

La Rivista di
Engramma

232

marzo 2026

Profanazioni. Contro l'aura

a cura di

Christian V.M. Garavello e Maurizio Guerri

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concezza cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick
takaes, elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piernario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, maria grazia ciani,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella,
elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
232 marzo 2026
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2026
edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-15-4
ISBN digitale 979-12-55651-14-7
ISSN 1826-901X
finito di stampare giugno 2026



Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/232> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Profanazioni. Contro l'aura*
a cura di Christian V.M. Garavello, Maurizio Guerri

Museo

- 21 *Sovvertimento e catastrofe*
Massimo Maiorino
- 35 *"Prendimi, sono tuo"*
Francesca Natale
- 49 *Il documentario d'arte come gesto politico ed emancipazione dal museo*
Michele Bertolini
- 69 *I 'Giochi del Senso e/o Nonsense' e l'Invito alla Quadriennale del 1996*
Cesare Pietroiusti

Territori

- 81 *Politica dell'immagine. Vedere, conoscere, restituire*
Carlo A. Bachschmidt
- 95 *Profaning space*
Ilaria Iacconi Iambrenghi
- 109 *The Practice of Play*
Enrico Miglietta, Liselotte Vroman
- 129 *Geografie latenti*
Mariabruna Fabrizi
- 143 *La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime*
Pierpaolo Ascari
- 157 *3NÓS3. Intersessão Between Urban Space and Media Circulation*
Simone Rossi

Corpi e testi

- 183 *Il cadavere della visione*
Mattia Angeletti

207 *Per una nuova imago*

Gian Marco Altieri

221 *Cuatro Caprichos u Orbis pictus*

Bernardo Prieto

Postilla a Engramma 230 Γάζα διηρησμένη

237 *Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione*

Maurizio Harari

La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime

Pierpaolo Ascarì

Il secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio si apre con un'immagine che nella storia della filosofia moderna e contemporanea non avrebbe più smesso di illustrare l'esperienza estetica del sublime. È l'immagine di chi, trovandosi sulla riva di un mare in tempesta, osserva le imbarcazioni flagellate dalla furia degli elementi e ne ricava una soddisfazione dovuta alla propria incolumità. La scena viene espressamente ripresa da Schiller nella sua teoria del tragico (Migliano 2021) e forse ancor prima da Kant, nonostante il suo generico riferimento allo sconfinato oceano in tumulto (*der grenzenlose Ozean in Empörung*) rimanga meno probante. Del sublime, in ogni caso, una tale immagine condensa sia i tratti peculiari (la potenza della natura, l'immunità dell'osservatore e il principio che a risultare *suave* non è mai il dramma umano che si sta consumando al largo, scrive Lucrezio, ma il carattere riflessivo della nostra sensazione di scampato pericolo), sia le ambiguità. Nei versi immediatamente successivi, d'altronde, lo stesso piacere viene esteso allo spettacolo della guerra purché non ci coinvolga (*tua sine parte pericli*), insistendo così sul problema dei rapporti che il sentimento del sublime sembra intrattenere, da un lato, con quella che anche Kant considera un'imprescindibile condizione di sicurezza (*nur in Sicherheit befinden*), dall'altro con la necessità simmetrica e complementare, se non proprio la *iucunda voluptas*, della partecipazione indiretta a un effettivo disastro.

In questa luce, mi pare importante sottolineare come il *De rerum natura* non si limiti a trattare gli esempi del naufragio e della guerra ma vada oltre, introducendo subito dopo un terzo e ancor più paradigmatico caso (*sed nil dulcius est*) delle circostanze in cui, a un determinato formato della visione, corrisponde lo stato d'animo che Lucrezio intende promuovere. È il caso di chi abita le roccaforti dell'epicureismo e di lassù può osservare gli affanni di coloro che, nella vana speranza di realizzare sé stessi, vivono continuamente alla ricerca di ricchezza e potere (*DRN II, 7-14*). Scrive Lucrezio nella traduzione di Renata Raccanelli:

Ma niente è più bello che abitare le alte dimore
serene, ben difese dalla dottrina dei saggi,
e da lì poter chinare lo sguardo sugli altri e vederli
errare dispersi e cercare smarriti la via della vita,
impegnare sfide d'ingegno, contese di nobiltà,
notte e giorno sforzarsi con affanno tenace
di salire ai vertici di ricchezza e impadronirsi del potere.

Nemmeno troppo sullo sfondo sono riconoscibili le convulsioni della tarda Repubblica e il loro imminente collasso nell'Età imperiale, ma ad aggiudicarsi il primo piano è un movimento con il quale il precedente travaglio degli uomini in mare (*magnum laborem*) si trasferisce nella fatica che opprime gli individui nella loro smania di successo (*prestante labore*), mentre le scene di combattimento assicurate dalla guerra (*belli certamina*) ritornano in un più metaforico ma formalmente identico *certare ingenio*. Che la posizione del nuovo spettatore non sia meno protetta della terraferma (*e terra*), lo esplicita l'informazione relativa alle dimore ben fortificate (*bene munita*), in un contesto nel quale compaiono almeno altri due termini (*tenere* e *doctrina*) mutuati dal lessico della vita militare (Fowler 2002, 27 e 53-54; De Lacy 2007, 148). A cambiare sensibilmente, invece, è proprio il modo di vedere, perché allo sguardo libero di posarsi ovunque dello *spectare* e del *tueri* subentra adesso lo statuto più vincolante del *despicere*, la visione dall'alto verso il basso, là dove continuano a confliggere e naufragare gli animi di coloro che rimangono insensibili alla lezione dei filosofi.

