

L'IDEALISTA

Mensile a stampa sottoposto a revisione paritaria (peer review) | Reg. Trib. Roma Nro. 74/2021 del 05/05/2021

Rivista scientifica che promuove la pubblicazione di ricerche originali e di contributi critici nei campi del giornalismo, dei media, dei processi di comunicazione, della cultura digitale e dei transmedia. La rivista si propone di favorire il dialogo interdisciplinare tra studiosi, ricercatori e professionisti. Editore e Proprietario: INTERNATIONAL CENTER FOR SOCIAL RESEARCH - Redazione e Sede: Via dell'Orso 73 - 00186 Roma (RM)

Codice Fiscale 97911440580 | Direttore Responsabile: Alejandro Gastón Jantus Lordi de Sobremonte

© **International Center for Social Research - Stampato in proprio il 8 giugno 2026 - Open Access**

Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0). Per maggiori informazioni: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

IL VOYEURISMO COME STRUTTURA TRANSMEDIALE DELLA VISIONE

AUTORE:

Dr. Alejandro Gastón Jantus Lordi de Sobremonte

Presidente e Senior Researcher ICSR, International Center for Social Research,
Laureando magistrale in Media, Comunicazione Digitale e Giornalismo, Dipartimento
di Comunicazione e Ricerca Sociale (CoRiS), Sapienza Università di Roma

RELATORE:

Prof. Guido Vitiello

Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale (CoRiS), Sapienza Università di Roma

ABSTRACT (ITALIANO). Il presente paper propone una rilettura del voyeurismo come struttura transmediale della visione, superando la tradizionale interpretazione che lo riconduce esclusivamente a una pulsione psicologica o a una parafilia. Assumendo Decalogo VI (Dekalog, Sześć) di Krzysztof Kieślowski quale caso di studio centrale, il lavoro sviluppa un'analisi qualitativa comparativa volta a mostrare come il voyeurismo costituisca una modalità ricorrente di organizzazione della relazione tra spettatore e immagine, fondata sulla distanza, sull'asimmetria e sul non-intervento. L'indagine viene estesa a quattro ulteriori ambiti della cultura visuale —pittura, scultura, fotografia e fumetto— attraverso l'analisi della Venere di Urbino di Tiziano, de Il bacio di Auguste Rodin, di alcune opere fotografiche di Helmut Newton e di una selezione di fumetti di Milo Manara. Il quadro teorico si fonda sui contributi di Andrea Pinotti, Giancarlo Grossi ed Elisabetta Modena, che consentono di interpretare il voyeurismo alla luce dei concetti di soglia, immersione, emersione e posizione dello spettatore. I risultati confermano l'ipotesi di ricerca secondo cui il voyeurismo rappresenta una costante transmediale dell'esperienza estetica, assumendo configurazioni differenti in relazione ai dispositivi di visione adottati dai diversi media. Mentre alcune opere trasformano lo sguardo in un problema etico, altre lo estetizzano o lo integrano nel piacere narrativo, evidenziando come la responsabilità dello spettatore dipenda dal modo in cui ciascun dispositivo costruisce la relazione tra chi guarda e ciò che viene guardato. **Parole chiave:** voyeurismo, cultura visuale, transmedialità, Krzysztof Kieślowski, Decalogo VI, spettatore, dispositivi della visione, Andrea Pinotti, Giancarlo Grossi, Elisabetta Modena.

ABSTRACT (ENGLISH). This paper reconceptualizes voyeurism as a transmedial structure of vision, moving beyond its traditional interpretation as merely a psychological impulse or a clinical paraphilia. Taking Krzysztof Kieślowski's Dekalog VI (Dekalog, Six) as its central case study, the paper develops a qualitative comparative analysis demonstrating that voyeurism constitutes a recurring mode of organizing the relationship between viewer and image, grounded in distance, asymmetry, and non-intervention. The analysis is extended to four additional domains of visual culture —painting, sculpture, photography, and comics— through the examination of Titian's Venus of Urbino, Auguste Rodin's The Kiss, selected photographic works by Helmut Newton, and a number of comics by Milo Manara. The theoretical framework draws upon the contributions of Andrea Pinotti, Giancarlo Grossi, and Elisabetta Modena, whose concepts of threshold, immersion, emergence, and spectatorship provide the analytical foundation of the study. The findings support the hypothesis that voyeurism operates as a transmedial constant of aesthetic experience while assuming different configurations according to the visual devices employed by each medium. Whereas some works transform looking into an ethical problem, others aestheticize or normalize it within narrative pleasure, demonstrating that the spectator's responsibility ultimately depends on how each visual dispositif constructs the relationship between the observer and the observed. **Keywords:** voyeurism, visual culture, transmediality, Krzysztof Kieślowski, Dekalog VI, spectatorship, visual dispositif, Andrea Pinotti, Giancarlo Grossi, Elisabetta Modena.

I. INTRODUZIONE

1.1. VOYEURISMO COME STRUTTURA TRANSMEDIALE DELLA VISIONE

L'oggetto principale di questa nostra ricerca, il **voyeurismo**, è spesso ricondotto a una dimensione psicologica, a una pulsione scopica individuale associata al piacere del guardare di nascosto. Tuttavia, una simile definizione risulta limitante se applicata all'esperienza dello spettatore nei media visivi.

Seppure inizialmente fosse considerato solo una parafilia in cui l'eccitazione sessuale deriva dall'osservare persone ignare, spesso sconosciute, nude o impegnate in atti sessuali, senza il loro consenso, nella tesi che qui sviluppiamo il voyeurismo, più che una deviazione, costituisce una **struttura transmediale della visione**, una condizione che attraversa linguaggi, dispositivi e pratiche rappresentative differenti, mettendo costantemente in gioco la posizione di chi compie l'azione di guardare rispetto a chi invece la subisce. In questo senso, il voyeurismo non riguarda soltanto l'oggetto dello sguardo, ma implica una riflessione più ampia sul rapporto tra distanza (diegetica ed extra-diegetica), asimmetria (diegetica ed extra-diegetica) e responsabilità dello spettatore.

1.2. DEKALOG, SZESC DI KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI, CASO DI STUDIO CENTRALE

È il cinema di **Krzysztof Kieślowski** ad offrire un terreno privilegiato per analizzare il nostro oggetto di studio (il voyeurismo), più nello specifico attraverso il «*Dekalog, Szesc*» (*Decalogo VI*), uno dei 10 mediometraggi ispirati ai comandamenti biblici, realizzati per la televisione polacca tra il 1988 e il 1989, liberamente riconducibile al precetto “*Non commettere atti impuri*”, come da sottotitolo indicato nella *cover* dell'edizione *Hobby & Work Publishing / San Paolo Multimedia* (2009) che abbiamo visionato.

Il mediometraggio mette in scena una riflessione radicale sullo sguardo e sui suoi effetti, articolata intorno a dispositivi elementari come **la finestra** (e le altre superfici trasparenti che appaiono nel film), **il telescopio** (e il binocolo) e **la distanza fisica** che trasformano il guardare in un atto progressivamente problematico, anche per lo spettatore che si trova non solo dentro, ma anche immerso nella “*caverna*”.

Qui il voyeurismo non si configura come trasgressione spettacolare o come semplice curiosità, ma come **esperienza dolorosa** e destabilizzante, capace di coinvolgere tanto il personaggio quanto lo spettatore: abbiamo pertanto dato a questa forma di voyeurismo il nome di *voyeurismo etico-riflessivo*.

Il **protagonista**, Tomek (Olaf Lubaszenko), osserva l'intimità altrui da una **posizione protetta e asimmetrica**, come quella dello spettatore, che inizialmente sembra garantire controllo e sicurezza.

Ma questa posizione si rivelerà insostenibile: lo sguardo espone chi guarda alla **sofferenza** e alla **colpa**.

Lo **spettatore**, chiamato a condividere il punto di vista del protagonista, si trova implicato nella medesima dinamica, sperimentando **il voyeurismo non come piacere**, ma come *prova etica dello sguardo*.

In questo senso, il *Decalogo VI* non si limita a rappresentare il voyeurismo, ma lo utilizza come dispositivo riflessivo capace di rendere visibile la posizione spettatoriale stessa.

Assumendo il *Decalogo VI* come **caso di studio centrale**, la presente tesina intende indagare il voyeurismo come struttura della visione che si manifesta in **forme differenti** a seconda dei media, ma che mantiene una medesima logica di fondo: quella del **guardare senza poter intervenire**, vedere senza possedere, essere coinvolti senza essere presenti. Per mettere in luce la dimensione **transmediale** del voyeurismo, l'analisi verrà estesa ad altri ambiti della cultura visuale.

