

**Disfare il genere in pittura.  
Caravaggio, Longhi e la *queerness* visiva**

Giorgio Fichera

Caravaggio parlava milanese o, meglio ancora, lombardo come dichiarò alle autorità giudiziarie nel 1597 Pietropaolo Pellegrini, il garzone di un barbiere che aveva frequentato l'artista<sup>1</sup>. Questa precisazione regionalista sul pittore, apparentemente aneddotica, permette di formulare qualche ipotesi di riflessione.

Com'è noto, Merisi era nato a Milano e dal 1596 si trovava con certezza a Roma. Per questa sua provenienza lo si può annoverare tra i membri della comunità lombarda composta, come tutte le nazioni straniere, d'immigrati/e stabili o di passaggio, tra cui numerose maestranze artistiche<sup>2</sup>. Con "nazione" gli storici indicano quella rete comunitaria di rapporti sociali e di soccorso fondamentale per ogni straniero, che nell'Urbe solitamente aveva come luogo di riferimento una chiesa o una confraternita<sup>3</sup>. Nella capitale pontificia, Merisi va considerato pertanto un artista italiano se paragonato agli "oltramontani" e agli iberici ma un pittore lombardo tra gli/le italiani/e<sup>4</sup>. L'essere *forestiero italiano* è un tratto marcante per comprendere la specificità (soggettiva e culturale) di chi viveva allora nella penisola e specialmente nella Roma cosmopolita di fine Cinquecento: una realtà politico-identitaria complessa<sup>5</sup> e frammentaria quella della penisola unificata come Italia tre secoli più tardi. Una condizione territoriale di natura duplice che autorizza a considerarla luogo fertile per un pensiero pittorico che vada oltre il dato geografico-spaziale, già in sé "incisivo" per il sapere propriamente filosofico<sup>6</sup>. Questo suo parlare lombardo fa di Caravaggio uno dei tanti casi possibili di quell'italianità intesa come "continua deterritorializzazione" e che mostra la sua natura dialettica (e di conflitto) quale strumento interpretativo della storia anche delle arti figurative, messo in luce da tempo almeno per "il caso italiano"<sup>7</sup>.

Dalla Lombardia Merisi porta con sé verso il *centro* la sua *periferia* pittorica<sup>8</sup>. Come per tutti gli spostamenti – soprattutto di ordine figurativo – quello caravaggesco prevede una scelta, un'operazione di selezione di ciò che si ritiene necessario e ciò che si può abbandonare, tanto che – scrive Roberto Longhi – "è possibile osservare che ogni artista è provinciale nelle parti che gli stanno a cuore"<sup>9</sup>.

Uno dei nodi critici rilevanti, definito sin dalla riscoperta dell'artista

nella prima metà del Novecento, è proprio il suo linguaggio figurativo lombardo. Longhi ha parlato di “strade di Lombardia”<sup>10</sup> che il pittore avrebbe percorso per approdare alla maniera che l’ha reso celebre e decisivo per gli sviluppi successivi dell’arte occidentale. Caravaggio parla dunque visualmente lombardo e arrivato a Roma metterà a profitto i modi già selettivi dei pittori “provinciali” lombardi facendo ancora maggiore *scelta*, ovvero operando una rarefazione degli elementi compositivi e narrativi, puntando così alle “cose naturali” e a soggetti – e soggettività – della sua contemporaneità che figurativamente lo contraddistinguono<sup>11</sup>. Caravaggio opera allora, quasi in controsenso seguendo le parole di Longhi, una scelta che è piuttosto una “incapacità di scelta” di fronte alla parte sensibile e immanente del reale: “Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di dignità”<sup>12</sup>.

