

la rivista di **engramma**
natale **2025**

230

Γάζα διηρπασμένη
Storia naturale
della distruzione

La Rivista di Engramma
230

La Rivista di
Engramma

230

Natale 2025

Γάζα διηρησμένη.
Storia naturale
della distruzione

a cura di
Redazione di Engramma

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,
conchetta 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 gripa, 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, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
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

230 natale 2025

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

edizioniengramma

ISBN carta 979-12-55651-07-9

ISBN digitale 979-12-55651-06-2

ISSN 1826-901X

finito di stampare febbraio 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/230> 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 *Γάζα διαηρασμένη. Storia naturale della distruzione*
a cura della redazione di Engramma, con contributi di Monica Centanni,
Giorgiomaria Cornelio, Mario Farina, Nicolas Martino, Peppe Nanni, Filippo
Perfetti, Christian Toson, Giulia Zanon
- 25 *Malgrado tutto*
Mario Farina
- 45 *“Loué sois-tu, personne...”*
Georges Didi-Huberman
- Rilievi**
- 55 *Tra i resti del passato e le macerie del presente*
Valentina Porcheddu
- 65 *Cartografia di un genocidio*
a cura di Christian V.M. Garavello e Michela Maguolo
- 79 *Abitare l'evidenza*
Mattia Angeletti
- 97 *La lunga durata di una frazione di secondo*
Eyal Weizman. Traduzione di Michela Maguolo
- 105 *Non pianta, non prospetto, né alzato*
Jacopo Galli, Andrea Fantin, Elisa Vendemini
- 131 *Restitutio ad integrum*
Bernardo Prieto
- Sgranature**
- 147 *Case, rovine, memoria, futuro*
Carmelo Marabello
- 167 *Gaza, il buio e l'eloquenza muta dell'immagine*
Lorenzo Donghi
- 181 *pulvis Gaza*
Patrizio Esposito

Incisioni

- 191 *Sessantasettemila*
Cesare Pietroiusti
- 197 *Macbeth a Gaza*
Intervista a Mario Martone, a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- 205 *Amleto a Gerusalemme*
Gabriele Vacis. In Appendice: Erica Nava, Lorenzo Tombesi, Nicolò Vinetti,
Polinice, Eteocle, Antigone nelle piazze proPal

- 215 *Arte è cicatrice*
Elea Mitrano

Materiali

- 229 *Se la cultura è genocidaria*
Irene Calabrò
- 235 *“Non è sempre possibile disertare”*
Intervista a Franco Bifo Berardi, a cura di Giorgiomaria Cornelio
- 239 *Gaza. Materiali per una tavola warburghiana*
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia
Zanon, con contributi di Andreas Arias Pineda, Simone Benedetto Fraschini,
Barbara Biscotti, Clara Conturso, Giorgiomaria Cornelio, Brenno Damian, Marco
Lanzerotti, Gaia Molin Pradel, Carolina Tascione

Γάζα διηρησμένη. Storia naturale della distruzione

Editoriale di Engramma 230

a cura della redazione di Engramma, con contributi di Monica Centanni, Giorgiomaria Cornelio, Mario Farina, Nicolas Martino, Peppe Nanni, Filippo Perfetti, Christian Toson, Giulia Zanon

§ I. Il titolo e i contenuti

§ II. Le coordinate filosofiche

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome.

Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare battaglie è troppo debole.
La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.
Franco Fortini 1978

I. Il titolo e i contenuti

Naturalis historia

Naturalis historia: dell'opera incompiuta di Plinio i libri più letti, quanto meno dai letterati e dagli umanisti, sono gli ultimi, che offrono le testimonianze più preziose che ci siano giunte sugli artisti, sulle tecniche, sulle opere d'arte e di architettura greca e romana. Come nota Maurizio Harari:

La natura è l'oggetto, sterminato e "ritmico", multiforme della ricognizione pliniana, con approccio che è stato definito positivista, in quanto identifica nella tassonomia la garanzia di conoscibilità del reale e ne individua i caratteri fondanti nei diversi aspetti assunti dalla materia.

Nella concezione generale dell'opera sulla multiforme varietà della natura, del tutto inattesa è la via da cui Plinio arriva a parlare delle opere d'arte. I libri XXXIV-XXXVI sono programmaticamente dedicati al regno minerale – pietre, minerali, pigmenti, metalli preziosi. Scultura, pittura, oreficeria, le



tecniche atte a produrre le opere d'arte, sono trattate come procedure di elaborazioni degli elementi materiali della composizione. "L'opera d'arte – scrive Harari – è per Plinio un prodotto in un certo senso naturale". In questo senso la storia delle arti – ovvero la storia della cultura umana – è un capitolo della storia della natura. E anche sul fronte del pensiero, di nuovo il punto di partenza è l'analisi della natura: *περὶ φύσεως* – questo è il titolo del primo e dell'ultimo capitolo della filosofia greca e romana, dai presocratici al *De rerum natura* di Lucrezio.

Historia naturalis è dunque anche la "storia naturale" dell'invenzione artistica. Invertendo il senso della visione pliniana, ma mantenendone l'essenziale ispirazione materialistica, anche la distruzione è un capitolo della "storia naturale". Se è vero che le arti altro non sono che un esito dei processi di trasformazione della materia, "una natura illusoria reinventata dentro quella reale", il processo è anche reversibile. Non solo in natura ma anche nelle arti tutto si crea e tutto si distrugge, secondo il ritmo alterno di "generazione e corruzione" che già Aristotele vedeva come proprio di tutto quanto è *κατὰ φύσιν*, 'secondo natura'.

Γάζα διηρησμένη ἔσται

In uno dei libri profetici minori dell'Antico Testamento, il *Libro di Sofonia*, risuona uno dei moniti più violenti rivolti contro Gaza e ciò che essa rappresenta in quanto alterità radicale rispetto al regno di Giuda. In Sofonia 2,4 il destino di Gaza, città dei Filistei, è preconizzato con una formula di brutale evidenza: *Γάζα διηρησμένη ἔσται*, "Gaza sarà dilaniata, saccheggiata, fatta a pezzi". La violenza del linguaggio profetico va letta all'interno di una teologia della storia in cui la distruzione non è mai arbitraria ma sempre inscritta in un ordine cosmico-morale. Tuttavia, proprio questa pretesa di necessità rende il passo particolarmente inquietante. *Γάζα διηρησμένη ἔσται*: la profezia naturalizza la distruzione, la rende indebitale, e risuona oggi con un tono apocalittico che non ammette via di scampo al destino di catastrofe. Come riecheggia in maniera non così esplicita anche in passi di Amos e Zaccaria, prima o poi, Gaza dovrà essere naturalmente distrutta, punita. Ma come possiamo ripensare oggi, in forma critica, il dispositivo di questa naturalità?

Winfried Georg Sebald e Anselm Kiefer. Storia naturale della distruzione europea

Parlare di una storia naturale della distruzione significa nominare la virata che questo processo compie: un passaggio di stato in cui l'artefatto – elemento proprio della storia, dell'uomo, del suo corpo o della sua casa, della sua città e della sua civiltà – cessa di funzionare come forma dotata di significato e, ridotto a maceria, ritorna a essere elemento. È in questo scarto, in questa inversione di rotta, che la distruzione va pensata come trauma persistente, un deposito di tempo in crepe che si propagano nella nostra memoria.

Riferimento imprescindibile per questo numero di Engramma è rappresentato da *Storia naturale della distruzione*, la raccolta di conferenze pubblicata con il titolo *Luftkrieg und Literatur*, "Guerra aerea e letteratura", in cui W.G. Sebald – nato in Germania nel 1944 –

riflette sul paesaggio di devastazione lasciato dai bombardamenti subiti dalle città tedesche durante la Seconda guerra mondiale.

Da che cosa sarebbe dovuta cominciare una storia naturale della distruzione? Da uno sguardo d'insieme sulle premesse tecniche, organizzative e politiche che consentono di realizzare attacchi aerei su larga scala? O da una descrizione scientifica del fenomeno – sino allora sconosciuto – delle tempeste di fuoco, che tracciasse la mappa, in termini patologici, delle specifiche cause di morte? Oppure da studi comportamentali sull'istinto di fuga e su quello del ritorno? (*Storia naturale della distruzione*, p. 31).

In altri termini, Sebald si chiede come possa iniziare una "storia naturale della distruzione" se l'annientamento è escluso dalla coscienza collettiva, e se la stessa letteratura si è rivelata incapace di sostenere il peso del reale. La distruzione totale – incomprensibile nella sua contingenza – impallidisce dietro un lessico convenzionale che ha la funzione di rendere dicibile ciò che, in realtà, eccede la capacità di comprensione. Il fatto stesso che il linguaggio corrente sembri restare intatto dopo un evento che ha annientato, in poche ore, "un'intera città con tutti i suoi edifici e tutti i suoi alberi, con i suoi abitanti, gli animali domestici, le attrezzature e gli impianti di ogni genere", non può che condurre "a un sovraccarico e a una paralisi della capacità razionale ed emotiva in quanti riuscirono a salvarsi" (*Storia naturale della distruzione*, p. 26).

Sebald parte da una condizione di impotenza, come anche noi, pietrificati da una subitanea afasia, posti dinnanzi a una distruzione che si manifesta paradossalmente nelle forme di "un problema botanico" misurabile in "base all'altezza delle piante cresciute sopra le rovine", come se la natura fosse capace, da sempre, di metabolizzare la distruzione (*Storia naturale della distruzione*, p. 35).

Per questo motivo la copertina di questo numero propone uno dei lavori di Anselm Kiefer della serie *Lilith*: "Lilith, creatura notturna che vive nelle rovine abbandonate, Lilith che vive il luogo che i profeti hanno decretato come non-luogo; Lilith, l'antitesi di Dio che contraddice il mondo presuntamente perfetto da lui creato" (dalle conversazioni tra Anselm Kiefer e Klaus Dermutz, *Die Kunst geht knapp nicht unter*). Con piombo, sabbia, olio e cenere, Kiefer raggruma la memoria e la rende superficie, come se fosse la crosta di una ferita che non guarisce e non si può mai completamente cicatrizzare. Nel suo lavoro, la pelle inspessita delle cose è una forma di trattenimento di tutte le mancanze a cui il nostro sguardo non può sopperire, che non può guarire ma può solo accumularsi. "La storia è stata sempre, per me, un materiale come lo è l'argilla per lo scultore", così lo stesso Kiefer, che sostiene che l'artista debba essere "minatore alla ricerca di monumenti di un mondo primordiale, a indagare gli effetti molteplici derivanti dalle stratificazioni della terra e delle rocce, come se si trattasse di un'astronomia o di un'astrologia al contrario" (Anselm Kiefer, *Lectio magistralis*, nella monografia a cura di E.C. Corriero, D. Eccher, F. Vercellone, Torino 2022, p. 44).

Come la critica ha spesso sottolineato (fra tutti, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz* di Lisa Saltzman), le immagini di Kiefer sono esito di un'archeologia che procede in senso inverso, che consiste in un continuo depositare, ricoprire, seppellire i frammenti e le schegge della storia in un sedimento stratificato (sul tema, vedi il contributo di Salvatore Settis pubblicato in *Engramma* 191). Per Kiefer, la rovina è condizione materiale del pensare e soprattutto della storia. In quanto storia della distruzione, non può essere raccontata senza esporsi continuamente al pericolo di diventare narrazione consolatoria o rimozione edulcorante. L'unica soluzione che pare praticabile consiste nel decifrare la rovina, registrare la distruzione, seguire il processo della memoria che, in un andamento oscillatorio, instancabilmente fa affiorare e contemporaneamente seppellisce. Assumere la distruzione come fatto materiale – come ciò che ritorna sotto forma di polvere e rovina, di corpi e città ridotte a maceria, a elemento primordiale – significa affidarsi alla resistenza naturale della materia, per far sì che la memoria possa depositarsi dove il discorso fallisce, aspettando fiduciosamente che essa si stratifichi in grumi e crepe.

Quando lo sterminio – come quello che si dispiega oggi a Gaza, davanti agli occhi del mondo – è presentato come immagine normalizzata nella quotidianità, siamo irrimediabilmente dinnanzi alla forma più alta di annientamento: la neutralizzazione estetica. Allora parlare di una *Storia naturale della distruzione* significa interrompere l'incantesimo mediatico, non cercare redenzione, non sublimare, non consolare.

Come già ricordavamo nel numero 190 "Figli di Marte 2022", dedicato al conflitto tra Russia e Ucraina, citando un passo tratto da *Figure del mito* di James Hillman, "La storia dell'iconoclastia, della paura delle immagini e dei tentativi di disciplinarla, dice chiaramente che tutte le immagini sono pornografiche nella loro capacità di suscitare eccitamento, un eccitamento che dà riconoscimento all'animazione libidica, alla potenza demoniaca, all'anima attiva, propria dell'immagine" (*Figure del mito*, p. 190). Se questa prospettiva viene innestata nella storia di *Engramma*, il punto di torsione diventa evidente: fin dai primi numeri sulle questioni delle immagini in guerra (pensiamo al numero 12 di *Engramma* "Occidente negli echi di guerra", dedicato all'11 settembre), la rivista ha lavorato contro l'idea dell'immagine come superficie pacificata, immediata, leggibile in maniera univoca. L'*engramma* – traccia di memoria, iscrizione traumatica, sopravvivenza di un urto – è già in sé una figura di conflitto. Non v'è inerzia, bensì carica latente, pronta a riattivarsi. In questo senso, l'assunto hillmaniano secondo cui ogni immagine è pornografica trova in *Engramma* un terreno teorico già dissodato: pornografia come intensità che insiste, che bussa alle porte (della memoria, del tempo presente). È in questa chiave che va riformulata la questione dei numeri "in guerra": non siamo noi a proiettare ossessivamente il conflitto sulle immagini; è la guerra che già vibra dentro di esse. L'immagine, in quanto concentrato di forze, è sempre una scena di conflitto. Sta a noi saperla leggere, scioglierla in riflessioni senza pacificarla in risposte assolutorie.

Rilievi Sgranature Incisioni Materiali

In apertura due saggi di complemento al pensiero e alla direzione del numero; a seguire una partizione dei saggi in quattro sezioni: Rilievi Sgranature Incisioni Materiali.

A rendere la profondità e la problematicità del concetto di storia naturale della distruzione è Mario Farina, dove *Malgrado tutto* affronta il dibattito del pensiero filosofico tedesco interrogando ciascuno dei tre termini: la storicità dei fenomeni – compresi quelli naturali –; come alcuni eventi siano naturalizzati dall'uomo; e come la distruzione venga implicata come evento che separa e segna la distinzione tra storia e natura, ma anche la loro indefinita inestricabilità ultima, se è vero che “La distruzione ha colpa, anche quando è apparentemente tanto più naturale da sembrare ineluttabile: la natura non è mai solo natura, è sempre già storia e ne ha la sua filosofia”. Il saggio di Farina, partendo da Sebald e Adorno con il suo *L'idea della storia naturale* (1932), fissa lo scenario di Gaza richiamando l'impellenza di una filosofia che entri nella storia. Nella stessa tensione è il contributo di Georges Didi-Huberman, “*Loué sois-tu, personne...*”: un'interrogazione sul concetto di radice – partendo dalla poesia di Paul Celan – laddove non c'è modo di esentarsi dal testimoniare per chi non ha più voce, implicando, nei tempi che lo richiedono, la propria stessa origine.

Dopo i due saggi di apertura, la prima sezione è **Rilevamenti**, dedicata agli studi su Gaza e da Gaza, dal punto di vista archeologico, architettonico e spaziale. Apre la sezione *Tra i resti del passato e le macerie del presente Tesori archeologici di Gaza: 5000 anni di storia salvati dalla distruzione* un contributo in cui Valentina Porcheddu ripercorre la stratificata storia archeologica di Gaza, a partire dal fortunato e fortuito salvataggio della collezione archeologica in mostra a Parigi, fino a dicembre 2025, a cura dell'Institut du Mond Arabe. *Cartografia di un genocidio* è l'intervista a Davide Piscitelli condotta da Michela Maguolo e Christian Garavello, dove si approfondiscono le strategie del gruppo di lavoro di Forensic Architecture in relazione alla distruzione e allo sterminio applicati nella Striscia di Gaza dall'esercito israeliano. Il quadro sull'operato di Forensic Architecture, sul modo di analisi e di divulgazione delle sue indagini, è approfondito in *Abitare l'evidenza. Distruzione, immagine e controforensica*, la recensione che Mattia Angeletti dedica alla loro mostra *Looking for Palestine* attualmente in corso a Bologna. Completa il quadro su Forensic Architecture la prefazione che Eyal Weizman, fondatore del gruppo, ha realizzato per la raccolta di scritti di Paul Virilio *La fin du monde est un concept sans avenir* (Paris 2023); come sottolinea nella presentazione Michela Maguolo – la curatrice della traduzione realizzata in esclusiva per Engramma – il legame del gruppo con Virilio è stretto e si riconosce nella comune “impresa di scandaglio del mondo contemporaneo, delle sue dinamiche, tra l'accelerazione delle catastrofi e la nostra incapacità di prenderne coscienza, ancora prima che di comprenderne il senso”. La sezione prosegue con *Non pianta, non prospetto, né alzato. Il gruppo di ricerca luav per UNDP per Gaza*, a cura di Andrea Fantin, Jacopo Galli ed Elisa Vendemini: la testimonianza del loro lavoro da architetti e urbanisti sul campo, in supporto per UNDP in un contesto in continuo mutamento, pone la questio-

ne di quali siano i limiti del progetto contemporaneo, e sul senso del progettare pensando a una possibile ricostruzione mentre si continua a perpetrare la distruzione. Infine, Bernardo Prieto con *Restitutio ad integrum. On the impossibility of reconstruction*, interpella il concetto di ricostruzione partendo dal dibattito teologico attorno al tema dell'apocatastasi introdotto da Origene e ripreso da Hans Urs von Balthasar; cogliendo la carica messianica che muove parte del pensiero di Israele, Prieto compie un a fondo intorno alle forze e alle ideologie che muovono il tentativo di realizzare una Terra promessa nel tempo secolare e di come questo sia una aberrazione, uno specchio perverso dell'idea della ricostruzione del Tempio da parte ebraica. In questo senso, conclude Prieto, non è possibile alcun ritorno al prima, se non "Only in words and music do we find something like our restitutio ad integrum".

Sgranature è la sezione dedicata agli esercizi sul vedere e sulla messa a fuoco di quanto avviene a Gaza e in Cisgiordania. Carmelo Marabello, con *Case, rovine, memoria, futuro. Oracoli dal libro di Amos, oracoli dai film di Gitai, oracoli su Gaza* utilizza il cinema di Amos Gitai – regista israeliano in conflitto con le politiche coloniali e sterminatrici del suo Stato – per leggere col campo lungo della storia i drammi che insistono sulla Palestina: come in quei luoghi si attui una violenza sullo spazio pubblico e domestico, comune e individuale, che compromette senza eccezioni vite e biografie di tutti gli attori in gioco, oppressori e oppressi, vinti e vincitori. I materiali dell'installazione di Gitai *Home, ruins, memory, future*, esposta alla Biennale di Venezia del 2023, ha trovato casa nell'isola di san Servolo a Venezia – come memoria, come rovina, come futuro in attesa di ridiventare presente: l'archivio stesso si fa diaspora, Venezia ne conserva traccia.

Lorenzo Donghi, con *Gaza, il buio e l'eloquenza muta dell'immagine. Un laboratorio visuale del contemporaneo*, affronta il tema della percezione manipolata su quanto avviene a Gaza e su come i regimi di visione siano limitati da una doppia cecità: quella imposta dal governo di Israele che ad esempio acceca le camere presenti a bordo della Global Sumud Flotilla, e la cecità dell'intelligenza artificiale che, estrapolando immagini di puntamento come in un wargame, produce paradossalmente 'visioni cieche', orientate su un taglio strategico che decide arbitrariamente, *ad excludendum*, del regime di visibilità. Infine, *pulvis Gaza* di Patrizio Esposito racconta il lavoro fatto negli ultimi due anni assieme ad Ali Rashid per l'archivio *gaza_fuorifuoco_palestina*: continuare nonostante tutto a conservare, identificare e contestualizzare le fotografie provenienti da Gaza in cui "polvere e cenere sono la grana stessa delle fotografie".

Incisioni raccoglie le testimonianze di registi e artisti che hanno cercato di corrispondere con le loro opere agli avvenimenti in corso in Palestina: Cesare Pietroiusti nel suo *Sessantasettemila* ricostruisce una performance realizzata a Roma tra l'1 e il 3 novembre 2025, nel corso di quarantasei ore, e trasmessa in diretta streaming online, che consisteva nel contare ad alta voce, senza commenti né accompagnamento, da uno a 67.000, il numero ufficiale dei morti a Gaza al 22 ottobre 2025: privilegiando i numeri rispetto ai

nomi, Pietroiusti indaga come i regimi mediatici “alterino la morte” e propone, invece, un confronto condiviso con la finitezza come fragile base per la solidarietà e la comunità umana. Mario Martone, in una intensa intervista, racconta le ragioni dell’ambientazione a Gaza di alcune scene del suo recente *Macbeth*; Gabriele Vacis ripercorre un’esperienza di lavoro alla fondazione di una scuola di teatro presso El-Hakawati, il Teatro Nazionale Palestinese, a Gerusalemme Est, e racconta come quell’esperienza abbia portato alla creazione di *Amleto a Gerusalemme*, uno spettacolo teatrale con attori e attrici palestinesi che ha debuttato nel 2016. Un’appendice amplia questa riflessione sul conflitto a Gaza attraverso la prospettiva del gruppo PoEM, la compagnia teatrale con cui Vacis ha messo in scena la *Trilogia della guerra*, intrecciando il dialogo tra la tragedia greca – in particolare i *Sette contro Tebe* e *Antigone* – e le immagini contemporanee delle proteste di solidarietà con la Palestina. Compito dell’arte è non lenire, né plastificare le ferite della storia: nel suo saggio *Arte è cicatrice*. Alberto Burri, Anselm Kiefer, Ariane Littman, Emily Jacir, Elea Mitrano prospetta una genealogia di artisti in cui “nel monumento levigato, nella crepa, nella nuda terra e nella garza che sutura senza guarire, la ferita non viene superata ma mantenuta in tensione, chiamando in causa il presente come campo di responsabilità”.

Chiude il numero la sezione **Materiali**. Irene Calabrò in *Se la cultura è genocidaria* presenta i contenuti e racconta la direzione di pensiero dell’ultimo numero della rivista “K”, *Grandeur de Mahmoud Darwish*, interamente dedicato al genocidio palestinese. Calabrò spiega i presupposti “dell’impegno politico-poetico” della redazione che ha avuto come esito il ricchissimo numero monografico della rivista. Una reazione in nome dell’intelligenza critica militante alla barbarie in corso e alla correlata omertà dei fiancheggiatori. Il dialogo tra Giorgiomaria Cornelio e Franco Bifo Berardi si interroga sulle possibilità del pensiero intorno a Gaza: partendo dal discusso libro di Bifo *Pensare dopo Gaza* (Palermo 2025), si mette a fuoco il modo in cui l’intero mondo occidentale è implicato negli avvenimenti della Striscia di Gaza. Chiude il numero *Gaza. Materiali per una tavola warburghiana*, ricordando che ogni guerra è anche un conflitto tra immagini. Il lavoro presenta un esercizio che mutua gli strumenti di pensiero e di parola da Aby Warburg e dal suo *Bilderatlas Mnemosyne*. L’esperimento condotto all’interno del Seminario *Mnemosyne*, che ha coinvolto studenti del corso di Iconologia dell’Università Iuav di Venezia, fa precipitare alcuni dei poli di tensione che sono emersi durante i seminari preparatori in cinque capitoli: *Dioniso Technoraver. Il rave come inizio*; *Cartografia distopica*; *Stranamore. Soldati israeliani su Tinder*; *Horcynus Orca a Gaza*; *Ninfa con armi improprie*. Si tratta di appunti per un saggio iconografico che attraversano le tensioni e le oscillazioni mosse dall’orrore in atto in Palestina: una Tavola sulla psicostoria della distruzione.

II. Le coordinate filosofiche

Afasia

La paralisi del linguaggio che accompagna lo sterminio è immediata conseguenza di una continua esposizione a immagini e informazioni che non riesce a tradursi in parola. Come

dimostra Sebald guardando al Dopoguerra tedesco, la distruzione non è muta perché invisibile, bensì perché saturata: siamo succubi di un flusso incessante di fotografie, di notizie, di dati che hanno un effetto sospendente a dispetto dell'orrore che comportano. Eppure, noi oggi siamo i non-innocenti spettatori di ciò che sta succedendo a Gaza, e abitiamo il disagio di una implicazione inevitabile. Ogni tentativo di neutralità, ogni appello astratto alla "pace", ogni sospensione del conflitto nel linguaggio contribuisce a mantenere intatto il dispositivo che rende la distruzione amministrabile. L'afasia allora va affrontata e non aggirata, evitando la deriva retorica dell'apofatico, per sottrarre la parola e l'immagine alla loro funzione potenzialmente consolatoria e alla conseguente deriva verso l'anestesia delle passioni e del pensiero.

