Diritto moderno
e interpretazione classica

Guglielmo Siniscalchi

Barocco giuridico

Osservatori, osservanti, spettatori

Filosofia del Diritto

FrancoAngeli

Diritto moderno
e interpretazione classica

Diritto moderno e interpretazione classica
Collana diretta da Francesco Cavalla

Condirettori: Stefano Fuselli (Università di Padova) e Paolo Moro (Università di Padova, sede di Treviso)

Il progetto editoriale, significativamente denominato "Diritto moderno e interpretazione classica", muove dalla convinzione fondamentale secondo la quale ancor oggi – quando l'esperienza giuridica presenta una moltiplicazione, spesso confusa, di norme, dottrine, posizioni – non sia possibile svolgere una critica autentica all'attività del legislatore e dell'interprete senza ricorrere a quei principi risalenti che hanno costituito la formazione del diritto in Occidente. Sono i principi che concernono la coerenza o la contraddittorietà tra i detti, la ragione deduttiva e dialettica, i limiti della conoscenza e del potere; sono i principi che diciamo classici non già, e non tanto, perché prodotti in una determinata epoca, quanto perché capaci di rivelare la loro attuale efficacia in ogni momento storico e segnatamente in quello presente. Continuando dunque un sapere antico, i testi del "progetto" tenteranno di distinguere "il troppo e il vano" di fronte a nuove tesi e nuovi problemi.
In particolare, in alcuni saggi appartenenti alla serie *Principî di filosofia forense*, si cercherà di dare una versione organica, corredata di opportuni riferimenti culturali, della filosofia che gli attori del processo producono implicitamente nello sforzo di addivenire, attraverso il contraddittorio, a una conclusione vera per tutti.

Comitato scientifico:
Francesco Cavalla (Università di Padova), Stefano Colloca (Università di Pavia), Amedeo G. Conte (Università di Pavia), Francesco D'Agostino (Università "Tor Vergata" di Roma), Stefano Fuselli (Università di Padova), Mario Jori (Università di Milano), Giovanni Macrì (Università di Catania), Bruno Montanari (Università di Catania), Paolo Moro (Università di Padova, sede di Treviso), Claudio Sarra (Università di Padova), Paolo Sommaggio (Università di Trento), Silvia Zorzetto (Università di Milano)

Il comitato assicura attraverso un processo di peer review *la validità scientifica dei volumi pubblicati.*

Guglielmo Siniscalchi

BAROCCO GIURIDICO

Osservatori, osservanti, spettatori

FrancoAngeli

Copyright © 2017 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

a Benedetta e Maddalena
che guardano
a Luisella
luce dei nostri occhi

Indice

Introduzione pag. 9

0. Soggetti *dello* sguardo » 13

1. L'osservatore » 27
1.1. Punti di vista » 27
1.2. Custodi » 42
1.3. Osservanti » 64

2. Lo spettatore » 85
2.1. *Mise-en-scène* » 85
2.2. Acclamazioni » 103
2.3. Entusiasmi » 122

3. Barocco giuridico » 157
3.1. Pieghe » 157
3.2. Passaggi » 160
3.3. Naufragi » 175

Riferimenti bibliografici » 181

Indice dei nomi » 207

Introduzione

Questo volume indaga due forme di soggettività legate allo sguardo che hanno segnato la filosofia e la teoria del diritto del Novecento: l'osservatore e lo spettatore.

L'osservatore è una figura attiva e partecipe, sempre in grado di conoscere, interagire e costruire l'ambiente sociale che lo ospita; un agente epistemico che affonda le proprie radici teoretiche nel positivismo e nelle scienze empiriche. In ambito giuridico assume varie vesti: dallo sguardo asettico ed avalutativo dello scienziato che osserva dall'esterno le abitudini ed i comportamenti di un gruppo sociale, fino alle prospettive di chi studia le norme e le regole dell'ordinamento cui appartiene, passando per le ottiche fenomenologiche e costruzioniste, l'osservatore segna gran parte del pensiero filosofico-giuridico della modernità.

Viceversa, lo spettatore non guarda mai la realtà ma solo una rappresentazione, una "messa in scena" cui può solo assistere mostrando il proprio assenso o dissenso. È caratterizzato da uno sguardo passivo che risale all'oscurità delle visioni platoniche per poi spostarsi verso le regioni dell'estetica e delle arti visive. Nel campo giuridico e politico lo spettatore si accompagna ad una dimensione spettacolare del diritto, alle grandi rappresentazioni sceniche degli ordinamenti totalitari, al *pathos* sprigionato da eventi storici come le rivoluzioni o le acclamazioni popolari.

