediazione al suo referente storico, per quanto vi si avvicini (un modello, un cantore castrato, Pedro Montoya...). Invece d'evocare la natura morfologica di un corpo, che avrebbe subito in età precoce una mutilazione socialmente e culturalmente accettata – assente nel dipinto –, si sarebbe potuta prendere in conto quella dell'immagine come rappresentazione. L'androgina, o per meglio dire la fluidità di genere, avrebbe potuto essere interpretata come un espediente figurativo usato per rinviare alla giovane età, nelle fonti seicentesche la figura è, in effetti, ricordata anche come *putto*.³⁵ O ancora, leggere quest'apparenza, che tanto interpella lo sguardo disciplinare della storia dell'arte, come il risultato di una costruzione visiva alla quale Caravaggio ha conferito una naturalezza distribuita, tanto alla figura umana quanto ai restanti oggetti che compongono il dipinto, in un'unica messa in scena. Significativamente, la ricerca, e l'evocazione risolutiva, di un nome storico – il cantore castrato Montoya – non è stata condotta per altri dipinti – i *Bari* o la *Buona ventura* – prodotti nello stesso giro di anni e collezionati dalla stessa cerchia di committenti. Differenza che fa segno all'attenzione suscitata in particolare da questa figura nella casistica possibile della produzione caravaggesca.³⁶

La distanza storica ed epistemologica, tra l'etero-normatività dello sguardo proprio di una certa storia dell'arte e l'apparenza di genere della figura – parte strutturante dell'immagine – apre alla possibilità euristica dell'oggetto teorico: è nell'interazione tra le due parti, è nella relazione scopica tra soggetto e oggetto che trova posto, nello spazio di questa distanza ed emerge, la *queerness* del dipinto.

Al tentativo di un'interpretazione cristologica, che annovera l'apparenza della figura con il liuto tra i segni di un interesse caravaggesco per l'iconografia paleocristiana, si possono opporre letture che tengono conto della struttura e dell'operazione figurativa del dipinto.³⁷ La lirica amorosa della modernità caravaggesca, iniziata con Petrarca, fornisce un modello dialogico – l'*io* poetico e il *tu* al quale i versi si rivolgono – applicabile visivamente al dipinto. Di questo schema strutturale, in questa sede, è interessante notarne gli effetti sul nodo sguardo-interpretazione. L'oggetto-dipinto (la figura che indirizza sguardo e canto alla persona che la ricambia) si fa soggetto che impone il suo enunciato visivo a chi la guarda senza che ci sia possibilità di sottrarsi a questa ingiunzione sensuale e sinestetica: lo sguardo, la bocca semi aperta, la frutta, i fiori, il violino a portata di mano. L'offerta scopica pone il dipinto e il suo pubblico su di un piano relazionale egualitario. Entrambi sono soggetto e oggetto dello sguardo reciproco.

Ne emerge una forma d'ambiguità determinata dall'intenzione incerta del gesto della figura: in procinto di iniziare, accordando lo strumento, o già in pieno canto del madrigale. S'instaura una forma di sospensione nella quale il pubblico è

inevitabilmente coinvolto. L'ambiguità della scena, che rinforza quest'operazione enunciativa – di contenuto amoroso, *Voi sapete che io v'amo* recita il madrigale nel dipinto –, è data dall'invito a unirsi al concerto o dall'interruzione inopportuna dello sguardo che ne interrompere lo svolgimento, penetrando nello spazio dipinto?³⁸ Indipendentemente dalla determinazione dell'origine, la posizione del soggetto che guarda è assegnata, il risultato inevitabile. L'efficacia dell'immagine – la questione che pone allo sguardo contemporaneo della storia dell'arte – si stabilisce attraverso la relazione obbligatoria tra questa posizione che il pubblico occupa e l'indeterminatezza di genere della figura, che ribalta il ruolo di assegnazione normativa – l'eterosessualità obbligatoria per dirla con Adrienne Rich (1980). La figura dipinta si fa soggetto e rende chi la guarda oggetto di una domanda, quella di riflettere sulla posizione da cui si guarda e sulla natura della reazione alla presenza *genderqueer*.