Il taglio che Engramma rivendica è per questo obliquo. Parlare con gli strumenti della propria cultura, della tradizione classica che di Engramma costituisce l'oggetto privilegiato di ricerca, significa assumere una precisa posizione dalla quale porsi davanti a Gaza. Non si tratta di estendere universalmente il nostro linguaggio, né di adottare lessici e cornici interpretative allogene in modo surrettizio, come se il problema fosse una mancanza di competenza da colmare. Al contrario, è proprio restando nel nostro campo d'azione, utilizzando una lingua, una strumentazione ermeneutica che ci è possibile riconoscere come nostra, che possiamo misurare fino in fondo che cosa Gaza può dire su di noi. Il rischio dell'appropriazione critica è speculare a quello del silenzio: entrambi eludono l'implicazione in prima persona. Adottare icone, colonizzare linguaggi – magari indossando una kefia, una kefia qualsiasi, come attributo di una generica, tutta esibita, solidarietà, già pronta per la spettacolarizzazione – può diventare una forma di delega morale, un modo per sottrarsi a una responsabilità storica e politica che ci riguarda direttamente.

Un taglio angolato, dunque, con una solida presa di posizione sul punto di prospettiva. Che è il nostro – italiani, mediterranei, 'occidentali', per così dire. Ma di quale 'occidente'? Forse Gaza è l'occasione per mettere, una volta per tutte, in discussione la determinazione geografica e geopolitica di 'occidente'? Dove sta Gaza, nella geografia culturale greco-romana e poi medievale, araba e moderna? Nei lunghi secoli dell'età tardo-antica e post-antica, l'idea di una partizione del mondo in 'oriente' e in 'occidente' sarebbe parsa assai stravagante: 'oriente' o 'occidente' sono concetti che nascono, a sostegno del razzismo e del nazionalismo, con l'avvento del colonialismo degli stati europei nel XVI secolo. Dove stava Gaza quando l'"oriente" arabo si estendeva fino al limite delle colonne d'Ercole, *et plus ultra*, a sud su tutta la costa nordafricana, a nord, fino alla Vienna sotto assedio nel XVII secolo? L'orientalismo, ce l'ha insegnato Edward Said, non è soltanto una moda culturale estetizzante in voga tra classi privilegiate e capricciose a partire dalla fine del XVI secolo: è una categoria cruciale per la catastrofe del pensiero della nostra cultura.

Un taglio angolato per trovare le parole adeguate, che sono solo quelle che sappiamo dire, contro l'ineluttabilità dell'afasia. Nessuno può parlare al posto di nessuno. Ma tutti

quanti esercitano il mestiere intellettuale hanno il dovere di prendere la parola, disegnare, pensare, scrivere. “Tu scrivi” – come ci intima Fortini. Facile sarebbe leggere Gaza secondo le lenti del paradigma vittimario, seguendo la piega del transfert psicostorico che induce la vittima del genocidio epocale a cambiar parte in commedia e indossare i panni del genocida. Facile cedere alla seduzione gratificante del moto duplice dell’*e/eos* e del *phobos* che lo spettacolo tragico provoca, trovando forme di condivisione fittizia – o di esibita compassione del dolore o di scontata repulsione degli orrori. Nessuna catarsi. Non siamo noi a commuoverci o a tremare. È l’aria stessa, come mostra Georges Didi-Huberman citando García Lorca, che si muove e si commuove: il pensiero sta in quella spaziatura – “en el aire conmovido”. Si tratta di misurarsi con le fratture che Gaza impone all’immaginario contemporaneo e alla nostra responsabilità di intellettuali, facendo i conti con una cesura che muta le condizioni stesse del pensiero. Si tratta di riattivare una antropologia profonda delle emozioni che si faccia parola politica: “Rendere sensibile – scrive Didi-Huberman – la dialettica tra il lamento (quell’emozione, quell’impotenza, quel pathos) e la rivendicazione politica. Vedremo qui come i popoli in lacrime possano all’occasione diventare popoli in armi, o comunque persone che non si accontentano di lamentarsi di fronte alla morte, ma che chiedono giustizia”.

Sentire la commozione dell’aria, prendere le misure, cercare il taglio, mettere a fuoco quel che sapevamo e potevamo fare: è stato questo a cui ha lavorato il cuore della redazione di Engramma negli ultimi mesi. Abbiamo tracciato alcune coordinate su cui si è accordata una prima sintonia: non un taglio storico, non un taglio geopolitico. Filosofia, antropologia, architettura, storia delle arti, del teatro, del cinema, filologia, archeologia e storia della cultura antica: la strumentazione è questa. L’oggetto ruota intorno a un perché: perché questo genocidio è diverso – ci pare diverso – dagli altri avvenuti in passato, e che sono in corso anche in questo momento in tante parti del mondo? Non è, sempre, la furia inconsulta di Ares che cerca campi di morte, e spesso di sterminio, in cui fare orrido commercio di corpi? Non è, da sempre, la storia della civiltà umana che è storia *naturale* della distruzione?

Variabile-tempo

Wilfried Sebald cerca di dare parola – e Anselm Kiefer di tracciare segni e di agglutinare materia pittorica – per lasciare tracce della loro (della nostra) memoria del paesaggio di rovine e di morte che i bombardamenti anglo-americani avevano preventivamente programmato e strategicamente ‘costruito’ nel cuore dell’Europa durante la Seconda guerra mondiale. Sebald e Kiefer scrivono e dipingono a partire dagli anni ‘70 del Novecento, quando da almeno quindici anni impera la Nato e la *pax americana*. Noi stiamo cercando di comporre e di pubblicare questo numero della rivista a Natale del 2025, quando la distruzione e il genocidio, fisico e culturale, della Palestina, a dispetto di ogni dichiarazione di pace, è ancora in corso. Ed è questo il problema. Dal giugno 2025, quando abbiamo aperto il cantiere di questo numero di Engramma, il paesaggio esteriore dei fatti e delle immagini, e il paesaggio interiore delle nostre passioni e tensioni, è cambiato molte volte,

così come più volte è cambiata la temperatura del nostro sentire, personale e collettivo, e il disegno delle coordinate che cercavamo via via di tracciare per questo lavoro. Afa-sie, si diceva; ma anche parole ritrovate in libri che, una volta di più, è ben vero che vale sempre la pena di rileggere; vuoti disperanti, troppo uguali a tutte le catastrofi naturali e innaturali dell'umanità, ma anche l'affollamento fastidioso di troppe immagini. Pensieri di sollevazione, di vergogna, al ritmo alterno dell'impulso alla rivolta e dell'attrazione maligna, insinuante e sempre in agguato, verso il baratro dell'accidia depressiva. Problema ma anche un'opportunità di intervenire sulla materia ancora incandescente, suscettibile di diversi esiti, anche interpretativi, che possono essere oggetto di contesa sul nascere, prima che si solidifichi una versione memoriale canonizzata e quindi neutralizzata.

Pensare a un numero su Gaza, sulla strage in corso a Gaza, significa ineludibilmente votarsi alla variabile del tempo. Ogni sguardo deve essere costantemente rimodulato, ogni punto di vista è destinato a diventare rapidamente obsoleto: non già perché la questione si esaurisca – al contrario, essa è strutturalmente inestinguibile, perdurante – ma perché le forme in cui si manifesta sono incessantemente messe in crisi e l'urgenza, l'indignazione, la mobilitazione sono costantemente esposte al rischio di imbolsimento. In questo senso, così è stato per la Global Sumud Flotilla con la sua grande esposizione mediatica, il forte portato simbolico iniziale, affievolitosi e consumatosi così rapidamente fino a essere derubricato a mero episodio mediatico. Diversa è invece la persistenza delle energie sprigionate nelle manifestazioni in piazza per la Palestina: una tensione di forze che non si esaurisce nell'eccezionalità dell'azione, ma lavora nella durata – nell'atto di occupare uno spazio, prenderlo collettivamente, farne parte, grazie a un attrito anche violento che tiene aperta la ferita.

Archeologia del sapere

Nel 1985, Gilles Deleuze torna a interrogarsi sulla questione di cosa sia un popolo, prendendo proprio la questione palestinese come caso esemplare:

I popoli non preesistono. Il popolo, in un certo senso, è ciò che manca, come diceva Paul Klee. C'era forse un popolo palestinese? Israele dice di no. Magari ce n'è stato uno, ma questo non è essenziale; invece, dal momento in cui i Palestinesi sono stati espulsi dal loro territorio, nella misura in cui resistono, entrano nel processo di costituzione di un popolo (*Pourparler*, p. 144).

Popolo dunque è ciò che, mancandosi, non fa altro che costituirsi in un processo *interminabile*. Tale definizione, oggi, continua a offrirci una riflessione importante: se Israele è considerata "l'unica vera democrazia del Medio Oriente" da opporre mediaticamente alla barbarie araba, proprio l'idea di un popolo come quello palestinese, che per resistere (per conservarsi) deve riavviare radicalmente il proprio processo di formazione, costituisce un laboratorio politico formidabile, in cui vengono rimesse in discussione tutte le usurate categorie occidentali. Allo stesso tempo, a differenza del 1985, l'idea di territorio, di fondatezza (l'esser fondati in un luogo come definizione identitaria), che

in parte abbiamo pensato di superare, trova oggi nella resistenza palestinese un'altra dimensione: rivendicare la propria terra, stare nello spazio che non si vuole lasciare, *appartenersi*. Il carattere in parte reazionario di ogni resistenza (come la questione del continuare a generare figli a Gaza, criticata da Bifo nell'intervista in questo numero) ci pone di fronte a un'ambiguità feconda: il conflitto smuove inevitabilmente ogni idea di "popolo", anche in linee non progressive, non unilaterali, ma instabili, dove si mischiano atteggiamenti rivoluzionari e altri di forte conservatorismo, contribuendo in ogni caso a quel processo di ricostituzione il cui esito è (e deve rimanere) politicamente impreveduto. Sempre a venire.

Il numero ha quindi a che fare non con un'entità astratta, con una categoria modellabile secondo il proprio piacimento o sentimento: ha a che fare con un insieme – forse una comunità – di esseri viventi. È così che questo numero non può fare a meno di considerare come ci sia un secondo gruppo, un noi di chi lo scrive, che si confronta a un loro. Non riassumibili nello stesso insieme, possiamo però ritenere possibile un affratellamento. È infatti richiesto – come scrivono Deleuze e Guattari – averci a che fare, diventare parte del medesimo processo. Artaud diceva: scrivere *per* gli analfabeti, parlare *per* gli afasici, pensare *per* gli acefali. Ma cosa significa "per"? Non "in favore di..." né "al posto di..." Ma "davanti a...". È una questione di divenire. Il pensatore non è acefalo, afasico o analfabeta, ma lo diventa (*Che cos'è la filosofia?*, 103).

Nessuno può parlare al posto di nessuno. Ma anche i protagonisti della storia che stiamo vivendo devono essere convocati per trasformare la rabbia, o peggio la disperazione degli sconfitti, in energia rivoluzionaria. Anche noi, allo stesso modo, dobbiamo parlare non al posto o in favore di Gaza e del suo popolo, ma davanti a Gaza: confrontarci con Gaza, mettersi viso a viso con Gaza, e assumere quello stesso processo di divenire, "in cui qualcosa dell'uno passa nell'altro", in cui c'è una possibile reciproca contaminazione, dove si può trovare "il popolo futuro e la nuova terra", accompagnarlo senza sostituirlo ma standogli di fronte. In questo numero, tramite l'esercizio del pensiero e raccogliendo le testimonianze di artisti, abbiamo provato a farci parte. A prendere parola per questa parte.

Essere allora davanti al presente di Gaza, non sublimare e assolutizzare lo sterminio e la distruzione, ma cogliere nell'avvenimento catastrofico l'avvento di quel popolo, di chi resiste a morte, schiavitù, al proprio presente: il suo natale.

Colonialismo, Europa e modernità del razzismo

Per gli esponenti dell'espansionismo sionista che governano Israele, è fondamentale sgombrare il campo della prospettiva, negare ontologicamente l'ostacolo rappresentato dall'esistenza di un antico insediamento fittamente popolato, che ostruisce la loro avanzata potenzialmente illimitata oltre i confini (confini volutamente mai delineati):

Uno Stato palestinese non può esistere perché non esiste qualcosa che si chiami popolo palestinese. Noi abbiamo bisogno di iniziare dalle radici. Storicamente, non c'era alcun popolo. Legalmente, internazionalmente, non c'è alcun popolo. Ci sono, nelle definizioni del diritto in-

ternazionale, alcuni parametri certi per definire un popolo: lingua, moneta, re, governante. Io mi domando sempre, chi è stato il primo re palestinese? Eredità, storia? Non c'è mai stato nulla di ciò! Noi abbiamo bisogno di raccontare la verità. Voi sapete che a volte vale la pena dire la verità? Il movimento nazionale palestinese è stato creato dal Gran Mufti come un movimento contrario al movimento sionista. C'erano gli arabi. Arabi come tutti gli arabi. Ci sono molti arabi intorno a noi. Musulmani, non-musulmani. Loro immigrarono verso la Terra di Israele. A proposito, la maggioranza di loro venivano per seguire il processo di Shivat Zion, ovvero il ritorno degli ebrei nella Terra di Israele. Gli ebrei arrivano nella Terra di Israele e fanno fiorire il deserto. E poi, all'improvviso, ci sono mezzi di sostentamento, c'è occupazione. Improvvisamente la sabbia e la malaria e le paludi si trasformano.

È il passaggio di un discorso alla Knesset del Ministro delle Finanze di Israele, Bezalel Smotrich, che capeggia la fazione etnonazionalista del governo Netanjahu. Traspare dalle sue parole non solo la vaghezza dell'impostazione giuridica – nessuna dottrina costituzionale moderna, per esempio, esige una pregiudiziale monarchica di fondazione – ma anche la volontà di proclamare una narrazione ideologica aggressiva, calibrata per legittimare l'impresa coloniale che farà, immancabilmente, "fiorire il deserto": che è uno spazio vuoto per definizione. Ma se, come nel caso concreto, l'area presa di mira risulta essere densamente abitata, occorre preliminarmente modificare quelle che Foucault chiamava le condizioni di visibilità del reale: far sparire i Palestinesi dalla vista, o almeno squalificare il loro statuto ontologico, renderli impresentabili agli occhi della cosiddetta "comunità internazionale", il perimetro di omologazione dell'umanità a pieno titolo. Ma non basta il degrado nella percezione estetica, "la partizione del sensibile" (secondo la lezione di Jacques Ranciere) in due zone nettamente distinte che confina i Palestinesi tra gli impresentabili o tra gli "animali umani", come si compiace di dire, con la silenziosa approvazione dei media occidentali, il ministro della difesa israeliano. Anche il linguaggio viene arruolato in questa rappresentazione asimmetrica: i (300) prigionieri di guerra israeliani sono "ostaggi", civili o militari ma sempre presuntivamente innocenti, i (9.000) sequestrati palestinesi sono "detenuti", civili o militari, ma sempre "terroristi" a prescindere, nella cornice propagandista della guerra "Israele-Hamas" che non è cortese chiamare con il più appropriato nome di invasione della Palestina. Mohammed El-Kurd ha descritto nel suo libro *Vittime perfette e la politica del gradimento* il comportamento che si pretende dalla popolazione palestinese.

Qui in Occidente (qualsiasi cosa significhi adesso "occidente") sugli schermi televisivi, nei campus universitari, nelle istituzioni pubbliche nonché nell'immaginazione collettiva, i Palestinesi esistono in una dicotomia falsa e rigida: o siamo vittime o siamo terroristi. I Palestinesi ritenuti terroristi non hanno mai l'opportunità di esprimere le proprie opinioni [...]. D'altro canto le vittime devono essere ferite e deboli: troppo ferite per combattere verbalmente e troppo deboli per corrucciare o aggrattare le sopracciglia. E se hanno subito un lutto, devono essere le vedove urlanti il cui dolore è troppo inspiegabile da contestualizzare o gli orfani di quei genitori massacrati i cui necrologi omettono la "causa di morte". Le loro grida disperate esistono al di fuori della storia e della politica, le loro ferite vengono narrate senza un colpevole [...]. La loro testimonianza "deve cercare di rimediare alle crisi umanitarie

che, come i terremoti e le eclissi, si verificano isolate dal contesto mondiale [...]. Una volta raggiunti quei criteri, come per magia, il palestinese può infine fuggire dalla categoria circoscritta del terrorista e trovare rifugio nell'etichetta ancor più soffocante della vittima (*Vittime perfette*, pp. 21-23).

Questa discriminazione, geolocalizzata nell'orizzonte di Gaza, accompagna l'espunzione verticale della stratificazione storica e delle testimonianze archeologiche che attestano la lunga durata della permanenza di civiltà nell'area palestinese, perché, ci ha ricordato il ministro Smotrich, "Noi abbiamo bisogno di iniziare dalle radici".

La Confederazione Italiana Archeologi – che ha parlato senza mezzi termini di "cancellazione culturale" – ha ricordato che il conflitto ha già causato la distruzione di entrambi i musei di Gaza e che l'UNESCO, analizzando immagini satellitari, ha contato danni a 94 siti di archeologia ellenistico-romana ma anche al palazzo del Pacha del XIII secolo e a molte chiese e moschee (vedi in questo numero di Engramma il contributo di Valentina Porcheddu). "Ci chiediamo se i 5000 anni di storia di Gaza – ha dichiarato la CIA – siano parte di ciò che verrà selettivamente sradicato insieme ai suoi abitanti".

Accanto alla deumanizzazione del palestinese, la cancellazione e lo sradicamento culturale del patrimonio di Gaza e della Cisgiordania costituisce il secondo elemento del dispositivo di dominio che pretende di ridurre tutta l'area a un territorio disponibile per "l'appropriazione originaria", già descritta da Marx e inaugurata con la recinzione, come proprietà privata, dei pascoli e degli altri beni comuni nell'Inghilterra del XVI secolo. Una pratica e una teoria poi affermate su larga scala nell'età del colonialismo: non per caso i sionisti che stanno occupando progressivamente i territori palestinesi si autodefiniscono "coloni" e non per caso le comunità dei nativi americani sono fortemente solidali con i Palestinesi, riconoscendo la perfetta analogia tra le due vicende storiche.

A Gaza si ripete la stessa logica che costituisce il "cuore di tenebra" di una certa idea di occidente liberale e democratico: esportare sé stesso dappertutto, ed eliminare tutto ciò che si oppone alla sua espansione indiscriminata. I Palestinesi sono oggi la nuova figura dell'*Untermensch*, "terroristi" da eliminare, come già un tempo i poveri e le cosiddette "classi pericolose" di marxiana memoria. Non si capisce, insomma, cosa sia veramente il liberalismo europeo con il suo portato di diritti e pace se non si ricorda la sua vocazione espansionista e conquistatrice, sostenuta da una convinzione di supposta superiorità che si radica, comunque, in una qualche forma di fanatismo religioso.

I dannati della Pace

La guerra è la cifra stessa della pace.

Michel Foucault, *Bisogna difendere la società*, p. 49

Allora, in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere come la lima fine di acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, an-

che i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinati.

Franco Fortini, *Due momenti*, in *Mi pare un secolo*, p. 126

Rappresentare i Palestinesi come vittime innocenti significa designarli come innocue comparse, consegnando da un lato quel popolo alla passività e dall'altro chi solidarizza all'impotenza compassionevole di un tiepido moralismo umanitario. Significa rinunciare alla trasformazione del reale, cioè alla politica, riducendosi alla rassegnata accettazione delle condizioni esistenti e ai rapporti di forza attuali che sanciscono una situazione di dominio avvertita, più o meno esplicitamente, come imm modificabile, sforzando di illudersi che l'astratta proclamazione di una vaporosa trattativa di pace in conto terzi – che esclude qualsiasi protagonismo palestinese – possa sublimare la concreta prosecuzione della campagna stragista e indurre i manifestanti a tornare a casa e riporre bandiere e keffie, soffocando quella nuova e promettente onda energetica che ha percorso le città e preoccupato i governanti. E che non può afflosciarsi nelle logore categorie dell'umanitarismo pacifista. La pace è il nome di copertura di una società eterodiretta dalle strutture tecnologiche e mediatiche di un dispositivo militarizzato, votato alla guerra ibrida permanente sia contro i "dannati della Terra" – non si contano, fuori dall'Occidente, le incursioni aeree, missilistiche e navali e gli omicidi mirati che quotidianamente costellano questa "pace" – sia contro la maggioranza della popolazione interna, narcotizzata dal sistema informativo e minacciata ormai di arruolamento generale, in attesa di guerre evocate in modo sempre più martellante.

Solo l'assunzione di un atteggiamento apertamente conflittuale sarà all'altezza della situazione. La stessa dicotomia manichea tra guerra e pace non regge più: occorre generare, anche sul piano intellettuale, un attrito sufficiente a scardinare le categorie vigenti di lettura e interpretazione del mondo, "prendere partito" e dotarsi di una strategia della rottura del senso comune dominante. A ben vedere, tutte le conquiste della conoscenza non sono maturate nel tiepido quanto ipocrita clima della "razionalità discorsiva", irrealisticamente vagheggiata da Jürgen Habermas (che intanto ha tenuto a farci sapere che "le reazioni di Israele sono giustificate"), ma come rotture epistemologiche, sovversioni gnoseologiche irrelate a ricadute politiche. E viceversa. E ancora, quando Fortini afferma: "Tra quelli dei nemici, scrivi anche il tuo nome", sembra ricordarci che il conflitto si prolunga *in interiore homine*, perché occorre combattere la vigliacca prudenza che suggerisce di non esporsi nella contesa e ancor di più l'accomodante inerzia che ci trattiene rannicchiati su certezze culturali invecchiate, nel timore che la dinamica del movimento intellettuale possa provocare perdita dell'orientamento, spaesamento. Contro questa senilità del pensiero e questa sclerosi dell'azione, Hannah Arendt raccomandava di "uscire dall'asilo di casa" e coltivare "un coraggio a bassa intensità".

Si tratta di misurarsi con le fratture che Gaza impone all'immaginario contemporaneo e alla nostra responsabilità di intellettuali, facendo i conti con una cesura che muta le condizioni stesse del pensiero. Si tratta di riattivare una antropologia profonda delle emozioni che si faccia parola politica, quindi immediatamente conflittuale. Ripudiare l'ideale della

pace che ha infestato – anche nei suoi emblemi e nei suoi colori esteticamente tristi, nelle sue bandiere multicolori, tristemente scolorite, da asilo infantile dell’umanità – decenni di cultura, neutralizzando la necessità del conflitto come dispositivo politico. Se l’azione politica e intellettuale avviene attraverso l’apertura di un fronte di lotta per la modificazione dell’esistente, allora essa implica sempre una scelta di campo che rende problematica la pacificazione, e anzi la incomoda in ogni senso possibile. È in questo senso che il testo di Fortini del 1990, *Extrema ratio* sulla prima Intifada, va sottratto a ogni lettura moralistica o umanitaria e ricollocato nel suo statuto propriamente politico. I Palestinesi dell’Intifada, ben lontani da essere elementi di una vittimizzazione neutralizzante, sono soggetti storici che agiscono una rottura dell’ordine imposto, assumendone (e subendone) il costo. Fortini li pensa come i “combattenti dei ghetti”: non destinatari di pietà, bensì di una decisione – indifferenza, ostilità o aiuto – che chiama in causa chi guarda, provocando in noi la fiducia “poco paradossale” che compete ai Palestinesi “di rappresentare e richiamare noi ai principi di libertà di coscienza e di diritto alla insurrezione contro la tirannia, che hanno celebrato a Parigi il proprio secondo centenario”. Scrive Fortini:

I Palestinesi dell’Intifada non sono vittime, sono gente che si ribella a una condizione che è stata a loro imposta e che pagano per la loro ribellione. Non sono vittime, almeno fino a quando si ribellano. Debbono essere considerati come i combattenti dei ghetti. Non dobbiamo loro pietà ma – e se possiamo scegliere – indifferenza o ostilità o aiuto [...]. Per me, stare dalla parte dei Palestinesi, quindi contro la politica militare del governo israeliano, e chiedere pronunce di parte immediatamente prima che di pace, vuol dire ricordare ai miei connazionali – non dunque solo agli ebrei, anzi e soprattutto non a costoro ma a chi, nella sinistra italiana, è loro amico – che esistono cause (di giustizia o di solidarietà, di lotta anticolonialista o antimperialista internazionale; e ognuno scelga fra queste quella che meglio gli si confà) per le quali può essere necessario rompere i legami più cari e ardui; ossia scegliere che cosa mettere al primo posto: la fedeltà a una patria, a una etnia, a una cultura, a una tradizione religiosa o familiare, ai propri morti oppure altro. Questo “altro”, io che scrivo l’ho messo al primo posto, ogni volta che mi si è presentato un conflitto di doveri e di fedeltà. Non vorrei che si scambiasse, ancora una volta e secondo l’andazzo pseudo democratico oggi di moda, il rispetto per l’espressione del pensiero altrui col rispetto per un pensiero, o per azioni, che si ritiene sbagliate o false. E aggiungo che, poco paradossalmente, compete ai palestinesi, alla loro cultura assai diversa (nel senso di non-europea) da quella cui si richiama Israele, di rappresentare e richiamare noi ai principi di libertà di coscienza e di diritto alla insurrezione contro la tirannia, che hanno celebrato a Parigi il proprio secondo centenario.