1.3. ALTRI CASI DI STUDIO: PITTURA, SCULTURA, FOTOGRAFIA, FUMETTO

In particolare, verranno presi in esame: la pittura rinascimentale, attraverso la *Venere di Urbino* di **Tiziano Vecellio**, in cui lo sguardo dello spettatore è frontalmente interpellato dall'immagine; la scultura, mediante *Il bacio* di **Auguste Rodin**, che espone l'intimità altrui alla visione pubblica; la fotografia di **Helmut Newton**, in cui il voyeurismo è estetizzato e normalizzato; il fumetto di **Milo Manara**, dove l'autore rende ludica la dimensione voyeuristica.

1.4. RIFERIMENTI ALLA LETTERATURA SCIENTIFICA

Il quadro teorico di riferimento è basato sui contributi di Andrea **Pinotti**, Giancarlo **Grossi** ed Elisabetta **Modena**, che consentono di articolare il discorso intorno ai concetti di *soglia*, *quarta parete*, *immersione/emersione*, *sguardo in/verso la macchina* e “*stare nelle storie*”, inteso quest’ultimo come il modo in cui lo spettatore/fruttore è posizionato rispetto a una narrazione visuale, non solo per *cosa* vede, ma come *vi prende parte* e con quale grado di coinvolgimento, distanza e responsabilità (*immersione*).

In merito alla *soglia* quale concetto *extra-diegetico* che definisce il confine fisico tra il mondo reale dello spettatore/fruttore e l’universo finzionale (attraversare tale *soglia* implica entrare nel contesto della narrazione o uscirne), avvertiamo che, ai fini del presente lavoro, salvo diversamente indicato, da qui in poi utilizzeremo il termine «soglia» volendo con esso riferirci più semplicemente alla *soglia intra-diegetica*, quella che esiste all’interno dell’universo narrativo, e che intenderemo con essa sia quella fisica (la finestra presente nella narrazione ad esempio) che quella psicologica (linea di confine interiore).

1.5. OBIETTIVI

In dialogo con tali prospettive, intendiamo dimostrare come il voyeurismo non è un residuo marginale della visione, ma una delle sue condizioni fondamentali, capace di attraversare media, epoche e linguaggi.

Attraverso l’analisi di 5 casi esemplari divisi in 5 ambiti medialità (*cinema, pittura, scultura, fotografia e fumetto*), il lavoro si propone di restituire dunque allo spettatore la consapevolezza della propria posizione, interrogando il guardare non come atto neutro, ma come responsabilità.

L’**obiettivo principale** è quello di dimostrare che il **voyeurismo** (*variabile indipendente*) opera come elemento costante sui **media** (*variabile dipendente*), pur assumendo configurazioni diverse in relazione alle singole opere, ai singoli media e ai rispettivi dispositivi di visione.

Per quanto riguarda l’**impianto teorico e metodologico** si rimanda agli specifici paragrafi riportati in appendice dove sono esplicitate le definizioni, l’ambito spazio-temporale, la popolazione statistica, il campione, i criteri di inclusione e di esclusione delle unità di analisi, i materiali e metodi, la formulazione del problema, la formulazione dell’obiettivo, l’ipotesi e i risultati attesi.

II. CORPO DELLA TESI

2.1. DEKALOG SZESC, VOYEURISMO ETICO-RIFLESSIVO

Nel *Decalogo VI* lo sguardo non è un semplice tema narrativo, ma una struttura operativa: il film organizza il tempo e lo spazio intorno a un dispositivo voyeuristico che coinvolge simultaneamente il **protagonista** (Tomek che guarda), la **co-protagonista** (Magda che è guardata, spesso senza saperlo) e lo **spettatore** (che vede attraverso Tomek).

Questa articolazione triplice rende il mediometraggio di Kieślowski un modello ideale per il voyeurismo inteso come **struttura transmediale** della visione e per una postura spettatoriale (identificata con il protagonista) fondata su **distanza**, **asimmetria** e **non-intervento**, che nel corso del filmato si trasforma in un **problema etico**.

Se la finestra istituisce la soglia, **il telescopio** (e il binocolo) **ne radicalizza la logica**: è una tecnologia che avvicina aumentando però la distanza etica. In altre parole: più lo strumento consente di “vedere”, più rende problematica la visione.

Il telescopio non produce solo “più visione”, ma una **visione selettiva e focalizzata**: taglia il mondo, **lo riduce a frammenti**. Il voyeurismo non riguarda più la scena complessiva, ma il particolare: l’oggetto del desiderio diventa dettaglio catturabile.

Paradossalmente **l’ingrandimento non conduce alla prossimità**: crea una prossimità fittizia, che può illudere il soggetto di “*essere vicino*” senza esserlo. Il telescopio è l’emblema del “*vedere senza possedere*”: produce un contatto visivo che non si traduce in relazione. Il guardare diventa pratica ripetuta, ordinata, rituale, segnata dalla serialità (*un tutto disunito* direbbe Sartre). Il voyeurismo smette di essere episodico e si fa abitudine, struttura stabile della percezione.

Quando l’immagine assume la logica del *guardare attraverso uno strumento*, **lo spettatore** è spinto nella **stessa postura**: non guarda soltanto Tomek che guarda, ma **condivide l’atto voyeuristico** (*immersione*). È il punto in cui il mediometraggio si fa apertamente riflessivo: ci mette nella posizione di chi spia e finché c’è la finestra e il telescopio, il voyeurismo sembra “gestibile”. Ma il film dimostra che questa situazione è fragile: la soglia, da linea di sicurezza, diventa punto di crisi.

La distanza non è solo spaziale ma è una regola implicita del voyeurismo in cui guardare significa anche **non intervenire** (*soglia come linea di non-intervento*). E questa regola tiene in piedi il dispositivo: finché Tomek guarda senza entrare nella scena, la visione è “sicura”.

Il film mostra inoltre che la visione tende a trasformarsi in relazione (*desiderio di attraversare la soglia*) e il voyeurismo rivela qui la sua contraddizione: vuole prossimità, ma si fonda sulla distanza.

Il punto più destabilizzante è quando la visione non è più unilaterale (*il ribaltamento dello sguardo, l'essere visti*): quando chi è guardato diventa consapevole e restituisce lo sguardo, il voyeur perde il vantaggio, la distanza non lo protegge più, l'asimmetria si incrina.

Il film conduce poi lo spettatore a un passaggio decisivo (*dalla visione alla responsabilità*) in cui il voyeurismo non è condannato, ma trasformato. Il problema non è solo “guardare”, ma **guardare senza riconoscere**. Quando il riconoscimento avviene (anche dolorosamente), la soglia cambia natura: non è più barriera comoda, ma luogo di scelta morale.

Passando ora ad analizzare alcune sequenze della pellicola, osserviamo che il film **si apre** con un **primo piano di Magda**, la donna di cui Tomek si innamora, e **si chiude nel medesimo modo** con un primo piano di Magda, nello stesso luogo in cui tutto è cominciato, nell'ufficio postale dove lui lavora.

La prima immagine che abbiamo di lei è quella di una **donna forte**, combattiva, in lotta con il mondo; mentre la seconda, alla fine del film, è quella di una **donna fragile**, molto diversa da quella che era, perché nel frattempo è cambiata e i rapporti di forza tra i due protagonisti si sono rovesciati.

All'inizio Magda non sa ancora che è Tomek a mettere nella sua cassetta delle lettere dei falsi avvisi di pagamento e neanche noi spettatori lo sappiamo, traspaiono tuttavia alcuni indizi che possiamo cogliere dai **campi e controcampi** che vanno a contrapporre i **primi piani** dei due protagonisti: lo **sguardo** fisso di Tomek, mentre Magda guarda nella sua borsa, è inequivocabile.

In mezzo c'è il **vetro**, elemento che torna più volte nel film come espediente drammatico per comunicare che noi non possiamo uscire da noi stessi: siamo ostaggi di una vita che è la nostra e non degli altri al di là dei possibili di contatto.

In questa scena l'uso dell'**immagine riflessa** ci consente per un istante di vedere nitidamente il volto di Tomek da una parte e quello di Magda riflesso sulla superficie trasparente: i volti di entrambi sono sullo schermo, ma in mezzo c'è sempre il vetro, una barriera certamente trasparente, ma anche tangibile, materiale, invalicabile.