Se con l'osservatore il discorso giuridico disvela una dimensione razionale, positivista e partecipata, con lo spettatore il diritto mostra la sua natura passionale, "patetica" ed iconica. Ancora: se l'osservatore è sempre in grado di modificare ed incidere sulla realtà giuridica, lo spettatore può solo assistere passivamente ad un diritto che finisce per assomigliare ad una grande *mise-en-scène*.

Tesi di queste pagine è mostrare come – con i processi di globalizzazione giuridica, la crisi della forma-stato e dei modelli di sovranità novecenteschi,

e la nascita della "società delle immagini" – lo spettatore sia divenuta la forma di soggettività privilegiata per interpretare e de-costruire le metamorfosi del diritto a venire.

Tre momenti articolano il mio discorso.

Il primo esplora la figura dell'osservatore distinguendo un punto di vista "oggettivo" ed un punto di vista "soggettivo". Il punto di vista oggettivo dice di uno sguardo *esterno*, distaccato ed avalutativo. È la prospettiva di chi osserva e descrive una *praxis* sociale senza prendervi parte. Il punto di vista soggettivo schiude la visione di chi guarda un evento dall'*interno*, partecipandovi, giustificando le proprie azioni in ragione di valori e scelte condivise. Ai fini della mia tesi, esamino solo il punto di vista soggettivo distinguendo ulteriormente tra chi svolge una funzione di garanzia e custodia e chi partecipa al gioco osservando le regole. Il punto di vista soggettivo prevede custodi ed osservanti.

Il secondo indaga la figura dello spettatore. Due direzioni di pensiero caratterizzano l'atteggiamento passivo in ambito filosofico-giuridico: lo spettatore può incarnarsi in una massa *acclamante* o in un pubblico plaudente; oppure può costituirsi come comunità di individui che si lascia trasportare emotivamente, si *entusiasma* dinanzi allo spettacolo che si offre agli occhi di chi non vi partecipa. Nel primo caso, la massa spettatoriale vive un processo di immedesimazione con la *mise-en-scène*, con i corpi o i simboli del potere giuridico-politico; nel secondo caso, invece, la passività si declina come forma di partecipazione emotiva ed affettiva che conosce la distanza e promuove, in alcuni casi, una "coscienza spettatrice" critica e vigile.

Il terzo momento immerge le prospettive dell'osservatore e dello spettatore in quello che definisco "Barocco giuridico": fra le "pieghe" ed i "mille piani" di una "società dell'immagine" che trasforma e muta costantemente le forme ed i processi di un diritto globale e transnazionale, le ottiche dell'osservatore/osservante sembrano cedere il passo allo sguardo passivo dello spettatore, soggetto globalizzato che assiste impotente al dispiegarsi di processi e spettacoli giuridici su cui non ha possibilità alcuna di intervenire.

I primi due momenti sono caratterizzati da un metodo storico-concettuale, o *archeologico*, che tenta di ricostruire sistematicamente i confini teoretici delle due forme di soggettività, contaminando la storia e la filosofia del diritto con altre discipline come l'estetica, la sociologia, la teoria del cinema e delle arti visive. Il terzo momento registra uno scarto ed è segnato da un metodo *genealogico* dove i concetti ricostruiti nelle pagine precedenti sono sottoposti alle forze ed alle intemperie dei processi giuridici della globaliz-

zazione, delle nuove forme di controllo sociale e di costruzione del consenso politico, delle pratiche negoziali transnazionali e di "decodificazione".

È qui che, parafrasando le parole di Ludwig Wittgenstein, i pattini della Storia raschiano indelebilmente le superfici cristalline della scienza e della teoria del diritto, segnando il passaggio dall'osservatore allo spettatore.

***

Desidero ringraziare Francesco Cavalla, Stefano Fuselli e Paolo Moro per aver accolto il volume nella collana da loro diretta e per la *cura* con cui hanno seguito l'iter di pubblicazione.
Un ringraziamento particolare a Luigi Pannarale che è stato, come sempre, *osservatore* attento e partecipe della mia ricerca.
Un grazie oltre le parole ad Antonio Incampo che non smette mai di schiudere orizzonti e suscitare *entusiasmi*, forgiando le lenti attraverso cui guardo il mondo.