Indagini sulla scena lessicale di una profanazione

La mia impressione, allora, è che a quest'ultima eventualità del *suave*, del quale il comparativo *dulcius* non fa che intensificare la vigenza, la riflessione estetica non abbia ancora prestato la dovuta attenzione, nonostante lo stesso Kant dovesse poi insistere sulla dipendenza del sublime dinamico da un rapporto inequivocabilmente verticale come quello che sussume la possibilità di cogliere la natura nella sua totalità alla superiorità (*Überlegenheit*) del soggetto morale (*KU I, II, B, §28*). A una medesima ipotesi di spazializzazione, che forzando decisamente i termini definirei quasi proto-satellitare, potrebbero coerentemente aderire anche i numerosi appelli di Lucrezio a una corretta conoscenza attraverso la conquista di una prospettiva esterna ai confini del mondo (*extra moenia mundi*).

Ma se davvero è legittimo sospettare che il tema della visione dall'alto possa aver languito all'ombra del riferimento di pragmatica all'immagine del naufragio, risulta altrettanto doveroso constatare che in un primo momento dovette imporsi con una certa risonanza tra le cerchie intellettuali del proprio tempo. È probabile che Ovidio se ne stia facendo testimone nel brano delle *Metamorfosi* in cui esalta il piacere di arrampicarsi fino al cielo per poi chinare lo sguardo sulla terra (*despectare*, frequentativo di *despicere*) dove gli uomini continuano a dannarsi senza meta (*Met. XV, 147 ss*; segnalato in Piazzi 2009, 55). Ma già prima, in un passaggio che si potrebbe repertoriare tra le varie incursioni concesse tacitamente a Lucrezio nel palinsesto degli *Academica* (Merrill 1909; Pizzani 1984), Cicerone aveva fatto dire a Lucullo: "L'osservazione e la contemplazione della natura rappresentano una specie di nutrimento per l'animo e l'ingegno. Ci rinfranchiamo, ci sembra di salire, chiniamo lo sguardo sulle vicende umane [*humana despicimus*] e con il pensiero rivolto alle cose più alte impariamo a non tenere in nessun conto la miserabile insignificanza dei nostri affanni" (*Acad. II, XLI, 127*).

Del verosimile modello lucreziano, Ovidio e Cicerone riproporrebbero anche i problemi. In particolare, si tratta di formulazioni che proprio in virtù della loro aderenza tematica e lessicale, non fanno alcuna luce sugli equivoci che avrebbero consentito a Pierre Hadot di identificare il *despicere* del secondo proemio con un *regard méprisant* (Hadot [2008] 2009, 63). In quella circostanza, Hadot sta contestando la lunga nota con la quale Hans Blumenberg, ne *La legittimità dell'età moderna*, attribuisce agli antichi una "singolare inibizione a contemplare il mondo dall'alto o a immaginarlo contemplato dall'uomo in questo modo" (Blumenberg [1966] 1992, 367). Come se non bastasse, un anno dopo doveva provvedere Leo Strauss a forzare il senso di II, 7-14 ricavandone le prove di quanto Lucrezio fosse interessato ad apparire superiore e di come la sua felicità dipendesse dall'inferiorità degli altri (Strauss 1968, 94). D'altronde il problema sta nelle cose, diciamo così, dal momento che il *despicere* latino può effettivamente slittare da un significato più letterale (*de alto loco conspiciere*) a quello allegorico di *peiores putare*. Quando Stazio vorrà descrivere la villa sulla costa sorrentina del proconsole Pollio Felice e magnificarne la visuale, che a quanto ne dice sarebbe stata talmente formidabile da trasformare tutte le tribolazioni e le gioie stesse della moltitudine umana in un motivo di derisione, è davvero probabile che al *despicere* stia corrispondendo la notazione prossemica dello sguardo altezzoso (*Silv.* II, 2, 129-132). Ma le due occorrenze del verbo nel *De rerum natura* non concedono un ampio margine di verosimiglianza alle conclusioni di Strauss e di Hadot, le quali si potrebbero piuttosto interpretare come un'avvisaglia delle contorsioni alle quali la prospettiva dall'alto verrà sottoposta nello sviluppo del nostro ragionamento, volto a cogliere una certa riconfigurazione dei rapporti tra il tatto e la vista nella distanza ideologica che separa l'esperienza contemporanea del sublime dal suo canonico richiamo alle immagini del *suave*.