Questa linea di pensiero pittorico, rintracciata da Longhi, arriva tramite elementi marginali (la *ferialità* di cose, persone, figure...) non solo a “distruggere” il canone e la convenzione della pittura di storia – secondo un *topos* interpretativo di lunga data – ma a disfare le basi gerarchiche che informano lo sguardo, *in primis* quelle tra soggetto e oggetto<sup>13</sup>. In questo senso il pan-ritrattismo di cui parla la storiografia indica che la de-gerarchizzazione dei generi, col *naturale* come barometro nella ricerca percettiva e plastica, rende ogni cosa degna dell’individualità del ritratto, degna dunque della soggettività dell’umano al punto da svincolare la pittura dalla figura umana<sup>14</sup>.

Come un “laboratorio visuale”, la prima produzione romana di Merisi mostra sì, in potenza, le occorrenze espressive di quella che sarà nominata in seguito pittura di genere – quotidiane, triviali, indecorose, borghesi... –, ma altresì, in atto, la possibilità non verbale di rendere visibile qualcosa che sarebbe altrimenti indicibile, perché incommensurabile alla nominazione. Longhi ha parlato di “pittura senza soggetto” o di “antisoggetto”<sup>15</sup>. Si tratta, per questi “dipinti che non erano neppure in grado di intitolarsi”<sup>16</sup>, di un’impossibilità a trovare un nome conclusivo alla polisemia che di volta in volta ne emerge.

Nelle norme delle arti figurative, “Soggetto” era la ‘historia’ di azioni tutte nobili”, pertanto “per soggetti, allora, non si accettavano questi incontri di strada”<sup>17</sup>. Questo *topos* belloriano, di una natura da Caravaggio intesa come “moltitudine” di modelli reali (in spregio degli antichi), ha come emblema “una zingara che passava a caso per istra-

da”, da lui in effetti ritratta dandole dignità e presenza di *soggetto* – attraverso un processo di naturalizzazione – quando la norma sociale e figurativa avrebbe voluto una forma di distanziamento (come *oggetto*) attraverso il ridicolo e il grottesco<sup>18</sup>. Nel “senza soggetto” rientrano pertanto anche quelle figure dell’umano – o meglio quelle soggettività – che più di altre sono prestate alla tipologizzazione in quanto ai margini (“gente indivisa” scrive Longhi, i “simili” ma non ancora i “peggiori”)<sup>19</sup>, non più solo della narrazione storica ma anche della reale socialità che le include escludendole. In tal senso l’ambivalenza della parola “genere” (categoria artistica e maschile-femminile) è operativamente feconda per lo studio della *queerness* pittorica, al pari di quella del “soggetto” che allude tanto al tema iconico/iconografico quanto al soggetto/soggettività, in special modo quando il referente pittorico è umano.

### *Un problema d’assegnazione*

Un caso liminale e singolare tra le prime prove romane di Caravaggio è il dipinto che chiamerò qui *Suonat.ore.rice di liuto*. Per la sua inintelligibilità, se guardata alla luce del binomio polarizzante maschile-femminile, l’opera è al centro della “questione omosessuale” di Caravaggio evocata con forza per i suoi *juvenilia*<sup>20</sup>.

In un articolo apparso su “Paragone” nel 1952, dall’eloquente titolo *Novelletta del Caravaggio ‘invertito’*, Longhi espone, anticipandoli, alcuni dei punti nodali della *querelle* sviluppatesi successivamente<sup>21</sup>. L’occasione era di dare risposta a una “incongruenza” con la quale Bernard Berenson aveva “voluto gratificare il Caravaggio”, quella di omosessualità. Il fatto che l’artista avesse “ritratto qualche giovinetto dall’aria un po’ torbida, un po’ androgina” costituiva per Longhi un “movente troppo scarso” per “una così strana allegazione su di un pittore di cui ci sono pur noti i guaj per cagione di donne”<sup>22</sup>. La terminologia impiegata dà conto di tutta una tradizione storiografica (*torbido* è termine dei biografi di Caravaggio) ma anche indirettamente dell’opera di cui è questione, “chiamata il ‘Suonatore’, detto talora, infatti, ‘suonatrice’, di Leningrado”<sup>23</sup>.