0. Soggetti dello *sguardo*

0.1. Sullo schermo scorrono i titoli di testa. Appare una finestra, tre piccole tendine si alzano svelando l'interno di un cortile condominiale. Poi due lenti e aerei "movimenti di macchina", opposti ma sincronici, introducono gli spazi ed i protagonisti della narrazione: il primo strapiomba l'obiettivo della cinepresa sul davanzale della finestra schiudendo e squadrando, come in un'antica tragedia greca, gli orizzonti visivi dell'azione; il secondo movimento parte dall'esterno, da un'ampia e sinuosa panoramica su alcuni inquilini di un condominio americano anni '50, per rientrare nell'abitazione fermandosi sul viso imperlato di sudore di un fotografo immobilizzato in casa a causa di una gamba ingessata.

Inizia così uno dei film più celebri della storia del cinema: *Rear Window* [1954, *La finestra sul cortile*] di Alfred Hitchcock, liberamente tratto da una novella dello scrittore americano Cornell Woolrich. Una *crime story* semplice: un famoso fotografo, Jeff, *osserva* l'ambiguo comportamento di un vicino, il signor Thorwald, scoprendo che lo strano personaggio ha appena ucciso la moglie e si accinge ad occultarne il cadavere.

Una storia semplice, almeno in apparenza. Perché, dietro al solido impianto narrativo, *Rear Window* è anche il racconto dello sguardo di un soggetto che, attraverso molteplici strumenti ottici (il binocolo, l'obiettivo della macchina fotografica, il teleobiettivo), tenta di comprendere il mondo che si concede ai suoi occhi. In due parole, *Rear Window* sembra mettere in scena una figura chiave nella filosofia e teoria del diritto del Novecento: l'*osservatore*.

A ben vedere, non solo la trama, ma l'intera costruzione della messa in scena del film di Hitchcock è un sottile ed elegante esercizio di stile sulle "tecniche di osservazione"[1]. Come un entomologo nel suo laboratorio, Jeff

1. Tante le letture epistemologiche e filosofiche del film di Hitchcock. Fra le più rilevanti

studia il comportamento dei suoi vicini spiando abitudini, ricostruendo regole e regolarità, fino a diventare, nella parte finale del film, protagonista attivo del gioco sociale osservato.

Ma v'è di più. Come ha evidenziato Gilles Deleuze in *L'image-mouvement. Cinèma 1* [1983, *L'immagine movimento. Cinema 1*], primo volume della straordinaria tassonomia dedicata dal filosofo francese ai segni filmici, fra le pieghe della messa in scena, o meglio nel "fuori campo", di *Rear Window* emerge anche un altro protagonista del gioco filmico: lo spettatore.

Scrive Deleuze: "Nella storia del cinema, Hitchcock appare come colui che non concepisce più la costituzione di un film in sostituzione di due termini, il regista e il film da fare, ma in funzione di tre termini, il regista, il film e il pubblico che deve entrare nel film, o le cui reazioni devono far parte integrante del film (tale è il senso esplicito del *suspense*, poiché lo spettatore è il primo a "sapere" le relazioni)"[2].

Più recentemente è stato Slavoj Žižek a rileggere in chiave psicoanalitica l'intera opera di Hitchcock confermando il ruolo chiave dello spettatore nella poetica filmica del regista inglese. Anche per Žižek il cinema di Hitchcock – e *Rear Window* in modo particolare – testimoniano l'emergere sullo schermo

---

ricordo: Jean Douchet, *Hitchcock*, 1967, che si sofferma a lungo sulle implicazioni filosofiche della costruzione formale di *Rear Window*; il saggio di David Bordwell *The Viewer's Activity* in: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985; e, in lingua italiana, il volumetto monografico dedicato interamente al capolavoro di Hitchcock: Cosetta G. Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, 2001, che analizza il ruolo di osservatore del protagonista con un approccio rigorosamente semiotico. A queste letture possiamo aggiungere il breve volume tematico: Joël Magny, *Il punto di vista. Dalla visione del regista allo sguardo dello spettatore*, 2004, dove *Rear Window* è analizzato come caso paradigmatico nella storia del cinema del Novecento per la costruzione del punto di vista ed il rapporto fra osservatore, spettatore e fenomeni inquadrati dalla macchina da presa.