Nel caso del secondo proemio abbiamo infatti a che fare con il coinvolgimento della *suavitas* nella rapida successione di quattro evenienze percettive che devono precisarne il contorno e i gradi di intensità (*spectare*, *tueri*, *despicere* e *videre*), alla ricerca di una soluzione formale, ritmica e insieme filosofica (Beltrami 2020) che un'estemporanea deviazione negli ambiti della psicologia o della morale (il disprezzo) manderebbe sciaguratamente in fumo. Allo stesso modo, l'unico altro compito che il *despicere* assume nel poema sarà quello non meno letterale di descrivere colui che osserva le nuvole riflesse in una pozzanghera (*DRN* IV, 418). Va però aggiunto che, una volta isolato dal contesto, anche nelle più autorevoli traduzioni novecentesche (*look down on others* in Bailey [1910] 1936, 65; *abaisser ses regards sur les autres hommes* in Ernout [1920] 1984, 61 e *auf das Treiben der andern herabsehn* in Diels [1923] 2013, 95) l'espressione continua a mantenere una possibile sfumatura di supponenza, la stessa che si può fastidiosamente riscontrare nell'atteggiamento di chi guarda gli altri dall'alto in basso.

Ma se in questa prospettiva il *despicere* volta le spalle alla figurazione e può rivendicare un solido ancoraggio nella concretezza del sensibile è anche per un motivo di ordine dottrinale. Quando Lucrezio scrive che a suscitare qualunque visione è la ferita prodotta negli

occhi da un corpo esterno (*corpora quae feriant oculos*, DRN IV, 217) non sta affatto indulgendo al lirismo. Vedere, udire, odorare o gustare sono attività che si risolvono comunque nel toccare ed essere toccati dalle *images* e dai *rerum simulacra*, pellicole di materia più o meno sottili che emanano dall'oggetto percepito e dopo aver attraversato una congrua distanza entrano fisicamente in contatto con la materia percipiente (Gidden 1979; Rosenmeyer 1996; Maurette 2014). Gli stessi pensieri e qualunque altra forma di attività interiore consistono nella percezione interna di uno spessore materiale (Sedley 2018). L'unico elemento che si sottrae a questo radicamento della vita sensibile e spirituale nella tattilità è l'*intactus*, appunto, il vuoto concettualmente implicato dal perpetuo movimento di formazione e di sfacelo nel quale si determinano anche le infondate (perché relative a una più complessiva mancanza di finalità) ma indubitabili certezze dei sensi, il cui carattere profanatorio e di scioglimento dell'animo umano dai nodi della religione (DRN IV, 6-7) coincide con il compito che Lucrezio assegna ripetutamente alla propria missione filosofica. Ed è proprio in questa tensione tra l'infondatezza e l'intensità delle sensazioni, a mio modo di vedere, che si potrebbe indovinare il profilo di un eventuale sublime lucreziano, che pertanto non dovrà coincidere né con un'"estetica del vuoto" in sé (Porter 2007), perché allora il *suave* verrebbe trasferito nella cangiante composizione atomica dei mondi, dalla parte dell'oggetto, perdendo così il suo carattere statutariamente riflessivo, né con un trascendimento della concreta "misura dei sensi", come la chiama Kant, oltre la quale il *De rerum natura* non ammette nessun genere di proiezione. All'idea di una riserva di potenza custodita nella saggezza, addirittura dissimulata nel vittimismo (Prosperi 2015) o associata all'incorporeità della ragione, Lucrezio sembra piuttosto opporre l'esperienza comune del sentirsi immotivatamente ma visceralmente vivi, parte e non eccezione del formicaio in cui sembra risolversi la dannazione della specie (Fowler 2007), sia nella scena del naufragio che in quella dell'osservazione dall'alto. Tanto da giustificare la scelta operata nel 1785 dal vescovo di Derry e quarto conte di Bristol, Frederick Hervey, che sul fregio del suo piccolo tempio della saggezza affacciato sull'Atlantico fece incidere i primi due versi del secondo libro (Gillespie, Hardie 2007, 14), optando per una soluzione che a prendere per buona la versione di Hadot, adesso, comporterebbe l'assurdità di un disprezzo riservato alla presunta indegnità del mare.

La scomparsa della materia

Propongo allora di provare a cogliere nelle letture di Strauss e di Hadot la manifestazione di un sintomo, alla cui persistenza si possono riferire anche i tre volumi dedicati da Thomas Nail al tentativo di riattualizzazione filosofica del poema, dove il *despicere* viene nuovamente costretto a significare che "l'occhio del piacere guarda dall'alto in basso e disprezza" (Nail 2018, 176). Anche in questo caso, le sorti dello sguardo verticale si direbbero opportunamente legate a quelle del naufragio, che a partire dalla fine del XVI secolo avrebbe cominciato a tradursi in un monumento al disinteresse nei confronti delle disgrazie altrui (Rodighiero 2009). È noto per esempio l'uso che ne fa Montaigne allo scopo di abbozzare una sua antropologia negativa, rilevando nel *suave mari magno* la conclama-

zione di un'inestirpabile *volupté maligne* (*Essais* III, 1). Nel caso più specifico della nostra distanza storica dalle dimore ben fortificate di Lucrezio, inoltre, mi pare che possano aver retroagito anche l'affioramento e il successo di un *topos* ottocentesco come quello della torre d'avorio (Panofsky 1957), il quale meriterebbe però un'analisi a parte. Al di là degli aspetti filologici, infatti, il problema che adesso vorrei provare a porre riguarda la profonda trasformazione che la *suavitas* della visione dall'alto, interna allo sviluppo di un proemio che risulta fondamentalmente permeato dalla simpatia attiva nei confronti della condizione umana (Holtmark 1967) ma che tende insistentemente ad assumere la valenza opposta, può aver subito non tanto o non solo in chiave intertestuale, ma nella prospettiva di una storia sociale della percezione.