Nella scena immediatamente successiva nuovamente **il vetro** è l'elemento centrale: noi spettatori lasciamo l'ufficio postale, Magda esce e se ne va, stacco netto. Sentiamo un fragore di vetri rotti e l'inquadratura di un pavimento pieno di frammenti: Tomek sta rubando il telescopio che userà per spiare Magda e diventare un guardone senza ritegno con uno strumento come lo aveva Jeff (James Stewart) in *Rear Window* (*La finestra sul cortile*) di Alfred Hitchcock, dove il fotoreporter immobilizzato con la gamba rotta guardava dalla finestra e scopriva l'assassino.

Qui, nonostante molte similitudini nelle riprese delle finestre, non c'è nessun assassino da scoprire, "solo" una donna da mettere a fuoco e da "ingrandire" con un gesto invasivo a cui la **rottura del vetro** prelude.

Ora Tomek non solo spia ma diventa anche geloso e inizia a interferire con la vita di Magda. La chiama al telefono, arriva a farsi assumere come fattorino del latte per poterla incontrare, chiama i tecnici del gas inventandosi una perdita per interromperla mentre sta con un altro uomo.

Al successivo falso avviso di pagamento si passa a una svolta. Avendo Magda discusso con la direttrice dell'ufficio postale, Tomek si sente in colpa e ammette di esserne il responsabile. Lei lo spintona e si allontana, lui le dice che la sera prima l'aveva vista **piangere** e lei, toccata nel profondo, torna indietro: è una forma di **pornografia dello sguardo che non concerne il corpo**, che non è legata alla nudità, ma riguarda l'esposizione di ciò che avvertiamo come più profondamente nostro: possiamo non essere infastiditi dall'essere visti nudi quanto piuttosto esserlo dall'essere visti mentre piangiamo.

Cominciano quindi giochetti che richiamano alla memoria *Body Double* (*Omicidio a luci rosse*) di Brian De Palma: sapendo che Tomek la guarda tutte le sere, Magda le fa segno con il telefono e lo invita a guardare, mettendo il letto in una posizione tale da essere ben visibile quando incontrerà altri uomini.

Poi, altro snodo, sarà la gioia del primo appuntamento, Tomek che corre in tondo e incrocia *l'uomo del destino*, che appare in tutti gli episodi del *Decalogo* e che si manifesta ogni volta che sta per succedere qualcosa (in questo caso il protagonista si taglierà le vene).

Parte essenziale per la nostra analisi è anche la scena conclusiva. Alla fine del film, molti sguardi e niente musica: **assoluto silenzio**, salvo il rumore dei passi di Magda con i suoi tacchi mentre si avvicina al vetro dell'ufficio postale. Lei questa volta è dolce e amorevole, ma è lui ad essere algido.

Se prima era lui a cercare lei che invece lo respingeva, ora è lei che va verso di lui che però ha perso ogni interesse: un ribaltamento perfetto. Si susseguono una serie di **campi e controcampi** senza che nessuno dei due parli. Poi Tomek rompe il silenzio per dire: «*Ho smesso di guardarla*». Primo piano di lei con un sorriso di amarezza e l'immagine sfuma, fondo nero, musica e titoli di coda.

2.2. LA VENERE DI URBINO, VOYEURISMO INTERPELLATO

Dal *voyeurismo a distanza* di Kieślowski passiamo al *voyeurismo interpellato*, lo sguardo che non spia ma che viene chiamato in causa frontalmente: è l'oggetto stesso dello sguardo a guardare chi guarda in una relazione che non è più nascosta ma diventa reciproca e problematica.

Ecco dunque la *Venere di Urbino* di Tiziano a introdurre una configurazione radicalmente diversa dello sguardo voyeuristico in cui non ci troviamo più di fronte a un guardare clandestino, protetto dall'anonimato, ma a uno sguardo **esplicitamente convocato** dall'immagine stessa e in questo senso, la *Venere di Urbino* costituisce un passaggio decisivo nella genealogia del voyeurismo: non nega la dimensione erotica dello sguardo, ma la rende strutturale e visibile, trasformando il guardare in una **condizione relazionale**.

Elemento centrale dell'opera è lo **sguardo diretto** della figura femminile (l'equivalente di uno *sguardo in macchina*) che incrocia senza ambiguità quello dello spettatore, modificando profondamente la logica voyeuristica: lo spettatore **non spia**, non gode dell'anonimato, non occupa più una posizione nascosta o protetta ma, al contrario, è **visto mentre guarda**.

L'asimmetria tipica del voyeurismo classico (chi guarda non deve essere visto) viene qui sospesa e problematizzata, ma il piacere dello sguardo non viene meno, diventa **consapevole**, esposto. Se

nel *Decalogo VI* il problema nasce quando il guardante rischia di essere scoperto, qui tale scoperta è immediata e costitutiva: non esiste un “prima” della visione protetta, il voyeurismo non è un incidente, ma una **condizione originaria della fruizione**.

Qui, pur essendoci una cornice, **non esiste una soglia** che separa lo spazio dello spettatore da quello dell’immagine: nulla segnala una trasgressione o un atto clandestino e l’assenza di soglia produce l’effetto paradossale per cui lo spettatore è **ammesso** nello spazio dell’intimità, non deve più violare un confine, ma accettare una **chiamata in causa**. Il voyeurismo non si fonda qui sull’intrusione, ma sull’**interpellazione**.

2.3. IL BACIO, VOYEURISMO SPAZIALE

Con *Il bacio* di Auguste Rodin il discorso sul voyeurismo si sposta su un piano diverso rispetto ai casi precedenti. Se nel *Decalogo VI* il voyeurismo è mediato da dispositivi ottici (finestra, telescopio) e nella *Venere di Urbino* è inscritto nella frontalità dello sguardo pittorico, nella scultura rodiniana esso diventa una **condizione spaziale della fruizione**. Qui lo spettatore non guarda “attraverso” un’immagine e neanche è interpellato da uno sguardo che ritorna: egli **condivide lo spazio** dell’opera.

Il bacio mette in scena un gesto di intimità assoluta: due corpi nudi avvinti in un contatto che non lascia spazio alla mediazione narrativa. Non c’è contesto, non c’è racconto, non c’è alibi diegetico.

L’intimità è offerta allo sguardo pubblico come **forma pura**. L’intimità, per definizione privata, è resa **pubblica** e lo spettatore, per definizione esterno, è reso **testimone necessario**. Il voyeurismo qui non è clandestino né trasgressivo: è **strutturale**. Guardare non è una scelta, ma una conseguenza dell’esistenza stessa dell’opera nello spazio espositivo.

A differenza di cinema e pittura, la scultura non offre né soglia né cornice che separi nettamente l’immagine dal mondo reale. Non esiste un “dentro” e un “fuori” dell’immagine: l’opera condivide lo spazio fisico con lo spettatore che guarda muovendosi, avvicinandosi, girando intorno all’opera. Il voyeurismo non è più solo ottico, ma **corporeo**: implica una posizione nello spazio, una distanza fisica, una scelta di prossimità in cui non esiste un punto di vista privilegiato o “giusto”.

Un elemento particolarmente significativo di *Il bacio* è tuttavia l'assenza di uno **sguardo restituito** da parte delle figure scolpite. I due amanti sono completamente assorbiti l'uno nell'altro, non guardano lo spettatore, non lo riconoscono, non lo interpellano. E questa assenza produce un effetto specifico: **lo spettatore vede senza essere visto** e non è dunque messo in crisi da un ritorno dello sguardo.

Il bacio mostra come il voyeurismo non sia legato esclusivamente alla distanza, alla clandestinità o alla tecnologia, ma può emergere anche dalla **prossimità**, dall'esposizione e dalla condivisione dello spazio.

In questa prospettiva, la scultura di Rodin amplia il campo dell'analisi transmediale del voyeurismo: se nel *Decalogo VI* lo spettatore guarda senza intervenire e nella *Venere di Urbino* è chiamato in causa frontalmente, qui è costretto a **co-esistere** con l'immagine dell'intimità. Il voyeurismo si conferma così non come eccezione, ma come **condizione strutturale della fruizione**.