Riferimenti interessanti a *Rear Window* ed alle tecniche di osservazione messe in scena da Hitchcock si trovano anche in due opere dedicate all'intero percorso del cineasta: il classico François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, 1985; e Bill Krohn, *Hitchcock al lavoro*, 2000.

Infine, è bene ricordare che Jean-Luc Godard inizia la sua "monumentale" storia della settima arte in video intitolata *Histoire(s) du cinéma*, 1998, con l'immagine di James Stewart in *Rear Window*, simbolo in carne ed ossa del cinema come tecnica privilegiata di osservazione sul reale. Poco oltre nel capitolo delle sue *Histoire(s)* intitolato "Le Contrôle de l'univers", Godard definisce Hitchcock "le plus grand créateur de forme du XX^{e} siècle". Sul punto vedi anche Jean-Luc Godard/Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, 2000.

2. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, 1984, p. 230. Come segnala Slavoj Žižek, nella prefazione all'edizione inglese de *L'immagine-movimento*, Deleuze traccia interessanti e provocanti affinità teoriche fra il cinema di Hitchcock e il pensiero filosofico dell'empirismo inglese approfondendo alcuni spunti già presenti nel corpo del testo sul tema delle "relazioni esterne" fra soggetto ed oggetto rappresentati (Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, 1984, pp. 228-234).

di una nuova soggettività che finisce per immedesimarsi con lo sguardo del protagonista/osservatore – dunque è sempre ideologicamente orientata se volessimo seguire l'analisi di Žižek… – pur essendo inevitabilmente costretta a rimanere al di qua dello schermo, senza possibilità alcuna di partecipare all'azione. Lo spettatore può solo assistere allo scorrere delle sequenze lasciandosi più o meno coinvolgere emotivamente dalle immagini. Nel triangolo ipotetico regista/film/spettatore tracciato da Deleuze, e ripreso da Žižek, allo spettatore è riservato il vertice passionale, il posto di chi osserva lasciandosi trasportare dalle sensazioni suscitate dallo spettacolo cui assiste[3].

Bill Krohn, nel suo volume *Hitchcock au travail* [1999, *Hitchcock al lavoro*], osserva che in *Rear Window* la presenza dello spettatore è suggerita dalla costruzione della messa in scena filmica. Quando il protagonista inizia a sospettare del vicino di casa e tenta di avvicinare lo sguardo utilizzando prima un binocolo e poi il teleobiettivo della macchina fotografica, Hitchcock inizia a filmare con obiettivi della macchina da presa da 100, 150 e 200 mm cercando di produrre un effetto di immedesimazione fra il pubblico e l'azione sullo schermo. Hitchcock realizza una perfetta coincidenza percettiva fra lo sguardo dello spettatore e l'occhio dell'osservatore nel film: noi siamo chiamati a condividere con il protagonista analisi, inferenze, indizi disseminati sul set. Noi guardiamo attraverso i suoi occhi. *Rear Window* non è solo la storia *mystery* di un *voyeur* ma si rivela un'opera che, attraverso la sua costruzione formale, riproduce in noi spettatori i meccanismi visivi del protagonista[4].

Con un'unica differenza: il nostro sguardo può essere solo passivo, noi non possiamo in alcun modo intervenire nel "*watching game*" organizzato dalla macchina da presa di Hitchcock. Noi siamo semplici *spettatori*.

---

3. Di Žižek su Hitchcock vedi: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan trough Popular Culture*, 1991; e: Slavoj Žižek [ed.], *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, 1992. Senza entrare nelle complesse interpretazioni hitchcockiane di Žižek, mi preme evidenziare due passi significativi sul ruolo dello spettatore: "La strategia elementare di Hitchcock consiste in questo: attraverso l'inclusione riflessiva del suo sguardo, lo spettatore diventa consapevole di come il suo sguardo sia già da sempre parziale, «ideologico», stigmatizzato da un desiderio «patologico»" (Slavoj Žižek, *L'universo di Hitchcock*, 2008, p. 34). Ed ancora, in modo più icastico: "Il sogno ultimo di Hitchcock era, ovviamente, quello di manipolare direttamente lo spettatore" (ivi, p. 49). Vorrei ricordare che Žižek ha dedicato un volume al confronto con la filosofia "cinematografica" di Gilles Deleuze: Slavoj Žižek, *Organi senza corpi. Deleuze e le sue implicazioni*, 2013.