Come ho cercato di dimostrare altrove (cfr. Fichera 2025a), la struttura enunciativa di genere di questo dipinto di Caravaggio invita a una soggettivazione della figura umana che può sovrapporsi alla pratica queer dell'auto-definizione. Costruendosi nell'esperienza corporea, la soggettività queer nomina sé stessa sottraendosi al processo di assegnazione nominale di genere esterno al soggetto. Attraverso questo presupposto, dedotto dal funzionamento dell'immagine (descritto in parte nella trattatistica della prima),³⁹ la natura rappresentazionale del dipinto deve essere descritta nei suoi elementi riflessivi, ovvero i termini figurativi e plastici che rendono opaca – secondo Marin (2006) – la transitività della rappresentazione. Rivolgendosi al pubblico, offrendosi allo sguardo e affermandosi nella sua fluidità di genere, il *Suonatore di liuto* rompe l'effetto mimetico della finestra albertiana e rivela la natura di rappresentazione del dipinto.

Se l'idea di disfare la norma percettiva albertiana è propria a buona parte della pittura europea della prima modernità, la specificità di genere della figura richiede una riflessione ulteriore che eccede gli studi storico-artistici, obbliga a cercare altri strumenti teorici, invita a fare teoria.⁴⁰ Tra i punti nodali del pensiero queer, la performatività dell'identità e dell'espressione di genere (Butler 1990) permette di rilevare e rivela il processo di costruzione e la natura imitativa del genere stesso. Si imita un modello che non esiste nella realtà e che si dà quindi come tipologia inarrivabile (l'idea di uomo/l'idea di donna). Ogni identità e apparenza di genere è il risultato di un tentativo costante di approssimazione a un modello che non possiede nessuna verità ontologica – un referente ideale ma socialmente, culturalmente e storicamente determinato – ma che si dà esclusivamente nel suo movimento creativo. Un processo nel quale si apre lo spazio di costruzione soggettiva, che eccederà sempre, nella ripetizione performativa destina al fallimento,⁴¹ il modello (binario) di genere.

Il *Suonatore di liuto*, non rinviando pienamente né al referente *uomo* né al referente *donna*, richiede una riflessione sulla rappresentazione di genere e sul genere in quanto rappresentazione. La rappresentazione di genere va intesa pertanto come la presentazione di qualcosa e come gesto che rende presente o ri-presenta l'assenza di quello che sarebbe altrimenti irrappresentabile (o non più rappresentabile in quanto assente). In gioco, è lo scarto tra segno verbale, segno visivo e referente (Fichera 2025a). Il binarismo del linguaggio (maschile/femminile), così come la tradizione metodologica e ideologica che ne fa uso, non riesce dare conto pienamente della singolarità (soggettiva) dell'opera nella sua fluidità di genere (l'assenza di un referente queer definitivo). L'oggetto teorico, qui in un'accezione di teo-

ria queer (dunque contemporanea), comporta quell'esigenza epistemologica che, secondo Marin (2006), ha come sola garanzia di validità esplicativa, e d'efficacia operativa del metodo specifico all'oggetto studiato, che quest'ultimo possa fornire lui stesso i lineamenti strutturali della teoria e del metodo di cui è l'applicazione. È la *queerness* del dipinto, che precede storicamente l'emergere della categoria contemporanea e teorica di queer, a garantire e a esigere la validità di quest'ultima. È nella sua dimensione visuale, che resiste all'ingiunzione verbale e che si rivela in una "autorità quasi immanente" del visivo, che si esprime l'efficacia operativa.⁴² Se si ammette che questa immagine queer, nella sua indeterminatezza d'apparenza visiva, è figura della performatività di genere (Butler 1990), il nodo teorico ricade sul soggetto del dipinto che allo stesso tempo si rappresenta e presenta allo sguardo normativo il (proprio) ruolo di genere: esso mostra la sua apparenza come fatto oggettivo, mostrandosi nella sua soggettività di genere. Ogni qualvolta il *Suonatore di liuto* è osservato, reitera la sua performance *genderqueer*, si ri-confrontata al problema della sua assegnazione verbale e si afferma in quanto soggetto, destabilizzando e interrogando, anche attraverso la sua posizione d'alterità storica, lo sguardo e la posizione di ogni sua nuova contemporaneità.