2.4. HELMUT NEWTON, VOYEURISMO ESTETIZZATO

Con la fotografia di **Helmut Newton**, il voyeurismo assume una configurazione diversa rispetto ai casi analizzati finora. Se nel *Decalogo VI* lo sguardo è progressivamente messo in crisi, nella *Venere di Urbino* è esplicitamente reso responsabile e nell'opera di Rodin diventa condizione spaziale inevitabile, in Newton viene **assorbito dall'estetica** e trasformato in un linguaggio riconoscibile, coerente e desiderabile. Qui il voyeurismo non è negato né problematizzato: è **assunto come postura naturale dello sguardo**, stabilizzata e resa leggibile attraverso codici visivi ricorrenti.

Una costante della fotografia di Newton è la collocazione delle figure femminili in **interni privati**: camere d'albergo, appartamenti, scale, corridoi, spazi che evocano una **dimensione di intimità**.

Tuttavia, a differenza del *Decalogo VI*, questi interni non funzionano come spazi sottratti allo sguardo, ma come **set deliberatamente offerti alla visione**. La sensazione di “*guardare qualcosa che non dovrebbe essere visto*” è presente, ma viene neutralizzata dalla costruzione formale dell'immagine a partire dall'inquadratura controllata, dalla luce studiata e dalla posa consapevole. Il voyeurismo è **messo in scena**, non scoperto, non nasce da una violazione, ma da un'apposita **coreografia**.

L'asimmetria voyeuristica non viene smascherata, ma **consolidata** e lo spettatore occupa stabilmente una posizione di potere: guarda senza essere visto, non è interpellato e non è chiamato a interrogarsi sulle conseguenze del proprio guardare.

Il corpo femminile appare esposto ma **non è fragile**, è forte e dominante, senza con ciò annullare la struttura voyeuristica dell'opera. Il potere dello sguardo non è messo in crisi, ma reso elegante, sicuro, privo di attrito etico.

In questo senso, il voyeurismo newtoniano è profondamente diverso da quello kieszlowskiano: là dove il *Decalogo VI* conduce lo sguardo verso il disagio e la colpa, Newton lo conduce verso la **normalizzazione del desiderio**.

Elemento centrale è l'assenza di una soglia problematica. Ad eccezione del monocolo che chiese anche a Paloma Picasso di indossare (Newton giovanissimo spasimava per una ragazza che portava un monocolo ed egli stesso portava con sé quello del padre), non ci sono telescopi che mediano, finestre che separano, porte che trattengono. L'accesso all'intimità è già avvenuto.

Punto cruciale dell'analisi di Newton, in relazione alla presente ricerca, riguarda la **neutralizzazione etica del voyeurismo**. Attraverso la forza del suo stile, l'atto del guardare viene sottratto a ogni possibile problematizzazione morale.

La fotografia non chiede allo spettatore di interrogarsi sulla propria posizione; al contrario, lo rassicura. In questo senso, il voyeurismo diventa **prevedibile, ripetibile e consumabile**. Non è più un'esperienza destabilizzante, ma una **modalità di fruizione codificata**, che trova nel mercato editoriale e pubblicitario uno dei suoi contesti privilegiati.

Abbiamo poi esaminato più in dettaglio alcuni esempi delle sue opere, scegliendone quattro:

- **Rue Aubriot (Parigi, 1975): nudità frontale.** Una donna nuda e una vestita sono collocate in uno spazio urbano notturno, esposte frontalmente allo sguardo. Non vi è alcuna soglia visiva: nessuna finestra, nessuna porta, nessun filtro: l'accesso all'immagine è immediato. Il voyeurismo non nasce da un'intrusione, ma da un'offerta **esplicita della visione**.

- ***Sie kommen (Naked and Dressed)* (Parigi, 1981): serializzazione e controllo del desiderio.** Newton ritrae quattro donne che avanzano verso l'obiettivo prima vestite e poi nude, mantenendo invariata la posa. La nudità non è rivelazione, ma **variante strutturale**, il voyeurismo è pienamente normalizzato: il corpo non è scoperto ma confrontato, il desiderio non è perturbato ma organizzato, lo sguardo non rischia nulla ma esercita un controllo formale. La serializzazione sottrae alla nudità ogni dimensione di sorpresa o di colpa.
- ***Hotel Room, Place de la République* (Parigi, 1976): interno privato e testimone invisibile.** La fotografia ritrae una **donna nuda** di spalle in un **interno domestico** austero. È inginocchiata e piegata in avanti, mentre un **guinzaglio**, teso e legato a un carrello, introduce una relazione di controllo e subordinazione che rimanda esplicitamente all'immaginario **sadomasochistico**. L'assenza del volto (e quindi dell'identità) accentua la trasformazione del soggetto in **figura**: un corpo offerto allo sguardo più che una persona. Lo **specchio** sullo sfondo introduce una seconda zona di visione, un **controcampo** che moltiplica i livelli dello sguardo senza restituire reciprocità.
- ***Diving Tower, Old Beach Hotel, Monte Carlo* (1981): distanza, verticalità, dominio.** Una donna nuda è sopra un trampolino in una composizione che enfatizza verticalità e distanza, collocando lo spettatore in una posizione di **controllo visivo assoluto**. Il corpo appare sottratto a ogni relazione possibile. Il voyeurismo non passa attraverso l'intimità, ma attraverso la **pura osservazione distaccata**. Lo sguardo è chiamato a esercitare una visione senza reciprocità.

2.5. MILO MANARA, VOYEURISMO LUDICO-FUNZIONALE

Qui il percorso transmediale sul voyeurismo giunge a un punto di confronto decisivo: a differenza di Guido Crepax, che utilizza il medium fumettistico per problematizzare la posizione del fruitore, Manara mette in evidenza le potenzialità **spettacolari ed erotiche** del voyeurismo, stabilizzandolo come modalità di fruizione pienamente legittimata.

Il confronto è significativo perché avviene **a parità di medium**: non è il linguaggio del fumetto in sé a determinare l'esito etico dello sguardo, ma l'uso che ne viene fatto.

Centrale nel lavoro di Manara è la **leggibilità del corpo femminile**, raramente frammentato in modo problematico: le figure sono rappresentate nella loro interezza, con linee fluide, pose riconoscibili e composizioni che facilitano l'accesso visivo.

Lo sguardo non incontra ostacoli, il desiderio non è frustrato, **il corpo appare disponibile alla visione**: il voyeurismo non nasce dalla distanza, ma dall'offerta esplicita dell'immagine. Il fruitore non è costretto a ricomporre frammenti o a interrogarsi sul suo ruolo: la visione è immediata e gratificante, rassicurata dal tono ludico ed erotico della narrazione.

Un elemento ricorrente nelle opere di Manara è l'**assenza di una soglia problematica**. Non ci sono dispositivi che trattengano lo sguardo, né elementi che segnalino un limite da rispettare.

L'accesso all'intimità è diretto, accompagnato da una narrazione che giustifica l'atto del guardare e questa assenza di soglia produce un effetto simile a quello osservato in **Newton**: in entrambi **il voyeurismo è estetizzato**, lo **sguardo** è reso potente e stabile e manca la messa in discussione della posizione dello spettatore/fruitore; tuttavia, Newton lavora sull'eleganza e sul controllo formale, Manara opera attraverso la **narrazione erotica**, rendendo il voyeurismo parte integrante del piacere del racconto.

Se in **Kieślowski** il voyeurismo è costruito per fallire e trasformarsi in problema etico, in **Manara** è reso del tutto **funzionale** e privo di attrito. All'interno del corpus analizzato, i suoi fumetti sono il caso più esplicito di **voyeurismo spettacolarizzato**, dove lo sguardo non è interrogato ma assecondato, non è messo in crisi ma stabilizzato, non è caricato di responsabilità ma alleggerito attraverso il piacere visivo.

Proprio per questo, Manara svolge una funzione cruciale nella struttura della nostra ricerca, mostrando l'esito possibile e ampiamente diffuso nella cultura visuale contemporanea di un voyeurismo che rinuncia a interrogare se stesso.

L'analisi ci porta così a confermare ulteriormente l'ipotesi di ricerca: il voyeurismo è una **struttura transmediale della visione**, ma il suo significato etico dipende dal modo in cui ogni medium e ogni autore scelgono di **posizionare lo spettatore**.