Allo stesso modo, l’intera distruzione della storia palestinese ci chiama in causa in questa dissipazione (programmata) del patrimonio memoriale. Leggiamo in *I cani del Sinai* di Fortini:

La nostra vita non è solo diminuita dal sangue e dalla disperazione palestinese; lo è, ripeto, dalla dissipazione che Israele viene facendo di un tesoro comune. Non c’è laggiù università o istituto di ricerca, non biblioteca o museo, non auditorio o luogo di studio e di preghiera capaci di compensare l’accumulo di mala coscienza e di colpe rimosse che la pratica della sopraffazione induce nella vita e nella educazione degli israeliani.

“Tu scrivi”

La storia della distruzione è forse naturale, ma – oltre alla natura, e forse contro la natura – la guerra è essenzialmente umana. *Polemos* è padre di tutto ciò che esiste. Ma la madre del mondo è l'Alma Venus, che con lo stesso Ares partorisce Armonia. Madre del mondo che ogni anno, dopo che la terra si è congelata e tutti i frutti sono distrutti, per amore fa rinascere Adone: così si racconta a Gaza.

Lunga è la storia di Gaza, che è stata una delle capitali culturali del nostro Mediterraneo. Tra la fine del V secolo d.C. e l'inizio del VI fiorisce la Scuola di Gaza che per un breve tempo entra in competizione con Alessandria e con Costantinopoli, nell'ambizioso progetto di “far rivivere Atene”. Dura solo per qualche decennio, finché non saranno chiuse, per editto imperiale, le scuole pagane ad Atene e su tutto il territorio dell'Impero. Fra i poeti e gli intellettuali di Gaza ci sono Procopio, Enea, Corciro, Zaccaria, Giovanni di Gaza che, sulle tracce del maestro Nonno di Panopoli, fa sintesi di elementi della tradizione classica e del nuovo pensiero cristiano, intrecciando la visione greca del divino con la filosofia neoplatonica.

L'opera più nota di Giovanni è la *Tabula Mundi*, la descrizione di un affresco che decorava una volta delle terme di Gaza: il cosmo ha il suo fulcro nell'immagine dei legni della Croce, per cantare i quali sono convocati Apollo, le Sirene, le Muse – e poi il Sole, il Tempo, gli Astri, i Venti, Oceano, Aurora, la Terra, il Mare. La luce è la cifra di Gaza e del suo mare, in cui fa epifania Afrodite, *anima mundi* che regge con calma il timone sulla cresta dell'onda, un dito teso sulle labbra a esprimere il silenzio di fronte allo splendore del cosmo.

Tra i componimenti poetici della Scuola di Gaza, varie volte ricorre il mito di Afrodite e di Adone. Con tutta probabilità la versione del mito secondo cui Adone sarebbe stato ucciso dal cinghiale, ipostasi del feroce dio della guerra – Ares geloso dell'amore dolce e vitale di Afrodite per Adone –, fiorì proprio a Gaza, in collegamento con il Giorno delle Rose, festa di maggio in cui si ricordavano i fiori che Maria porta in dono a Elisabetta nella Visitazione, quando i bambini sussultano nel ventre delle madri. Il rosso della rosa bagnato dal sangue di Afrodite e il rosso del vino di Dioniso sono simboli del sangue di Cristo: Dioniso e Afrodite, come Cristo – scrive Procopio di Gaza – sono la salvezza dei mortali, sono la vita che rinasce.

È inverno, fa freddo a Gaza. Perché, per ora, ha vinto la zanna di Ares e Adone è sottoterra. Tutto è avvolto in un sonno di morte, tutto è congelato e in rovina. Ma “Il fanciullo è il frutto, / potente profezia di vita: / è il parto di natura, / è danza d'Afrodite” (Giovanni di Gaza, *Anacreontica* V). Gaza è bella, luminosa della luce del suo mare – dicevano allora, e ripetono ancora oggi, con coraggio visionario, i poeti e il popolo di Gaza.

Scrivono in ultimo Deleuze e Guattari:

L'artista o il filosofo sono incapaci di creare un popolo, possono solo invocarlo, con tutte le loro forze. Un popolo può crearsi solo attraverso sofferenze abominevoli e non può nemme-

no occuparsi d'arte o di filosofia. Ma i libri di filosofia e le opere d'arte contengono a loro volta una somma inimmaginabile di sofferenza che fa presentire l'avvento di un popolo. Essi hanno in comune il fatto di resistere, resistere alla morte, alla schiavitù, all'intollerabile, alla vergogna, al presente (*Che cos'è la filosofia?*, p. 103).

E, se i poeti continuano a cantare, ci sarà – non può che esserci – Μαϊουμύδς, la festa delle rose, il giorno della rinascita.

English abstract

This issue of *Engramma* explores the “natural history of destruction,” linking Pliny’s materialist view of art with contemporary violence, particularly in Gaza. Drawing on Sebald and Kiefer, it examines how destruction—physical, cultural, and symbolic—can be documented, remembered, and reflected upon without aesthetic neutralization or consolatory narratives. Contributors from philosophy, art, archaeology, theater, and architecture consider how memory, testimony, and creative practice confront catastrophe, emphasizing witnessing “in front of” rather than speaking for the affected. Gaza is treated as a site where history, culture, and resistance intersect, challenging conventional Western categories of people, territory, and victimhood. The volume highlights destruction as both natural and historical, showing how art and scholarship can trace trauma, register memory, and engage ethically with catastrophe, while resisting simplified narratives or moral absolution.

The issue features two introductory papers by Mario Farina and Georges Didi-Huberman. Four sections follow: Rilievi (Reliefs); Sgranature (Grainy images); Incisioni (Engravings), and Materiali (Materials). These sections contain contributions from: Mattia Angeletti; Andreas Arias Pineda; Franco Bifo Berardi; Barbara Biscotti; Irene Calabrò; Monica Centanni; Clara Conturso; Giorgiomaria Cornelio; Brenno Damiani; Lorenzo Donghi; Patrizio Esposito; Andrea Fantin; Simone Frascini; Jacopo Galli; Christian Garavello; Marco Lanzerotti; Michela Maguolo; Carmelo Marabello; Nicolas Martino; Mario Martone; Elea Mitrano; Gaia Molin Pradel; Peppe Nanni; Erica Nava; Filippo Perfetti; Cesare Pietroiusti; Valentina Porcheddu; Bernardo Prieto; Carolina Tascione; Lorenzo Tombesi; Gabriele Vacis; Elisa Vendemini; Nicolò Vinetti; and Giulia Zanon.

keywords | Gaza; Palestine; Winfred Sebald; Anselm Kiefer; Fortini; Deleuze; Guattari; Israel; School of Gaza.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Malgrado tutto

Gaza e la storia naturale della distruzione

Mario Farina



Il 7 ottobre del 2023, alle 9:05 di mattina, ho trovato su WhatsApp il messaggio, amaro, di un amico: “scopro ora che nei prossimi giorni verrà risolta la questione palestinese”. Si era appena messo in moto, nell’immaginario collettivo, il processo di una distruzione che è apparsa, immediatamente, come fatto ineluttabile. I giorni a seguire non hanno fatto che ampliare questa sensazione: il silenzio della politica, le frasi di circostanza, i volti neri, erano i segni di un’attesa che protraendosi indicava la potenza della propria deflagrazione. La distruzione non veniva concepita come una scelta, ma come un fatto: una pallina lasciata libera di muoversi su un piano inclinato e che, come in vitro, spezza il legame con la storia che la precede. Da una parte c’è (c’era) il mondo storico – l’Impero ottomano, il protettorato inglese, gli insediamenti, Arthur James Balfour, l’Olocausto, la fine della guerra, l’Onu, i sei giorni, Monaco di Baviera, lo Yom Kippur, Camp David, Sabra e Shatila, Oslo, Rabin e Arafat, il movimento dei coloni, la seconda intifada, Marwan Barghuthi – e dall’altra la distruzione ineluttabile, come un fatto naturale staccato dalla sua storia e sotto d’improvviso come l’esperimento nel gabinetto di un naturalista. Tra questi due ordini sembra impossibile trovare forma di collegamento.

Il plesso costitutivo di questa opposizione è il problema a cui è dedicato questo testo, che nasce dall’esigenza posta da un fatto storico – quello della distruzione –, di fronte al quale la comunità reagisce come se si trattasse di un fatto naturale, componendo i tratti di

quella che si presenta come una storia naturale della distruzione. L'espressione è ripresa da una raccolta di conferenze di Sebald, che l'editore italiano ha voluto intitolare in questo modo: *Storia naturale della distruzione*, riprendendo a sua volta una domanda dello stesso Sebald: "Da cosa sarebbe dovuta cominciare una storia naturale della distruzione?" (Sebald [1999] 2004, 43). Ma perché storia naturale? L'espressione è di per sé scioccante. Sebald, in quelle conferenze, vuole ragionare su un dato di fatto che riguarda l'incapacità, per la cultura tedesca, di elaborare un'immagine della distruzione compiuta dai bombardamenti aerei – il *Luftkrieg* che compone la prima parte del titolo originale – che fosse in grado di scioglierne l'enigma sedimentandosi in senso letterario – la *Literatur* che il titolo originale lo chiude: *Guerra aerea e letteratura*. Troppo immani sono le rovine per potere essere racchiuse in un'immagine. Quel che resta è il reportage, con la sua inclinazione a considerare il fatto storico come fatto naturale. Profetico in questo sembra essere stato Ernst Jünger, che all'avvento del nazismo decide di far ritirare il suo alter ego letterario *Auf den Marmorklippen* (sulle scogliere di marmo) a catalogare arbusti proseguendo il lavoro di Linneo. Non avrebbe probabilmente immaginato che il novello Linneo sarebbe stato costretto a una tassonomia della distruzione seguita proprio al processo politico dal quale Jünger si ritirava: a una sua storia naturale.

Il presente torna – da Gaza – a sottoporci l'immagine della distruzione storica e, di nuovo, ce la sottopone come distruzione naturale. Testimonianza di questo è l'incapacità collettiva di costruire un discorso attorno a Gaza in una prospettiva storica, "perché" come dice la profezia "Gaza sarà distrutta" (Sofonia, 2,4) e non c'è altro da aggiungere. Non che di Gaza non si sia parlato. Ne ha parlato la politica, con il suo lessico, ne ha parlato il giornalismo, con un lessico preso in prestito qua e là, ne hanno parlato le discipline particolari, come la geopolitica, i cui fondamenti epistemologici sono costantemente rimandati a un futuro a venire. Ciò su cui è mancata l'interrogazione è una domanda simile a quella che si poneva Sebald: perché una storia naturale? Perché la distruzione, come un destino, deve essere legge di natura?

Questo intervento muove proprio dalla domanda intorno alla storia naturale e tenta di ricostruirne l'enigma al fine di impostare un discorso sulla distruzione che la sottragga, almeno per un istante, all'impressione di naturalità. L'atto di spezzare l'afasia di fronte all'ineluttabile è possibile solamente a patto di rivedere la legge che ne decreta, appunto, l'ineluttabilità. Non si tratta però di eludere la questione della storia naturale, facendo magari appello a una prospettiva che pretenda di divincolarsi da quella morsa con un atto deliberativo, di liberarsi dalla palude tirandosi per i capelli, come il Barone di Munchausen. Occorre prendere sul serio la storia naturale, analizzandone la radice teorica. Occorre, di nuovo, prendere sul serio la domanda di Sebald:

La distruzione non è piuttosto l'inconfutabile prova del fatto che le catastrofi, le quali prendono per così dire corpo tra le nostre mani per poi scoppiare all'apparenza imprevedute, anticipano invece a guisa di esperimento il punto in cui noi, da quella che per tanto tempo

abbiamo creduto la nostra storia di soggetti autonomi, ricadiamo nella storia della natura? (Sebald [1999] 2004, 71).

Le sessantamila vittime del terremoto turco-siriano dei 6 febbraio 2023, con i suoi sette milioni di tonnellate di macerie in Turchia, hanno avuto la funzione di esperimento, che ha anticipato di 243 giorni il 7 ottobre dello stesso anno, giorno in cui la distruzione è apparsa come fatto naturale^[1]: fatto empirico che spezza i legami con la storia precedente, che emerge tutto all'improvviso e di fronte al quale non resta che rimanere immobili a osservarne l'ineluttabilità. Occorre prendere sul serio, dicevo, questa impressione. Perché è tale, è forte, investe con tutta la propria perentorietà, sclerotizza il dibattito che si fa lessicale, specioso, inconcludente, polarizzato, avvelenato, ondivago, popolato da creature melmose partorite in sogni sbagliati. Nel fatto della distruzione, la storia appare davvero come storia naturale: questo è il dato – sintomatico – dal quale muovere, e sul quale costruire le condizioni di possibilità di una prognosi nella forma di un discorso. Per questa ragione, scrivere su Gaza significa scrivere sulla storia naturale come problema, riconnettendo fra di loro i fili sparsi che ne costituiscono l'enigma.

“Storia naturale” è un'espressione scioccante, poiché invita ad accettare la natura laddove ci aspetteremmo la storia, ma allo stesso tempo ci invita a riconoscere la storia dove ci appare nient'altro che natura. È all'interno di questa cornice che si pone la questione sulla quale ha insistito tanta filosofia a partire dalla seconda Guerra: l'apparente impossibilità di una filosofia della storia di fronte alla distruzione. Questa questione si è nel frattempo a tal punto radicalizzata da limitarsi a certificare l'effettività di quell'apparenza. Parlare di un fatto storico significa però sempre, che lo si voglia o meno, inserirlo in una prospettiva che ne indica la sensatezza e questa prospettiva è garantita da una specifica filosofia della storia: l'assenza di una filosofia della storia è essa stessa già una posizione di filosofia della storia, che bandisce quello che è percepito come l'opprimente dominio di un principio razionale instaurando l'imperio di un meccanismo naturale. L'idea della storia naturale chiede di riconoscere, in questa naturalezza, di nuovo la storia: una filosofia della storia che non si presenti come conclusiva, perché appunto nasce da una precaria apparenza di naturalezza, ma che al contempo non sancisca il dominio dell'apparenza come unico orizzonte della storia.

I

La storia naturale, per come viene intesa in questo discorso, è ripresa da uno scritto di Adorno, precisamente da una conferenza giovanile, dal titolo assolutamente didascalico: *L'idea della storia naturale [Die Idee der Naturgeschichte]*^[2]. È il 1932, l'anno prima delle elezioni che vedranno imporsi il partito Nazionalsocialista, e Adorno intende ricollegarsi a una discussione che stava avendo luogo in quel periodo nell'accademia tedesca e che aveva nell'università di Francoforte il suo luogo di elezione. Lo sfondo è quello della profonda crisi a cui era andato incontro il paradigma filosofico egemone dell'università tedesca tra Otto e Novecento, vale a dire il neokantismo, nel suo tentativo di offrire una risposta al crollo della grande filosofia classica tedesca e dell'idealismo. Quella che veniva

chiamata "*frankfurter Diskussion*" andava in cerca di un erede di questa secolare tradizione. A dire il vero, un nome c'era già ed era quello di chi nel 1927 aveva ridefinito i contorni della fenomenologia mediante una riformulazione del problema ontologico, vale a dire Martin Heidegger. La pubblicazione di *Essere e tempo* aveva di fatto costretto la filosofia tedesca a ripensare la propria discussione intorno allo statuto dell'umano, spingendola a rivedere l'impostazione antropologica e naturalistica che aveva nel frattempo raggiunto. In particolare, Heidegger aveva segnalato la necessità di uno svolta storica all'interno della discussione fenomenologica, definendo l'essere alla luce proprio della categoria della storicità. È in questo punto che Adorno si inserisce tentando di ritagliarsi un ruolo in questo dibattito, e offrendo al problema una via d'uscita alternativa rispetto a quella concepita da Heidegger.

È noto che il rapporto tra i due sarà sempre segnato da un astio non celato. È probabile che non si siano mai conosciuti personalmente, venendo solamente introdotti di sfuggita, ed è anzi certo che Adorno abbia declinato l'invito a essere presentato a Heidegger proprio in quegli anni (Mörchen 1981, 13). Successivamente alla guerra, i rapporti si inaspriranno ulteriormente: il "mezzo ebreo" Adorno – come lo definirà non senza un certo tono sprezzante Hannah Arendt ([1966] 1985, 224) – e il rettore dell'università di Friburgo Heidegger – che ha formalmente aderito al partito hitleriano – saranno spesso indicati come emblema di un'opposizione insanabile in seno alla cultura tedesca del dopoguerra. Nel 1932 nulla di tutto questo ha ancora avuto luogo e ciononostante Adorno pensa la propria posizione già in opposizione al discorso di Heidegger, sebbene ne accetti il lessico e – in parte – l'impostazione problematica.

La conferenza del 1932 parla a un'accademia in profonda ricostruzione e pone ai propri uditori un problema la cui *chance* di risoluzione emerge proprio dall'orizzonte heideggeriano: che cosa significa la storia? Che cos'è il singolo evento storico, dal momento che si tratta di un evento singolo, specifico, fattuale, che però viene compreso come storico, e dunque ricondotto a una generalità che lo mette in comunicazione con eventi di enorme distanza? La svolta storica che Heidegger ha impresso all'ontologia allude alla possibilità di tenere assieme i due termini, poiché l'essere è concepibile solo mediante la sua storia, vale a dire come storicità. Si tratta per Adorno di una conquista importante per il pensiero, una conquista che però non è sufficiente. Lo stesso ragionamento di Heidegger è viziato da un residuo di idealismo, da momento che il suo pensiero non permette di pensare fino in fondo l'evento storico nella sua fatticità più brutale: lo ontologizza, lo pensa alla luce di un senso generale e sempre valido, lo riassorbe in una struttura universale (la storicità) e ne cancella così l'individualità; l'essere equivale alla sua storicità, a tutto ciò che è leggibile secondo una prospettiva universale, senza residui. Ma con questo, l'evento storico si perde, poiché dalla spiegazione si esclude tutto ciò che non si connette alla categoria generale. Cosa ne è del fatto storico della Rivoluzione Francese se viene riassorbito in una limpida universalità?

È proprio in questo punto che si inserisce la proposta di Adorno. L'ontologia ha guardato nella giusta direzione, il superamento della dicotomia tra storia e natura, ma di fatto ha riproposto una metafisica della storia mediante la storicità dell'essere; il solo modo per assolvere a quel compito è assumere natura e storia nella loro radicalità, inaugurando il progetto della storia naturale:

comprendere l'essere storico nella sua determinatezza storica esteriore, là dove esso è maggiormente storico, a sua volta come un essere naturale, oppure comprendere la natura, là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura, come un essere storico (Adorno [1932] 1997, 355).

La storia naturale è questo: il fatto che storia e natura non possono mai essere pensate come separate. Dire "storia" significa al contempo dire "natura" e viceversa; non esiste una storia senza naturalizzazione e non esiste natura non storicizzata. Proprio dove la storia sembra esprimersi massimamente come storica, proprio in quel punto, emerge l'immagine della natura come fatto fisso e irrevocabile; e là dove la natura appare come natura fissa e stabile, esattamente quando appare immutabile, la sua immagine si fluidifica in immagine storica. Ecco, dunque, la storia naturale, come naturalizzazione di ogni storicità e storicizzazione di ogni naturalezza, come ontologia che nega il proprio significato ontologico.

Per tornare al problema a cui guarda questo testo: ecco dunque la possibilità di storicizzare quella distruzione che appare come fatto naturale, di storicizzarla proprio nel momento in cui appare come fatto naturale e per via di questa sua apparenza, nelle sue macerie che sembrano uscite da un terremoto, nelle mani tese dei superstiti indistinguibili da quelli di uno tsunami nel sudest asiatico. Prima di concretizzare questa possibilità e renderla operativa nel contesto della distruzione presente, occorre scendere nel profondo dell'idea della storia naturale, vagliando criticamente i limiti entro cui compare per la prima volta.

II

Le fonti dalle quali viene ricavata la configurazione della storia naturale stanno al centro dei problemi genetici di quello che verrà battezzato, qualche decennio più tardi, "marxismo occidentale" (Anderson [1976] 1977): il libro di György Lukács *Teoria del romanzo* – autore che già allora era parte integrante del canone marxista, sebbene *Storia e coscienza di classe* fosse stato pubblicato solo una decina di anni prima – e *Il dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin, al tempo pressoché sconosciuto al pubblico e la cui fama dovrà attendere la fine del secondo conflitto mondiale. Grazie a Lukács, possiamo pensare la prima parte del progetto teorico legato alla storia naturale: "comprendere l'essere storico nella sua determinatezza storica esteriore, là dove esso è maggiormente storico, a sua volta come un essere naturale"; grazie a Benjamin, la seconda parte: "oppure comprendere la natura, là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura, come un essere storico". Il mondo descritto da Lukács, il "mondo delle convenzio-

ni”, è refrattario al senso, rigido e fisso, si staglia di fronte a chiunque tenti di penetrarne le maglie: “un mondo siffatto”, scrive Lukács, “è una seconda natura; al pari della prima, è determinabile solo come un complesso di necessità estranee al senso e connotate gno-seologicamente, di modo che la reale sostanza di questo mondo rimane inafferrabile e inconoscibile”; in modo ancora più chiaro, definisce i tratti di questa seconda natura:

la seconda natura delle concrezioni umane non ha alcuna sostanzialità lirica: le sue forme sono troppo rigide per adattarsi all’attimo creatore di simboli; il contenuto sedimentato nelle sue leggi è troppo preciso per potersi affrancare da quegli elementi che la lirica destina alle occasioni saggistiche; e questi elementi sono talmente avulsi dalla grazia che informa le leggi, e la loro esistenza può tanto poco disporre di una valenza sensibile da quelle indipendente, che essi, sprovvisti di tale legittimità, dovranno risolversi in nulla. Questa seconda natura non è, come la prima, silente, percettibile sensibilmente e insieme estranea al senso: in essa il senso si è irrigidito ed estraniato fino a formare un blocco compatto, incapace oramai di svegliare l’interiorità; essa è un calvario costellato di putrefatte interiorità (Lukács [1920] 2004, 55-57).

Il mondo disincantato descritto da Max Weber – proprio negli anni nei quali Lukács risiedeva a Heidelberg stringendo rapporti con lo stesso Weber, Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert, Emil Lask, Ernst Bloch – si trasforma qui da “gabbia di durissimo acciaio” (Weber [1904] 1997, 240) in “calvario costellato di putrefatte interiorità”. Questo è l’essere storico, per come lo vede Adorno. La storia, pensata dall’idealismo come realizzazione della libertà umana e riconfigurata dall’ontologia come struttura che espone il senso all’essere, è in realtà concepibile solamente come natura, vale a dire come qualcosa che oppone resistenza alla comprensione e alla manipolazione, dove non vediamo riflessa l’impronta del nostro agire, ma dalla quale veniamo agiti e determinati. La storia ci appare dunque come natura: fissa, eterna, statica. Il modo più chiaro in cui questo passaggio può essere compreso è avendo in mente il discorso che inquadra le dinamiche storiche come potenze che oltrepassano il controllo soggettivo; principalmente, l’immagine hegeliana dell’astuzia della ragione che sfrutta le passioni soggettive per realizzare, in piena eterogenesi dei fini, i propri scopi. A questa immagine occorre sottrarre l’impianto progressivo che Hegel include, quel residuo di ottimismo illuminista – con tutti i *caveat* del caso – che attraversa la lettura hegeliana della modernità.

Ma questa natura a cui la storia è ridotta deve poter essere pensata come superabile; in caso contrario, avrebbe ragione il lato della rivoluzione conservatrice, la cui critica dell’illuminismo spingeva in direzione del regresso e del tramonto. È qui che si inserisce la concezione di Benjamin, che intende la natura non alla luce della fissità, ma alla luce del deperimento. Il tema barocco della caducità, del deperimento e della morte trova espressione nel discorso allegorico contenuto nel libro sul *Trauerspiel*. Rispetto agli allegoristi, Benjamin afferma che “la natura si mostra a essi come un’eterna caducità, in cui soltanto lo sguardo saturnino di quelle generazioni riconosceva la storia” e ancora “se nel dramma barocco la storia emigra sulla scena, essa lo fa come scrittura. Sul volto della natura

sta scritta la parola 'storia' nei caratteri della caducità" (Benjamin 1925, 153, 151). La natura, termine con cui Adorno intende riconfigurare la questione ontologica, è allora una natura che trapassa, che si consuma, che deperisce. Ed è in questo modo che si compie l'idea della storia naturale: sì, la storia è naturalizzata come storia fissa e impenetrabile, ma questa fissità non è eterna, è a sua volta storica e quindi votata al proprio superamento.