Per farlo, mi atterrò innanzitutto alla lezione di Erwin Panofsky e al presupposto che ad alcuni criteri di rappresentazione della realtà non corrisponde soltanto la funzione derivata di visualizzare qualcosa di già esistente, ma la vera e propria "costruzione di un mondo empirico saldamente fondato" (Panofsky [1927] 1984, 71). Nel caso del Rinascimento, per esempio, a entrare in azione sarebbe un dispositivo ottico saldamente fondato sulla matematica e sul conseguente concorso della matematica alla produzione dello stesso spazio in cui si determinano i limiti pratici e percettivi del mondo esterno alla pittura. Secondo la definizione di Ernst Cassirer alla quale Panofsky dichiara apertamente di rifarsi, possiamo infatti parlare di "forma simbolica" ogniqualvolta una forma deve la propria concretezza sensibile (e la possibilità stessa di venir concretamente percepita) all'intervento *a priori* di uno specifico regime di simboli. Va da sé che allo stesso titolo della prospettiva rinascimentale e della sua matematizzazione dello spazio, proprio come si può azzardare a supporre dei rapporti intercorsi tra la fisica epicurea e il *despicere* del secondo proemio, anche le tecnologie che oggi ci consentono di avvistare il mondo dall'alto non possono che comportare una nuova e determinata "oggettivazione della soggettività", come la definisce Panofsky (*eine Objektivierung des Subjektiven*). Vale a dire che la stessa visione satellitare in quanto realizzazione tecnologica dell'equivoca conquista sociale di una prospettiva *extra moenia mundi* (Graham 2016, 31), non sarebbe che un modo tra gli altri di stabilire un contatto visivo o rappresentazionale con una serie di fenomeni che si possono manifestare anche attraverso l'esperienza diretta o indiretta, la quale tenderà comunque a rendersi più universalmente visibile e dunque empiricamente acquisibile attraverso gli standard non meno situati che i notiziari o il web adottano per esempio in questo genere di circostanze. Sia il satellite che qualunque altra tecnologia contemporanea della visione a distanza, in ogni caso, la stessa distanza che viene resa opportuna dalla intrinseca totalità di fenomeni quali la geopolitica o il *climate change*, che si lasciano comprendere soltanto in una prospettiva globale, sembrano soddisfare il fondamentale fabbisogno di incolumità al quale si riferiscono sia Lucrezio che Kant, inducendoci a indagare quali possano essere le eventuali correlazioni tra le modalità in cui viene rappresentato e dunque percepito il pianeta nell'epoca di Google Maps, la soavità del *despicere* e l'estetica del sublime.

Il satellite si potrebbe allora considerare l'erede tecnologicamente più avanzato di tutte le soluzioni con le quali alla visione dall'alto, nella storia, ha corrisposto una maggiore capacità di controllo sull'ambiente. Già prima che il satellite venisse inventato, nel corso dei suoi pionieristici esperimenti con la fotografia aerostatica, Nadar poteva scrivere: "Dal punto di vista strategico, è noto quale fortuna sia per un generale in guerra trovare il campanile di un villaggio su cui un ufficiale di stato maggiore possa fare le sue osservazioni. Io navigavo sul mio 'campanile' e il mio obiettivo poteva scattare, una dopo l'altra, all'infinito, delle immagini su lastra che inviavo direttamente dalla mia navicella al quartier generale mediante una semplicissima forma di consegna", vale a dire una corda che veniva calata dalla mongolfiera fino a terra (Nadar [1899] 2004, 69). Questo resoconto ci permette di comprendere che se da un lato la visione dall'alto di Nadar assicura una serie di vantaggi che si possono illustrare con il riferimento ai contesti della difesa e della conquista o più trasversalmente all'esercizio di un potere, dall'altro (e per lo stesso motivo) si commetterebbe un grossolano errore a considerarla una prospettiva epistemologicamente neutrale.

Scriva Nadar del mondo osservato dalla mongolfiera: "Come il corso dei tempi passati, l'altezza che lo allontana riporta ogni cosa alle sue proporzioni relative: alla Verità. In questa sovrumana serenità, lo spasmo dell'ineffabile sensazione libera l'anima dalla materia, dimentica di sé come se non esistesse più, sublimata essa stessa in pura essenza". E ancora: "In realtà questo è proprio un planisfero, perché non si percepiscono differenze di altitudini". Ad apparire immediatamente vistoso nel tentativo di confrontare il volo di Nadar con il precedente di Lucrezio, entrando peraltro in contraddizione con le pagine in cui lo stesso Nadar si richiama alla lezione di Balzac e dunque a quella che secondo Walter Benjamin risulterebbe una chiara reviviscenza dell'atomismo e della sua teoria dei sensi (Nadar [1899] 2004, 11-16; Benjamin [1982] 2002, 747; Downing 2006), è la violenta dissociazione tra le nuove circostanze in cui si determina la possibilità di assumere uno sguardo *extra moenia mundi* e il dominio della tattilità, dal momento che ora l'altezza sembra comportare una generale scomparsa dell'elemento materiale. Alla sublimazione dell'anima (in realtà *volatilisation*, nel testo francese), corrisponde infatti una tendenza più complessiva al trasferimento di "ogni cosa" in un sistema qualitativamente omogeneo di rapporti tra pure essenze. La si potrebbe definire una tendenza all'incorporeità della visione, questa, che per risultare sublime dovrà far valere delle ragioni brutalmente opposte alle prerogative del *suave* ma pertinenti alla definizione di Kant, qualificando l'irruzione di una verità che, attraverso le proporzioni astratte di un diagramma geometrico, "supera ogni misura dei sensi".