Abbiamo esaminato più in dettaglio alcuni esempi dei suoi lavori, scegliendo in questo caso di analizzare quattro copertine che rappresentano una sintesi esemplare di questa postura:

- ***HP e Giuseppe Bergman (1978): il voyeurismo diventa consapevole.*** L'erotismo non manca ma non è l'elemento predominante, il voyeurismo diventa consapevole ma non critico: **il guardare** si configura come atto pienamente legittimato, integrato nella spettacolarità dell'immagine e **privo di conseguenze etiche**. Il voyeurismo non è qui il fine ultimo, ma una componente del racconto, non è di per sé critico o problematico, ma lo diventa, o smette di esserlo, in base al modo in cui si posiziona il **lettore/spettatore/fruitore**.
- ***Dies Irae - Le avventure africane di Giuseppe Bergman (1982): complicità narrativa.*** Collocato all'interno di una cornice avventurosa ed esotica, l'erotismo sale di intensità. Il corpo femminile è esposto, ma tale esposizione è **normalizzata dal contesto narrativo**. Il voyeurismo non è il fine ultimo, ma una componente di un racconto nel quale il lettore è invitato a una **complicità ludica**: guardare equivale a partecipare all'avventura.
- ***Click! (1982): frontalità imperativa.*** La copertina di *Click!* rappresenta uno degli esempi più radicali di **voyeurismo spettacolarizzato**. L'inquadratura dal basso colloca lo spettatore in una posizione intrusiva e dominante, annullando ogni possibile distanza o soglia visiva. Non vi è alcun filtro: il corpo femminile è offerto frontalmente, occupando l'intero campo dell'immagine. Il titolo stesso (*Click!*) funziona come un **comando metamediale**: un gesto minimo che **attiva il desiderio e autorizza lo sguardo**. Qui il voyeurismo non è clandestino, ma **imposto**; non è trasgressione, ma norma.
- ***Il gioco - Edizione integrale (2024): il corpo come superficie disponibile.*** Nella copertina de *Il gioco* il corpo femminile è isolato, centrale, **integralmente nudo** e completamente accessibile allo sguardo. La posa abbandonata e l'assenza di elementi di disturbo costruiscono un'immagine **priva di resistenze visive**. Qui il voyeurismo non nasce da una violazione dell'intimità, ma dalla sua **programmazione**. Il corpo non è qualcosa da conquistare o da scoprire: è già lì, pronto per essere guardato. In questo senso, la copertina anticipa la logica dell'intera opera: il desiderio è narrativamente giustificato e lo sguardo del lettore è **pienamente legittimato**. Non c'è distanza, non c'è attesa, non c'è incompiutezza: elementi che, al contrario, risultano centrali nel cinema di Kieślowski.

III. DISCUSSIONE

3.1. INTERPRETAZIONE DEI RISULTATI E PROBLEMI CONCRETI

L'analisi comparativa dei casi di studio affrontati nei capitoli precedenti consente ora di discutere in modo sistematico i risultati emersi, mettendo in relazione l'ipotesi iniziale con le differenti configurazioni che il voyeurismo assume nei vari media esaminati. La discussione non mira a stabilire una gerarchia, quanto piuttosto a chiarire **le condizioni concrete** in cui il voyeurismo diventa problematico, neutralizzato o, al contrario, reso funzionale alla fruizione.

3.2. CONFERMA DELL'IPOTESI DI RICERCA

Il primo risultato rilevante riguarda la **conferma dell'ipotesi principale**: in tutti i casi analizzati il voyeurismo si manifesta come struttura costante della visione, indipendentemente dal medium. Cinema, pittura, scultura, fotografia e fumetto producono configurazioni differenti di una medesima relazione fondamentale: *uno sguardo che vede senza intervenire* e che occupa una **posizione asimmetrica** rispetto a ciò che è visto.

Questa ricorrenza consente di affermare che il voyeurismo non è legato a contenuti esplicitamente erotici o trasgressivi, ma alla **posizione spettatoriale** in quanto tale. Anche quando il tema dell'erotismo è assente o attenuato (come in molte delle sequenze del *Decalogo VI*), la struttura voyeuristica rimane operante, dimostrando che essa **precede e fonda il contenuto, anziché derivarne**.

3.3. DIFFERENZE QUALITATIVE, QUANDO IL VOYEURISMO DIVENTA PROBLEMA

Nel *Decalogo VI* le premesse di cui al punto precedente sono tutte presenti e progressivamente attivate. Il film costruisce un dispositivo che **inizialmente protegge lo sguardo** (finestra, telescopio), ma che poi **lo espone alla propria fragilità**.

Qui il voyeurismo fallisce proprio perché viene portato fino alle sue estreme conseguenze: **l'asimmetria si incrina**, la soglia intra-diegetica diventa attraversabile e lo sguardo non può più restare neutrale.

Il problema concreto che emerge è quindi quello della **responsabilità dello spettatore**, chiamato a riconoscere la violenza implicita nel *“guardare senza riconoscere”*.

Al contrario, nei casi di Newton e Manara, le problematicità vengono sistematicamente neutralizzate. La soglia scompare o è resa inerte, il ritorno dello sguardo non produce crisi e la distanza non è mai vissuta come mancanza. Il voyeurismo, pur essendo strutturalmente presente, **cessa di essere un problema** e diventa piuttosto una **modalità di fruizione stabilizzata**.

Il confronto tra i casi analizzati dimostra che il voyeurismo diventa problematico solo quando si manifesta almeno una delle seguenti condizioni:

- *la presenza di una **soglia** (intra-diegetica) che separa e trattiene lo sguardo;*
- *la possibilità di un **ritorno dello sguardo** (l'essere visti);*
- *la tensione tra distanza e desiderio di prossimità.*

3.4. DISPOSITIVI CHE INTERROGANO, DISPOSITIVI CHE RASSICURANO

Un secondo nodo emerso riguarda il ruolo specifico dei **dispositivi mediali**. I media non determinano di per sé l'esito etico del voyeurismo, ma ne orientano fortemente la configurazione:

- il **cinema**, attraverso il montaggio, il punto di vista e la durata, può costruire un'esperienza voyeuristica progressiva e **riflessiva**, come nel caso di Kieślowski;
- la **pittura**, come nella *Venere di Urbino*, mostra come lo sguardo possa essere **interpellato frontalmente**, eliminando la clandestinità ma non la tensione etica;
- la **scultura**, come in Rodin, introduce il problema della **co-presenza spaziale**, in cui il voyeurismo nasce dalla prossimità e non dalla distanza;
- la **fotografia**, come in Newton, utilizza la forza dello stile per neutralizzare il problema, trasformando il voyeurismo in linguaggio riconoscibile in una **modalità di fruizione codificata**, che —come abbiamo già detto— trova nel mercato editoriale e pubblicitario uno dei suoi contesti privilegiati;

- il *fumetto*, come in Manara rende il voyeurismo narrativamente funzionale, alleggerendolo attraverso **il gioco** e il piacere del racconto, trovando anch'esso “mercato” in ambito editoriale e pubblicitario.

Tra dispositivi che in maniera più o meno diretta interrogano e altri che rassicurano, l'analisi dimostra che la questione centrale non è “quanto” si guarda, ma **come** il medium posiziona chi guarda.

3.5. PROBLEMI CONCRETI DELLA CULTURA VISUALE CONTEMPORANEA

Dalla nostra analisi emerge un problema più ampio, che riguarda la cultura visuale contemporanea nel suo insieme: la **normalizzazione del voyeurismo**. In molti prodotti mediali attuali, lo sguardo è **costantemente invitato a vedere tutto**, subito, senza distanza e senza conseguenze.

La soglia tende a scomparire e con essa la possibilità di una riflessione sulla posizione dello spettatore. In questo contesto, opere come *Decalogo VI* assumono un valore critico specifico: non perché condannino il voyeurismo, ma perché lo rendono **instabile**, mostrando che guardare non è mai un atto innocente. Il problema concreto non è dunque il voyeurismo in sé, ma la sua **invisibilizzazione** come struttura.

3.6. LIMITI E PROSPETTIVE DELLA RICERCA

Un ultimo punto di discussione riguarda i limiti del presente lavoro. Come più specificamente indicato in appendice, il campione analizzato è **intenzionale e qualitativo** e non pretende in alcun modo di esaurire la varietà delle forme voyeuristiche nella cultura visuale.

Tuttavia, proprio questa selezione consente di mettere in evidenza un dato strutturale: il voyeurismo attraversa media ed epoche perché coincide con una delle condizioni fondamentali dell'esperienza visiva.