Come per altri *juvenilia* di Merisi, Longhi rileva l’evidente apparenza “androgina” della figura liquidando il problema stesso, ovvero la presunta prova pittorica dell’orientamento sessuale dell’artista; inoltre sottraendosi al confronto sul piano del visivo con Berenson – il quale

aveva pur visto “qualcosa” in questa prima produzione di Caravaggio – confonde l’opera con l’artista. Avendo conoscenza grazie alle fonti dei guai per ragioni di donne, l’artista sarebbe, secondo Longhi, libero da allegazioni. Una logica di causalità quella che lega vita e opera sulla quale, anche se con maggiori argomenti, si sarebbero poi basati anche i meno prudenti assertori dell’omosessualità di Caravaggio o dell’omoerotismo delle sue opere, facendo dei dipinti la prova dell’orientamento del pittore e viceversa<sup>24</sup>.

Che il problema sia in prima istanza legato alla struttura del linguaggio – e dell’ideologia che lo informa – lo si legge dal titolo<sup>25</sup>. L’inversione è tale soltanto in relazione a una norma fondata sul ruolo di genere al quale un soggetto-oggetto è assegnato. Altrove Longhi non prenderà in considerazione le pratiche legate alla sessualità di fine Cinquecento a Roma, quando assocerà il termine “bardassa” alla prostituzione femminile, come a confondere nel citare a memoria le fonti giudiziarie<sup>26</sup>.

L’androginia del dipinto caravaggesco è erede dell’alterna vicenda del suo titolo, declinato al maschile e al femminile nel corso della sua storia. L’assegnazione di genere (maschio o femmina) è sintomatica della questione percettiva dell’opera stessa e di come lo sguardo e la discorsività che l’hanno presa in oggetto siano fondate sul binarismo di genere.

Nell’inventario dei beni del Cardinal del Monte, datato 1627, si legge: “un’uomo, che suona il leuto”; in quello della collezione Giustiniani del 1638: “una mezza figura d’un Giovane che suona il liuto con diversi frutti e fiori e libri di musica”<sup>27</sup>. Sempre al maschile sono le occorrenze nella biografia scritta da Gaspare Celio (“fece un putto che sonava un leuto”) e in quella di Giovanni Baglione nella quale si legge: “un giovane, che sonava il Lauto, che vivo, e vero il tutto pareva con una caraffa piena d’acqua”<sup>28</sup>.

Di contro, la figura è detta al femminile da Giovan Pietro Bellori, il quale scrive di “una donna in camicia che suona il liuto con le note avanti”. Seguendo forse quest’indicazione, parte della critica del XX secolo ha continuato a riconoscere nel personaggio dipinto una figura femminile: Hermann Voss nel 1924, Tat’jana Petrovna Znamerovskaia nel 1955, Kurt Bauch nel 1956, Hugo Wagner nel 1958 e René Jullian nel 1961<sup>29</sup>. Questo *dubbio* sull’apparenza (sul fenotipo) delle figure dipinte è naturalizzato nel linguaggio storico-artistico e si ritrova espres-

so in alcuni casi studio di tradizione figurativa lombarda, precedenti a quello caravaggesco<sup>30</sup>.

Ponendo anacronisticamente il tema *genderqueer* dell'uscita dal dimorfismo sessuale e anticipando visualmente ricerche come quella di Claude Cahun<sup>31</sup>, quest'opera di Caravaggio mostra il carattere non naturale e discorsivo dell'apparenza di genere (e del suo modello nel quale ci si rispecchia). L'identificazione di genere procede per unificazione di elementi discontinui e accidentali, storicamente variabili, che nel caso caravaggesco hanno costretto (resistendo all'univocità) a cercare soluzioni iconologiche<sup>32</sup>.