Note

¹ Sull'idea di rapporto tra soggetto e oggetto che posso nella sua costituzione deformare la situazione reale, creando una posizione propria del soggetto intesa come universalmente valida cf. Michel de Certeau (1980), in particolare pp. 71-73.

² Qui con il corsivo si vuole sottolineare la radice semantica legata all'alterità. Sull'idea che sia l'oggetto stesso a spingere verso una nuova teoria, si vedano le parole d'Hubert Damisch in un'intervista uscita su *October* (Bois *et al.* 1998: 8).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. Bois *et al.* (1998: 8). Sull'idea che sia l'oggetto stesso a fornire i mezzi teorici per costruirlo e per una sua applicazione a un caso specifico cf. Mengoni (2016).

⁶ Cf. Damisch (1987), in particolare pp. 178-187; p. 388 e seguenti.

⁷ Per il funzionamento della celebre tavoletta brunelleschiana, la persona doveva posizionarsi fisicamente nell'intradosso del portale di Santa Maria del Fiore; nel caso della *serie* figurale costruita intorno a *Colazione sull'erba* di Manet, la riflessione si concentra sulla struttura dello sguardo e sull'effetto (scandaloso) – sociale e inconscio – che implica la differenza sessuale.

⁸ Cf. Teresa de Lauretis (1984); Catharine MacKinnon (1988) Monique Wittig (1992).

⁹ Su questo progetto e la sua operazione teorica cf. Damisch (2000, 2001a e 2016: 217-231).

¹⁰ Sull'espressioni « *déplacée du sujet* » e « *déplacée du sens* » cf. Damisch (2016: 222-227). Damisch usa il termine « *jeu* » più volte (Damisch 2016: 218, 223, 226 e 229).

¹¹ Damisch, nonostante dia un valore ulteriore all'operazione di *déplacement*, insito nel dispositivo mostra, utilizza comunque i termini significativi di *pedestre* e *topico* che mantengono nella loro radice rispettivamente un significato corporeo e di movimento nello spazio (Damisch 2016: 218).

¹² Damisch, nonostante dia un valore ulteriore all'operazione di *déplacement*, insito nel dispositivo mostra, utilizza comunque i termini significativi di *pedestre* e *topico* che mantengono nella loro radice rispettivamente un significato corporeo e di movimento nello spazio (Damisch 2016: 218).

¹³ Sul carattere simultaneamente attivo e passivo cf. Damisch (2016: 219-220). Più avanti, discutendo l'analisi che Michel Foucault ha fatto delle *Meninas* di Velázquez, Damisch parla del soggetto come di un prodotto poiché l'oggetto-quadro gli attribuisce la *place* (Damisch 2016: 228).

¹⁴ Sull'idea benjaminiana di Damisch che l'opera è sempre guardata nella temporalità che la conosce cf. Damisch (1987: 205). Su questa questione è tornata di recente Bal (2022: 136-137). La dimensione di anacronismo immanente all'immagine dialettica ha interessato anche una certa teoria queer. Su questo cfr. Fichera (2025b: 157-167).

¹⁵ Griselda Pollock in riferimento a Bal (1991: 60-93) ha parlato di « *ethical anachronism* » (Pollock 2006: 187).

¹⁶ Mieke Bal è molto vicina a Griselda Pollock che ha avuto un ruolo importante per i *Visual Studies* e nella ridefinizione del metodo in storia dell'arte partendo da una posizione femminista. Pollock stessa l'ha dichiarato recentemente in un suo intervento del 2024 nel quale menziona Bal (Pollock 2025).

¹⁷ Haraway parla in maniera efficace del binomio trascendenza-scissione soggetto/oggetto (Haraway 1988: 113). Sottolineo *ulteriormente* in quanto Damisch ha insistito precocemente sulla necessità di rivedere il paradigma interpretativo positivista (Damisch 1971).

¹⁸ La marginalità, tramite il riferimento a Naomi Schor (1987), è esplicitamente indicata da Bal come quella delle donne (Bal 1990: 508).

¹⁹ Sull'incoerenza apparente dell'opera figurativa rispetto all'analisi iconografica che antepone il testo al lavoro dell'immagine si veda la terza parte di Careri (2013).

²⁰ Il timbro di ceralacca, se così si vuole leggere la macchia rossa, secondo Bal (1990: 530) sarebbe posto in maniera incongrua ai margini della lettera e non al centro.