In prospettiva, ulteriori ricerche potrebbero estendere l'analisi a **media interattivi** come i videogiochi e alla **realtà virtuale**, soprattutto nell'ambito della VR immersiva 6DoF a cui la letteratura scientifica consultata si riferisce, dove **la linea tra guardare e intervenire si fa ancora più ambigua**. Ciò confermerebbe ulteriormente la centralità del voyeurismo come problema teorico e culturale contemporaneo.

IV. CONCLUSIONE

4.1. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

La ricerca qui sviluppata ha permesso di verificare l'ipotesi di partenza (in appendice) secondo cui il voyeurismo non costituisce un elemento marginale o puramente tematico della cultura visuale, ma una **struttura transmediale della visione**, capace di attraversare epoche, linguaggi e dispositivi differenti, ridefinendo di volta in volta la posizione dello spettatore.

Assumendo *Decalogo VI* come caso di studio centrale, l'analisi dimostra come il voyeurismo possa funzionare come dispositivo **etico-riflessivo**: lo sguardo, protetto dalla distanza e dall'asimmetria, viene progressivamente messo in crisi fino a trasformarsi in luogo di responsabilità.

In questo senso, il film di Kieślowski incarna, seppure in forma *intra-diegetica*, ciò che **Andrea Pinotti** definisce come esperienza della *soglia*: non un semplice confine da attraversare, ma uno spazio intermedio che trattiene lo sguardo e ne rende visibile la posizione.¹

La finestra e il telescopio non aprono l'accesso all'immagine, ma ne espongono il limite, configurando la visione come relazione senza possesso.

Il confronto con gli altri ambiti della cultura visuale ha consentito di osservare come la medesima struttura assuma configurazioni profondamente diverse nella *Venere di Urbino*, dove il voyeurismo si manifesta come **interpellazione diretta**: lo spettatore non spia, ma è chiamato in causa frontalmente dallo sguardo della figura rappresentata.

Con *Il bacio*, il voyeurismo si sposta poi sul piano spaziale e corporeo: in linea con le riflessioni di **Giancarlo Grossi** sull'asse dell'*immersione/emersione*, la scultura mostra come l'esperienza visiva non coincida necessariamente con un'intensificazione immersiva, ma possa prodursi come **co-presenza**. Lo spettatore non viene assorbito all'interno dell'immagine né completamente distanziato da essa, ma è chiamato ad abitare uno spazio relazionale nel quale osservazione, prossimità e coinvolgimento si articolano in un equilibrio dinamico.²

¹ Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021. ISBN 9788806244422

² Grossi, Giancarlo, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Milano, Johan & Levi Editore, 2021. ISBN 9788860102409

L'opera si configura così come una soglia percettiva che rende visibile il carattere dialogico dell'esperienza estetica: il vedere non si esaurisce nell'atto della contemplazione, ma diviene una pratica di negoziazione continua tra corpo, spazio e immagine, nella quale la presenza dello spettatore costituisce parte integrante del dispositivo stesso.

Poi ancora, la fotografia di **Helmut Newton** rappresenta un caso paradigmatico di **neutralizzazione**: l'asimmetria dello sguardo viene estetizzata e resa stabile, sottraendo l'atto del guardare a ogni possibile problematizzazione etica. In termini grossiani, l'immersione è qui simulata e controllata: lo spettatore non è destabilizzato, ma assicurato.

Nei fumetti di **Milo Manara**, il voyeurismo assume una forma **ludico-funzionale**, pienamente integrata nel piacere narrativo: come suggeriscono le riflessioni di **Elisabetta Modena** sullo "*stare nelle storie*", la posizione del lettore non è mai messa in crisi: egli è invitato a partecipare senza interrogarsi, a guardare senza esitazioni e senza conseguenze.³

L'atto del vedere si trasforma così in una modalità di abitare il mondo narrativo, nella quale l'immersione prevale sulla distanza critica e l'identificazione con il punto di vista proposto dall'opera si realizza in modo spontaneo.

Il voyeurismo perde pertanto ogni carattere problematico o trasgressivo e diventa una convenzione narrativa condivisa, una condizione ordinaria della fruizione che accompagna il lettore lungo lo sviluppo del racconto senza interrompere la continuità dell'esperienza estetica.

Nel loro insieme, i cinque casi analizzati dimostrano che il voyeurismo opera come **variabile indipendente** che struttura la relazione spettatoriale nei prodotti mediali, mentre i singoli media e dispositivi ne determinano le configurazioni specifiche, i gradi di problematizzazione e le implicazioni etiche. Guardare senza intervenire, vedere senza possedere, essere coinvolti senza essere presenti non sono anomalie della visione, ma **condizioni ricorrenti dell'esperienza estetica**.

La conclusione principale che emerge da questo lavoro è quindi che il voyeurismo non può essere ridotto a un piacere colpevole o tanto meno a una deviazione psicologica, ma costituisce uno dei **luoghi privilegiati in cui la cultura visuale riflette su se stessa**.

³ Modena, Elisabetta, *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*, Roma, Carocci Editore, 2025. ISBN 9788829011957

V. APPENDICE TEORICO E METODOLOGICO

5.1. DEFINIZIONI

Per *voyeurismo* non intendiamo una parafilia in senso clinico, ma la **struttura dello sguardo** fondata su distanza, asimmetria e non-intervento, che caratterizza la posizione dello spettatore nei prodotti mediali.

Per *prodotti mediali* si intendono opere appartenenti a differenti ambiti della cultura visuale (cinema, pittura, scultura, fotografia, fumetto), intese come dispositivi di visione.

5.2. AMBITO SPAZIO-TEMPORALE

La ricerca si colloca in un ambito **trans-storico e trans-mediale**, che va dal Rinascimento (Tiziano) alla contemporaneità (Newton e Manara), attraversando diversi contesti culturali europei. Non è limitata a un'area geografica specifica, ma riguarda la cultura visuale occidentale.

5.3. POPOLAZIONE STATISTICA

La popolazione di riferimento è costituita dall'insieme potenzialmente infinito dei **prodotti mediali** che mettono in gioco una relazione voyeuristica tra spettatore e immagine.

5.4. CAMPIONE

Il campione è intenzionale e qualitativo e comprende:

- i) *Decalogo VI* di Krzysztof Kieślowski;
- ii) *Venere di Urbino* di Tiziano;
- iii) *Il bacio* di Auguste Rodin;
- iv) *opere fotografiche* di Helmut Newton;
- v) *fumetti* di Milo Manara.

5.5. CRITERI DI INCLUSIONE E DI ESCLUSIONE DELLE UNITÀ DI ANALISI

Abbiamo **incluso** opere in cui fossero rispettate le condizioni di: i) centralità dello sguardo; ii) presenza di una relazione asimmetrica tra chi guarda e chi è guardato; e iii) rilevanza per il tema del voyeurismo. Abbiamo invece **escluso**: i) opere già ampiamente trattate nei testi di riferimento; e ii) prodotti mediali in cui lo sguardo non rivesta una funzione strutturale.

5.6. MATERIALI E METODI

I materiali includono opere audiovisive, artistiche e narrative. Il metodo è **qualitativo, comparativo e interpretativo**, basato su:

- i) analisi **visiva**;
- ii) analisi **testuale**;
- iii) analisi **iconografica**;
- iv) confronto **transmediale**.

5.7. PROBLEMA

Il problema che abbiamo formulato è espresso nei seguenti termini:

il voyeurismo può essere inteso come condizione strutturale della visione mediale?

5.8. OBIETTIVO

Dimostrare che il voyeurismo, inteso come **struttura transmediale dello sguardo** (*variabile indipendente*), costituisce una **costante nei prodotti mediali** (*variabile dipendente*), pur assumendo configurazioni differenti in relazione ai singoli linguaggi e dispositivi di visione.

5.9. IPOTESI

Il voyeurismo non è un elemento marginale o tematico, ma una **condizione ricorrente dell'esperienza spettatoriale**, che attraversa media ed epoche e mette sistematicamente in gioco la responsabilità etica di chi guarda.

5.10. RISULTATI ATTESI

Si prevede di mostrare che:

- i) il voyeurismo è presente in tutti i casi analizzati;
- ii) esso assume forme diverse (seduttive, dolorose, estetizzate, problematiche);
- iii) la posizione dello spettatore è sempre strutturalmente coinvolta.

5.11. METODOLOGIA

Non viene applicata una metodologia statistica quantitativa.

Il termine è qui riformulato come **analisi qualitativa sistematica**, basata sulla ricorrenza di strutture visive e narrative all'interno del campione selezionato.