Note sono le implicazioni teoriche di questi "quadretti da lui nello specchio ritratti"<sup>33</sup> dove lo specchiamento permette una scelta parziale della realtà, inquadrandone (indirettamente) un momento e uno spazio determinati dei tanti possibili, dando alla molteplicità del reale un'unità compositiva. Longhi parla di "oggetti di ferma"<sup>34</sup>. L'immagine nello specchio sposta inoltre la riflessione sul rapporto dialogico che s'instaura con chi la guarda, implicando una necessaria e fondamentale presenza spettatoriale: la sperimentazione visiva di Cahun su di sé non è uno sguardo auto-fotografico allo specchio, anche quando se ne serve, ma il risultato della relazione con Marcel Moore dall'altra parte dell'obiettivo<sup>35</sup>.

#### *Immagine relazionale: Suonat.rice.ore di liuto*

*Suonat.ore.rice di liuto* è alla frontiera fra la tradizione norditaliana e la sperimentazione caravaggesca. Se non erano rari ritratti o figure qualificati da uno strumento musicale, innovativo è qui il presentarsi al riguardante con una profferta sensuale redistribuita tra gli oggetti quotidiani (frutta, fiori) e l'umano<sup>36</sup>. In questo senso, come accennato, la tecnica dello specchio rendeva ogni elemento suscettibile di bastare alla visione quando la figura umana esce dal campo percettivo<sup>37</sup>.

La comune naturalizzazione degli elementi permette inoltre di dimenticare la loro consueta appartenenza a una costellazione d'immagini di genere ridicolo-morale, aprendo nuove possibilità semantiche<sup>38</sup>. Come più volte ricordato dalla critica, il riguardante è invitato a prendere il violino per il manico posto in primo piano e a unirsi al momento musicale – che forse ha interrotto –, analogamente al cogliere un frutto tra quelli raccolti davanti al *Bacchino malato*<sup>39</sup>. Affinché questo dispositivo visuale si attivi e possa esercitarsi l'*agency*<sup>40</sup> attrattiva del dipinto,

è necessaria la presenza di chi guarda quale elemento strutturante ed esterno al dipinto. L'immagine è in questo senso relazionale, funzionante e significativa attraverso una struttura dialogica che eccede la sola dimensione pittorica.

Alla stregua del modello letterario-linguistico (*in primis* lo sdoppiamento dell'*io* lirico petrarchesco)<sup>41</sup>, la figura umana guarda davanti a lei, apre sensualmente la bocca, sospende la temporalità percettiva come aspettando una risposta. Com'è noto, durante la prima modernità, il tema figurativo musicale è strettamente legato a quello amoroso. Vincenzo Giustiniani, collezionista del dipinto caravaggesco, parla di "Madrigali e composizioni da cantarsi à più voci" ma anche che "l'istesse arie sono da cantarsi con facilità ad una voce sola"<sup>42</sup>, componimenti che prevedono almeno due persone per la loro esecuzione. Tenendo conto della parte analogico-sinestetica di questa cultura, chi guarda può partecipare o assistere al concerto restando essenziale per lo scambio comunicativo (pittorico-poetico-musicale). Il rivolgersi dello scambio amoroso prevede la persona amata, indipendentemente che ricambi o meno. Nello specifico del dipinto è riconoscibile il madrigale *Voi sapete ch'io v'amo*. Questa strategia poetico-retorica di parlare in prima persona implica, nonostante la convenzionalità e la serialità letteraria, non solo una voce grammaticalmente determinata, quale articolazione del sé poetico ed espressione alla soggettività individuale, ma anche – e sempre – un *tu* al quale l'*io* si rivolge<sup>43</sup>.

La dimensione dialogica descritta si sovrappone all'enunciazione visiva del dipinto. Al poeta si sostituisce il pittore e il *tu*, al quale l'*io* creatore si rivolge, è sostituito dall'osservatore/osservatrice (o dalla committenza). Chi si pone davanti all'immagine si ritrova inevitabilmente nel ruolo dell'*amatore*, intenditore di musica e amante, sedotto dal languido sguardo e dall'atto musicale che la figura gli rivolge. La componente sensuale è, in questo scambio tra soggetto che guarda e dipinto che ricambia, immanente dunque all'immagine. Seguendo questa linea interpretativa, la dimensione relazionale si presenta pertanto come un binomio *io-tu* corrispondente al pittore/persona fruitrice o a quello del dialogo tra la figura dipinta e il riguardante.