In questo quadro va letta la convergenza di numerose questioni interne al dibattito tra Otto e Novecento. C'è senza dubbio il tentativo di ripensare il weberiano (e nietzscheano) disincanto del mondo, che filtra dalla *Teoria del romanzo* di Lukács. Ma c'è anche il tentativo di fluidificare la nozione di mito per come emergeva in quegli anni nel dibattito tedesco legato alla rivoluzione conservatrice. Il mito, secondo la lettura che Alfred Baeumler dà del secondo romanticismo e del matriarcato in Bachofen, è natura posizionata fuori dalla storia, natura originaria di sangue e di suolo che precede l'accadere storico, il quale si configura piuttosto come allontanamento (Baeumler [1926] 1983, 89). Nella storia naturale il mito è sì natura, ma è natura già storica, appunto come deperimento. C'è poi l'allusione marxiana, con cui la conferenza si chiude. La naturalizzazione della storia indica quel processo di trasformazione dell'esistente in ideologia: processo che fissa il reale in una naturalezza senza tempo affermando, mentre lo si produce, che *there is no alternative* (Fisher [2009] 2018, 36); ecco invece che una natura storicizzata spezza questa presunta eternità e la rimette all'interno del circolo storico medesimo.

La storia naturale è allora quella configurazione grazie alla quale viene data ragione di tre figure mediante la quali l'esistente si pone come autorità fissa e immodificabile: il suo prodursi mediante il disincanto del mondo privato dal senso, il suo rimando a un mito originario extrastorico e incontrollabile, la sua neutralizzazione ideologica a dato di fatto. Tutte queste forme sono forme in cui la storia si presenta come natura. La storia naturale non nega la veridicità di queste forme di naturalizzazione; invita piuttosto a prendere atto della trasformazione della storia in natura, ma invita allo stesso tempo a vedere il lato opposto: il fatto che questa natura è una natura sempre superabile e fluidificabile, poiché storica.

III

Così Adorno ha impostato il problema nel 1932. Non bisogna però avere fretta di raggiungere le conclusioni e pensare di applicare questo modello alla distruzione in atto, a Gaza e alla sua distruzione annunciata dalla profezia biblica. Si tratta infatti di un modello che contiene dei limiti e questi limiti sono ciò che va sviluppato al fine di raggiungere un assetto che permetta, per davvero, di pensare la storia naturale della distruzione. Nel corso della biografia intellettuale di Adorno, il tema si è riproposto a più riprese, senza trovare mai una formulazione radicale come quella presente nella conferenza giovanile. È una configurazione della storia naturale la *Dialettica dell'illuminismo*, secondo cui il dominio dell'umanità sulla natura si trasforma in dominio dell'essere umano sull'essere umano; e

di storia naturale l'autore parla appunto in *Dialettica negativa*, intitolando così una sezione il cui spirito può essere riassunto dall'espressione secondo cui "nessuna storia universale conduce dal selvaggio all'umanità, ma ce n'è una piuttosto che conduce dalla fionda alla megabomba" (Adorno [1966] 2004, 286). Rispetto all'intuizione giovanile, si tratta di una versione depotenziata del problema: la storia naturale è, in sostanza, la storia del dominio sulla natura in cui l'umano, dal mito di Ulisse o dalla fionda, arriva inconsapevolmente a minacciare se stesso in quanto specie, vale a dire ad Auschwitz e alla bomba atomica. Rispetto alla brutalità della formulazione giovanile, sembra di avere perso qualcosa e questo qualcosa, di fatto, può essere riassunto nella parola al contempo più affascinante e più problematica dell'intera questione: la natura.

Questa perdita, a guardare bene, era già presente nella conferenza giovanile stessa. La maggior parte degli interpreti, infatti, giudica la conferenza, specie la parte finale che dovrebbe esemplificare la storia naturale, come confusa e difficilmente comprensibile (Buck-Morss 1977, 53 e Pensky 2004, 227). È come se Adorno ponesse una questione fulminante – l'idea della storia naturale per come l'abbiamo delineata –, seguisse la sua configurazione nei termini di naturalizzazione della storia – riprendendo un dibattito sedimentato e facilmente ricostruibile, che taglia trasversalmente Hegel e Marx, mediante lo sguardo di Lukács – e poi si bloccasse nel momento di mettere definitivamente in moto la sua dialettica. Che cosa significa "comprendere la natura, là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura, come un essere storico"? Cosa significa, qui, "natura"? In apertura della conferenza Adorno aveva avvertito i lettori, o meglio gli uditori. La natura non è la natura delle scienze naturali (Adorno [1932] 2009, 59), è il nome che Adorno dà a qualcosa di diverso, precisamente a "ciò che è sempre possibile riscontrare nella storia, ciò che caratterizza la storia umana come suo essere necessario, come suo destino, ossia ciò che sembra essere l'essenza della storia" (Adorno [1932] 2009, 60), che in queste stesse pagine assume il nome di "mitico", di "apparenza mitica".

Adorno sta dicendo che la storia dà l'impressione di essere sempre storia di qualcosa, di avere un'essenza che la caratterizza; perché si dia una filosofia della storia, un discorso sensato sulla storia, la storia deve possedere questa essenza di cui è sviluppo. Hegel ha pensato la storia come storia dello spirito, in quanto dispiegamento della libertà, Rousseau in quanto storia della civilizzazione come allontanamento dallo stato di natura, Kant in quanto storia dell'uscita dall'uomo dallo stato di minorità; l'ontologia di Heidegger ha ripreso questo discorso e ha identificato la storia con il dispiegamento dell'essere. Adorno propone di assumere questo qualcosa che se ne sta fisso, come un orizzonte mitico, nella comprensione della storia e riconoscerlo come natura, ed è da qui che viene operata quella fluidificazione in spirito benjaminiano che ne riconosce la parabola caduca.

La promessa di realizzare una storia naturale si dimostra fin da subito come una promessa impossibile da mantenere, o meglio come un abile gioco delle tre carte, in cui la carta della natura sembra sempre balenare tra le mani del prestigiatore, salvo poi presen-

tarsi di volta in volta travisata da storia o da mito. La natura viene utilizzata come fosse un operatore che sparisce: prima serve a indicare ciò che di fisso vi è nella storia – che viene poi definito come mitico –, poi, in seconda battuta viene utilizzata per mostrare che questo elemento mitico, in quanto natura, deperisce e si fa storico. E in questo passaggio, scompare la natura, vale e dire l'elemento davvero scioccante della storia naturale, quello sul quale sarebbe il caso di insistere: proprio nell'insistenza su questo termine si gioca la possibilità di arrivare a una configurazione della storia naturale nella quale la distruzione di Gaza, proprio nella sua naturalità, si dimostri storica.

IV

È stato notato che il peccato originale del marxismo occidentale è di aver dimenticato la natura (Foster 2013). A partire da *Storia e coscienza di classe*, si muove a tutti gli effetti una tradizione – quella che appunto Perry Anderson identifica con l'etichetta di marxismo occidentale – che considera la dialettica come un fatto schiettamente sociale. Laddove la natura si presenta quale componente della dialettica, come nel caso di Adorno e Horkheimer, si tratta di una natura trasfigurata alla luce del mito, o tutt'al più alla luce del dominio. La condanna, o la scomunica, mossa da parte degli animatori del cosiddetto marxismo occidentale è rivolta a operazioni come quelle tentate da Engels e forse soprattutto da Hegel, vale a dire spingere il pensiero dialettico all'interno del mondo naturale stesso[3].

Anche l'Adorno della storia naturale resta inequivocabilmente sul lato per così dire lukacciano di questo discorso: la sua storia naturale porta a compimento sempre e soltanto il medesimo tragitto, che è quello che mostra (correttamente e in tutta la sua pregnanza) le ragioni per cui la storia si presenta come natura. Il legame che viene stipulato tra la storia e la natura intesa come mito ha un obiettivo ben preciso che corrisponde al già menzionato *milieu* culturale ultraconservatore tedesco che aveva in Baeumler, che per Benjamin andava annoverato tra i "professori ufficiali del fascismo" (Benjamin [1935] 2004, 233), uno degli esponenti più radicali. La lunga introduzione scritta da Baeumler al libro sul *Mutterrecht* di Bachofen, citata tra le altre cose con toni di malcelato disprezzo da Thoman Mann nella *Pariser Rechenchaft*[4], operava una separazione netta tra storia e mito, intendendo quest'ultimo alla stregua di una natura primigenia nella cui materia è forgiato il popolo: "il popolo, la razza, è sempre in misteriosa relazione con l'originaria rocca' dalla quale venne scolpito, e continua a vivere con essa in una costante comunità di vita naturale" (Baeumler [1925] 1983, 175). L'operazione di Adorno ha questo come obiettivo: fluidificare storicamente il mito mostrando che anch'esso è innervato da una dialettica, precisamente quella della caducità. Quest'operazione non è stata capace di resistere all'urto storico e si è infranta contro la temperie nazionalsocialista che investiva la Germania. La separazione di mito e storia ha prodotto la retorica della razza, del suolo, del sangue, del biondo dei capelli, dei nasi adunchi, dei ventri capaci delle madri tedesche; a questa retorica si è tentato di rispondere fluidificando il mito nella dialettica, ma com'è tristemente noto l'operazione si è conclusa con l'esilio, dei più fortunati, e la morte di coloro che quella fortuna non l'hanno avuta. All'uso propagandistico di chi utilizzava la natura –

separata dalla storia – per riunificare in modo coatto una società che era stata spezzata dalla guerra e dal processo di produzione, i critici hanno risposto annullando la natura e assorbendola nel mito, mancando però il bersaglio.

L'idea della storia naturale, stando quantomeno al modo in cui è stata condotta, ha avuto senza dubbio un merito: sottolineare che sempre, nell'agire storico umano, la libertà si concretizza producendo esiti che sfuggono al controllo. La storia, in questo, assomiglia per davvero a una figura naturale, vale a dire a un agire che si presenta come stolido e inscalfibile, come destino che si cristallizza nelle mani di chi spera di condurlo. Le figure filosofiche che sorreggono questa visione sono tanto la hegeliana astuzia della ragione, quanto il materialismo storico di Marx, in conformità al quale la storia passa sulla testa degli individui i quali sono, per l'appunto, figure della "storia naturale" (Marx [1867] 1968, 34). Illustrativa è, in questo, la vicenda dei due Bonaparte: poco importa che Napoleone voglia la gloria personale, o che Luigi voglia imitarne il 18 Brumaio; lo zio avrà il compito di espandere le libertà Rivoluzionarie in tutta Europa, vedendo poi sé e la propria gloria abbandonati a Sant'Elena come "baccelli svuotati del seme" (Hegel [1825] 2003, 28), mentre il nipote ne ripeterà la tragedia voltandola, però, in farsa (Marx [1852] 1982, 107).

Di questo prodursi della storia a seconda natura, l'idea della storia naturale ha mostrato con chiarezza il lato terrificante, lo sguardo di Medusa che pietrifica la libertà e trasforma l'esistente in un fatto naturale. Per tornare alla questione della distruzione, il movimento della storia naturale ha messo nelle condizioni di vedere il processo che sradica la distruzione dalla sua storia e la riconfigura in fatto naturale, di sollevare questo processo come un bassorilievo dallo sfondo confuso sul quale si produce. È in conformità a questo processo che sono state pronunciate le parole di Mark Fisher e Fredric Jameson nei confronti dell'esistente, rispetto al quale "there is no alternative" e in ossequio alla cui stolidità sarebbe "più facile immaginare la fine del mondo [cioè della natura] che la fine del capitalismo" (Jameson 2003) ridotto a natura ancora più potente della prima.

L'idea della storia naturale, però, comprendeva al proprio interno un'intuizione ulteriore ed è questa intuizione, che non è mai stata svolta, a mettere nelle condizioni di sottrarre la distruzione alla sua apparente naturalità, di tentare nonostante tutto un discorso sulla distruzione. Riprendiamo ancora la dichiarazione di intenti di Adorno: 1) "comprendere l'essere storico nella sua determinatezza storica esteriore, là dove esso è maggiormente storico, a sua volta come un essere naturale"; 2) "comprendere la natura, là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura, come un essere storico". Questa seconda intuizione, al di là del dettato adorniano e delle intenzioni di Adorno in quanto autore, è il lato della storia naturale che occorre svolgere: mostrare che la natura, non intesa come mito, comprende in sé una storicità capace di spezzare l'immobilità della storia che appare come natura; questo e solo questo permette di sottrarre la distruzione di Gaza dal suo congelamento nella profezia.

V

La storicità della natura, se deve essere pensata in tutta la sua radicalità, non può limitarsi a intendere la natura come metafora, come immagine, come mito. È certo che la natura barocca di Benjamin è storica, ma lo è ancor prima di essere natura, lo è in quanto immagine artistica del teschio e della candela e dunque figura della storia; lo stesso vale per ogni ricorso al mito, la cui separazione dalla storia è appunto già da subito storica: mistificazione, propaganda, reazione. La storicità della natura va riscontrata, invece, "là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura", là dove Wolfgang Lepenies ha visto la fine della storia naturale come immagine statica dominata dalla Grande Catena dell'Essere e l'inizio della storia della natura come processo temporalizzato (Lepenies [1976] 1991, 29-32), in quella cesura della modernità che era stata illuminata per la prima volta sotto questa luce da Arthur Lovejoy (Lovejoy [1936] 1966, 262). Si tratta dell'epoca in cui i naturalisti, sotto un'inedita pressione empirica, sono costretti a far saltare la catena dell'essere e a scioglierla in un processo temporale evidenziandone la storicità; si tratta dell'epoca iniziata da naturalisti come Buffon e Linneo, che se non temporalizzano direttamente la natura ne annunciano la temporalizzazione (Lepenies [1976] 1991, 65-79), e che culmina nel passaggio che attraversa le idee di Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck e Darwin in cui il tempo è un fattore decisivo. È in questo percorso che occorre reperire la genesi, i cui tratti sono presenti in modo sotterraneo in tutta la modernità, di ciò che permette di ricucire i termini dell'idea della storia naturale, senza perciò nasconderne la frattura.

Questo passaggio dovrà giocoforza apparire brusco, ma la sua rapidità è funzionale a non perdere di vista la questione in gioco – che è l'urgenza del presente nella forma di una storia naturale della distruzione – senza perciò stesso rinunciare alla ricostruzione del problema nella sua complessità. Si tratta infatti di un intero progetto di ricerca che si stringe in queste pagine, compresso e tagliato in virtù della rapidità imposta dalla cronaca e dalla violenza esibita dal presente. Il passaggio che deve apparire brusco è quello che conduce da questa storicità della natura al dibattito, esploso negli ultimi vent'anni ma riscontrabile a partire dall'ultimo quarto del secolo scorso, che ricade oggi sotto il nome, allettante e vago, di "Antropocene"^[5]. La categoria dell'antropocene, questo è quel che mi preme dire, è la categoria interpretativa che ha messo in luce l'idea della storia naturale (questa volta sì svolta nel suo complesso) come figura in grado di illuminare il presente e di pensare un discorso su di esso.

Muoviamo da un dato: definiamo "Antropocene" l'era nella quale l'attività umana si trasforma in fattore geologico. Nel 2024 la International Commission on Stratigraphy si è espressa su una questione decennale: l'Antropocene è o non è considerabile come era geologica, la cui consistenza empirica sia pari a quella che è riconosciuta, ad esempio, all'Olocene e al Pleistocene? La risposta è stata negativa. Ciononostante, e questo è per noi di interesse primario, la medesima commissione riconosce che "Anthropocene is here to stay" (Roland, Swindles, Ruffell 2003, 735). L'Antropocene è qui per restare in quanto

la sua struttura teorica – il continuo passaggio in esso tra ciò che è storico e ciò che è naturale – ha una incredibile efficacia nell'illuminare i fenomeni del presente, nel metterli in risalto, nel farli conoscere, orientandosi a essi attraverso una certa sensibilità comune, che è quella che ci chiede di rivedere la posizione che storicamente abbiamo nei confronti del rapporto tra umanità e natura. Perciò, la proposta non è di interrogarsi sull'effettiva esistenza dell'antropocene come categoria geologica, ma di limitarsi a osservarne l'efficacia esplicativa quando si tratta di leggere il presente. Si potrebbe scomodare per questo l'essenzialismo strategico elaborato da Gayatri Spivak (1990, 51), sebbene preferisca smarcarmi completamente dal problema dell'essenza e riferirmi al Kant della *Critica del giudizio* in cui il tema del finalismo naturale è sottomesso al principio metodologico dell'*als ob*, del "come se": la natura appare all'essere umano come se contenesse al proprio interno un principio di finalità, sebbene l'essere umano non possa isolare questo principio come se si trattasse di un concetto conoscibile, "come se un intelletto contenesse il fondamento unitario della molteplicità delle sue leggi empiriche" (Kant [1790] 1999, 140). Qualcosa di simile accade per quanto riguarda l'Antropocene: si tratta di una categoria interpretativa mediante la quale gli avvenimenti del presente risultano conoscibili, precisamente nel modo in cui storia e natura in essi appaiono in costante rimando reciproco.

Il dibattito sull'Antropocene si è impegnato, per così dire senza saperlo, a comporre il secondo movimento della storia naturale, quello che mostra la storicità della natura, proprio là dove essa appare più radicalmente come natura. Mi riferisco qui all'insieme di studi che comprende i lavori di Donna Haraway, Bruno Latour, Timothy Morton, Rosi Braidotti e numerosi altri autori che si inseriscono in questa linea. L'idea di un annullamento della distinzione tra natura e cultura, oppure tra umano e non-umano, se vuole evitare di naturalizzare l'umano levandoci ogni responsabilità all'azione, si sostanzia in una rianimazione, seppure profana, della natura che torna a muoversi e, in senso lato, a commuoversi. È in questo senso che Latour propone di pensare la figura di Gaia, vale a dire alla luce di una agentività generalizzata, secondo la quale "la capacità degli umani di riorganizzare tutto intorno a loro", vale a dire la loro capacità di produrre una storia, è una proprietà generale dei viventi" (Latour [2015] 2020, 149). In questo modo, secondo Latour, l'Antropocene avrebbe realizzato ironicamente l'idea hegeliana della spiritualità e, ancor più ironicamente, quella marxiana della rivoluzione, vale a dire innervando il mondo di *agency* e riassorbendolo in una redistribuzione generalizzata dei mezzi di produzione.

La ricostruzione di questo percorso non va nella direzione di considerare il dibattito sull'Antropocene alla stregua di una risoluzione dell'idea della storia naturale, bensì come il luogo teorico all'interno del quale è stata portata alle estreme conseguenze la seconda polarità della storia naturale, vale a dire il lato che invitava a riconoscere la storicità della natura, laddove essa appariva più radicalmente come natura. All'interno di quel dibattito, semmai, è stata dimenticata l'altra parte, quella connessa alla naturalizzazione della storia. La critica è stata rivolta interamente all'umano come soggetto libero e potente, come

efferato dominatore della natura e il peso è stato spostato esclusivamente sul lato della natura: una natura che andava rianimata, ripristinata nella sua integrità, salvata. Se si vuole, si può leggere come segue lo stato del dibattito: a fronte di un anti-anthropocentrismo che si vorrebbe tanto più radicale quanto più connesso all'immagine degli esseri non-umani, ci si dimentica che l'anti-anthropocentrismo ribadisce, ogni volta che è formulato, proprio l'anthropocentrismo che vorrebbe negare, dal momento che è l'*antropos* a essere architrave dell'argomentazione e punto di riferimento inevitabile. L'idea della storia naturale richiede di accettare proprio questo fatto, l'inevitabilità di questa tensione.

L'Antropocene, piuttosto, offre la *chance* per portare a compimento a un'altra operazione, che è quella di chiudere il cerchio della frizione tra storia e natura e mostrare come gli eventi che si inquadrano nella sua struttura siano, in definitiva, figure della storia naturale, figure nella cui storicità si mostra ogni volta la natura, una natura che però è stata ormai dichiarata come storica e, quindi, quantomeno potenzialmente superabile. L'Antropocene allora smette di essere una cosa o l'altra: era geologica o epoca storica, dominio umano sulla natura o catastrofe naturale che annulla il tempo storico. L'Antropocene è queste due cose stesse, dal momento che mette in luce e rende finalmente conoscibile quel che l'idea della storia naturale aveva intuito negli anni Trenta: l'evento storico si presenta sì come evento naturale, come sradicato dalla sua storia, come immutabile; ma lo fa solamente se è vero l'opposto, e cioè che quella naturalità è storica, continua e aperta alla possibilità del cambiamento.

La questione sollevata da Sebald al cospetto della distruzione delle città tedesche, e che si ripropone ora di fronte alla distruzione di Gaza, si predispone allora a essere ricostruita in una forma comprensibile.

VI

La distruzione appare come evento naturale e con essa appare come naturale la storia nel suo complesso. È in questo modo che si spiegano le ragioni dell'egemonia conquistata da un paradigma esplicativo della storia che ha occupato per intero lo spazio del dibattito pubblico, quantomeno nella sua versione meno macchiettistica: il paradigma della geopolitica. Parlare oggi della storia recente significa, apparentemente, parlare di geopolitica, ragionare geopoliticamente, usare un lessico geopolitico. Questo fatto ha senza dubbio le proprie ragioni, che si sono imposte definitivamente sul dibattito europeo a partire dal febbraio 2022, a cavallo dell'invasione russa dell'Ucraina. Da quel momento, esperti di geopolitica hanno occupato gli spazi del dibattito pubblico con la medesima urgenza e efficacia che, fino a qualche mese prima, era toccata ai virologi.

A metà degli anni Cinquanta, il geografo americano Richard Hartshorne definiva la geopolitica un "veleno intellettuale" (Dodds [2019] 2023, 19), per via della facilità con la quale permeava gli ambienti legati alla sicurezza americana, in particolare l'Office of Strategic Services, che sarà noto successivamente come Central Intelligence Agency (CIA). Come ogni disciplina di orientamento totalizzante, la geopolitica ha la pretesa luciferina di

offrire un meccanismo esplicativo capace di interpretare la complessità dei fenomeni, analogamente a quanto ha preteso di fare la semiotica negli anni della sua egemonia. Il meccanismo esplicativo della geopolitica si basa su un ristretto insieme di presupposti a cui si connettono una serie di concetti operativi, la cui funzione si presume predittiva. Le convinzioni base riguardano i seguenti assunti: le nazioni, intese come enti puntiformi e privi di vincoli legali, agiscono in base alla difesa della propria sicurezza; la geografia fisica ha una funzione determinante nel plasmare la politica internazionale; mezzi militari e risorse economiche costituiscono l'asse del rapporto tra le nazioni; l'idea di un ordine sovranazionale fondato sul diritto è una semplice illusione. A questi assunti, si connettono concetti come quelli di "sfera di influenza", "politica di potenza", "distinzione strategia/tattica", "blocco", i quali vengono utilizzati a scopo predittivo. L'immagine che la geopolitica ha di una nazione, e in particolare di quel genere di nazioni che le interessano in modo specifico che sono le "superpotenze" (altro concetto chiave della geopolitica), è quella di un ente che si muove meccanicamente espandendo la propria influenza e difendendo la propria sicurezza. Il rapporto tra stati è allora qualcosa di semplice da prefigurare, si costituisce mediante un movimento naturale di espansione e protezione: ogni volta che una potenza tocca un'altra potenza e ne invade la "sfera di influenza", questa reagisce tatticamente in base alla rilevanza strategica del territorio. La politica è ridotta a fatto geografico, quasi geologico, di espansione e contrazione.

Ma la geopolitica, il cui statuto epistemologico è quantomeno problematico, ha essenzialmente una funzione, quella di essere predittiva, ed è qui che i suoi principi teorici mostrano tutti i loro limiti, poiché laddove la geopolitica fallisce la predizione (ed è una cosa che accade con una certa frequenza) il discorso si fa sfumato, confuso, e chiama in causa il vecchio armamentario ottocentesco fatto di "cultura nazionale", "carattere del popolo" e "composizione razziale"; illustrativo, in questo, è un passaggio a firma di Dario Fabbri e risalente all'agosto 2020. Il tema in oggetto è la valutazione della cosiddetta "furia iconoclasta" dovuta al movimento Black Live Matters, che confliggeva, ai tempi, con le tesi geopolitiche che lo stesso Fabbri aveva sostenuto pochi mesi prima e che parlavano di un'America a vocazione imperiale e universalistica (Fabbri 2019, 35-43). Qui il passaggio di pochi mesi successivo:

Eppure a uno sguardo geopolitico lo scontro per il passato svela una realtà lontana dall'interpretazione corrente. Anziché provare la dissoluzione della sfera d'influenza statunitense, palesa la strenua tenuta dell'impero. Con le convulsioni d'Oltreoceano, scimmiettate soltanto nei paesi tributari, per fisiologica osmosi con il centro del sistema, perfettamente ignorate dagli avversari. Lungi dal riguardare gli afroamericani, è sfida tra soli bianchi, con i neri strumento di mani altrui, incapaci di insidiare il dominante ceppo germanico, destinati a rimanere subalterni.

Invece di annunciare il post-storicismo, è manovra per rinnegare la riconciliazione che seguì la guerra civile, per applicare al Sud il modello che fu yankee, per sancire la definitiva superiorità dei teutonici sui britannici d'America. Senza sensi di colpa (Fabbri 2020, 39).

Carattere del popolo, ceppo, razza, sangue, mistica connessione con eventi del passato, è presente tutto l'arsenale di quella naturalizzazione della storia culturale che Furio Jesi ha così magistralmente analizzato nel corso del suo lavoro (Jesi 1979, 31).