Ma a volerla prendere tremendamente sul serio, la testimonianza di Nadar ci fornisce almeno altri due motivi di riflessione. Nella premessa, quando equipara la veduta dalla mongolfiera alle modalità in cui diventa possibile immaginare il "corso dei tempi passati", includendo anche la dimensione storica tra gli oggetti privi di una forma sensibile ma dei quali cogliamo ugualmente la vastità indeterminata che, sempre secondo Kant, possono

occasionare il sentimento del sublime (Bann 2009). In secondo luogo, dovremo dare una certa importanza a una fenomenologia della visione dall'alto che si risolve nella metafora del planisfero (*c'est bien en effet le planisphère*, scrive), dove la cancellazione o il superamento della materia vengono realizzati dalla scomparsa delle altitudini. Si tratta infatti di un rilievo che – insieme al “punto di vista strategico” con il quale Nadar esemplificava quali fossero i notevoli vantaggi che si potevano ricavare dalla fotografia aerostatica – ne prospetta le possibili applicazioni reali, che pur giungendo a compimento solo nel corso della Grande Guerra rinviano al rapporto privilegiato che le evoluzioni tecnologiche e moderne del *despicere*, come formato specifico dello sguardo, intrattengono fin dalle origini con lo sviluppo della cartografia nell'ambito delle scienze militari (Gervais 2001; Bousquet 2018, 81-97).

Una valida introduzione all'analisi del carattere distruttivo che anima questo rapporto, la può fornire il *Building and Development in the Mountain Regions*, una pubblicazione del 1984 con la quale il Ministero per l'Edilizia e gli Alloggi del governo israeliano stabiliva quali fossero le linee guida alle quali si sarebbero dovute attenere le varie maestranze coinvolte nella costruzione degli insediamenti in Cisgiordania. Lo stesso insediamento ideale, evidentemente, l'insediamento ridotto alla pura essenza progettuale delle indicazioni governative si potrà considerare un articolo della vasta campionatura di vedute che operano in un regime di auspicabile deprivazione della materia. Un regime che oltretutto si prolungava nei compiti che il Ministero affidava adesso ai coloni, a partire dal presupposto che le loro abitazioni erano sorte sulle alture per assicurare il controllo del territorio attraverso una collocazione molto minuziosa dei singoli edifici e degli ambienti domestici. Al centro dell'insediamento venivano collocati i luoghi pubblici, sui quali dovevano affacciare le finestre delle camere da letto, mentre dalle vetrate dei soggiorni era possibile ammirare il paesaggio bucolico degli uliveti o riservare tutto il proprio disprezzo alle miserabili condizioni di vita e di lavoro nelle quali versavano, più a valle, i contadini palestinesi. Se ad attirare i coloni in montagna erano stati innanzitutto gli affacci sul panorama, l'alto livello dei servizi, il costo più contenuto della vita e la prossimità della natura, la rappresentazione e l'organizzazione concentrica dello spazio li vincolavano adesso a una funzione paramilitare di sorveglianza attraverso la quale gli stessi civili avrebbero contribuito a trasformare i territori occupati in una “matrice ottica” (Weizman [2007] 2022, 141). Matrice di una visione dall'alto, dunque, che oltre a essere saldamente fondata sulla scienza delle costruzioni veniva rafforzata dalle potenze del mito, perché quella che adesso si spalancava tutto intorno era davvero l'ambientazione contemplata *extra moenia mundi* delle vicende riferite dal Vecchio Testamento, una porzione del planisfero e al tempo stesso una scenografia, una distesa a perdita d'occhio di forme simbolicamente ipotecate dalla loro oggettivazione nel racconto biblico.

Pulsioni scopiche

Le aderenze tra un certo modo di vedere le cose e il colonialismo, d'altronde, sono già state denunciate da Edward Said, che oltre a reperirne le tracce nelle prime pagine di *Cuore*

di tenebra (dove Marlowe racconta della sua grande passione infantile per le mappe), attira l'attenzione sulla contemporaneità degli imperi alla nascita e alla diffusione delle più prestigiose associazioni geografiche europee (Said [1979] 2001, 89-90). Proprio dalle pagine di Joseph Conrad citate da Said, mi pare che si possano ricavare almeno due conferme della prospettiva che stiamo cercando di delineare, perché da un lato Marlowe ricorda come ad affascinarlo fossero soprattutto gli "spazi vuoti" delle mappe, mentre dall'altro l'attrazione per il vuoto prende immediatamente la forma di un'"idea", un sostituto immateriale della materia eccezionalmente deperibile delle vite indigene e della loro estromissione dal mondo riflesso nello sguardo avventuroso del bambino (Conrad [1899] 1989, 10-11).