4. Secondo Jean Douchet, l'utilizzo di Hitchcock delle varie focali per rappresentare lo sguardo dell'osservatore/protagonista è un modo per materializzare sullo schermo le diverse profondità dell'inconscio, mentre i vicini spiati dal fotografo costituirebbero figure "idealtipiche" (la madre piena di rimproveri, un padre collerico ed un gemello omicida) della psicanalisi freudiana (Jean Douchet, *Hitchcock*, 1967).

0.2. Il "gioco degli sguardi" orchestrato da Hitchcock sembra rifrangersi nelle pagine in cui Michel Foucault commenta il dipinto *Las Meninas* di Diego Velázquez nel folgorante incipit de *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* [1966, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*].

Come ricorda Foucault, il quadro ritrae la corte dei reali di Spagna nell'anno 1656: in primo piano compaiono l'infanta Margherita, circondata da damigelle d'onore – *les suivantes*, che offrono il titolo al primo breve lavoro dedicato da Foucault all'opera di Velázquez –, nani e cortigiane, affiancati da un pittore – presumibilmente lo stesso Velázquez – che dipinge una tela di cui noi possiamo solo intuire le forme; sullo sfondo vediamo la parete della stanza gremita di altri quadri e di uno specchio che, in controluce, mostra i volti dei veri protagonisti del ritratto all'interno della cornice, ovvero il re Filippo IV e la moglie Marianna; infine ci siamo noi spettatori che siamo fuori dalla cornice ma che incrociamo, quasi fossimo i modelli del quadro nel quadro, lo sguardo dei personaggi raffigurati in primo piano.

Ed è proprio questo continuo riverbero di sguardi e riflessi fra i personaggi nel dipinto, lo specchio sullo sfondo, noi che guardiamo e siamo guardati, e la tela del quadro di cui non riusciamo a scorgere nulla, che ha suscitato l'interesse di Michel Foucault ed ha suggerito a John R. Searle[5] di definire *Las Meninas* un'opera paradossale come le immagini rompicapo delle creazioni visive di Escher o Steinberg[6].

Trascurando le nervature teoretiche che attraversano tutto il testo foucaultiano, mi soffermerei solo sulle piccole, ma significative, analogie fra la composizione di Velázquez e la messa in scena di Hitchcock[7]; ovvero quel sottile *Augenspiel* che entrambi gli artisti allestiscono fra lo sguardo dello spettatore fuori dalla cornice/schermo e l'occhio di un osservatore che si muove all'interno dei confini visivi della cornice/schermo. Non possiamo paragonare le dinamiche delle immagini-movimento alla staticità di un ri-

5. John R. Searle, Las Meninas *and the Paradoxes of Pictorial Representation*, in 'Critical Inquiry', VI/3(1980), pp. 477-488. Traduzione italiana in: Alessandro Nova [ed.], Las Meninas*. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, 1997, pp. 33-49.

6. I testi di Foucault e Searle, insieme alle riflessioni di Joel Snyder, Ted Cohen, Leo Steinberg, e Svetlana Alpers, sul dipinto di Velázquez sono raccolti e tradotti in lingua italiana nel volume: Alessandro Nova [ed.], Las Meninas*. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, 1997.

7. Per un'accurata ricostruzione del rapporto fra Foucault e il dipinto di Velázquez si veda: Gary Shapiro, *Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, 2003, pp. 245-265; e, più di recente, Joseph J. Tanke, *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*, 2009, pp. 16-52. In italiano cfr.: Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, 2008, pp. 59-113.

tratto pittorico, ma la lettura foucaultiana di *Las Meninas* costituisce un tassello fondamentale per mostrare la relazione fra i due soggetti dello sguardo che hanno segnato la modernità: l'osservatore e lo spettatore.

Soffermiamoci sul "gioco degli occhi" fra lo sguardo dell'artista, presumibilmente lo stesso Velázquez che appare all'interno della cornice intento a dipingere una grande tela di cui a noi è concesso vedere solo il retro, e gli occhi di noi spettatori che, fuori dal quadro, finiamo per essere coinvolti come ipotetici modelli.