Questa tematizzazione della soggettività è costitutiva del formato a mezze figure, categoria nella quale rientrano le opere "lombarde" di Caravaggio<sup>44</sup>. Prima che questi dipinti venissero letti come espressioni di un "dispositivo dell'offerta", fondato sull'idea del rispecchiamento



Caravaggio (M. Merisi), *Suonatore di liuto*, 1595-1596,  
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

amoroso<sup>45</sup> – snodo immaginativo di lunga tradizione che sfida la polarità maschile-femminile –, la riflessione cinquecentesca sulla pittura ne dava conto. Giovanni Paolo Lomazzo prescrive al pittore – o individuo in certe invenzioni – la necessità di un’interazione affettiva tra chi osserva l’opera e la “costellazione semantica” dell’immagine<sup>46</sup>. In *Composizione de’ ritratti naturali per arte*, ritroviamo l’associazione di quelle caratteristiche ascrivibili al dipinto di Caravaggio: la figura umana nell’atto di cantare accompagnata dal liuto (“uno che canta nel liuto”) rinvia a un “uomo che rallegra, e dà piacere agli altri”<sup>47</sup>. Dalla casistica inesauribile di Lomazzo – un uomo o una donna con un attributo minimo nell’atto di... – si enuclea uno schema relazionale minimo ma imprescindibile: la figura (uomo o donna) non canta per sé stessa traendone piacere esclusivo ma procurandone principalmente “al di fuori di sé”.

Nel *Suonat.ore.rice di liuto* la dimensione relazionale è tuttavia più complessa. La singolarità di questo dipinto risiede nel dato percettivo dell’indeterminatezza di genere della figura umana (oggetto di desiderio) che assume valore enunciativo. Non solo si somma agli elementi deittici, quali lo sguardo o la bocca dischiusa, ma ne unifica e ne intensifica l’efficacia. *Agency* che, alla stregua di una soggettività, è sottoposta continuamente alla prova del modello polarizzante maschile-femminile. Il genere e la sessualità – anche sul piano percettivo – sono essenzialmente relazionali in quanto una persona compone, reventa e concerta la sua identità, nel processo di identificazione, sempre in rapporto all’alterità: siamo identificati con e ci identifichiamo in uomo o donna (qualora si accetti questa binarietà)<sup>48</sup>. La rappresentazione come l’identità di genere – identificazione mai fissa ma reiterata nel suo incorporarsi – è sempre imitazione del processo imitativo, ovvero intrattiene un rapporto autoriflessivo ed eccedente il suo referente.

Esiste qui una convergenza tra la teoria *queer* del genere e quella della rappresentazione figurativa<sup>49</sup>. La performance di genere nella sua espressione performativa al limite della parodia, nella quale la soggettività e l’apparenza corporea eccedono il ruolo normativo, si mostra in quanto costruzione ideologica. Questo momento di auto-mostrazione, riflessivo rispetto alla transitività dell’oggetto rappresentato, è fondativo della rappresentazione anche per l’epoca caravaggesca.

La *queerness* di questa figura pone una domanda sul piano teorico, che pur nella sua radice plastica e visuale, prescinde dalla questione

dell'interpretazione del tema pittorico svolto (sul piano interno all'opera stessa). Si tratta di una singolarità che interroga tanto il riguardante quanto la discorsività che pretende ideologicamente di cogliere la complessità del reale in un solo sguardo, nominandola. Qui l'immagine, di contro e proprio in quanto immagine, dà conto della complessità ignorando ogni definizione conclusiva. Questa figura dipinta può dirsi *queer* in quanto resiste a uno sguardo e un linguaggio fondati su binarismo e dimorfismo di genere – nucleo naturalizzato di verità – dunque sulla coerenza eteronormativa e unificante delle loro occorrenze. Come scrive Judith Butler:

I generi “intelligibili” sono quelli che in un certo senso istituiscono e mantengono relazioni di coerenza e continuità tra sesso, genere, pratica sessuale e desiderio. In altre parole, gli spettri della discontinuità e dell'incoerenza, [sono] pensabili solo in relazione alle norme di coerenza e continuità vigenti.<sup>50</sup>

Il dipinto caravaggesco, facendo della figura dipinta un *soggetto di desiderio*, permette allora di interrogare il ruolo del riguardante e la sua parola ermeneutica, restando visualmente autonomo e “indifferente” all'episteme binaria di genere sulla quale si fondano, ponendosi appieno nel pensiero moderno<sup>51</sup>. La sua *queerness* è nell'inafferrabilità che disfa le categorie del visuale e del visibile, mostrando quanto il processo d'identificazione sia selettivo, soggettivo e mutevole, legato a un determinato linguaggio e a una specifica cultura.

1. Nei documenti processuali il garzone dichiara di conoscere Merisi dalla quaresima 1596, cfr. M. Di Sivio, E. Lo Sardo, O. Verdi (a cura di), *Caravaggio a Roma*, De Luca, Roma 2011.

2. Sull'origine della "comunità lombarda", cfr. A. Esposito, *La comunità dei Lombardi a Roma e le sue istituzioni (XV-XVI)*, in A. Koller, S. Kubersky-Piredda (a cura di), *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, Campisano, Roma 2016, pp. 397-406.

3. A. Koller, S. Kubersky-Piredda, *op. cit.*

4. Con *oltramontano* era indicato chi veniva d'oltralpe, compresi i greci, cfr. A. Amendola, *La formazione dell'identità nazionale polacca nella Roma della Controriforma*, in A. Koller, S. Kubersky-Piredda, *op. cit.*, p. 249.

5. Resta valido lo studio seminale di Luigi Salerno sui "costumi" e sul dissenso politico degli artisti nella Roma seicentesca, cfr. L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in "Storia dell'arte", n. 5, 1970, pp. 34-65.

6. Che la geografia sia incisiva sul pensiero ben oltre il dato spaziale lo suggerisce Roberto Esposito, cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, pp. 14-16.

7. Esposito si domanda se "la continua deterritorializzazione" non sia "il tratto più originalmente vivente del pensiero italiano", cfr. R. Esposito, *op. cit.*, p.

16. Per l'importanza di questa idea – che definisco dialettica – nell'interpretazione delle arti figurative, cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina Libraria, Milano 2019. All'inizio del paragrafo *Il caso italiano* si legge: "Per uno studio del nesso centro/periferia in campo artistico, l'Italia appare un laboratorio privilegiato" (p. 16). Nelle stesse pagine è da loro definita come conflittuale questa dialettica centro/periferia che mi sembra vicina alla conflittualità che Esposito rintraccia tra le componenti di una specificità del pensiero italiano, cfr. R. Esposito, *op. cit.*

8. L'allusione è a Castelnuovo-Ginzburg e a Longhi che parla di "primi ispiratori provinciali: bresciani e bergamaschi", cfr. in R. Longhi, *Due opere di Caravaggio*, in "L'arte", anno XVI, 1913, p. 162. Espressione ripresa da Lionello Venturi nel 1921 come sottolineato dallo stesso Longhi, cfr. L. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* (1929), in Id., *Opere complete*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1974-2000, p. 98 e sul "provincialismo" Longhi riflette a p. 136.

9. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 136.

10. Queste *strade di Lombardia* conducono ai centri di una cultura figurativa (Bergamo, Brescia, Cremona, Lodi e Milano) praticata da artisti "naturalizzati" – quelli che altrove chiama *precedenti* – ovvero attenti alla natura tanto "degli uomini e delle cose", cfr.

R. Longhi, *Il Caravaggio* (1952), in Id., *Opere complete*, cit., vol., XI, t. 1, pp. 160-161. Longhi definisce l'artista "ultimo dei lombardi", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 138.