²¹ Per un'interazione teorica, legata agli effetti dell'opera sul pubblico, si veda la serie di esempi della mostra *L'ora dello spettatore: come le immagini ci usano* (Di Monte 2020).

²² Sul decentramento della natura spettatoriale del pubblico e la riconfigurazione della persona che guarda e l'oggetto guardato si vedano le performance di Regina José Galindo (Demaria 2013: 35-39). Un tentativo di sovrapporre la posizione spettatoriale a quella precipua dell'artista – quale primo sguardo che si è posato sull'opera – si trova in Fried (2010).

²³ La critica ha rilevato a più riprese (Philippi 1994: 24-35 e Creissels 2009: 44) come l'autonomia della visione, che sia dell'obiettivo o dell'*occhio-fallo*, sia continuamente messa alla prova dal dispositivo spaziale e corporeo.

²⁴ Il riferimento è all'installazione-performance *Vietato l'ingresso agli uomini* di Cloti Ricciardi. Su quest'opera cf. Iamurri (2022).

²⁵ Sull'incertezza della polarità soggetto-oggetto nell'opera di Hatoum si trova un'eco in Falguières (2015: 68).

- ²⁶ È stato sottolineato (Falguières 2015: 66) come nel lavoro di Hatoum, ne sono esempio *The Light at the End* e *Light Sentence*, il corpo spettatoriale è sempre convocato in persona.
- ²⁷ In questo senso *Corps étranger* costituisce una risposta al celebre doppio ritratto dipinto da Filippo Lippi del Metropolitan Museum of Art di New York nel quale la figura femminile è rinchiusa in uno spazio angusto e offerta allo sguardo dell'uomo che *penetra* da un'apertura laterale. Sul questo tema del dipinto cf. Simons (1988).
- ²⁸ Cf. Archer (1997: 12).
- ²⁹ Un esempio di lettura al femminile si trova nella biografia di Giovan Pietro Bellori del 1672, al maschile nell'inventario Giustiniani del 1638 (Macioce 2023: 371 e 458).
- ³⁰ In storia dell'arte, rispetto a questo dipinto e a Caravaggio, l'eteronormatività si è espressa come tale sia dall'articolo *Novelletta del Caravaggio 'invertito'* di Roberto Longhi, in questo senso, seminale (Longhi 1952).
- ³¹ L'interpretazione iconologica è quella cristologica di Maurizio Calvesi (1990).
- ³² Sul tema dell'omosessualità si vedano almeno Frommel (1971) e Posner (1971). Un uso letterale della psicanalisi è in Röttgen (1974: 147-263).
- ³³ Su questo «strano accostamento» Calvesi (1990: 218) concorda con Trinchieri Camiz e Ziino (1983: 74) che parlano d'«apparenza femminile».
- ³⁴ Trinchieri Camiz (1998: 174).
- ³⁵ Gaspare Celio scrive di «un putto che sonava un leuto» (Macioce 2023: 350).
- ³⁶ Quanto il tentativo è stato fatto altrove, la dimensione della sessualità resta centrale (Hess 1954 e Vodret 2021).
- ³⁷ Hanno richiamato l'attenzione rispettivamente sulla poesia amorosa e sulla struttura dialogica dello scambio Cropper (2006) e Careri (2015: 52-90).
- ³⁸ Sul dettaglio del violino come invito a partecipare al concerto cf. (Careri 2015). Sul tema dell'interruzione musicale cf. (Pallucchini 1967). Sull'enunciazione visiva nella prima modernità cf. Careri (2020).
- ³⁹ Lo fanno due personalità come Giovanni Paolo Lomazzo (1844: 386-387) e Vincenzo Giustiniani (Trinchieri Camiz 1989: 206).
- ⁴⁰ Per un tentativo di pensare il genere in pittura attraverso il pensiero queer di Judith Butler e quello sulla rappresentazione di Louis Marin (cfr. Fichera 2025a) nel quale la questione dell'oggetto teorico è appena evocata.
- ⁴¹ L'idea di (arte) queer come *failure* è discussa in Halberstam (2011).
- ⁴² Su questa espressione di Longhi (1982) cf. Careri (2022).