Scrive Foucault:

> Il pittore guarda, col volto leggermente girato e con la testa china sulla spalla. Fissa un punto invisibile, ma che noi, spettatori, possiamo agevolmente individuare poiché questo punto siamo noi stessi: il nostro corpo, il nostro volto, i nostri occhi. Lo spettacolo che egli osserva è dunque due volte invisibile: non essendo rappresentato nello spazio del quadro e situandosi esattamente nel punto cieco, nel nascondiglio essenziale ove il nostro sguardo sfugge a noi stessi nel momento in cui guardiamo[8].

Fra i meccanismi della rappresentazione classica sapientemente decostruiti da Foucault, entra in scena lo sguardo dello spettatore. Sembra apparire fra i margini di due "regimi di invisibilità": quello del corpo e del volto dello spettatore esterno che coincide con la prospettiva di chi osserva il quadro; e quello che dovrebbe ritrarre lo spettatore sulla tela all'interno della cornice ma di cui noi vediamo solo il retro. Perché, ed è bene ricordarlo ancora, in *Las Meninas* lo spettatore occupa il posto del modello che il pittore sta ritraendo: in un incrocio perpetuo di sguardi, pittore/osservatore e modello/spettatore si inquadrano reciprocamente, ma l'identità dello spettatore è celata, la visibilità della sua presenza è racchiusa in una tela che mostra solo il suo lato oscuro.

> Nell'istante in cui pongono lo spettatore nel campo del loro sguardo, gli occhi del pittore lo afferrano, lo costringono a entrare nel suo quadro, gli assegnano un luogo privilegiato e insieme obbligatorio, prelevano da lui la sua luminosa e visibile essenza e la proiettano sulla superficie inaccessibile della tela voltata[9].

Un po' come accade in *Rear Window*, anche qui lo spettatore è chiamato ad entrare in scena; anche fra le pieghe barocche di questo affresco si innesca un curioso cortocircuito visivo fra il dentro ed il fuori dell'opera d'arte. Lo sguardo dell'artista all'interno del quadro assomiglia all'occhio del fotografo nel film: l'atto di vedere è un modo di appropriarsi e modificare il reale, di

---

8. Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, 2001, p. 18.
9. Ivi, p. 19.

partecipare attivamente al gioco della messa in scena. La platea di chi guarda dal di fuori l'opera d'arte, invece, è solo una massa di sguardi invisibile, è la traccia di un'assenza: l'atto di vedere non implica partecipazione attiva all'azione rappresentata, ma solo la possibilità di com-patire, entusiasmarsi o deprimersi guardando ciò che avviene dinanzi ai nostri occhi.

La lettura foucaultiana della grande opera di Velázquez si rivela una profonda meditazione, non solo sulla fine di un "regime di visibilità" che è anche spia di un mutamento dell'ordine socio-politico di un'epoca, ma anche sui soggetti *dello* sguardo, sull'osservatore e su quello spettatore che non ha corpo, ma è ancora solo l'ombra di un'assenza[10].

0.3. Così Ludwig Wittgenstein in *Philosophische Untersuchungen* [1953, *Ricerche filosofiche*]:

Il concetto 'vedere' dà un'impressione confusa. Ebbene, è confuso[11].

Il termine 'vedere' esprime concetti diversi sebbene legati fra loro da inevitabili e necessarie "somiglianze di famiglia" [*Familienähnlichkeiten*]: guardare, osservare, ammirare un dipinto o assistere alla proiezione di un film, solo per ricordarne alcuni, sono tutti termini, come abbiamo mostrato, che, con maggiori o minori differenze semantiche, esprimono la relazione visiva fra soggetto ed oggetto. In questa confusione di usi e significati, sarà mio compito provare a meglio definire cosa siano un osservatore ed uno spettatore.

La filosofia visiva di Wittgenstein non contiene delle puntuali definizioni ma alcuni *passages* di un'opera come *Philosophische Untersuchungen* potrebbero rivelarsi cruciali per iniziare a definire i confini semantici di questi due concetti.