Anche quella del piccolo Marlowe si potrebbe allora definire una "pulsione scopica", come la chiama Michel de Certeau, vale a dire l'attestazione di un determinato modo di vedere che a partire dal medioevo si sarebbe protratto fino al Novecento, comprendendo l'esperienza percettiva di chi si fosse affacciato al 110° piano del World Trade Center, dove Manhattan gli sarebbe finalmente apparsa come "un mare in mezzo al mare" e "un'ondata di linee verticali" (de Certeau [1980] 2010, 143-144). Scrive de Certeau: "La volontà di vedere la città ha preceduto i mezzi per soddisfarla. I dipinti medievali o rinascimentali raffiguravano la città vista in prospettiva attraverso un occhio che però non era ancora mai esistito. Inventavano a un tempo stesso il suo sorvolo e il panorama che poteva offrire. E questa finzione già trasformava lo spettatore medievale in occhio celeste". Lo stesso occhio totalizzante, grazie al supporto delle tecnologie, si sarebbe effettivamente evoluto nello sguardo situato ai piani alti del World Trade Center, ma trattenendo ancora qualcosa della sua infanzia pittorica, letteraria e cartografica. Perché anche la città-panorama rimaneva una finzione, aggiunge de Certeau, un quadro che ha come condizione di esistenza la negazione dell'intercorporeità connessa alle pratiche quotidiane, delle quali la pulsione scopica dell'occhio solare conosce soltanto i cadaveri (de Certeau [1980] 2010, 145-146), cioè la decomposizione della materia.

La "matrice ottica" esaminata da Weizman, così, si potrà coerentemente evolvere nelle tremende immagini che i droni o le altre apparecchiature dell'esercito israeliano hanno catturato e reso fruibili nel corso della distruzione di Gaza. Se nel caso della mongolfiera o del paesaggio osservato dal World Trade Center avevamo a che fare con una disintegrazione soltanto metaforica dei corpi, ora la prospettiva sadica e verticale sulle singole scene del genocidio viene spesso integrata nella cosiddetta *kill chain*, nel senso che lo stesso dispositivo preposto alle riprese serve a tracciare un target e a causarne immediatamente dopo la neutralizzazione (Gregory 2011). Mi riferisco ai numerosi video nei quali la sovraimpressione di una serie di grafiche relative ai metadati geospaziali, allo stato dei sensori, al minutaggio della missione o alla distanza dal bersaglio ci hanno abituato a prevedere l'imminente esplosione dei corpi o degli edifici contrassegnati da un'ottica di puntamento. Nella misura in cui siamo ancora disposti a concedere che queste immagini intrattengano un qualsiasi rapporto con l'estetica del sublime (qualcuno ha per esempio

interpretato nei termini di *traumatic sublime* la fotografia dell'uomo che l'11 settembre del 2001 precipita dalla Torre Nord dello stesso World Trade Center; Nayar 2011) è necessario sottolineare un aspetto che le testimonianze di Nadar e di Michel de Certeau avevano già introdotto. A suscitare adesso il sentimento del sublime, non sono più i fenomeni estremi della natura, ma un prodotto dell'attività umana come Parigi, New York o il mostruoso dispiegamento di una tecnologia assassina. La tecnologia, in altri termini, oltre a coincidere con la mongolfiera o il grattacielo che hanno reso possibile una nuova avventura dello sguardo, comincia a insinuarsi nella visuale sottoforma degli strumenti implicitamente utilizzati per sviluppare l'imponenza della scena osservata (Raimbault 2019). All'esperienza estetica dei mari e dei monti, si potrebbe dire forzando la terminologia kantiana, subentra qualcosa di simile al sublime dinamico dell'antropizzazione. Ma con i video in *slow motion* diffusi dagli esecutori dello sterminio assistiamo a un ulteriore salto di scala, perché la *performance* tecnologica che la visione verticale della città si limitava a implicare, ora emerge alla superficie dei monitor e rappresenta in qualche misura sé stessa. Se nel caso della mongolfiera, di un edificio straordinariamente elevato o degli insediamenti in Cisgiordania possiamo parlare di tecnologie del sublime, vale a dire di strumenti che ampliano le possibilità e la relativa portata dell'esperienza estetica, con i video militari sconfiniamo nella dimensione in cui sono gli stessi strumenti a dare il loro macabro e criminale spettacolo, consentendoci di provare a comprendere l'esperienza alla quale ci espongono nella prospettiva del "sublime tecnologico".

La nozione è stata introdotta dallo storico americano Leo Marx per poi venire utilizzata e variamente elaborata da una serie di altri ricercatori (McKinsey 1985; Nye 1996; Mosco 2004; Slack, Macgregor Wise 2015). Scriveva una rivista del 1832 citata da Leo Marx: "Il paesaggio alpino e l'oceano in burrasca rendono più profonda la contemplazione e conferiscono la loro sublimità alle concezioni di chi li osserva. Lo stesso varrà per il nostro sistema di ferrovie" (Marx [1964] 2000, 195). Non solo con le ferrovie, come si sarebbe poi scoperto, ma anche attraverso la successiva costruzione di ponti, grattacieli e grandi esposizioni, le élite statunitensi avrebbero trovato nella tecnologia uno "strumento deputato alla conversione della natura selvaggia in un ordine sociale simile a un giardino". In questa prospettiva, uno dei casi più confacenti all'ipotesi di un rovesciamento storico della *suavitas* e del *despicere* nell'instaurazione delle gerarchie che le forzature di Hadot e di Strauss ci hanno dato l'impressione di poter sintomatizzare, la fornisce David Nye con la sua analisi della grande esposizione newyorkese del 1939 (Nye 1996, 199-224). La fiera si sarebbe intitolata *The World of Tomorrow* e avrebbe fatto insistentemente ricorso a un espediente molto diffuso negli anni non ancora conclusi della Grande Depressione, vale a dire i paesaggi in miniatura, con i quali la visione verticale si portava all'altezza inedita di una veduta aerea in una giornata di bel tempo. Al centro della fiera si ergeva quindi il *Perisphere* e grazie a una scala mobile di 15 metri si poteva salire fino a una delle due balconate circolari che affacciavano sull'interno della struttura, dove si dischiudeva lo spettacolo di *Democracity*, la miniatura di una grande metropoli del futuro completa-