11. Come nota Longhi, Luigi Lanzi descrivendo dell'operare di Luca Cattapane, allievo di Vincenzo Campi, scrive: "per voler creare un suo proprio stile, o per conformarsi al Caravaggio, ha dipinto più fosco che i Campi, e con meno scelta", R. Longhi, *Opere complete*, cit. vol. IV, p. 130. Nel 1603 Caravaggio dichiara che "in pittura valent'huomo" significa "che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali", cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 154.

12. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 137.

13. Il *topos* del "distruggere la pittura" si trova nelle parole di Albani e Pous-sin, cfr. C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite se' pittori bolognesi...*, vol. II, Erede di D. Barbieri, Bologna 1678, p. 244 e A. Félibien, *Entretiens sur la vies et sur les ouvrages...*, vol. II, Louis Lucas, Paris 1690, pp. 12-13. Per uno suo sviluppo teorico e metodologico, cfr. L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istoria in Early Modern Painting*, Harvery Miller, London-Turnhout 2011. Per i "modelli feriali", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 189.

14. Cfr. T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Einaudi, Torino 2016, p. 166. Scrive Longhi: "La sua ostinata deferenza al vero poté anzi

confermarlo nella ingenua credenza che fosse l'occhio della camera' a guardar lui e a suggerirgli tutto. [...] ciò che più lo sorprese fu di accorgersi che allo specchio non è punto necessaria la figura umana, se, uscita questa dal suo campo, essa séguita a specchiare il pavimento inclinato, l'ombra sul muro, il nastro caduto a terra. [...] Ne conseguiva la *tabula rasa* del costume del tempo che [...] aveva elaborato una complessa classificazione del rappresentabile, dove, per meglio servire alla società di allora, non poteva che preferire l'aspetto della classe dominante. Ma il Caravaggio pensa invece alla vita comune, ai sentimenti semplici, all'aspetto feriale delle cose che valgono, nello specchio, come gli uomini", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 166-167; con lievi variazioni Id., *Caravaggio* (1968), *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 248.

15. Cfr., R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951), in Id., *Opere complete*, vol. XI, t. I, p. 62.

16. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. I, p. 167.

17. Cfr. R. Longhi, *Caravaggio* (1951), in Id., *Opere complete*, cit., vol. XI, t. I, p. 147.

18. Per questo *topos* belloriano, cfr. L. Spezzaferro, *Caravaggio*, a cura di P. Coen, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 171-176. Per la naturalizzazione di costellazioni visive tradizionalmente ridicolo-grottesche, cfr. F. Porzio, *I precedenti comici delle opere giovanili di Caravaggio*, in "Valori Tattili", n. 2, 2014, pp. 22-43.

19. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*,

cit., vol. XI, t. I, pp. 242 e 249. Altrove scrive: “il Caravaggio non mirava a dipingere né i ‘peggiori’ (gli zingari), né i ‘migliori’ (sappiamo chi fossero), ma semplicemente i suoi ‘simili’, gli eguali, traendoli da quello strato di feriale umanità dove meglio si custodisce una quasi immanente autorità di gesti e di sentimenti”, Id., *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 192.

20. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton 1955, p. 79.

21. Cfr. R. Longhi, *Novelletta del Caravaggio ‘invertito’*, in “Paragone”, anno III, n. 25, 1952, pp. 62-64.

22. Ivi, p. 62.

23. *Ibid.* Sul *torbido*, nella biografia di Bellori e Francesco Susinno, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 334-340 e 349-353.

24. Sul tema le occorrenze bibliografiche sono molteplici, cfr. D. Posner, *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in “The Art Quarterly”, vol. XXXIV, n. 3, 1971, pp. 387-391 e H. Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 145-263.

25. Sulla discorsività eteropatriarcale, come reiterazione ideologica, cfr. M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Ombre corte, Verona 2019.