È chiaro che nel contesto in cui la storia appare tanto più come natura, lo strumento esplicativo egemone debba essere funzionale a questo processo e non sbaglia probabilmente Dodds quando fa risalire l'inizio del ritorno in grande della geopolitica agli anni Settanta, vale a dire quando è iniziata l'egemonia di un sistema economico e sociale rispetto al quale sembra davvero che *there is no alternative* (Dodds 2023, 5-6). Ma il fatto che la geopolitica appaia come lo strumento più efficace per leggere la storia non è un dato che va assunto come se fosse neutrale, bensì come sintomatico. La politica, ridotta a puro κράτος (*kratos*), non regge alla prova dei fatti e mentre salta assieme al suo potere predittivo si rifugia nella mistica della razza, del popolo e del sangue; affianco al κράτος la politica dispone di un altro elemento, essenziale al suo funzionamento, e che agisce anche nel momento in cui viene negato: ἦθος (*ethos*). La naturalità della storia, una volta osservata da vicino, si ribalta sempre e esprime la storicità di quella natura che appariva così tanto "naturale" e il κράτος si rivela sempre tanto più caricato di ἦθος.

Quello che la geopolitica dimentica nelle sue analisi glaciali, nel suo inquietante realismo in cui, ancora, *there is no alternative*, è che nella storia è sempre possibile leggere una condizione, indipendentemente dal fatto che sia favorita o soffocata: la condizione che guarda all'emancipazione degli oppressi. Nessuna storia politica è pura espansione naturale del κράτος di una potenza; in questa sua naturalità, è sempre anche ἦθος: posizione e condizione degli oppressi, dei subalterni, contro l'oppressione. È qui che agisce l'idea della storia naturale, nel momento che mostra – proprio grazie all'apparente naturalità della storia e mediante questa – il lato che da quella naturalità viene occultato: la resistenza materiale degli oppressi che lottano per la propria emancipazione.

VII

La domanda di apertura di questo testo prendeva le mosse da due questioni. La prima si interrogava riguardo le ragioni costitutive della storia naturale della distruzione e dell'afasia di fronte a essa; la seconda si chiedeva, allo stesso tempo, se fosse possibile riallacciare un discorso sulla distruzione. Ambedue le questioni vanno pensate all'interno del problema generale della filosofia della storia. Alla prima domanda è stata data una risposta: la storia, quando mostra il proprio lato violento, appare tanto più come natura, come destino ineluttabile che passa sopra la testa degli individui senza libertà. Ciò produce afasia, sclerotizzazione, silenzio. Produce quel disorientamento nel dibattito che ha condotto, gli stessi media, a picchi irrazionali nel grafico delle opinioni. È stato possibile, anche limitandosi allo stesso organo di informazione, leggere una linea editoriale che so-



steneva con fermezza l'operazione a Gaza come diritto di difesa dello stato di Israele, passando poi a una linea sempre più sfumata nella quale si è creata una finestra – tra settembre e ottobre di quest'anno – in cui si è parlato apertamente di collegamenti tra imperialismo e le violazioni israeliane del diritto internazionale (Mauro 2025), per tornare poi a una rinormalizzazione del discorso, che si è spinta fino a considerare (sul medesimo organo progressista) i giovani schierati in difesa del popolo palestinese come quinte colonne europee di un progetto di islamizzazione dell' occidente (Serra 2025). Questo è il prodotto della naturalizzazione della storia sul dibattito pubblico, della proclamata assenza di una filosofia della storia: quello di sclerotizzare il dibattito e polarizzarlo su posizioni prive di comunicazione; un dibattito ottuso, che "brandizza" la politica incasellandola nella forma merce, come nel caso in cui riduce milioni di persone in piazza, con le loro storie convergenti e divergenti, le loro culture, passioni, origini etichettandole con il termine pro-Pal, utile più a produrre ricerche di mercato che non cultura politica. L'afasia di fronte alla distruzione è l'afasia di fronte alla sclerosi delle cellule del discorso apparentemente impossibilitato a fluidificarne la stolidità naturalità.

La seconda domanda, se sia possibile riallacciare un discorso sulla distruzione, è più impegnativa e non attende una risposta univoca e bell'e pronta. Questo testo ha tentato di mostrare i punti di frattura nei quali la naturalità della storia, che è sempre apparente, può essere spezzata, mostrando – nell'idea della storia naturale – il potenziale storico della natura, di ciò che è schiacciato e muto. In questo, è da vedere l'oppressione dei subalterni ed è solo attorno a essi, lasciandoli parlare e non esibendoli come vittime e cadaveri, che è possibile immaginare, di nuovo, un discorso: malgrado tutto. La rappresentazione di Gaza nel dibattito pubblico è la rappresentazione della vittima di una collera impossibile da redimere e per questo appare naturalizzata: i bimbi cenciosi con i volti sporchi di polvere, le mani tese alla ricerca del cibo, le donne che piangono in ginocchio, i padri che cullano cadaveri di neonati incapaci persino di piangere. Li abbiamo visti tante volte e ogni volta li abbiamo visti, quali nature morte, emergere dallo sfondo delle rovine, come edera in un Canaletto appeso sulle pareti di una stanza da quattro soldi. Nel terremoto dell'Irpinia, negli Tsunami, nelle alluvioni: vittime di una distruzione naturale che ne cancella la storia riducendole a vittime, marionette come quelle di Bruegel che mette in scena nel *Trionfo della morte*.

Ma un monito, a chiederci il contrario, lo abbiamo sempre avuto sotto gli occhi per molto tempo. Sul lato friulano della diga del Vajont c'è un cartello: "Vajont 9 ottobre 1963. 1910 sono le vittime 487 sono bambini con meno di 15 anni - morti non per incuria ma per colpa!!!". La distruzione ha colpa, anche quando è apparentemente tanto più naturale da sembrare ineluttabile: la natura non è mai solo natura, è sempre già storia e ne ha la sua filosofia. Se torniamo alla frase fulminante di Jameson, secondo cui è *più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo*, possiamo fare un passo in avanti in questa direzione. La distruzione di Gaza non è parte di quella fine del mondo che sarebbe facile da immaginare, anzi: è la menzogna a presentarla così, come fine naturale

del mondo. La distruzione di Gaza è parte dell'inimmaginabile: di una fase predatrice del processo di sfruttamento del mondo che esige di invocarne la fine. Dare voce a ciò che è muto è il solo modo per recuperare un discorso su Gaza: dietro ogni bambino cencioso c'è un banco di scuola vuoto, dietro ogni madre e padre in lacrime un tavolo da lavoro distrutto, la tastiera di un pc che non si accende più, dietro ogni velo la lotta per toglierlo. Questo ci chiede la storia naturale della distruzione, di far vedere l'intera società martoriata che produce la distruzione e che ne è, al contempo, la vittima. Nella storia naturale della distruzione abbiamo allora la *chance* di riprendere il filo della filosofia della storia, una filosofia della storia che riconosce la naturalità della storia, la realtà di questo fatto, e che però in questo fatto, proprio grazie a questo fatto, conosce i popoli oppressi e i loro oppressori, schierandosi a fianco degli uni e contro gli altri.

Note

[1] Secondo rilevazioni satellitari concordanti operate da UNOSAT 2025 e SkySat, le tonnellate di macerie prodotte nella striscia di Gaza sono, a oggi, superiori a sessanta milioni.

[2] Mi sono occupato a più riprese di questo testo. Rimando alla traduzione che ho redatto (Adorno [1932] 2009), all'articolo Farina 2016 e all'introduzione della monografia intitolata *Ontologia naturale e storia* (Farina 2019, 15-58). A queste pubblicazioni ci si può riferire per una ricostruzione storico-filosofica del testo e della sua collocazione sia nella biografia intellettuale adorniana, sia nel più ampio dibattito culturale a Weimar.

[3] "Da questo punto di vista, la stessa contesa tra il metodo dialettico ed il metodo 'critico' (o materialistico-volgare, machistico, ecc.) è un problema sociale. L'ideale conoscitivo delle scienze naturali che, applicato alla natura, serve appunto unicamente al progresso della scienza, quando viene riferito allo sviluppo sociale, si presenta come mezzo della lotta ideologica della borghesia" (Lukács [1923] 1973, 15); "Questa limitazione del metodo alla realtà storico-sociale è molto importante. I fraintendimenti che hanno origine dall'esposizione engelsiana della dialettica poggiano essenzialmente sul fatto che Engels - seguendo il falso esempio di Hegel - estende il metodo dialettico anche alla conoscenza della natura" (Lukács [1923] 1973, 6n.).

[4] "Ma che sia una buona azione, cioè un'azione pedagogica, che giovi alla vita, empiri oggi le orecchie ai tedeschi con tutto questo entusiasmo di tipo notturno, questo complesso 'alla Goerres' di terra, popolo, natura, morte e passato, questo oscurantismo rivoluzionario così acerbamente caratterizzato, con la muta insinuazione che tutto ciò è di nuovo all'ordine del giorno, che siamo di nuovo a quel punto, che non si tratta tanto di storia quanto di vita, di gioventù, di passato - ecco la domanda che rende inquieti" (Mann [1926] 1957, 200).

[5] Per ricostruire l'anello di passaggio tra la storicità della natura nella tarda modernità e il dibattito sull'Antropocene occorrerebbe passare attraverso Heidegger e Foucault.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1932] 1997

Th.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte* [1932], in *Id. Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. v R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997.

- Adorno [1932] 2009
Th.W. Adorno, *L'idea della storia naturale* [*Die Idee der Naturgeschichte*], in Id. *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico* [*Die Aktualität der Philosophie*], tr. it. di M. Farina, Milano-Udine 2009.
- Adorno [1966] 2004
Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* [*Negative Dialektik*, Frankfurt 1966], tr. it. di P. Lauro, Torino 2004.
- Anderson [1976] 1977
P. Anderson, *Il dibattito nel marxismo occidentale* [*Considerations On Western Marxism*, London 1976], tr. it. di F. Moretti, Roma-Bari 1977.
- Arendt [1966] 1985
H. Arendt, *Brief an Karl Jaspers. 14.07.1966*, in Karl Jaspers-Hannah Arendt. *Briefwechsel 1926-1969*, München 1985.
- Baeumler [1926] 1983
A. Baeumler, *Da Winckelmann a Bachofen*, in A. Baeumler-F. Creuzer-J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, vol. I, a c. di G. Moretti, Milano 1983.
- Benjamin [1935] 2004
W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen* [1935], tr. it. di E. Villari, in *Opere*, a c. di E. Ganni, vol. VI, Torino 2004.
- Buck-Morss 1977
S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, Hassocks (Sussex) 1977.
- Dodds [2019] 2023
K. Dodds, *Il primo libro di geopolitica* [*Geopolitics. A Very Short Introduction*, Oxford 2019], tr. it. di C. Stangalino, Torino 2023.
- Fabbri 2019
D. Fabbri, *L'America tra impero e libero arbitrio*, "Limes" 12 (2019).
- Fabbri 2020
D. Fabbri, *Sulla memoria l'America si gioca il futuro*, "Limes" 8 (2020).
- Farina 2016
M. Farina, *Adorno e l'idea della storia naturale*, "Intersezioni" XXXVIII/2 (2018), 209-234.
- Farina 2019
M. Farina, *Ontologia naturale e storia. La genesi della «Dialettica negativa» di Adorno*, Napoli-Salerno 2019.
- Fisher [2009] 2018
M. Fisher, *Realismo capitalista* [*Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, UK 2009] tr. it. di V. Mattioli, Roma 2018.
- Foster 2013
J.B. Foster, *Marx and the Rift in the Universal Metabolism of Nature*, "Monthly Review" 65 (2013).
- Jameson 2003
F. Jameson, *Future City*, "New Left Review" 21 (2003) (<https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city>).

Jesi 1979

F. Jesi, *Cultura di destra*, Torino 1979.

Kant [1790] 1999

I. Kant, *Critica del giudizio* [*Kritik der Urteilskraft*, Berlin-Libau 1790], tr. it. di A. Bosi, Torino 1999.

Latour [2015] 2020

B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* [*Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris 2015], tr. it. di D. Caristina, Milano 2020.

Lepenes [1976] 1991

W. Lepenes, *La fine della storia naturale* [*Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten*, München 1976] tr. it. S. Kolb, A. Pasquali, Bologna 1991.

Lovejoy [1936] 1966

A.O. Lovejoy, *La Grande Catena dell'Essere* [*The great chain of being; a study of the history of an idea*, Cambridge 1936], tr. it. di L. Formigari, Milano 1966.

Lukács [1920] 2004

G. Lukács, *Teoria del romanzo* [*Die Theorie des Romans*, Berlin 1920], tr. it. di G. Raciti, Milano 2004.

Lukács [1923] 1973

G. Lukács, *Storia e coscienza di classe* [*Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin 1923], tr. it. di G. Piana, Milano 1973.

Mauro 2025

E. Mauro, *La pace e l'imperialismo americano*, "La Repubblica" 5 ottobre (2025).

Mauro 2025

E. Mauro, *La pace e l'imperialismo americano*, "La Repubblica" 5 ottobre (2025).

Mann [1926] 1957

T. Mann, *Rendiconto parigino* [*Pariser Rechenschaft*, 1926], in Id., *Scritti politici*, tr. it. di L. Scalero, Milano-Verona 1957.

Marx [1852] 1982

K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, tr. it. di P. Togliatti, in K. Marx, F. Engels, *Opere*, Vol. XI, Roma 1982.

Marx [1867] 1968

K. Marx, *Il capitale*, [*Das Kapital*, Hamburg 1967] Libro I, tr. it. di D. Cantimori, Roma 1968.

Pensky 2004

M. Pensky, *Natural History: the Life and Afterlife of a Concept in Adorno*, "Critical Horizons" 5 (2004), 227-258.

Roland, Swindles, Ruffell 2003

T.P. Roland, G.T. Swindles, A. Ruffell, *The 'Anthropocene' is here to stay – and it's better not as a geological epoch*, "Nature" 627 (2024).

Sebald [1999] 2004

W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [*Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München 1999], tr. it. di A. Vigliani, Milano 2004.

Serra 2025

M. Serra, *Chissà se lo sanno*, "La Repubblica" 30 novembre (2025).

Spivak 1990

G.C. Spivak, *The Post-Colonial Critic*, New York-London 1990.

Weber [1904] 1997

M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* [*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" voll. XX, XXI (1904, 1905)], tr. it. M.

Marietti, Milano 1997.

English abstract

This essay examines the contemporary tendency to perceive large-scale historical destruction as a natural fact rather than as the outcome of specific historical and political processes. Taking the destruction of Gaza following October 7, 2023 as its point of departure, the text analyzes the affective and discursive paralysis through which political violence is increasingly experienced as destiny, thereby insulated from historical explanation and critical judgment. To conceptualize this phenomenon, the essay mobilizes Theodor W. Adorno's early notion of *Naturgeschichte*, as developed in *The Idea of Natural History*. Natural history is understood here as a dialectical configuration in which history congeals into second nature, while nature itself appears as historically sedimented and marked by decay. A brief engagement to W. G. Sebald's reflections on destruction serves to highlight the persistence of historical amnesia in the face of systematic violence. The essay then situates this framework within contemporary debates on the Anthropocene, arguing that the naturalization of geopolitical devastation reproduces the very logic that renders destruction inevitable. Against this tendency, the concept of natural history is proposed as a critical tool for interrupting narratives of inevitability and for rearticulating historical responsibility, resistance, and agency—even in the face of ongoing catastrophe.

keywords | W.G. Sebald; Theodor Adorno; Natural History; Geopolitical.

" Loué sois-tu, personne... "

Georges Didi-Huberman



" Personne ne témoigne (*Niemand zeugt*) pour le témoin " (Celan [1964] 1998, 264-265) mais le fil du témoignage – fût-il emmêlé à d'autres, effiloché ou cassé par endroits – n'en continue pas moins, survivant, de courir sur le " chemin de l'impossible ". Cela arrive, par exemple, lorsque ce fil, ainsi que l'imagine Celan, " engendre (*zeugt*) un enfant " (Celan [1959] 1960, 35). Dans un texte justement dédié à son fils Éric, le poète affirmera que,

malgré cette fatalité selon laquelle " l'Histoire fait des trous ", eh bien " nous sommes là debout (*wir stehn*) " quand même (Celan [1971] 2025, 86-87). Mais comment sommes-nous restés debout dans le " vent-du-temps " qui souffle si fort ? Comment ne sommes-nous pas tombés complètement dans les trous de l'histoire ? Parce que nous sommes des êtres de mémoire et de désir, d'imagination, de parole et de pensée. Voilà d'abord comment nous sommes restés debout : geste aussi puissamment éthique que – chez Celan – adressé à " personne " :

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.
Für-niemand-und-nichts-Stehn.

[Tenir debout, dans l'ombre
du stigmaté des blessures en l'air.
Tenir-debout-pour-personne-et-pour-rien.
(Celan [1971, 2003] 2025, 32-33)]

Tief
in der Zeiteinschränkung [...]
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

[Tout au fond
de la crevasse des temps [...]
attend, cristal de souffle,
ton inébranlable
témoignage.
(Celan [1971, 2003] 2025, 48-49)]

Un témoignage sera " inébranlable " s'il sait impersonnellement survivre, pour tous ou pour personne, à la personne même du témoin. Là où le survivant avait dû trouver mille ruses pour sa propre et personnelle *survie*, le poète aura pour charge d'inventer d'autres genres de ruses pour la *survivance* de son témoignage. Comme Ulysse l'avait fait pour échapper, sous le nom de " personne " (*outis*) au cyclope Polyphème dévoreur d'humains, Paul Celan aura élu le nom de " personne " (*Niemand*) pour faire passer son témoignage à travers le mauvais " vent du temps ". Son lyrisme devait donc bien prendre son essor avec la mallarméenne " rose de personne " (*Niemandrose*) (Celan [1963] 2023, 36-37). Mais, comme Martine Broda l'a montré, Celan rusait constamment avec ce nom de " personne ", transformant peu à peu le pronom indéfini (négatif) en un vaste et vague nom propre (positif) ouvrant sur le " nous " de toute écoute poétique (Broda [2002] 2023, 162-165) :

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.

Dir
entgegen.

[Loué sois-tu, Personne.
Pour l'amour de toi nous voulons
fleurir.
Contre
toi. (Celan [1963] 2023, 36-37)]

Le travail poétique serait, alors, à considérer sous l'angle d'une *ruse pratique* – cette intelligence imaginative que les Grecs anciens nommaient la *mêtis* (Detienne, Vernant 1974) – envisagée comme *geste éthique* : celui de *faire passer un témoignage malgré tout*. Sur la même page où Celan affirmait que “ personne ne témoigne pour le témoin ” était inscrite, en haut de page, la formule extraordinaire “ gloire de cendres ” (*Aschenglorie*), qui porte à espérer qu'il serait possible – nécessaire, même – de témoigner lumineusement des cendres d'Auschwitz (Celan [1967, 2003] 2025, 122-123). Si l'on peut parler d'une “ gloire de cendres ”, c'est probablement que tout est imaginable à la poésie, cette “ lumière de l'u-topie ”. Ainsi, sur le chemin où l'on se perd, la *Pierre parle*, même si “ personne ne l'entend ” avant que, peut-être, quelqu'un ou une “ Personne l'entende ” (Celan [1959] 2002, 36).

Imaginons que, d'un arbre disparu, demeure une seule feuille (*ein Blatt, baumlos*) (Celan [1971] 2025, 100-101). Ou bien que demeure une seule branche, mais “ une branche de lecture (*ein Leseast*) ” pour que survive le témoignage de sa brisure même (Celan [1971] 2025, 134-135). C'est alors comme si, les beaux arbres qui peuplent toute l'histoire du lyrisme allemand ayant été brûlés ou abattus dans les “ orages d'acier ” de l'histoire, le poète se donnait pour tâche d'en recueillir et d'en faire parler les plus modestes vestiges : telles, ces feuilles de “ paulownias ”, nom d'un arbre qui contient son prénom, et qui ont une forme de cœur (Celan [1963] 2023, 136-137). Et si ne restaient que quelques bouts d'écorce ? Ces écorces de platane que le poète gardait précieusement dans un tiroir de son bureau [Fig. 1], dans sa poche lorsqu'il partait pour un voyage difficile, ou qu'il envoyait à Nelly Sachs comme de minuscules talismans salvateurs ?

Je t'envoie ici encore quelque chose qui aide contre les petits doutes qui parfois nous assailent ; c'est un morceau d'écorce de platane. On le prend entre le pouce et l'index, le tient bien fort en pensant à quelque chose de bon. Mais – je ne peux te le taire – des poèmes et surtout les tiens, sont d'encore meilleures écorces de platane. Je t'en prie, alors recommence à écrire. Et laisse cela s'acheminer vers nos doigts. Tu sais combien nous – et pas seulement nous – en avons besoin (Celan [1960] 1999, 51-52; Celan [1951-1970] 2001, v. I, 96; v. II, 115; Lauterwein 2005, 168-173; Barnabé 2024, 177-180).

*

L'écorce est comme un bout de peau arrachée à un arbre. En latin on la nommait *liber* là où elle adhère encore au tronc : mot du livre, donc, et mot de la liberté (Didi-Huberman 2011, 70-71). Paul Celan ne conservait-il pas ses bouts d'écorces comme les vestiges de

quelque grand arbre – ou livre – disparu ? De la même façon que, dans “ Fugue de mort ”, il affirmait que “ nous creusons dans le ciel une tombe ” (Celan [1945] 1998, 52-53), dans *La Rose de personne* il voudra écrire : “ En l’air là-haut, c’est là que demeure ta racine, là, / en l’air (*in der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, / in der Luft*) ” (Celan [s.d.] 1998, 220-221); voir dans la traduction de Martine Broda : “ En l’air, là reste ta racine, là, / en l’air ” (Celan [1963] 2023, 150-151)). Dans *Partie de neige*, la même image reviendra, sous la variante du “ creuseur de puits dans le vent (*Brunnengräber im Wind*) ” (Celan [1971] 2025, 14-15). Mais, si nos racines sont dans l’air, cela ne veut-il pas dire que l’arbre est sens dessus dessous, la tête en bas ? Ou bien, plus prosaïquement, qu’il a brûlé et que tout son corps – ramures, tronc, racines – est parti dans le ciel en fumée ? On a vu quelquefois, dans cette image, un sens kabbalistique. On peut tout aussi bien considérer, de façon plus immanente, que, notre arbre généalogique ayant brûlé – trauma du génocide –, il ne nous reste plus, selon la “ filiation paradoxale ” dont parlait Monique Schneider, qu’à chercher nos racines dans l’air et sa dissémination de toute chose. Les écorces nous rappellent encore lacunairement d’où nous venons, mais l’histoire nous a bien arrachés à nos supposées – ou désirées – racines.

Et voilà bien, quatre-vingts ans après la libération du camp d’Auschwitz, où en est l’existence juive à l’heure de Gaza. D’un côté, on n’a jamais cessé de vouloir l’éradiquer (selon un antisémitisme toujours plus florissant), d’un autre on s’est mis en tête de l’enraciner dans quelque chose comme un messianisme territorial (caractéristique, plus que jamais, de la politique actuelle [j’écris ces lignes en septembre 2025] du gouvernement israélien). Or, éradiquer et enracer constituent deux volontés symétriques autour de la même notion de racine : ce ne sont, finalement, que les deux faces d’une même médaille (militaire, il va sans dire), et elle a nom fascisme. Dans cette double et effrayante perspective, l’obsession de la racine va de pair avec une postulation du peuple un : le peuple uni, soudé autour du “ seul nom d’un ” (de La Boétie [1548] 2022, 48). Or l’unité d’un peuple, quel qu’il soit, est aussi illusoire que – dans certaines conditions historiques – dangereuse. Par exemple, s’agissant du peuple juif, Schlomo Sand a fait œuvre utile en montrant les éléments mythiques ayant forgé l’unité immémoriale de ce peuple dans l’histoire (Sand [2008] 2010). Mais, en prétendant “ cesser d’être juif ” par réaction à l’ethnocentrisme délétère du gouvernement israélien, Sand légitimait en quelque sorte, face à ses ennemis politiques, cette “ racine ” unique dont il avait par ailleurs montré le caractère mystificateur (Sand 2013, 133-139).

Nos racines sont “ en l’air là-haut ”, comme l’écrivait Celan, parce qu’elles sont plurielles et disséminées au vent de l’histoire. On s’enrichit dans la pluralité, même si l’on perd quelque chose dans la dissémination, tout cela porté par le même mouvement dialectique. Alors, osons dire que “ le peuple ” juif n’existe pas, si ce n’est pour ceux qui veulent l’éradiquer ou pour ceux qui veulent lui assigner une seule racine. Il n’existe pas comme “ le peuple ” car il existe bien mieux que cela : soit en tant que *peuples pluriels*, ainsi qu’Emanuel Ringelblum le notait par exemple au fil de ses bouleversantes chroniques du ghetto de Varsovie

(Cf. Ringelblum [1961] 2017; Didi-Huberman 2020, 129-143). La Torah elle-même n'est-elle pas un *livre pluriel* dispersé dans le temps d'une très longue histoire (Liverani [2003] 2010) ? Aujourd'hui nous pouvons lire les *poèmes épars* de Celan comme autant de témoignages " pour personne ", c'est-à-dire pour tout un chacun désireux de les approcher, de les écouter.