Iniziamo dal termine 'osservare'. Nella *Parte seconda* del volume Wittgenstein si interroga sull'uso del verbo 'osservare': "Quando si dice

---

10. Fra le innumerevoli interpretazioni della lettura foucaultiana del dipinto di Velázquez, che qui non abbiamo recepito, merita di essere ricordata quella di Gilles Deleuze in: Gilles Deleuze, *Foucault*, 2002; e Gilles Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)/1*, 2014, pp. 266-269. Secondo Deleuze il gioco degli sguardi fra il pittore all'interno della tela ed il modello fuori dalla cornice, il re, istituisce una relazione di potere, costituisce un rapporto di forza fra due singolarità. Scrive Deleuze: "Tutto culmina nel rapporto di forza tra due singolarità principali, dominanti: il pittore ed il suo modello, il re. […] Si tratta del rapporto di forza tra queste due singolarità, del rapporto di forza tra il pittore e il re. Possiamo chiederci se è più potente la forza del pittore o quella del re? Tutto dipende dal punto di vista" (ivi, p. 266). Sul rapporto Deleuze/Foucault, con particolare riferimento a sguardo e potere, vedi infra il capitolo 1. dedicato alle metamorfosi dell'osservatore.

11. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, 1995, p. 263.

che qualcuno osserva? All'incirca: Quando questo qualcuno si mette in una posizione favorevole per ricevere certe impressioni, al fine (per esempio) di descrivere quello che esse gli insegnano"[12]. Ma che significa che l'atto di osservare è finalizzato a produrre una descrizione di ciò che si è *imparato* attraverso l'esercizio dello sguardo?

Wittgenstein, sempre restio a fornire definizioni, subito dopo prova a *mostrare* ciò che dicono le sue parole attraverso alcuni esempi: "Qualcuno che fosse stato addestrato a emettere un suono particolare alla vista di un oggetto rosso, un altro suono particolare alla vista di un oggetto giallo, e così via per gli altri colori, emettendo quei suoni non descriverebbe ancora gli oggetti secondo il loro colore. Anche se ci aiuterebbe a darne una descrizione"[13]. L'esempio lega l'atto di osservare all'addestramento a compiere una determinata azione ai fini di fornire una descrizione dell'oggetto osservato. L'impressione è che l'osservare sia una modalità del vedere sempre condizionata dall'esercizio di una *tecnica* (l'addestramento, l'apprendimento), sempre tesa al raggiungimento di un fine ed al compimento di un'azione. L'osservazione non si riduce mai ad un semplice vedere, ma si tratta sempre di un vedere orientato da regole e finalizzato alla scoperta di altre regole o regolarità. Chi osserva un fenomeno, naturale o sociale poco importa, cerca di scoprire le leggi che ne determinano il funzionamento, registra differenze e ripetizioni, elabora schemi e previsioni di comportamento. Costruisce descrizioni di ciò che percepisce attraverso lo sguardo[14].

---

12. Ivi, p. 247.

13. *Ibidem*.

14. Come vedremo nel capitolo successivo vi sono molte similitudini fra il concetto di "osservatore" e l'opposizione fra "dire e mostrare" in Wittgenstein e Foucault. Scrive Deleuze: "Dimenticando la teoria della visibilità si mutila la concezione della storia di Foucault […]. La si trasforma in una variante della filosofia analitica attuale, con cui non ha granché in comune (eccetto forse con Wittgenstein, nella misura in cui si colga in Wittgenstein un rapporto originale tra il visibile e l'enunciabile)" (Gilles Deleuze, *Foucault*, 2002, p. 72).

Su Foucault e Wittgenstein vedi: Frédéric Gros, Arnold Davidson [eds.], *Foucault, Wittgenstein: de possibles rencontres*, 2011; e, Pascale Gillot, Daniele Lorenzini [eds.], *Foucault/Wittgenstein: Subjectivité, politique, étique*, 2016; Su analogie e differenze rispetto ai concetti di "cura di sé" e "*Lebensform*" vedi: Jorg Völbers, *Selbsterkenntnis und Lebensform: kritische Subjektivität nach Wittgenstein und Foucault*, 2009.

Un curioso e stimolante parallelismo fra i due filosofi in tema di regole, mistica, ordine e tecniche di disciplinamento si trova in: Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, 2010, pp. 163-197. Sloterdijk intitola icasticamente un paragrafo del suo volume "Michel Foucault erede di Wittgenstein" scrivendo: "Se Wittgenstein fu un nicciano occulto e involontario, Michel Foucault appare fin dall'inizio, rispetto a Nietzsche, come il *pendant* manifesto e volontario di Wittgenstein. Ciò nonostante, si può dire che Foucault abbia ripreso il lavoro nel punto in cui Wittgenstein lo aveva abbandonato, ossia dimostrando che tutti i rami del sapere scientifico, ovvero tutte le discipline epistemiche, altro non sono che giochi