mente idealizzata: nessuna discarica, nessun quartiere povero, nessuna grande fabbrica e nessuna rovina. Del sublime rimaneva soltanto lo stupefacente cambiamento di angolazione che consentiva di abbracciare l'intera metropoli con uno sguardo. Dopodiché il visitatore si sarebbe potuto introdurre nella *City of Light* della Edison, che all'epoca si doveva aggiudicare il trofeo per il diorama più grande del mondo: una riproduzione dell'area metropolitana di New York fino a Coney Island dove lo scatenamento di un nubifragio artificiale e la conseguente accensione di 130.000 luci avrebbero suggerito l'idea di una città funzionante e di un'"utopia già realizzata". Ma la meta più popolare della fiera doveva risultare il *Futurama* della General Motor, dove agli spettatori veniva proposto un viaggio di 16 minuti che simulava il sorvolo a bassa quota degli Stati Uniti del 1960, con le strade a senso unico percorse da un traffico ben ordinato di automobili senza conducente. "Al posto delle persone – scrive Nye – il visitatore vedeva nuove macchine, automobili futuristiche, paesaggi idealizzati e edifici aerodinamici. Gli abitanti apparivano, se mai, come minuscole figure a bastoncino, senza volti, stili di abbigliamento distinguibili o segni della loro appartenenza di classe. Questa strategia di rappresentazione – continua Nye – permetteva a ogni visitatore di entrare immaginariamente nella scena senza impedimenti, ma lo faceva a spese di qualsiasi tentativo di cogliere le future relazioni umane", proprio come sarebbe accaduto allo sguardo dello spettatore salito al 110° piano del World Trade Center.

La fiera di New York, in altri termini e per utilizzare le conclusioni che ne trae David Nye, che facciamo provvisoriamente nostre, doveva risultare un grande laboratorio nel quale le aziende suggerivano l'idea che a risolvere i problemi del presente e del futuro, due istanze che la Grande Depressione stava continuando a rendere straordinariamente fosche e turbolente, avrebbero provveduto gli esperti, il capitale e la loro scienza, riservando alle moltitudini l'ambiguo privilegio di poter assistere allo spettacolo sublime della propria disincarnazione.

Riferimenti bibliografici

Bann 2009

S. Bann, *When I Was a Photographer: Nadar and History*, "History and Theory" 48, 4 (2009), 95-111.

Bailey [1910] 1936

Lucretius On the Nature of Things [1910], translated by C. Bailey, Oxford 1936.

Beltrami 2020

L. Beltrami, *Alcune osservazioni su naturae species ratioque nel De rerum natura di Lucrezio (e una nota al testo)*, "Philologus" 164, 2 (2020), 308-331.

Benjamin [1982] 2002

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Volume secondo* [Das Passagen-Werk, Frankfurt am Main 1982], traduzione di E. Ganni, Torino 2002.

- Blumenberg [1966] 1992
H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* [*Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1966], traduzione di C. Marelli, Genova 1992.
- Bousquet 2018
A. Bousquet, *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*, Minneapolis-London 2018.
- Conrad [1899] 1989
J. Conrad, *Cuore di tenebra* [*Heart of Darkness*, Edinburgh 1899], traduzione di A. Rossi, Torino 1989.
- de Certeau [1980] 2010
M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [*L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris 1980], traduzione di M. Baccianini, Roma 2010.
- De Lacy 2007
P. De Lacy, *Distant Views: The Imagery of Lucretius 2*, in *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, edited by M.R. Gale, New York 2007.
- Diels [1923] 2013
Lukrez, *Von der Natur* [1923], Lateinisch-deutsch Herausgegeben und übersetzt von H. Diels, Berlin 2013.
- Downing 2006
E. Downing, *Lucretius at the Camera: Ancient Atomism and Early Photographic Theory in Walter Benjamin's Berliner Chronik*, "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory" 81, 1 (2006), 21-36.
- Ernout [1920] 1984
Lucrèce, *De la nature*, texte établie et traduit par A. Ernout [1920], Paris 1984
- Fowler 2002
D. Fowler, *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De Rerum Natura, Book TWO, Lines 1-332*, New York 2002.
- Fowler 2007
D. Fowler, *Lucretius and Politics*, in *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, edited by M.R. Gale, New York 2007, pp. 397-431.
- Gervais 2001
T. Gervais, *Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne*, "Études photographiques" 9 (2001), 88-108.
- Gidden 1979
D.K. Gidden, *Sensus and Sense Perception in the De rerum natura*, "California Studies in Classical Antiquity" 12 (1979), 155-181.
- Gillespie, Hardie 2007
S. Gillespie, P. Hardie, *Introduction in The Cambridge Companion to Lucretius*, edited by S. Gillespie and P. Hardie, Cambridge 2007.
- Graham 2016
S. Graham, *Vertical. The city from satellites to bunkers*, Brooklyn 2016.
- Gregory 2011
D. Gregory, *From a View to a Kill. Drones and Late Modern War*, "Theory, Culture and Society" 28 (2011), 188-215.