Dans cette région du témoignage disparaît, alors, l'opposition inféconde entre un style " clair " de témoignage (incarné par Primo Levi) et le style " obscur " de Paul Celan. Car tout témoin, " clair " ou " obscur ", s'adresse à une *pluralité d'autrui* selon le même geste — d'espérance mêlé de désespoir — qu'avec son propre style Charlotte Delbo aura su porter à un particulier degré de justesse éthique et d'intensité émotionnelle :

Vous voudriez savoir
poser des questions
et vous ne savez quelles questions
et vous ne savez comment poser les questions
alors vous demandez
des choses simples
la faim
la peur

la mort
et nous ne savons pas répondre
nous ne savons pas répondre avec vos mots à vous
et nos mots à nous
vous ne les comprenez pas [...]
et vous croyez que nous ne savons pas répondre

Vous ne croyez pas ce que nous disons
parce que
si c'était vrai
ce que nous disons
nous ne serions pas là pour le dire.
Il faudrait expliquer
l'inexplicable
expliquer
pourquoi Viva qui était si forte
est-elle morte
et non pas moi (Delbo [1971] 2024, 73-74).

Ce texte est une version élaborée à partir de la conférence intitulée *Témoigner pour le témoin*, donnée à Athènes le 29 octobre 2025.

Références bibliographiques

Barnabé 2024

C. Barnabé, *Survivance du charme. Le poème et l'idée de guérison : Jaccottet, Hughes, Gamoneda, Celan*, Genève 2024.

Broda [2002] 2023

M. Broda, *Postface*, dans P. Celan, *La Rose de personne [Die Niemandrose]*, Frankfurt am Main 1963], trad. fr. M. Broda, Paris 2023.

Celan [s.d.] 1998

P. Celan, *En l'air là-haut [In der Luft...]*, s.d.], dans Id., *Choix de poèmes. Réunis par l'auteur*, trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris 1998.

Celan [1945] 1998

P. Celan, *Fugue de mort [Todesfuge, 1945]*, dans Id., *Choix de poèmes. Réunis par l'auteur*, trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris 1998.

Celan [1951-1970] 2001

P. Celan, *Correspondance avec Gisèle Celan-Lestrange (1951-1970)*, vol. I-II, éd. B. Badiou, É. Celan, Paris 2001.

Celan [1959] 2002

P. Celan, *Dialogue dans le montagne [Gespräch im Gebirg, 1959]*, dans Id. *Le Méridien et autres proses*, trad. fr. J. Launay, Paris 2002.

Celan [1960] 1999

P. Celan, *Correspondance avec Nelly Sachs (1954-1969)* [lettre du 28 juillet 1960], trad. fr. M. Gansel, Paris, 1999.

Celan [1963] 2023

P. Celan, *La Rose de personne [Die Niemandrose]*, Frankfurt am Main 1963], trad. fr. M. Broda, Paris 2023.

Celan [1964] 1998

P. Celan, *Gloire de cendre [Aschenglorie]*, Frankfurt am Main 1964], dans Id., *Choix de poèmes. Réunis par l'auteur*, trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris 1998.

Celan [1967] 2025

P. Celan, *Renverse du souffle [Atemwende]*, Frankfurt am Main 1967], trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris 2025.

Celan [1971] 2025

P. Celan, *Partie de neige [Schneepart]*, Frankfurt am Main 1971], trad. fr. J.-P. Lefebvre, Paris 2025.

Delbo [1971] 2024

C. Delbo, *Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants et autres poèmes (1946-1985)* [*Auschwitz et après*, vol. III. *Mesure de nos jours*, Paris 1971], Paris 2024.

Detienne, Vernant 1974

M. Detienne, J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris 1974.

Didi-Huberman 2011

G. Didi-Huberman, *Écorces*, Paris 2011.

Didi-Huberman 2020

G. Didi-Huberman, *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris 2020.

de La Boétie [1548] 2022

É. de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éd. M. Smith, M. Magnien, Paris 2022.

Lauterwein 2005

A. Lauterwein, *Paul Celan*, Paris 2005.

Liverani [2003] 2010

M. Liverani, *La Bible et l'invention de l'histoire. Histoire ancienne d'Israël [Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele, Bari/Roma 2003]*, trad. fr. V. Dutaut, Paris 2010.

Ringelblum [1961] 2017

E. Ringelblum, *Oneg Shabbat. Journal du ghetto de Varsovie (1939-1942) [Dziennik Warszawskiego Getta, Warszawa 1961]*, trad. fr. N. Weinstock, I. Rozenbaumas, Paris 2017.

Sand [2008] 2010

S. Sand, *Comment le peuple juif fut inventé. De la Bible au sionisme [Matai ve'ekh humtza ha'am hayehudi?, Tel-Aviv 2008]*, trad. fr. S. Cohen-Wiesenfeld, L. Frenk, Paris 2010.

Sand 2013

S. Sand, *Comment j'ai cessé d'être juif. Un regard israélien*, trad. fr. M. Bilis, Paris 2013.

English abstract

The essay by Georges Didi-Huberman examines the ethical and poetic dimensions of Paul Celan's work, centered on the paradoxical figure of "Personne/Niemand" conceived as a site of testimony that both survives and transcends the individual witness. Drawing on Celan's reflections that "no one testifies for the witness," the article examines how poetic language endures within the fissures of history, navigating what Celan calls the "wind of time" that seeks to erase memory. Through sustained engagement with Celan's imagery—from Ulysses's cunning evasion of the Cyclops to the "rose of nobody"—Didi-Huberman frames poetry as an act of *mêtis*, a strategic intelligence that enables testimony to persist despite historical rupture. The text situates the survivor's efforts to endure within broader ethical concerns, proposing that poetry functions as a medium that makes room for testimony "for no one and everyone," rather than for a singular subject. Celan's fragments—such as leaves or bark representing what survives of a tree—symbolize the modest yet enduring vestiges that poetry can gather and activate. In this framework, the tension between annihilation and the persistence of language becomes central: poetic fragments carry traces of trauma, presence, and loss that resist total historical erasure. The essay further reflects on the implications of this poetics in the context of Jewish existence some eighty years after Auschwitz and amid contemporary political pressures. By juxtaposing the dispersion of roots with the demands of monolithic identity narratives, Didi-Huberman argues that plurality—of voices, histories, and testimonies—is both the condition and the promise of poetic survival. In this way, Celan's work emerges as a site where ethical testimony and imaginative practice intersect, challenging simplistic binaries between clarity and obscurity in the act of bearing witness.

keywords | Paul Celan; Personne; Gaza; Auschwitz.

Rilievi

Tra i resti del passato e le macerie del presente

Tesori archeologici di Gaza: 5000 anni di storia salvati dalla distruzione (Paris, Institut du Mond Arabe, avril-décembre 2025)

Valentina Porcheddu



1 | Pavimento musivo da Dayr Al-Balah, prelevato nel 1997, datato al periodo bizantino (579); Autorità Nazionale Palestinese, in deposito al Museo d'Arte e Storia di Ginevra. Foto di Flora Bevilacqua.

2 | Lucerna romana tipo Loeschke 1B con scena erotica (h.: 3,5 cm; lung.: 12 cm; larg.: 8,8 cm | C.C.: beige chiaro; V. rossa, forse lucida; S.) | decorazione a rilievo sul medaglione e lungo il perimetro; datata tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.* e proveniente da Gaza, Blakhiyah (antica Anthédon di Palestina). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Flora Bevilacqua. Precedente attribuzione cronologica: II-III sec. d.C. (scheda preliminare redatta nel 2007 per il secondo volume di *Gaza à la croisée des civilisations*, mai pubblicato); oppure I sec. d.C. (secondo *Gaza à la croisée des civilisations*, Genève 2007, 236).

3 | Anfora vinaria da Gaza, V sec. d.C. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

È giusto parlare del patrimonio archeologico di Gaza quando decine di migliaia di donne, uomini e bambini sono periti sotto le bombe e continuano a morire per la violazione della tregua e le conseguenze degli intollerabili blocchi umanitari da parte dello Stato d'Israele e dei paesi complici? Perché interessarsi alle civiltà antiche quando gli abitanti di Gaza lottano per la sopravvivenza? Una risposta a queste domande ha provato a darla la mostra *Tresors sauvés de Gaza. 5000 ans d'histoire*, andata in scena all'Istituto del mondo

arabo di Parigi dal 3 aprile al 7 dicembre 2025, con la collaborazione del Museo d'Arte e Storia di Ginevra, del Ministero palestinese del Turismo e delle Antichità, della Scuola biblica e archeologica francese di Gerusalemme (EbaF) e dell'Alleanza internazionale per la protezione del patrimonio (Aliph). Curata da Elodie Bouffard e allestita dagli architetti e designers palestinesi Elias e Youssef Anastas, l'esposizione ha presentato al pubblico un centinaio di reperti che l'esilio ha salvato dalla distruzione. Oggetti scalfiti dal tempo e dalla mancanza di cure, che resistono alla furia della guerra come sentinelle della multi-forme e preziosa identità del popolo palestinese.

Nel 1879, nella Palestina ottomana, un contadino scoprì sulla cima di una collina di sabbia a Nuseirat una maestosa statua in marmo raffigurante Zeus seduto sul trono. L'archeologia a Gaza comincia dunque con un rinvenimento fortuito e, sebbene la scultura oggi conservata al Museo archeologico di Istanbul non costituisca un *unicum* come la Venere di Milo, l'esercito di terracotta dell'imperatore Qin a Xi'an o i Giganti di Mont'e Prama in Sardegna, anche in quel lembo di terra oggi martoriato un dio di pietra si manifestò al più umile degli abitanti, affinché fosse testimone del glorioso passato del suo popolo.

Furono tuttavia gli egittologi britannici residenti al Cairo a svelare, tra il 1922 e il 1948, le ricchezze archeologiche della Palestina attraverso indagini negli insediamenti dell'Età del Bronzo e del Ferro. Ma i violenti scontri che si verificarono sotto il mandato britannico a partire dal 1938 e, successivamente, la creazione dello Stato di Israele nel 1948, arrestarono le ricerche. Gli scavi ripresero in maniera sporadica dopo il 1967, con l'occupazione israeliana di Gaza: a Dayr el-Balah venne allora riportato alla luce un vasto complesso egiziano di epoca cananea (XIV-XIII sec. a.C.) con cinquanta sarcofagi antropomorfi di terra cruda, attualmente esposti in Israele. Il primo ritrovamento nell'ambito dell'archeologia bizantina risale invece al 1918, con la scoperta di un mosaico ad 'Ain Shâllâlâh, rimosso dall'esercito australiano e trasferito a Melbourne.

Nel 1994, all'indomani degli Accordi di Oslo, viene finalmente creato il Servizio delle Antichità della Palestina, che già dal 1995, con la collaborazione dell'École biblique et archéologique française de Jerusalem (EbaF), avvia diversi cantieri di scavo. Si tratta di interventi che hanno soprattutto lo scopo di arginare la distruzione del patrimonio causata dalla caotica urbanizzazione della Striscia. Dal ricco sottosuolo di Gaza riemerge così la memoria delle civiltà che vi si erano succedute dall'Età del Bronzo fino alle ultime influenze turche della fine del XIX secolo. Durante cinque anni e malgrado gli ostacoli connessi alla forte densità di occupazione del suolo – la Striscia di Gaza ha una superficie di 365 chilometri quadrati, in cui vivono oltre 2 milioni di abitanti (700.000 solo a Gaza City) – le scoperte sono numerose e di grande rilevanza: a Nuseirat vengono dissotterrate le imponenti rovine del monastero di Sant'Illarione, un complesso paleocristiano di circa un ettaro di estensione fondato nel 329, che comprende una basilica e tre santuari sovrapposti, una cripta per i pellegrini, diversi edifici monastici e un impianto termale romano. Nel campo di rifugiati di Jabâliya, a Mukheitim, tornano alla luce una necropoli romana e un comples-



4 | Architrave con tre rosette da Gaza, epoca ottomana (XIX secolo); Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

5 | Balaustra in marmo bianco (h.: 15 cm; lung.: 92 cm; larg.: 55 cm; peso: 156 kg [peso della cassa e dell'oggetto]), datata al V-VI sec. (periodo bizantino, secondo *Gaza à la croisée des civilisations*, Genève 2007, 163); oppure IV-VII sec. (datazione preliminare per le liste di partenza); produzione bizantina, proveniente da Gaza, città vecchia; Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

6 | Capitello in marmo bianco (h.: 33 cm; lung.: 44 cm; larg.: 44 cm; peso: 90 kg [escluso il peso della cassa]); produzione romana o bizantina; datato al IV sec. (periodo bizantino); oppure IV sec.-prima metà V sec. (secondo la scheda in A. Chambon 2012); oppure fine V-inizio VI sec. (secondo *Gaza à la croisée des civilisations*, Genève 2007, 160); oppure V-VI secolo (dossier stampa 2007), proveniente da Gaza, Blakhiyah (antica Anthédon di Palestina) (1992); Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Flora Bevilacqua.

so funerario bizantino, che consta di 17 iscrizioni e pavimenti musivi in eccellente stato di conservazione. A Blakhiya gli archeologi identificano il porto greco di Anthédon, fondato nell'800 a.C. Nel 1998 la scoperta casuale del sito di Tall as-Sakan apporta nuove e fondamentali conoscenze per lo studio delle prime relazioni egizio-cananee.

Dall'esigenza di preservare e valorizzare tale patrimonio nasce nel 2000 la rassegna "Gaza Méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine", promossa dall'Institut du monde arabe (Ima) di Parigi. Un'iniziativa storica che ha consentito di esporre più di 200 oggetti inediti rinvenuti nell'ambito della cooperazione franco-palestinese. La collezione è stata in seguito presentata in diverse città europee e, su questa scia, il Musée d'Art et Histoire (MAH) di Ginevra ha organizzato nel 2006 la mostra "Gaza à la croisée des civilisations", che ha potuto contare anche sul prestito di 260 oggetti di proprietà dell'imprenditore edile Jawdat Khoudary. Quotidianamente confrontato alla scoperta di vestigia nella Striscia di Gaza, quest'ultimo prende coscienza della complessa gestione dell'archeologia nell'enclave, dove il Servizio delle Antichità non riesce a far fronte, con i pochi mezzi a disposizione, ai progetti immobiliari e alla costruzione di infrastrutture. Sebbene il collezionismo non possa in alcun modo considerarsi un'azione di salvaguardia, è indubbio che in questo specifico contesto Khoudary abbia contribuito a sottrarre al traffico illegale di reperti circa 4000 pezzi antichi.

Con la vittoria di Hamas alle elezioni legislative del 2006, falliscono i tentativi per rimpatriare in sicurezza i reperti della mostra itinerante. Da diciassette anni, un centinaio di casse contenenti 529 oggetti che rievocano la vita quotidiana, civile e religiosa a Gaza dall'Età del bronzo all'epoca ottomana e che avrebbero dovuto favorire la creazione di un museo archeologico, stazionano nel porto franco di Ginevra. Un esilio che, dopo il violento attacco del 7 ottobre 2023 perpetrato da Hamas e il massacro genocidario inflitto da

Israele al popolo palestinese, ha decretato la salvezza insperata di una parte consistente del patrimonio archeologico della Striscia.

È in questa fase di violenza inaudita e di negazione del diritto all'esistenza del popolo palestinese, che si colloca l'esposizione "Tresors sauvés de Gaza. 5000 ans d'histoire", andata in scena all'Ima di Parigi dal 3 aprile al 7 dicembre 2025, con la collaborazione del Museo di Ginevra, del Ministero palestinese del Turismo e delle Antichità, dell'Ebaif e dell'Alleanza internazionale per la protezione del patrimonio (Aliph). Centotrenta reperti hanno tracciato la storia di un popolo il cui dramma umano offusca qualunque bagliore di bellezza. Eppure, anche in mezzo alla devastazione totale della Striscia, la memoria ha il suo peso perché – come scrive Jack Lang nell'editoriale di presentazione della mostra parigina – "l'animo umano è il frutto di eredità ancestrali, di una successione di civiltà che plasmano il presente, lo rendono così ricco e complesso, lontano dai cliché [...]. Niente è peggio dell'abbandono e dell'oblio. Questa mostra, che definirei di salvezza pubblica, rende omaggio a Gaza, vibrante e meravigliosamente giovane".

Curata da Elodie Bouffard e allestita dagli architetti e designers palestinesi Elias e Youssef Anastas, la rassegna ha offerto un viaggio esplorativo della "Valle di Gaza", oasi dal ricco passato commerciale e politico, porto mediterraneo al centro delle rotte carovaniere di Africa, Asia e India. "La più grande città della Siria", secondo Strabone, contesa nel tempo da Egiziani, Assiri, Babilonesi, Persiani, Greci e Romani; e, infine, da Mamelucchi e Ottomani. Per l'Età del Bronzo, sono due i siti specialmente valorizzati: Tall-al Sakan (3500-2350 a.C.), salvato dai promotori immobiliari e scavato a partire dagli anni 2000 da Pierre de Miroschedji (Cnrs), fino alla brusca interruzione delle ricerche a causa di un'incursione militare. Nelle sezioni stratigrafiche riportate alla luce, alte più di 10 metri, si potevano leggere i 1000 anni del Bronzo antico. Da qui giungono una figurina di rana in calcare gessoso, peculiare dell'Egitto predinastico, e un manico di pugnale in osso di bovino con decoro geometrico inciso, simile a esemplari rinvenuti nella fenicia Byblos. Le indagini a Tall al- Ajûl (1900-1200 a.C.), scavato agli inizi degli anni '30 da Flinders Petrie e poi, tra il 1999 e il 2000, da Peter Fisher della missione austriaco-svedese, hanno portato invece all'acquisizione di nuovi dati sulle pratiche funerarie e fornito preziose indicazioni per lo studio dei sigilli.

Gaza compare per la prima volta nei testi egizi del regno di Thutmosis III (1504-1450 a.C.) con il nome di Hazattu, da cui deriva il toponimo arabo moderno. Nel XII secolo a.C., con l'arrivo di genti dall'Egeo che stabiliscono empori sulla costa, evolve in una delle più importanti città-Stato della Filistea. A questo periodo risale lo scarabeo in steatite smaltata dall'antica Anthédon (Blakhiya) con rappresentazione del dio Khepri, simbolo della rinascita del sole, e motivi a spirale tipici della dinastia degli Hyksos. Dopo essere stata conquistata dagli Assiri (734 a.C.) e successivamente dai Persiani (539 a.C.), Gaza diviene 'la perla del Mediterraneo'. Una testina in ceramica con cappello a punta (forse un cavaliere), scoperta nel sito di Tell esh-Sheikh Hammudeh a Khan Yunis e datata tra VI e V



7 | Statuetta in terracotta: testa di cavaliere (?) con copricapo appuntito (lung.: 3,2 cm; larg.: 3 cm | C.C. rosato; l. beige; modellata a mano); datata al VI-V sec. a.C. (periodo persiano)*; proveniente da Gaza, Khan Younis, Tell esh-Sheikh Hammudeh. Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes. Precedente attribuzione cronologica: VI-IV sec. a.C. (periodo persiano).

8 | Lastra decorativa in calcare con motivo a palma (lung.: 33 cm; larg.: 26 cm; spessore: 10 cm); produzione bizantina; datata al VI sec. (periodo bizantino)*; proveniente da Gaza, Città di Gaza, quartiere di Daraj (1997). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Flora Bevilacqua. Precedente attribuzione cronologica: periodo mamelucco.

9 | Anfora vinaria rodia, III-II sec. a.C.; proveniente da Gaza, Blakhya (antica Anthédon). Autorità Nazionale Palestinese, ex collezione Jawdat Khoudary, Gaza; in deposito al Museo d'Arte e di Storia di Ginevra. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

10 | Vaso a forma di cratere in calcite con motivo a ghirlanda floreale (h.: 26 cm; diametro massimo: 22,5 cm; diametro all'orlo: 17 cm | orlo a cordoncino, alto collo cilindrico e ampio corpo con spalle arrotondate, anse a bastoncino, fondo piatto | V. nera (tracce sotto il collo e sul corpo | Ricavato da un grande blocco, lavorato a scalpello e levigato esternamente). Datato alla seconda metà della XVIII dinastia (J.-L. Chappaz 2007); oppure alla fine della XVIII-inizio della XIX dinastia, XIII sec. a.C. (Christa Clamer in cat. A. Chambon 2012)*; proveniente da Gaza, Tell el-Ajjul (1997). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes. Precedente attribuzione cronologica: Bronzo Tardo, XIII sec. a.C.

secolo a.C., è emblematica dell'influenza assira sulla prospera oasi incastonata tra mare e deserto.

Ancore e anelli per l'ormeggio delle imbarcazioni restituiscono la vocazione commerciale di Gaza, che dopo l'assedio e la distruzione per mano di Alessandro Magno (332 a.C.) mantiene anche durante il regno dei Lagidi e dei Seleucidi il controllo delle coste. Diverse tipologie di anfore e frammenti di ceramica attica sono indicativi di floridi scambi. Grazie alla padronanza delle tecniche di irrigazione e all'adattamento del terreno sabbioso per la coltivazione della vite, Gaza si afferma inoltre come luogo di produzione di vino e di giare, esportate nei principali porti del Mediterraneo (Alessandria d'Egitto, Beirut, Marsiglia) e persino della Penisola Arabica e dell'Oceano Indiano. Una figurina di terracotta datata all'Età del Ferro che ritrae una danzatrice con tamburello (l'iconografia, largamente attestata in Siria e Palestina, è connessa al culto della fecondità) e una piccola scultura ellenistica in marmo da identificarsi con Afrodite (o Ecate) in compagnia del dio Pan bam-

bino, entrambe senza contesto di provenienza, sono indicative dei rinvenimenti al di fuori di scavi archeologici. La statua della dea è stata recuperata dai pescatori nelle acque antistanti Blakhiya e acquistata da Jawdat Khoudari con l'obiettivo di sottrarla al traffico illecito di beni culturali.

Nel 97 a.C. Gaza viene occupata dalla dinastia giudaica degli Asmonei e poi lasciata all'abbandono. Tornerà a splendere nel 61 a.C. con Pompeo, dotandosi di un teatro, un ippodromo e probabilmente di un ginnasio e uno stadio. Nel IV secolo marinai cristiani originari dell'Egitto approdano a Maiuma, il porto di Gaza. L'aristocrazia romana resta tuttavia fedele a Zeus Marnas fino alla conversione forzata al cristianesimo un secolo dopo. Una basilica bizantina, l'Eudoxia, sorge allora sulle rovine del santuario greco-romano (*Marneion*) demolito nel 402. Il monachesimo si sviluppa inoltre nella regione su impulso di Sant'Illarione.

Il grande mosaico policromo asportato nel 1997 a Dayr al-Balah, nel luogo di una chiesa bizantina scomparsa, ha costituito il fulcro dell'esposizione, sia per le sue dimensioni che per la ricercatezza artistica. L'iscrizione consente di datare il pavimento musivo all'anno 646 del calendario giuliano, corrispondente al 579. Circondato da un fregio vegetale, il pannello consta di cinque fasce delimitate da viti rampicanti e riempite con raffigurazioni di animali, personaggi, frutti e strumenti vari.

L'epoca bizantina (IV-VI secolo) è stata ripercorsa attraverso alcuni elementi architettonici – magnifica la lastra decorativa con palma da Gaza City – e un curioso flacone di ceramica in forma di dromedario accovacciato con carico di anfore, proveniente da Anthédon. Impressiona anche il tesoro monetale di circa 20.000 pezzi, coniatissimi tutti alla fine del IV secolo, riportati in superficie dalle reti di un pescatore nelle acque antistanti Gaza. L'ammasso di monete ha preso la forma di un'enorme pera dalla sacca in cuoio che conteneva l'imponente gruzzolo al momento del naufragio di una nave.

Il 637 segna l'arrivo delle armate musulmane ma le comunità cristiana ed ebraica restano fiorenti. Gaza prospera tra artigianato, vigne e giardini fino all'arrivo dei Crociati, che la occupano tra il 1149 e il 1187, erigendo una grande chiesa. Quest'ultima si trasformerà in epoca mamelucca (1260-1277) nella moschea Al-'Umari. Il declino avviene con il passaggio agli Ottomani nel 1516 e la perdita dell'influenza sui traffici marittimi. Si riferiscono a questo periodo due raffinate architravi con rosoni, che meriterebbero di essere restaurate.