5.12. TEORIA

Il quadro teorico si fonda sui contributi di:

- i) **Andrea Pinotti** (soglia, quarta parete);
- ii) **Giancarlo Grossi** (immersione ed emersione);
- iii) **Elisabetta Modena** (posizione dello spettatore e “stare nelle storie”).

5.13. ANALISI ED INTERPRETAZIONE DEI DATI

I “dati” sono costituiti da sequenze filmiche, immagini, composizioni visive e dispositivi narrativi. L'analisi mira a interpretare il modo in cui tali elementi costruiscono una relazione voyeuristica diegetica e con lo spettatore (extra-diegetica).

5.14. DIMOSTRAZIONE

La dimostrazione è **argomentativa-comparativa**: la ricorrenza del voyeurismo nei casi analizzati costituisce la prova della sua funzione strutturale nella cultura visuale.

VI. APPARATI E FONTI

6.1. MATERIALI ICONOGRAFICI

6.1.1 DEKALOG SZESC, VOYEURISMO ETICO-RIFLESSIVO

La finestra (e più in generale la superficie trasparente) è il primo grande operatore del voyeurismo. In termini funzionali, essa produce:

- **Separazione spaziale netta.** La finestra divide due mondi contigui ma non comunicanti: l'interno domestico osservato e il punto d'osservazione protetto. È una **soglia** senza un passaggio, ma con una barriera: consente la visione e impedisce il contatto.
- **Asimmetria di potere.** Chi guarda è al riparo (anonimo, invisibile), chi è guardato è esposto (visibile, inconsapevole). Il voyeurismo qui non è “curiosità”: è posizione di vantaggio.
- **Naturalizzazione del guardare.** La finestra, dispositivo quotidiano, rende il voyeurismo apparentemente innocuo: non è una “tecnologia deviante”, ma un oggetto ordinario: **ciò che accade non è eccezionale**, ma possibilità insita nella vita comune.
- **Ambiguità morale dello sguardo.** La finestra **non distingue tra osservazione e intrusione**: rende possibile un vedere che non si dichiara come vedere. È il luogo perfetto per la domanda etica che attraversa l'episodio: *quando guardare diventa violare?*

Paradossalmente **l'ingrandimento non conduce alla prossimità**: crea una prossimità fittizia, che può illudere il soggetto di “essere vicino” senza esserlo. Il telescopio è l'emblema del “vedere senza possedere”: produce un contatto visivo che non si traduce in relazione.

La finestra e il telescopio non aprono l'accesso all'immagine, ma ne espongono il limite, configurando la visione come relazione senza possesso. In *Decalogo VI*, guardare non equivale mai a comprendere o dominare; al contrario, **l'atto del vedere espone chi guarda alla sofferenza**, alla colpa e alla necessità del riconoscimento dell'altro.

Il ribaltamento dello sguardo (l'essere visti). Il punto più destabilizzante del voyeurismo è quando la visione non è più unilaterale: quando chi è guardato diventa consapevole e restituisce lo sguardo. In quel momento il voyeur perde il vantaggio: la distanza non protegge più, l'asimmetria si incrina.

Il voyeurismo si rivela qui come una condizione instabile, **destinata a fallire** nel momento in cui tenta di **oltrepassare la soglia** che lo rende possibile. In termini pinottiani, l'immagine funziona come *membrana* più che come varco e anche lo spettatore è costretto a confrontarsi con la propria impossibilità di "entrare" pienamente nella scena.

Il vetro, elemento che torna più volte nel film come **espediente drammatico** per comunicare che noi non possiamo uscire da noi stessi, funziona come soglia trasparente che consente la visione ma **impedisce il contatto**, rendendo strutturale l'asimmetria tra chi guarda e chi è guardato.

Tomek, colmo di gioia, **corre in tondo** e incrocia *l'uomo del destino*, che appare in tutti gli episodi del *Decalogo* e che si manifesta ogni volta che sta per succedere qualcosa (in questo caso il protagonista si taglierà le vene). Ma, nel frattempo, ignaro, corre in mezzo a un crocevia di strade in un piazzale-giardino che richiama *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*) di **Jorge Luis Borges**.

Tomek gira in tondo, ma è a sua volta al centro di una moltitudine di strade che vanno in tutte le direzioni: è **il momento in cui tutto è possibile**, come lo è all'inizio di una relazione. Come nel racconto di Borges, delle infinite possibilità ne rimarrà solo una a diventare reale.

Scena finale all'ufficio postale. Nel silenzio quasi assoluto della sequenza conclusiva, interrotto unicamente dal rumore dei passi di Magda, lo sguardo diventa l'unico vero luogo dell'azione. Il vetro dell'ufficio postale, già ricorrente nel film come soglia trasparente tra chi guarda e chi è guardato, si trasforma qui in **spazio di un definitivo ribaltamento dei rapporti di forza**: se all'inizio era Tomek a osservare Magda da una posizione protetta e asimmetrica, ora è lei ad avvicinarsi, mentre lui appare distante, chiuso, emotivamente inaccessibile.

La successione di campi e controcampi senza dialogo accentua la tensione dello sguardo reciproco, fino alla rottura del silenzio con la frase «*ho smesso di guardarla*», che sancisce la **fine del voyeurismo** come pratica e, al tempo stesso, la sua trasformazione in responsabilità etica.

Il primo piano finale di Magda, accompagnato da un sorriso amaro prima della dissolvenza in nero, conclude il film rendendo visibile l'impossibilità di tornare a uno sguardo innocente: ciò che è cambiato non è solo la relazione tra i personaggi, ma la posizione stessa dello spettatore, ormai consapevole del peso etico del guardare.

6.1.2 LA VENERE DI URBINO, VOYEURISMO INTERPELLATO

La *Venere di Urbino* mostra che il voyeurismo non nasce solo dalla distanza o dalla clandestinità, ma può essere iscritto nella struttura stessa dell'immagine, come relazione inevitabile tra chi guarda e chi è guardato

Questo rende l'opera di Tiziano un antecedente fondamentale, sul piano storico e teorico, per comprendere il voyeurismo come **struttura transmediale della visione**, destinata a riemergere con forme e implicazioni diverse nei media successivi.

Il voyeurismo non si fonda qui sull'intrusione, ma sull'**interpellazione**: l'immagine sembra dire allo spettatore *«so che mi stai guardando»*.

6.1.3 IL BACIO DI RODIN, VOYEURISMO SPAZIALE

I due amanti sono completamente **assorbiti l'uno nell'altro**, non guardano lo spettatore, non lo riconoscono, non lo interpellano. Il voyeurismo qui non nasce dalla distanza, ma dalla **prossimità inevitabile**.

Ogni **angolazione** produce una **diversa esposizione** dell'intimità. Il voyeurismo diventa così reiterabile senza esaurirsi in un'unica visione. Esposta in uno spazio pubblico, la scultura non permette allo spettatore di dichiararsi esterno o neutrale e anche l'indifferenza diventa una forma di relazione.

6.1.4 HELMUT NEWTON, VOYEURISMO ESTETIZZATO

6.1.4.1 *Rue Aubriot* (Parigi, 1975): nudità frontale

Il voyeurismo non nasce da un'intrusione, ma da un'**offerta esplicita** della visione. La figura femminile **non appare vulnerabile**, ma sembra dominare lo spazio dell'immagine. L'asimmetria tra chi guarda e chi è guardato rimane intatta, ma è neutralizzata sul piano etico: lo spettatore non è chiamato a interrogarsi sul proprio guardare.

6.1.4.2 *Sie kommen (Naked and Dressed)* (Parigi, 1981): serializzazione e controllo

La nudità non è rivelazione, ma **variante strutturale**, il voyeurismo è pienamente normalizzato: il corpo non è scoperto ma confrontato, il desiderio non è perturbato ma organizzato, lo sguardo non rischia nulla ma esercita un controllo formale. La **serializzazione** sottrae alla nudità ogni dimensione di sorpresa o di colpa.

6.1.4.3 *Hotel Room, Place de la République* (Parigi, 1976): interno privato

L'arredo (poltrona, specchio e letto riflesso nello specchio) costruisce una **scena teatrale** in cui l'intimità è esposta e insieme regolata. Lo **specchio** sullo sfondo introduce una seconda zona di visione, un **controcampo** che moltiplica i livelli dello sguardo senza restituire reciprocità. Chi guarda resta **esterno** all'azione, in posizione di osservatore autorizzato.