Hadot [2008] 2009

P. Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali* [N'oubliez pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels, Paris 2008], traduzione di A.C. Peduzzi, Roma 2009.

Holtsmark 1967

E.B. Holtsmark, *On Lucretius* 2. 1-19, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 98 (1967), 193-204.

Marx [1967] 2000

L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* [1967], Oxford-New York 2000.

Maurette 2015

P. Maurette, *Forgotten Sense. Meditations on Touch*, Chicago and London 2015.

McKinsey 1985

E. McKinsey, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge-London 1985.

Merrill 1909

W.A. Merrill, *Cicero's Knowledge of Lucretius's Poem*, "University of California Publications in Classical Philology" 2, 2 (1909), 35-42.

Miglino 2021

G. Miglino, *Lucrezio, Schiller e il sublime*, "K. Revue trans-européenne de philosophie et arts" 6, 1 (2021), 320-333.

Mosco 2004

V. Mosco, *The Digital Sublime. Myth, Power, and Cyberspace*, Cambridge-London 2004.

Nadar [1899] 2004

F. Nadar, *Quando ero fotografo* [Quand j'étais photographe, Paris 1899], traduzione di S. Santuari, Milano 2004.

Nail 2018

T. Nail, *Lucretius I: An Ontology of Motion*, Edinburgh 2018.

Nayar 2011

P.K. Nayar, *From the Uncanny to the Sublime: 9/11 and Don DeLillo's Falling Man*, "The IUP Journal of American Literature" IV, 1 (2011), 7-19.

Nye 1996

D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge-London 1996.

Panofsky 1957

E. Panofsky, *In Defense of the Ivory Tower*, "The Centennial Review of Arts & Science" 1, 2 (1957), 111-122.

Panofsky [1927] 1984

E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* [Die Perspektive als "symbolische Form", Leipzig & Berlin 1927], in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, traduzione di E. Filippini, Milano 1984.

Piazzi 2009

L. Piazzi, *Lucrezio. Il "De rerum natura" e la cultura occidentale*, Napoli 2009.

Pizzani 2015

U. Pizzani, *Il problema della presenza lucreziana in Cicerone*, Atti del V Colloquium Tullianum (Roma-Arpino, 2-4 ottobre 1982), "Ciceroniana On Line" 5, 5 (2015).

Porter 2007

J.I. Porter, *Lucretius and the sublime*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, edited by S. Gillespie and P. Hardie, Cambridge 2007, 167-184.

Prosperi 2015

V. Prosperi, *The Reception of Lucretius' Second Proem: the Topos than never was*, "Lingue antiche e moderne" 4 (2015), 5-37.

Raimbault 2019

É. Raimbault, *Aerial Scapes and Technological Perspectives in the Science-Fiction of H.G. Wells and Rudyard Kipling*, "Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires" 22, (2019).

Rodighiero 2009

A. Rodighiero, *Fortuna di una citazione: il lucreziano Suave, mari magno*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" LXII (2009), 59-75.

Rosenmeyer 1996

T.G. Rosenmeyer, *Sensation and Taste in Lucretius*, "Scripta Classica Israelica" XV (1996), 135-151.

Said [1979] 2001

E. Said, *La questione palestinese. La tragedia di essere vittima delle vittime* [*The Question of Palestine*, New York 1979], traduzione di S. Chiarini e A. Uselli, Roma 2001.

Sedley 2018

D.N. Sedley, *The duality of touch in Touch and the Ancient Senses*, edited by A. Purves, London and New York 2018, 64-74.

Slack, Macgregor Wise 2015

J.D. Slack, J. Macgregor Wise, *Culture and technology: a primer*, New York 2015.

Strauss 1968

L. Strauss, "Notes on Lucretius", in Id., *Liberalism Ancient and Modern*, New York 1968.

Weizman [2007] 2022

E. Weizman, *Spaziocidio. Israele e l'architettura come strumento di controllo* [*Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, London 2007], traduzione di G. Oropallo, Milano 2022.

English abstract

The aesthetics of the sublime are canonically associated with the spectacle of shipwreck that Lucretius included in the second proem of *De rerum natura*. Yet, in the verses that immediately follow, Lucretius himself proposes a variation of *spectare* that he considers even more intense and that coincides with the experience of those who observe the world from above. This article aims to identify, in the oblivion and misunderstanding of this variation, a symptom of the way in which the view from above is recoded through the chronicles of early aerostatic photography, leading up to the era of drones and images of the destruction of Gaza, hypothesizing that such a process can be understood in the newly auratic and expropriative perspective of the so-called *technological sublime*.

keywords | Lucretius; View from above; Nadar; Sublime; Gaza.