Lo scorso 11 settembre, il deposito della Scuola biblica e archeologica francese di Gerusalemme (EbaF) a Gaza City è stato evacuato per ordine dell'esercito israeliano, ma le perdite di antichità si aggirano tra il 20 e il 30 per cento. Da quel momento, i media internazionali hanno iniziato a interessarsi alle sorti del patrimonio della Striscia. Nel quadro di una crisi umanitaria drammatica che conta già 66mila vittime e che si è aggravata in quest'ultimo periodo con l'inondazione di migliaia di tende e rifugi di fortuna e il crollo



11 | Grande lucerna in bronzo con protome leonina (Forma articolata in due elementi: corpo della lucerna e ansa plastica; l'ansa, in origine saldata, era fissata posteriormente al serbatoio | h.: 7 cm; h.: massima complessiva 20 cm; lung.: 28 cm; larg.: 11,7 cm | Fusione cava per il corpo della lucerna e fusione piena per l'ansa); produzione romana; datata al I sec. d.C. (secondo la scheda in A. Chambon 2012); oppure I-II sec. d.C. (secondo A. Chambon 2007); oppure periodo bizantino, V-VI sec. (secondo *Gaza à la croisée des civilisations*, Genève 2007, 149); proveniente da Gaza (rinvenimento subacqueo 2004). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Flora Bevilacqua.

12 | Statuetta in marmo di Aphrodite o Ecatè con Pan bambino [perduto] (h. massima: 48 cm (statuetta posizionata verticalmente, base non perfettamente perpendicolare); larg. massima: 21,5 cm (alla base); prof. massima: 9 cm (al corpo); prof. alla base: 8,6 cm; larg. al corpo della statuetta: 19,5 cm); datata al periodo ellenistico o romano; proveniente da Gaza, Blakhiyah (antica Anthédon di Palestina). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

13 | Frammento di pisside attica a figure rosse con cane e pantera affrontati (lung.: 6 cm; larg.: 4 cm | C.C. arancio, V. nera; T.); datata al V sec. a.C.; oppure (inizio) IV sec. a.C. (secondo scheda J. Chamay in cat. A. Chambon 2012); proveniente da Gaza, Blakhiyah (antica Anthédon di Palestina (?)). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Bettina Jacot-Descombes.

14 | Fiaschetta in vetro trasparente leggermente verdastro (Bordo a fascia con due teste umane sui due lati del corpo | h.: 9 cm; diametro massimo: 4,5 cm | Soffiata in stampo); datata al I-II secolo d.C.; produzione romana; proveniente da Gaza, Blakhiyah (antica Anthédon di Palestina), probabilmente da una tomba della necropoli nord (per lo stato di conservazione). Autorità Nazionale Palestinese. Foto di Flora Bevilacqua.

di numerosi edifici per le piogge torrenziali, è a tutt'oggi difficile valutare i danni al patrimonio storico-archeologico di Gaza. Il gruppo interdisciplinare "Gaza Histoire" afferente all'Università Parigi-Sorbona e al Centro Nazionale delle Ricerche (Cnrs), ha tuttavia stilato un inventario del patrimonio bombardato, che descrive – attraverso schede dettagliate e una carta interattiva a cura di Sébastien Haule – lo stato di 107 siti archeologici, monumenti e spazi culturali prima e dopo il 7 ottobre. Tra i luoghi finora colpiti si annovera il museo collocato all'ingresso dell'hotel al-Mathaf, a nord del campo profughi di Shati. Nato nel 2008 dalla raccolta privata di Jawdat Khoudary illustrava la storia di Gaza fin dalle origini. I crateri provocati dall'esercito israeliano per la ricerca di tunnel hanno invece inghiottito le testimonianze del porto di Anthédon (Al-Balakhya), lungo 2500 anni sbocco naturale verso la Penisola arabica per il commercio di spezie, profumi, pietre preziose e tessuti colorati. Anche la Grande Moschea Al-'Umari, nel cuore di Gaza City, è stata gravemente danneggiata dalle bombe. L'edificio, trasformato in luogo di culto musulmano nel XII secolo, era impiantato sulle strutture di una chiesa, che aveva a sua volta sostituito un santuario ellenistico dedicato a Zeus Marnas.

Malgrado le difficoltà estreme affrontate dalla popolazione sopravvissuta ai bombardamenti e al blocco degli aiuti umanitari, una quarantina di giovani archeologi e architetti palestinesi coinvolti dal 2017 nel programma “Intiqal” (dall’arabo ‘trasmettere’) continuano a studiare la documentazione scientifica relativa alle indagini portate avanti sotto la guida di René Elter. Il progetto, promosso dalla Ong “Première urgence internationale” (Pui) e sostenuto dal Ministero palestinese del Turismo e delle Antichità, dall’Ebaif, dalla Fondazione Aliph e dall’Unesco ha formato finora centinaia di giovani ai mestieri del patrimonio, favorendo la partecipazione delle donne agli scavi archeologici nella Striscia. Nel quadro dell’iniziativa Intiqal si sono svolti in questi anni numerosi scavi di salvataggio, che hanno permesso di preservare le vestigia del complesso ecclesiastico di Mukheitim (V-IX sec. d.C.) a Jabâliya con i suoi splendidi mosaici, il monastero di Sant’Ilarione a Tall Umr el-’ Amr (IV – IX sec. d.C.), inserito nel 2024 dall’Unesco nella lista del patrimonio in pericolo), la necropoli romana di Ard Moarbin (I-III sec. d.C.) e le installazioni vinicole di Der Yassin a Nuseirat. Tra le rovine del passato e le macerie del presente, i giovani del progetto Intiqal rappresentano l’edificio più solido di Gaza, da cui guardare a un futuro di pace.

Riferimenti bibliografici

Bouffard 2025

E. Bouffard (éd.), *Trésors sauvés de Gaza - 5 000 ans d'histoire*, Paris 2025.

Elter, Personnaz, Mounir 2025

R. Elter, Ch. Personnaz, A. Mounir (éds.), *Gaza : Comment transmettre le patrimoine. Le programme Intiqal*, Paris 2025.

Porcheddu 2025a

V. Porcheddu, “Gaza non era un deserto”: la distruzione del patrimonio archeologico, “il manifesto” 19 settembre 2025.

Porcheddu 2025b

V. Porcheddu, *Tesori di Gaza, una Storia millenaria a rischio annientamento*, “Alias” 4 ottobre 2025.

Porcheddu 2025c

V. Porcheddu, *Gaza, la resistenza dei tesori*, “Alias” 4 ottobre 2025.

English abstract

This essay reconstructs the archaeological history of Gaza from the Bronze Age to the Ottoman period, highlighting major discoveries, international research efforts, and exhibition projects that have preserved its cultural heritage. Amid ongoing political conflict and recent devastation, it examines the dispersal, safeguarding, and destruction of archaeological remains, highlighting both the vulnerability and resilience of Gaza’s material memory and the crucial role of local and international initiatives in protecting archaeological heritage.

keywords | Gaza; Ottoman period; Anthédon; Tall-al Sakan; Tall al-'Ajûl; Tell esh-Sheikh Hammudeh; Dayr al-Balah; Jawdat Khoudary; Mukheitim; Tall Umr el-' Amr; Ard Moarbin.

Cartografia di un genocidio

Le indagini di Forensic Architecture. Intervista a Davide Piscitelli

a cura di Christian V.M. Garavello e Michela Maguolo

Presentazione

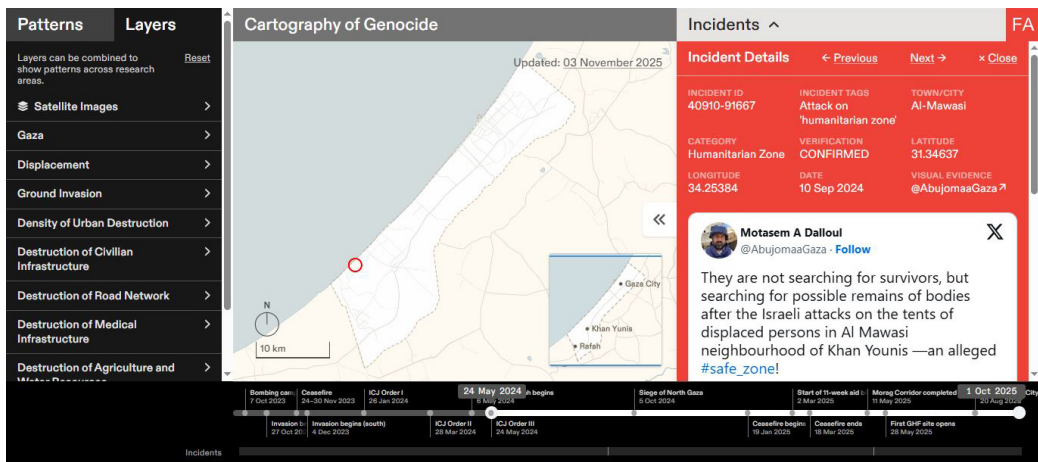
Come rendere visibile e denunciabile un genocidio nell'epoca della massima pervasività delle tecnologie visive? A Gaza il rapporto tra visibile e invisibile è uno dei nodi centrali: i soldati israeliani documentano e ostentano le proprie azioni, filmandosi mentre devastano case e proprietà palestinesi e diffondendo i video sui social. La spettacolarizzazione della violenza e la sua incessante diffusione non producono automaticamente consapevolezza: al contrario, possono contribuire alla normalizzazione del crimine, trasformandolo in sfondo, in rumore di fondo destinato a scomparire dallo sguardo. Ma la questione non riguarda solo ciò che viene mostrato.

È imperativo e urgente tenere traccia, in termini conoscitivi e politici, dell'insieme di atti, decisioni, distruzioni che compongono un genocidio. È in questo orizzonte che si colloca il progetto *A Cartography of Genocide* realizzato dal collettivo londinese Forensic Architecture. Il gruppo prende sul serio la sfida dell'iperproduzione di immagini e informazioni, cercando di costruire un contro-dispositivo: una pratica investigativa e cartografica capace di dare forma, nel tempo e nello spazio, a ciò che altrimenti verrebbe disperso nella cronaca accelerata della violenza.

Forensic Architecture è un'agenzia investigativa multidisciplinare, composta da architetti, artisti, giornalisti, ricercatrici e ricercatori di varie formazioni, fondata e diretta da Eyal Weizman dal 2010, con sede al Goldsmiths College di Londra. Le indagini – presentate in tribunali nazionali, internazionali e luoghi dedicati all'arte, sono commissionate da ONG, gruppi di attivisti, famiglie di vittime o avviate su iniziativa autonoma – si basano su diverse forme di analisi spaziale: cartografia interattiva, modellazione tridimensionale, addestramento di algoritmi di intelligenza artificiale, pratiche di *situated testimony*. Al centro vi sono violazioni dei diritti umani, crimini di guerra e crimini ambientali commessi da eserciti, corpi di polizia e grandi attori economici.

Uno dei cardini teorici e operativi dell'agenzia è il concetto di *counterforensics*: un rovesciamento dello sguardo forense, tradizionalmente esercitato dallo Stato sui cittadini, per indirizzarlo invece verso le istituzioni, i dispositivi militari, le infrastrutture dell'oppressione. Attraverso la *open verification*, Forensic Architecture lavora su materiali open source – reperiti online o comunque liberamente accessibili – e rende a sua volta pubbliche le proprie procedure, tramite rapporti, piattaforme digitali, workshop e una documentazione metodologica dettagliata. Ogni indagine diventa così non solo raccolta di prove, ma anche occasione per condividere strumenti e tecniche, in una prospettiva di emancipazione e di attivismo politico che passa attraverso le tecnologie e la pratica forense.

In questo contesto si colloca l'intervista a Davide Piscitelli, *advanced researcher* presso Forensic Architecture e coordinatore di *A Cartography of Genocide*. Piscitelli illustra la genesi e gli obiettivi del progetto, ma soprattutto le metodologie e i punti di vista che permettono di comprendere dall'interno che cosa significhi cartografare un genocidio. La piattaforma, costantemente aggiornata dal 13 ottobre 2023, organizza spazialmente materiali audio-video, testimonianze, comunicazioni ufficiali, ordini di evacuazione e dati eterogenei in rapporto diretto con il territorio della Striscia di Gaza. Come emerge chiaramente dall'intervista, il genocidio non risiede nella singolarità di un evento – la demolizione di un ospedale, la distruzione di una strada, lo sradicamento di un ulivo, l'esplosione di un'abitazione – ma nella correlazione sistematica di tutte queste azioni.



1 | Geolocalizzazione di un video utilizzato come prova visiva inserito nella piattaforma. Attacco del 24 maggio 2024 ad Al-Mawasi (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

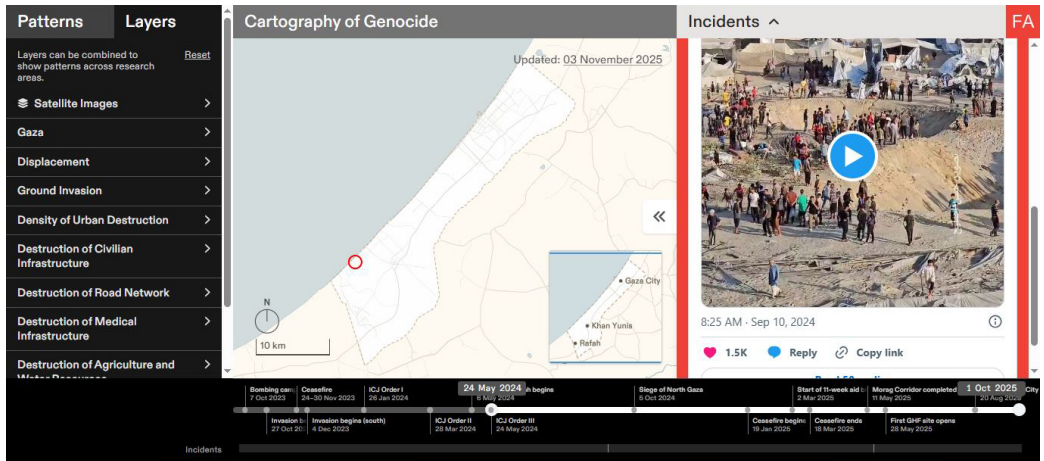
In questa prospettiva, la cartografia diventa lo strumento per tessere le relazioni tra gli episodi e contrastare l'anestesia percettiva prodotta dall'abbondanza di immagini. Ogni ospedale reso inservibile, ogni infrastruttura distrutta, ogni casa cancellata dal suolo appaiono sulla mappa come un nodo di una rete attentamente progettata per rendere invivibile e infine espellere la popolazione palestinese. Un dispositivo nato storicamente come strumento coloniale di controllo territoriale viene così contro-utilizzato: la cartografia, in questo caso, non è più tecnica di dominio, ma tentativo di dare forma a ciò che appare invisibile e indicibile, rendendo il genocidio descrivibile, argomentabile e opponibile sul piano politico e giuridico.

Christian V.M. Garavello, Michela Maguolo

Cartografia di un genocidio

Christian Garavello, Michela Maguolo | Crediamo sia importante far capire come si svolge il lavoro investigativo di Forensic Architecture. Potresti spiegare il vostro metodo di lavoro e le tecnologie che usate?

Davide Piscitelli | Scegliamo la metodologia da adottare e la tecnologia da applicare in base alle esigenze del progetto specifico. Solitamente veniamo contattati da una comunità o una famiglia le quali ci sottopongono un caso e in base al tipo di indagine scegliamo la metodologia più adatta. Forensic Architecture si occupa prevalentemente di analisi spaziale: il suo obiettivo è la comprensione di come degli eventi si siano collocati nello spazio e nel tempo. Ogni caso è poi affrontato in maniera specifica. Generalmente lavoriamo con incidenti singoli o con successioni di incidenti, analizziamo il frame, la singola immagine, scrutiamo ogni dettaglio e poi procediamo alla ricostruzione dell'evento attraverso l'elaborazione di un modello digitale in grado di tenere assieme dati eterogenei quali immagini, memorie, testimonianze. In alcuni casi, il modello analitico diventa anche

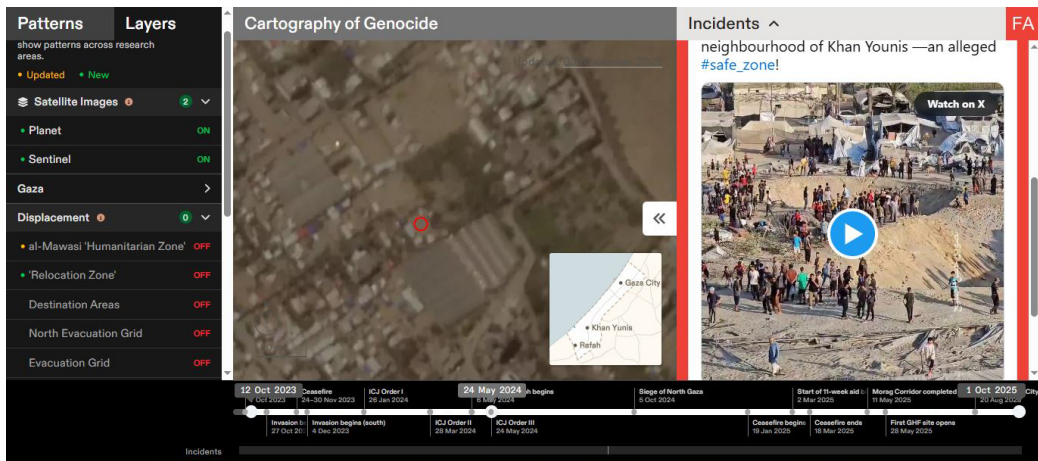


2 | Geolocalizzazione di un video utilizzato come prova visiva inserito nella piattaforma. Attacco del 24 maggio 2024 ad Al-Mawasi (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

modello mnemonico che viene a sua volta corroborato da testimonianze e immagini satellitari. Nel caso del progetto *A Cartography of Genocide*, dove non un evento isolato era oggetto di indagine ma una serie di eventi correlati tra loro, la ricostruzione del singolo episodio, attraverso un modello digitale, era insufficiente; si è pertanto fatto ricorso alla cartografia sia come strumento di ricerca sia per “dare senso” (Weizman, Fuller, [2021] 2025) a un imponente flusso di informazioni e di violenza proveniente da Gaza. Di norma lavoriamo con prove visive e la comprensione dell’incidente non proviene mai da un solo elemento, ma è l’accumulo di diversi tipi di prove. Le tecniche di ricostruzione spaziale che abbiamo sviluppato negli anni ci consentono di comprendere l’incidente stesso non solo attraverso la lente umana, e quindi attraverso testimonianze scritte e orali, ma anche quella non umana: dal muro che registra l’esplosione di un ordigno, fino alla foglia che rivela l’uso di materiali inquinanti.

CG, MM | Parli di incidente, di evento o di serie di eventi. Vengono in mente le riflessioni di Paul Virilio sull’*accident*, che consiste non tanto nell’episodio accidentale, quello che Paul Valéry indicava come ciò per cui “la coscienza sussiste”, ma in quegli eventi provocati dall’uomo, frutto della tecnologia e di una volontà politica. A questi il filosofo francese riteneva necessario dedicare un museo. Eyal Weizman distingue tra incidente (*accident*) e episodio accidentale (*incident*), il primo ascrivibile all’ambito tecnologico, il secondo alle relazioni sociali (v. in questo stesso numero, *La lunga durata di una frazione di secondo*).

DP | La questione dell’incidente è molto interessante anche da un punto di vista linguistico. Tra inglese e italiano c’è una certa differenza. Come sapete, in inglese il termine non è collegato tanto al fatto incidentale, che accade per caso: ha quindi una connotazione diversa. In italiano io preferisco utilizzare il termine “evento”, per scongiurare appunto il



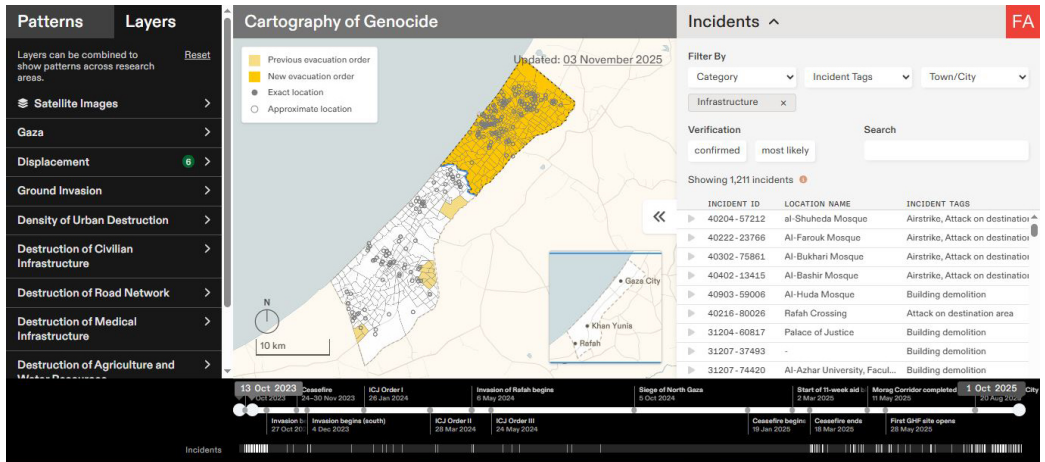
3 | Geolocalizzazione di un video utilizzato come prova visiva inserito nella piattaforma. Attacco del 24 maggio 2024 ad Al-Mawasi (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

rischio di far apparire qualcosa come casuale, quando in realtà dietro a ciò che accade vi è un'intenzionalità precisa. Il nostro lavoro è proprio la ricostruzione dell'intenzionalità dietro l'evento o, per meglio dire, la contro-costruzione di una narrativa che svela le intenzionalità nascoste.

CG, MM | Ritornando al vostro lavoro investigativo e all'acquisizione e analisi delle prove visive, si può affermare che ogni singolo elemento, ogni singola immagine è una potenziale porta d'ingresso per comprendere un contesto più ampio?

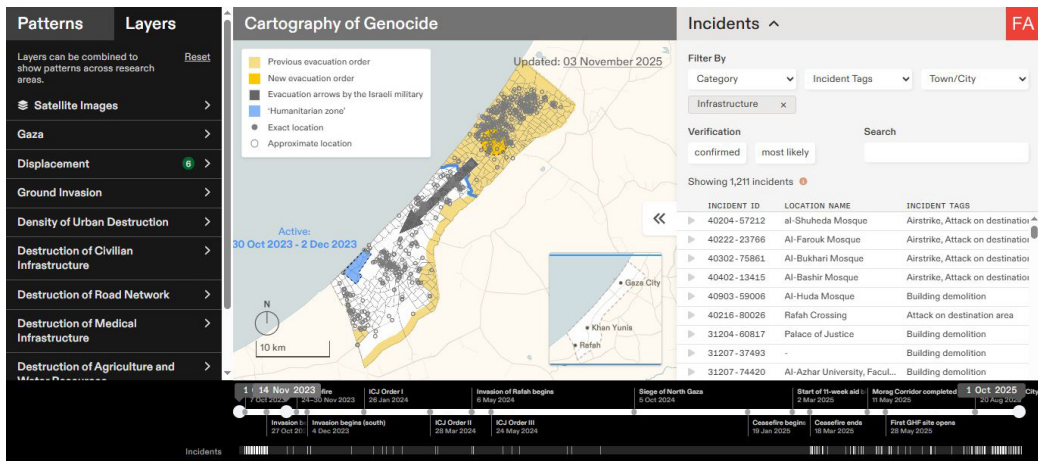
DP | L'evento non può essere compreso da un solo punto di vista; è necessario esaminarlo da ogni possibile angolazione. Il modello – lo spazio virtuale della ricostruzione – ci consente di navigare da un punto all'altro e scoprire angoli che all'inizio non erano chiari. Importanti sono a questo proposito le testimonianze situate che ci permettono di comprendere, attraverso l'uso del modello 3D per ricostruire la memoria di una testimone, alcuni aspetti che non erano accessibili o immediatamente comprensibili. Il nostro lavoro consiste nel comprendere cosa sia accaduto tra due frame di un video o tra due immagini. Cerchiamo di ricostruire ciò che è avvenuto in mezzo: l'evento che ha generato la trasformazione, lasciando tracce nello spazio e nel tempo.

CV, MM | Molto interessante notare come riusciate a lavorare nella tensione tra due frame, montando assieme materiali eterogenei. Andando invece più nel dettaglio dell'indagine su Gaza dove era necessario tenere assieme moltissimi layer diversi, come avete applicato questa metodologia di lavoro?