Bibliografia

-
- Archer, Michael
 1997 *Michael Archer in conversation with Mona Hatoum*, in *Mona Hatoum*, M. Archer, G. Brett e C. de Zegher, a cura di, New York, Phaidon Press, 2001, pp. 8-30.
- Bal, Mieke
 1986 *Femmes imaginaires: L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Utrecht-Pari-
 gi, HES-Nizet, 1986.
 1987 *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*, Bloomington-Indianapolis,
 Indiana University Press, 1987.
 1988 *Murder and Difference: Gender, genre and Scholarship on Sisera's Death*, Bloomington-India-
 napolis, Indiana University Press, 1988.
 1991 *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge Univer-
 sity Press, 1991.
 1999 *Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object*, in "Oxford Art Jour-
 nal", 22, 2, 1999, pp. 101-126.
 2022 *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis*, Edinburgo, Edinburgh University Press,
 2022.
 2024 *Beyond the habitual. Louise Bourgeois as Builder, Narrator, Theorist: Oltre l'abitudine.*
Louise Bourgeois come costruttrice, narratrice, teorica, Milano, Postmedia Books, 2024.
 "De-Disciplining the Eye." *Critical Inquiry* 16, no. 3 (Spring 1990): 506-531.
<https://www.jstor.org/stable/1343637>.
- Bois *et al.*
 1998 Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss e Hubert Damisch, *A Conversation with*
Hubert Damisch, in "October", 85, estate 1998.
- Butler, Judith
 1990 *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- Calvesi, Maurizio
 1990 *La realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
- Careri, Giovanni
 2013 *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata, 2020.
 2015 *Caravaggio: la fabbrica dello spettatore*, Milano, Jaca Book, 2017.
 2020 *Enunciazione visiva, il momento moderno*, in "E/O", anno XIV, n. 29, 2020, pp. 62-72.
 2022 *Die "autorità quasi immanente" der Gesten bei Caravaggio und Annibale Carracci*, in *Das sub-
 versive Bild. Festschrift für Jürgen Müller*, Berlino-Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2022,
 pp. 187-201.
- Cavarero, Adriana
 2014 *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
- Creissels, Anne
 2002 *Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur*, in "Les Cahiers du Musée national d'art
 moderne", n. 80, estate 2002, pp. 40-55.

- Creissels, Anne
2009 *Prêter son corps au mythe. La féminin et l'art contemporain*, édition du felin, Parigi, 2009.
- Damisch, Hubert
1971 *Histoire et/ou théorie de l'art*, in "Scolies: cahiers de recherches de l'École normale supérieure", n. 1, 1971, pp. 27-36.
- 1987 *L'origine de la perspective*, edizione riveduta e corretta, Parigi, Flammarion, 2012.
- 1992 *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique I*, Parigi, Flammarion, 1992.
- 2000 *L'amour m'expose. Le projet "Moves"*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- 2001a *Moves. Playingchess and cards withde museum*, in "Pinakoteka", n. 12, 2000 (2001), pp. 24-21.
- 2001b *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- 2016 *La ruse du tableau. La peinture ou ce qu'il en reste*, Parigi, Seuil, 2016.
- Demaria, Cristina
2013 *Soggettività di genere e differenza: la "materia" dei corpi*, in *Semiotica della soggettività. Per Omar*, a cura di M. Leone, I. Pezzini, Roma, Aracne, 2013, pp. 23-41.
- De Certeau, Michel
1980 *L'invention du quotidien, vol. I arts de faire*, nuova edizione a cura di L. Giard, Parigi, Gallimard, 1990.
- De Lauretis, Teresa
1984 *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.
- Di Monte, Michele, a cura di
2020 *L'ora dello spettatore: come le immagini ci usano*, catalogo della mostra, Roma, Campisano Editore, 2020.
- Falguières, Patricia
2015 *Désappartenances*, in *Mona Hatoum*, a cura di C. Van Assche, catalogo della mostra, Parigi, Centre Pompidou, 2015, pp. 58-77.
- Fichera, Giorgio
2025a *Adresse queer et opacité du genre dans la peinture à Rome entre XVI^e et XVII^e siècles*, in "La Part de l'Œil", n. 39, dossier : Lire, décrire, Interpréter. Louis Marin entre texte et image, 2025, pp. 51-61.
- 2025b *Espace affectif et relation queer: 2022-1602*, in "Histo.art", n. 17, *Vaincre le silence: Histoire de l'art et genre*, 2025, pp. 157-174.
- Fried, Michael
2010 *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- Frommel, Christoph L.
1971 *Caravaggio und seine modelle*, in "Castrum peregrini", n. 96, 1971, pp. 21-56.
- Halberstam, Jack
2011 *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Haraway, Donna
1988 *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 103-134.
- Hess, Jacob
1954 *Modelle e modelli del Caravaggio*, "Commentari", n. 5, 1954, pp. 271-289.
- Iamurri, Laura
2022 *Cloti Ricciardi, Vietato l'ingresso agli uomini*, in *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, a cura di A. Mengoni e F. Zucconi, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 118-135.
- Kosofsky Sedgwick, Eve
1990 *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, Roma, Carocci, 2011.
- Longhi, Roberto
1952 *Novelletta del Caravaggio 'invertito'*, in "Paragone Arte", 3, 1952, 25, pp. 62-64.
- 1982 *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Macioce, Stefania
2023 *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari. 1513-1875*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2023.
- MacKinnon, Catharine
1988 *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 1988.