La **donna è nuda**, colta di spalle in un **interno domestico** austero. Il corpo è disposto in posizione inginocchiata, piegato in avanti, mentre un **guinzaglio**, teso e legato a un carrello, introduce una relazione di controllo e subordinazione che rimanda esplicitamente all'immaginario **sadomasochistico**. L'assenza del volto accentua la trasformazione del soggetto in **figura**: un corpo offerto allo sguardo più che una persona.

6.1.4.4 *Diving Tower, Old Beach Hotel*, (Monte Carlo, 1981): distanza, verticalità, dominio

Il voyeurismo non passa attraverso l'intimità, ma attraverso la **pura osservazione distaccata**. Lo sguardo è chiamato a esercitare una visione senza reciprocità, in una composizione che enfatizza verticalità e distanza, collocando lo spettatore in una posizione di **controllo visivo assoluto**. Il corpo appare sottratto a ogni relazione possibile.

6.1.5 MILO MANARA, VOYEURISMO LUDICO-FUNZIONALE

6.1.5.1 *HP e Giuseppe Bergman* (1978): il voyeurismo diventa consapevole

L'erotismo non manca ma non è qui l'elemento predominante, il voyeurismo diventa consapevole ma non critico: **il guardare** si configura come atto pienamente legittimato, integrato nella spettacolarità dell'immagine e **privo di conseguenze etiche**. Nei fumetti di **Milo Manara**, il voyeurismo assume una forma **ludico-funzionale**, pienamente integrata nel piacere narrativo.

Come suggeriscono le riflessioni di **Elisabetta Modena** sullo “*stare nelle storie*”, la posizione del lettore non è messa in crisi: egli è invitato a partecipare senza interrogarsi, a guardare senza esitazioni e senza conseguenze. Il fumetto di Manara mostra come il voyeurismo possa diventare una modalità di fruizione priva di responsabilità, in cui la soglia non trattiene e l’immagine non resiste.

6.1.5.2 *Dies Irae - Le avventure africane di Giuseppe Bergman* (1982): complicità narrativa

Il corpo femminile è esposto, ma tale esposizione è **normalizzata dal contesto narrativo**. Il voyeurismo non è qui il fine ultimo, ma una componente di un racconto nel quale il lettore è invitato a una **complicità ludica**: guardare equivale a partecipare all’avventura. Lo sguardo non è messo in discussione, ma anzi alleggerito, reso parte di un’esperienza narrativa che neutralizza ogni possibile conflitto etico.

6.1.5.3 *Click!* (1982): frontalità imperativa

L’inquadratura dal basso colloca lo spettatore in una posizione intrusiva e dominante, annullando ogni possibile distanza o soglia visiva. Non vi è alcun filtro: il corpo femminile è offerto frontalmente, occupando l’intero campo dell’immagine.

Il titolo stesso (*Click!*) funziona come un **comando metamediale**: un gesto minimo che **attiva il desiderio e autorizza lo sguardo**. Qui il voyeurismo non è clandestino, ma **imposto**; non è trasgressione, ma norma.

Guardare non implica alcuna responsabilità etica: lo sguardo è già previsto, atteso, incorporato nel funzionamento dell’opera. Se in Kieślowski lo sguardo è fonte di sofferenza e colpa, in Manara esso è **premiato**, stabilizzato e reso funzionale al piacere del testo.

6.1.5.4 *Il gioco - Edizione integrale* (2024): il corpo come superficie disponibile

La posa abbandonata e l’assenza di elementi di disturbo costruiscono un’immagine **priva di resistenze visive**. Qui il voyeurismo non nasce da una violazione dell’intimità, ma dalla sua **programmazione**. Il corpo non è qualcosa da conquistare o da scoprire: è già lì, pronto per essere guardato. In questo senso, la copertina anticipa la logica dell’intera opera: il desiderio è narrativamente giustificato e lo sguardo del lettore è **pienamente legittimato**.

6.2. BIBLIOGRAFIA

Appadurai, Arjun, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", in Appadurai, Arjun, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3-66, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.003>

Baudry, Jean-Louis, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, Brescia, ELS La Scuola, 2017. ISBN 9788826500188

Beck, Ulrich, *Risk Society: Towards a New Modernity*, Londra, SAGE Publications, 1992. ISBN 9780803983465

Campbell, Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1987. ISBN 9780631155393

Chaney, David, *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*, Londra, Routledge, 1993. ISBN 9780415093194

Clark, Timothy James, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londra, Thames and Hudson, 1985. ISBN 9780500234174

Craik, Jennifer, *The Face of Fashion*, Londra, Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780203409428>

Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, 1995. ISBN 9780942299793

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1999. ISBN 9782707314291

Ewen, Stuart, *All Consuming Images*, New York, Basic Books, 1988. ISBN 0465001009

Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Londra, SAGE Publications, 1991. ISBN 9780803984158

Flitterman-Lewis, Sandy, "Psychoanalysis, Film, and Television", in Allen, Robert C., *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp. 203-246, 1992. ISBN 9780807843741

Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. ISBN 9780745607931

Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press, 1991. ISBN 9780804719445

Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge, Polity Press, 1993. ISBN 9780745612393

Grossi, Giancarlo, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Milano, Johan & Levi Editore, 2021. ISBN 9788860102409

Jantus Lordi de Sobremonde, Alejandro Gastón, *L'influenza dei mass media nella genesi dell'ideale estetico*, Roma, Edizioni Logos, 2007.

Jantus Lordi de Sobremonde, Alejandro Gastón, "The Distance of the Gaze, Seeing Without Possession: Voyeurism as a Transmedial Structure of Visual Experience. From Kieślowski to Newton and Manara, with Titian and Rodin in Between", in *European Journal of Media and Digital Communication Studies*, Vol. 1, No. 2, Aprile/Giugno 2026, pp. 1-38. <https://doi.org/10.66431/m3d14/b4n8wq2z7k6x3p>

Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York, WW Norton & Company, 1980. ISBN 9780393011777

Lash, Scott e Urry, John, *Economies of Signs and Space*, Londra, SAGE Publications, 1994. ISBN 9780803984721

Lessig, Lawrence, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, Penguin Press, 2008. ISBN 9781594201721

Leonzi, Silvia, *Lo spettacolo dell'immaginario. I miti, le storie, i media*, Latina, Edizioni Tunué, 2010. ISBN 9788889613788

Leonzi, Silvia, *Transmedia studies. Logiche e pratiche degli ecosistemi della comunicazione*, Roma, Armando Editore, 2022. ISBN 9791259840615

McLuhan, Marshall, *The Medium is the Message*, Londra, Random House, 1967 (tr. it. *Il medium è il messaggio*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1968).

Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005. ISBN 9780226532486

Modena, Elisabetta, *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*, Roma, Carocci Editore, 2025. ISBN 9788829011957

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" pubblicato su Screen (ISSN 0036-9543), Vol. 16, No 3., Autunno 1975, pp. 6-18 (reworked version of a paper given in the French Department of the University of Wisconsin, Madison, in the Spring of 1973). <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021. ISBN 9788806244422

Tognonato, Claudio, *Teoria sociale dell'agire inerte. L'individuo nella morsa delle costruzioni sociali*, Napoli, Liguori Editore, 2018. ISBN 9788820767433

6.3. SITOGRAFIA

AA.VV., *Helmut Newton e i suoi innocenti peccati*, sul sito web "PicWalk - Il tuo percorso nella fotografia", 14/02/2021 (<https://www.picwalk.net/helmut-newton/>; ultima consultazione 20 luglio 2025).

AA.VV., sezioni varie sul sito web Manara official website (<https://www.milomanara.it/>; ultima consultazione 20 luglio 2025).

AA.VV., *Venere di Urbino*, sul sito web Le Gallerie degli Uffizi (<https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>; ultima consultazione 20 luglio 2025).

Baratta, Ilaria e Giannini, Federico, *La Venere di Urbino di Tiziano, capolavoro dell'ambiguità*, sulla testata giornalistica "Finestre sull'arte", 16/06/2024 (<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/la-venere-di-urbino-di-tiziano-capolavoro-ambiguita>; ultima consultazione 20 luglio 2025).

De Martin, Samantha, *Il bacio di Rodin: storia di un'opera che fece scandalo*, sulla testata giornalistica "ARTE.it - The Map of Art in Italy", 23/07/2020 (<https://www.arte.it/notizie/italia/il-i-bacio-i-di-rodin-storia-di-un-opera-che-fece-scandalo-17563>; ultima consultazione 20 luglio 2025).