26. Il termine ha una semantica che va dall’insulto, al ruolo ricettivo nell’atto sessuale, alla prostituzione maschile. Il riferimento giudiziario è del processo del 1603, nel corso del quale è menzionata “una bardassa di [...] Micalangelo chiamato Gio[vanni] che habita dietro

a Banchi” che Caravaggio negherà di conoscere, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 147 e 154. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 189. Nel linguaggio seicentesco, la distinzione tra bardassi e prostitute, rispetta una distinzione di genere, cfr. S. Rosa, *Satire dedicate a Settano*, Sevo Prothomastix, Amsterdam 1664, p. 74.

27. Per i testi citati, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 586 e 395.

28. Cfr. R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. Compendio delle vite di Vasari con alcune altre aggiunte*, L. S. Olschki, Firenze 2021, p. 320; per Baglione cfr. S. Macioce, *op. cit.*, p. 324.

29. Cfr. M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Studio B, Roma 1974, pp. 495-499.

30. Cfr. E. Rama, *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento*, in “Arte lombarda”, n. 64, 1983, p. 79-92.

31. Cfr. A. Salomon-Godeau, *Le “je” équivoque: Claude Cahun, sujet lesbien*, in “Les cahiers du Musée national d’art moderne”, n. 80, 2002, pp. 18-39.

32. Sono noti gli studi di Maurizio Calvesi e Franca Trinchieri Camiz.

33. Longhi ne ha intuito presto il valore teorico, cfr. R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in “Proporzioni”, vol. 1, 1943, pp. 5-63, nota 7.

34. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 170.

35. Molta della produzione dell'artista è frutto d'una creazione a due, di tipo *relationelle*, cfr. A. Salomon-Godeau, *op. cit.*, p. 25-26.
36. Scrive Longhi del dipinto: "La bilancia di lume ombre e penombra che avvolge nella stanza il giovine incantato e lambisce il tavolo visto in tralice 'nello specchio', rende la perfetta equivalenza mentale tra la figura e la mirabile 'natura morta' a sinistra", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 169.
37. *Infra*, nota 14. Ancora Longhi: "Uscito il Bacco dal vano colmo dello specchio...", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 169.
38. Salerno sostiene l'idea opposta, ovvero che il naturalismo di Caravaggio porta i "contemporanei e i critici moderni" a scambiare i suoi pezzi giovanili per quadri di genere", cfr. L. Salerno, *op. cit.*, p. 54.
39. Cfr. G. Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 52-90. Sul motivo dell'interruzione, cfr. R. Pallucchini, *Due Concerti bergamaschi del Cinquecento*, in "Arte veneta", vol. XX, 1967, p. 91.
40. Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Cortina, Milano 2021.
41. Cfr. E. Cropper, *Caravaggio and the Matter of Lyric*, in G. Warwick (ed.), *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, University of Delaware Press, Newark 2006, p. 47-56.
42. F. Trinchieri Camiz, *La 'Musica' nei quadri del Caravaggio*, in D. Bernini (a cura di), *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, Palombi, Roma 1989, p. 206.
43. E. Cropper, *op. cit.*, pp. 49-51.
44. Ivi, p. 50.
45. G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 127-158 e Id., *Caravaggio*, cit., pp. 52-90.
46. F. Porzio, *op. cit.*, pp. 22-43.
47. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura Scultura ed Architettura*, Del Monte, Roma 1844, vol. II, lib.VI, cap. LII., pp. 386-387.
48. Per una riflessione su riconoscimento e relazionale, cfr. J. Butler, *Soggetti di desiderio*, Laterza, Roma-Bari 2009 e A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1998.
49. Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013 e L. Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Usher, Lucca 2012.
50. J. Butler, *Questione di genere*, cit. p. 27.
51. Cfr. J. Butler, *Soggetti di desiderio*, cit. Sul carattere d'irrisolvibilità che contrassegna la modernità, messo in luce dal pensiero sulla differenza sessuale, cfr. Id., *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 261-298.