- Marin, Louis
 2006 *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione del Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012
- 2014 *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014.
- Melville, Stephen
 2005 *Object and Objectivity in Damisch*, in "Oxford Art Journal", *Hubert Damisch*, 28, 2, 2005, pp. 186-189.
- Mengoni, Angela
 2016 "Ressenbler les fils, tout en repliant la tresse sur elle-même": Anachronies, in *Hubert Damisch, l'art au travail*, a cura di G. Careri e G. Didi-Huberman, Parigi, Mimesis, 2016, pp. 107-130.
- Pallucchini, Rodolfo
 1967 *Due Concerti bergamaschi del Cinquecento*, in "Arte veneta", 20, 1966 (1967), pp. 87-97.
- Philippi, Desa
 1994 *Some Body*, in *Mona Hatoum*, catalogo della mostra a cura di C. van Assche, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 24-35.
- Pollock, Griselda
 2005 *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*, in *The Artemisia files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, a cura di M. Bal, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2006, pp. 169-206.
- 2025 *Artists versus Theories. Due sfide che la storia dell'arte – la disciplina – pone al femminismo, in Storia dell'arte e femminismo. Una questione aperta*, a cura di Carla Subrizi, Milano, Electa, 2025, pp. 40-48.
- Posner, Donald
 1971 *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in "The Art Quarterly", 34, 3, 1971, pp. 301-324.
- Rich, Adrienne
 1980 *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica*, in "DWF", n. 23-24, 1985, pp. 5-40.
- Röttgen, Herwarth
 1974 *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Schor, Naomi
 1987 *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminism*, New York-Londra, Methuen, 1987.
- Simons, Patricia
 1988 *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, in *The expanding discourse*, a cura di N. Broude e M. D. Garrard, New York, Icon ed., 1992, pp. 38-57.
- Trinchieri Camiz, Franca
 1989 *La 'Musica' nei quadri del Caravaggio*, in *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, a cura di D. Bernini, Roma, Palombi, 1989, pp. 198-221.
- 1998 *The Castroto Singer: From Informal to Formal Portraiture*, in "Artibus et Historiae", 9, 1998, 18, pp. 171-186.
- Trinchieri Camiz, Franca; Ziino, Agostino
 1983 *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, Firenze, Olschki, 1983.
- Vodret, Rossella
 2021 *Donne e amori di Caravaggio. Appendice I*, in *Caravaggio*, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 82-93.
- Wittig, Monique
 1992 *Il pensiero eterosessuale*, a cura di F. Zappino, Bologna, Ombre corte, 2019.

Giorgio Fichera ha conseguito il dottorato di ricerca presso il Centre d'histoire et théorie des arts dell'Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Si occupa di questioni teoriche legate all'immagine, all'epistemologia di genere e alla storia della sessualità, spaziando dalla prima modernità al contemporaneo. Ha codiretto il volume *Warburg et le genre ? Montages et démontages, mémoires affectées et formes artistiques du savoir* (Hermann 2025). Attualmente insegna Teoria e storia dell'arte presso l'università Paris 1 Panthéon-Sorbonne e l'università Paris 8 Vincennes Saint-Denis.