4 | Relazione tra l'ordine di evacuazione del 13 ottobre, che indicava alla popolazione di muoversi verso il sud di Gaza, e i continui attacchi israeliani su tutto il territorio. Dati al 13 ottobre 2023. (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

DP | Per Gaza, ci siamo mossi a un livello ulteriore. Infatti in quel caso, non si trattava più della richiesta di ricostruire un singolo evento da diverse prospettive, utilizzando diverse immagini o prove, ma della comprensione complessiva degli eventi che vanno a costituire la prova del genocidio. Il genocidio è la correlazione tra diverse violenze. La questione nel caso di Gaza e della Palestina riguarda il colonialismo di insediamento; è una questione prevalentemente architettonica e spaziale, e dunque, comprendere la violenza attraverso lo spazio è indispensabile per comprendere la violenza colonizzatrice. In questo senso la cartografia è lo strumento madre per questo tipo di analisi e correlazioni. La cartografia a sua volta è uno strumento di colonizzazione, e questo aspetto è fondamentale per tutta la nostra pratica che mira a contro-utilizzare strumenti che normalmente sono nelle mani di governi o società private, cioè di chi detiene effettivamente il potere (Weizman, [2017] 2021). Dunque, gli stessi strumenti che vengono utilizzati per opprimere, sono impiegati da noi per denunciare. In alcuni casi si tratta di strumenti accessibili a chiunque, strumenti pensati per il consumismo, votati alla spettacolarizzazione della vita, che vengono poi reingegnerizzati nel campo dei diritti umani. Faccio un esempio molto pratico: pensiamo a un qualsiasi software di *video editing* che generalmente è utilizzato per frammentare video e riassettarli con il fine di creare un prodotto come, per esempio, una pubblicità o un film. L'uso che ne facciamo noi è completamente diverso. Utilizziamo la linea temporale del software per collocare frammenti di altri video o immagini così da ricostruire la temporalità dell'evento generale. E lo facciamo collocando nello spazio la sequenza temporale. Così è stato per l'esplosione di Beirut e per l'incendio della Grenfell Tower di Londra. In quest'ultimo caso si è proceduto a incrociare immagini e testimonianze: il fumo che usciva dalla torre è stato utilizzato come orologio, e in base alla posizione del fumo si poteva stabilire esattamente l'ora e la posizione dalla quale era stato registrato



5 | Relazione tra l'ordine di evacuazione del 13 ottobre, che indicava alla popolazione di muoversi verso il sud di Gaza, e i continui attacchi israeliani su tutto il territorio. Dati al 14 novembre 2023. (Forensic Architecture, *Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023*, 2025).

il video che stavamo analizzando. Con l'assemblaggio di centinaia di immagini abbiamo ricostruito la dinamica dell'incendio collegandovi anche le testimonianze degli abitanti della torre.

CG, MM | Ci hai spiegato il ruolo delle immagini, frame e video, hai accennato però anche a testimonianze orali o scritte. Che ruolo ha il lavoro con i testimoni nella vostra pratica?

DP | Le testimonianze sono fondamentali. Usiamo voci, suoni, le registrazioni quando disponibili. Possiamo dire che le immagini sono composte da pixel, e una certa quantità di pixel ci dà l'unità minima, ci consente di ricreare spazialmente l'evento. Ma la testimonianza ci conferma quanto rivelato dall'immagine o ci consente di capire cosa accade tra un'immagine e l'altra. Quando mancano immagini tra il prima e il dopo, le informazioni vengono integrate con le testimonianze orali. Pensiamo a un video nel quale si vede un certo veicolo solo prima e dopo un attacco, ma non i proiettili e quindi la traiettoria dei colpi: in questo caso le immagini satellitari che mostrano la posizione di mezzi militari a una certa distanza dal soggetto ci consentono di vedere il mezzo militare o il cratere prodotto da un'esplosione. È questo, per esempio, il caso dell'uccisione della piccola Hind Rajab a Gaza nel gennaio 2024. Attraverso le immagini abbiamo ricostruito l'auto, i fori dei proiettili e dunque le loro traiettorie; una volta definite le traiettorie dei proiettili, abbiamo cercato di ipotizzare le possibili posizioni del mezzo corazzato dal quale sono partiti i colpi. La distanza del corazzato dall'auto è stata invece ricavata dall'analisi delle tracce audio. Il primo momento è quando il proiettile colpisce l'auto, ricavabile dalla registrazione della telefonata tra la bambina e i paramedici. Il secondo momento è il *muzzle blast*, ovvero il suono del meccanismo che consente al proiettile di partire, che siamo riusciti a ottenere; dunque, calcolando la differenza tra questi due suoni (ventiquattro millisecondi)

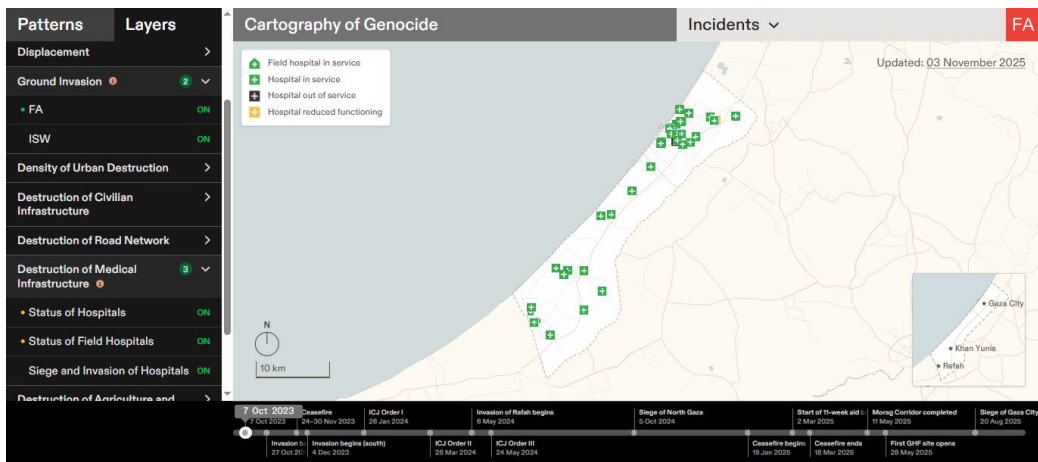


6 | Relazione tra gli attacchi confermati e gli ordini di evacuazione della popolazione di Gaza dal 18 Marzo 2025 (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025* <https://frames.forensic-architecture.org/gaza/updates/confirmed-attacks-and-evacuation-orders-since-18-march-2025>).

di) siamo stati in grado di capire che il mezzo blindato si trovava tra i dieci e i venti metri e con le ricostruzioni delle traiettorie dei proiettili si può avanzare un'ipotesi piuttosto accurata della posizione esatta del mezzo. Questo incrocio di elementi ci ha consentito di ricostruire l'evento anche senza prove visive della posizione del mezzo.

CG, MM | Nei vostri rapporti, in particolare quello legato al progetto *A Cartography of Genocide* spiegate in maniera molto accurata tutte le procedure di indagine, basate su un flusso di lavoro che si svolge in cinque fasi – raccolta, verifica, interpretazione, mappatura, analisi – per consentire un rigore investigativo necessario a una ricostruzione obiettiva degli eventi.

DP | L'investigazione è un atto politico, la prova è neutrale: noi lavoriamo su prove ma abbiamo una posizione politica. Il fatto stesso di investigare è un atto politico. Nel caso di Gaza, all'inizio del genocidio siamo stati tra i primi a prendere posizione e a rendere noto il nostro pensiero, il nostro sguardo su ciò che stava accadendo. Nel rapporto parliamo della metodologia, di come tutte le evidenze, tutte le prove che abbiamo raccolto (che siano video, testimonianze, immagini o report dei giornali) sono tutte verificate e abbiamo una metodologia specifica per ogni fase e per ogni caso per ottenere questo risultato. Nel caso di Gaza va specificato che il materiale è live, continua ad arrivare come un flusso, lo prendiamo dai social, da gruppi di Telegram, e nella maggior parte dei casi è pubblico. Può arrivarci direttamente dagli abitanti della Striscia con i quali siamo in contatto, perché una nostra unità investigativa è a Ramallah in Cisgiordania, inoltre ci sono molti ricercatori a Gaza che ci inviano materiali. La metodologia di verifica e l'affidabilità delle fonti sono certe, devono esserlo, perché quello che produciamo andrà poi alla Corte Inter-

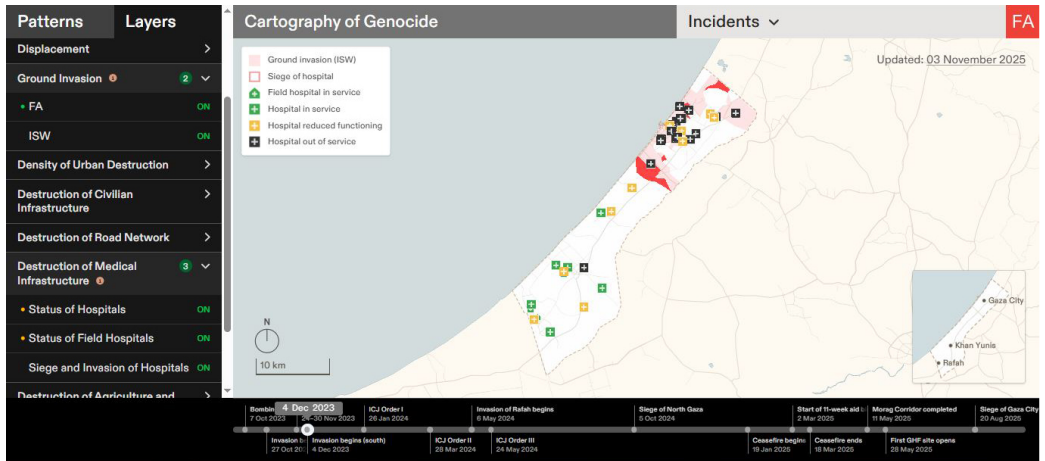


7 | Livello di operatività degli ospedali a Gaza dati al 7 ottobre 2023 (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

nazionale di Giustizia su richiesta di un gruppo di avvocati sudafricani che ha promosso la causa per genocidio nei confronti di Israele. Il materiale su cui lavoriamo è spesso il medesimo che Israele impiega all'interno delle sue narrazioni oppure arriva da fonti che riteniamo attendibili ma che comunque sottoponiamo a verifica.

CG, MM | Le vostre metodologie di lavoro sembrano richiamare la pratica del gemello digitale molto in uso nei processi di digitalizzazione del territorio e sempre più diffuso nelle pratiche di mappatura e analisi. Il vostro lavoro che rapporto ha con questa metodologia di lavoro?

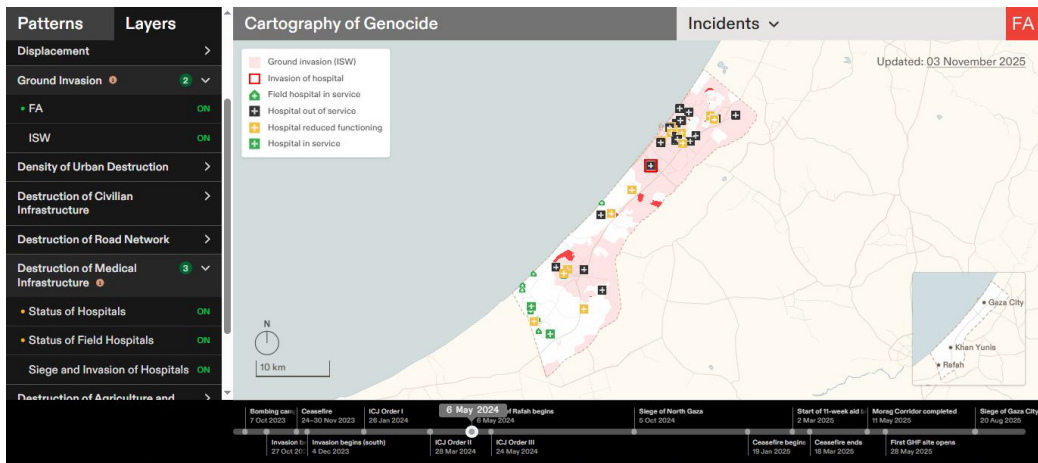
DP | Dipende dal significato e dal ruolo che vengono attribuiti al gemello digitale. Se lo si considera la rappresentazione virtuale di un oggetto, di un'entità fisica, realizzata attraverso la raccolta di dati provenienti dagli ambiti più diversi, da poter confrontare e far interagire tra loro e con altri modelli, possiamo dire che il nostro lavoro ricorre a questa tecnologia informatica. Ma molto spesso il gemello digitale è messo a punto per ragioni di conoscenza, sorveglianza e controllo e questo tipo di prassi e finalità ovviamente non ci appartiene. Il gemello digitale in questo caso cerca di essere una copia della realtà, un duplicato della realtà con la finalità del controllo. Da questa prospettiva escludo che il nostro lavoro sia configurabile come un gemello digitale, è invece un anti-gemello digitale. Il nostro è certamente un tentativo di comprensione senza alcuna finalità di controllo. Propongo un esempio pratico attraverso la piattaforma di Gaza. Vi sono quattro frame di un video in cui si vede un missile che colpisce un gruppo di tende palestinesi in una zona desertica. Il metodo di verifica ha inizio con la collocazione geografica dell'evento. Per geolocalizzare un evento si procede a raccogliere tutti i video e le informazioni legate al giorno, l'ora e la zona. In questo caso ci stiamo riferendo ad Al-Mawasi il 24 maggio 2024,



8 | Relazione tra l'occupazione territoriale da parte dei militari israeliani e il livello di operatività degli ospedali a Gaza dati al 4 dicembre 2023, (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

una zona desertica a sud-ovest di Gaza dove la maggior parte della popolazione è stata sfollata. Il giorno dopo l'esplosione, è stato reso pubblico questo video, e noi lo abbiamo analizzato per le immagini. Una volta individuati elementi caratteristici nelle immagini che raccogliamo, le tende, una strada, degli alberi, il cratere, procediamo al confronto con immagini satellitari e da questo riusciamo a collocare le immagini di partenza nello spazio e nel tempo così da poterle verificare l'attendibilità e certificarle come attendibili.

Tornando al gemello digitale, questa è la piattaforma pubblica dove abbiamo archiviato tutti gli incidenti che abbiamo raccolto. L'incidente del quale abbiamo appena parlato è uno dei duemila episodi che sono stati geolocalizzati all'interno della mappa, cliccando su ogni singolo incidente ottengo la reference visiva e tutti gli incidenti che sono stati localizzati in Gaza. Il genocidio è la correlazione tra gli incidenti: ogni incidente ha un tag specifico che ci consente di identificare che tipo di attacco è stato compiuto e andrà messo in relazione con altri elementi mappati. Per esempio, se attiviamo le zone che hanno ricevuto l'ordine di evacuazione, e sposto in avanti la linea del tempo vedo la successione degli ordini di evacuazione e le zone coinvolte indicate con le frecce; non sono informazioni aggiunte da noi ma sono gli ordini emessi dallo Stato di Israele. La piattaforma diventa in pratica uno strumento orientativo all'interno del flusso di informazione. Torniamo indietro nel tempo al 13 ottobre 2024, giorno in cui è stato emanato uno dei maggiori ordini di evacuazione a Gaza, che intimava a tutta la popolazione del nord della Striscia di spostarsi a sud, oltre il fiume Wadi Gaza che divide a metà la Striscia. Ordine che riecheggia la Nakba, la catastrofe del 1948, l'esodo forzato di 700.000 palestinesi dai territori occupati da Israele verso l'Egitto. Ora, se osserviamo, attivando i vari layers, la correlazione tra l'ordine di evacuazione e gli attacchi dei giorni successivi, gli incidenti nel sud della

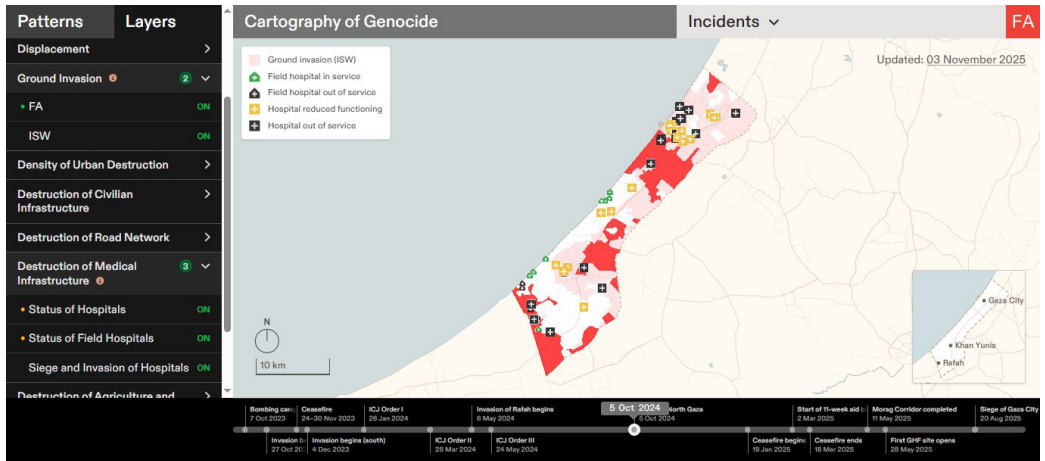


9 | Relazione tra l'occupazione territoriale da parte dei militari israeliani e il livello di operatività degli ospedali a Gaza dati al 6 maggio 2024 (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

Striscia aumentano. Dunque, la popolazione che è stata spostata nella zona che avrebbe dovuto essere sicura, in realtà è stata attaccata più massicciamente. La procedura che usiamo fa sì che i singoli punti inizino ad avere significato, nella correlazione reciproca e in relazione ad altri dati. In questo senso la cartografia è lo strumento principale per tessere relazioni tra gli eventi. Tutti siamo esposti al genocidio: da due anni siamo inondati, sui nostri telefonini, sui nostri schermi, da immagini del genocidio e questo rischia di far perdere la capacità di dare senso alle singole parti e di cadere nell'iperestesia (Weizman, Fuller, [2021] 2025).

CG, MM | Ecco proprio sul rapporto tra gli elementi, sulla capacità di dar senso agli eventi, che rapporto ha il vostro operare con i concetti di estetica, iperestetica e iperestesia?

DP | Provo a mettere in relazione il concetto di iperestesia con quello di normalizzazione: normalizzando una situazione di violenza, questa diventa secondaria, come sta accadendo a Gaza. E questo fa parte della tattica militare israeliana. Infatti, il primo attacco all'ospedale Al-Ahli il 1 ottobre 2023 non è stato seguito da una risposta internazionale di condanna verso l'attacco di un ospedale e questo ha reso normale, ha fatto rientrare nella norma l'atto di colpire gli ospedali. Da quel momento gli attacchi agli ospedali hanno gradualmente generato sempre meno notizie e suscitato sempre meno interesse o scalpore. Il rapporto che abbiamo stilato mostra che nel primo anno trentacinque sui trentasei ospedali della Striscia avevano subito danni e la loro efficienza era compromessa, con ovvie conseguenze per il soccorso degli abitanti e degli sfollati, mancando dei servizi minimi come elettricità e acqua potabile. La distruzione delle infrastrutture che sostengono la vita di Gaza è stata normalizzata. Anche attaccare le scuole e i rifugi dove le persone cercavano di trovare riparo, fa parte del processo di normalizzazione della pratica coloniz-



10 | Relazione tra l'occupazione territoriale da parte dei militari israeliani e il livello di operatività degli ospedali a Gaza dati al 5 ottobre 2024 (Forensic Architecture, *A Cartography of Genocide: Israel's Conduct in Gaza Since October 2023, 2025*).

zatrice cui si assiste a Gaza e far rientrare nella normalità atti che prima sarebbero stati condannati, fa perdere il senso di ciò che si sta guardando, quello che vediamo quotidianamente non fa nemmeno più notizia. Tuttavia, quando questi eventi sono riportati sulla mappa e messi in relazione tra loro e con l'avanzata dell'esercito israeliano, tutto acquisisce senso. Quando vediamo sulla mappa il posizionamento dei militari israeliani, la loro attività e il loro impatto sulle infrastrutture primarie come gli ospedali, riesci a capire le loro dinamiche; infatti, quando vediamo l'arrivo dei militari israeliani nel sud della Striscia notiamo come tutti gli ospedali vengano compromessi. Ora, la distruzione di un ospedale non fa più nemmeno notizia, è stata completamente normalizzata. Questo è un chiaro esempio di normalizzazione da ascrivere alle forme di iperestesia di grande importanza quando guardiamo a Gaza. L'iperestesia funziona in questo modo, con la sovrabbondanza di notizie e la conseguente assuefazione e normalizzazione.

CG, MM | Per chiudere, vorremmo porti una domanda che forse solo in parte prescinde da questioni metodologiche ed operative, e riguarda il distacco con cui si dovrebbero analizzare questi eventi per garantire l'oggettività analitica e interpretativa. Ma in un caso come quello di Hind Rajab, come si governa l'emotività?

DP | Gestire l'emotività propria e del gruppo di lavoro è un esercizio a cui ci sottoponiamo quotidianamente. L'oggettività si ottiene dalla convergenza di elementi eterogenei nel medesimo punto. È il risultato di un processo che si alimenta da fonti diverse, da informazioni giunte da innumerevoli punti di accesso: quando queste si allineano, coincidono, e producono senso, abbiamo la certezza della correttezza del procedimento. Ognuno ha un proprio trascorso, una propria storia, un rapporto con il dolore e con la sofferenza. Abbiamo dei protocolli per gestire e affrontare la violenza alla quale siamo esposti. Anche

quando lavoriamo con i testimoni attraverso la *situated testimony* per far riemergere le memorie, abbiamo delle procedure specifiche per far sì che il soggetto non sia traumatizzato una seconda volta. Però il protocollo resta su carta. Non puoi fare questo lavoro se non sei pronto ad affrontare determinate situazioni, al tempo stesso non puoi farlo se queste hanno il sopravvento su di te. Bisogna cercare un equilibrio tra esposizione e coinvolgimento. Faccio un esempio molto pratico. Se si guarda un filmato dove ci sono esplosioni, urla, spari, si osserva il video senza suono perché il suono ha un grande impatto emotivo. La rimozione del suono è un primo scudo, soprattutto quando devi guardare tanti video, poi ovviamente, a un certo punto il suono va ascoltato, è un elemento importantissimo, può dirti quanti proiettili vengono sparati, si può ricavare la distanza tra chi spara e chi viene colpito come nel caso citato prima. Il punto fondamentale è essere sensibile nei confronti dell'altro. Capire in che situazione e in che condizione si trova l'altro, il testimone, il compagno di lavoro in quel momento. Siamo un team molto piccolo, circa venti persone, ci conosciamo molto bene, conosciamo i nostri limiti. Questo tipo di lavoro lo si può fare solo se si è uniti e ci si supporta; siamo animati da una forte motivazione politica. C'è infine la consapevolezza che ciò che si fa può essere d'aiuto, può risarcire chi ha subito un'ingiustizia. Ogni ricercatore conosce il proprio contributo al risultato finale e questo è sicuramente la motivazione che ci spinge a proseguire e trasformare il dolore in resistenza. Accanto a questo, credo che la componente tecnica del nostro lavoro ci consente di staccarci momentaneamente dalla realtà, quando si sta analizzando il pixel, si stanno facendo calcoli per definire una coordinata geografica: questo distrae da cosa effettivamente rappresenta quel punto sulla mappa, dal pensiero che duemila punti sulla mappa sono altrettante migliaia di morti. Tuttavia, credo non ci si abitui mai, bisogna sempre cercare di bilanciare le varie componenti senza cadere nell'iperestesia e farsi sopraffare, che non vuol dire dimenticare, ignorare o diventare insensibili. Questi sono i nostri strumenti, parte del nostro lavoro consiste anche nello sviluppare metodi a livello accademico e produrre nuovi strumenti di ricerca che poi la comunità coinvolta potrà continuare a utilizzare e portare avanti. Molto spesso il nostro lavoro trova sviluppo al di fuori di Forensic Architecture, perché gli esiti vengono condivisi con l'esterno. Una prassi che viene agevolata dal fatto che tutti i progetti che sviluppiamo e vengono presentati pubblicamente, hanno indicazioni metodologiche esplicite e i processi che hanno portato alle conclusioni sono trasparenti e condivisi, così che chiunque a partire dalle evidenze da noi usate può ripetere l'intero processo.

Riferimenti bibliografici

Weizman [2017] 2021

E. Weizman, *Architettura Forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee* [*Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, New York 2017], trad. it. di S. Stoja, Milano 2021.

Weizman, Fuller [2021] 2025

E. Weizman, M. Fuller, *Estetiche investigative. Conflitti e commons nella politica della verità* [*Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London 2021], trad. it. di A.E. Di Costanzo, Brescia 2025.

English abstract

A Cartography of Genocide is Forensic Architecture's spatial investigation of systematic violence in Gaza. Produced by the London-based agency founded by architect Eyal Weizman, the project integrates open-source imagery, testimonies, and geospatial analysis to map the relational structure of destruction beyond individual incidents. Researcher Davide Piscitelli discusses counterforensic methodologies that reconstruct intentionality, challenge state narratives, and produce actionable evidence for legal and human-rights contexts. The platform thus functions as a critical epistemic tool for documenting genocide through correlations in space and time.

keywords | Genocide; Forensic Architecture; Cartography; Counterforensic methodologies.

Abitare l'evidenza

Distruzione, immagine e controforensica
in Looking for Palestine (Bologna, 7 novembre 2025
– 11 gennaio 2026)

Mattia Angeletti



1 | Forensic Architecture, "Memory maps of Al-Dawayima designed by Mohammad Rajab Abu Kudra (Abu Yasser), interviewed 21 June 2024", visione d'insieme dell'allestimento.

I. La mostra come dispositivo critico e analitico

Nell'ambito della VII Biennale MAST Foto/Industria di Bologna è stata presentata presso il Sottospazio di Palazzo Bentivoglio la mostra *Looking for Palestine* del collettivo Forensic Architecture, a cura di Elizabeth Breiner e Shourideh Molavi, in dialogo con Francesco Zanut, direttore artistico della Biennale bolognese che si configura, sin dalla sua istituzione nel 2013, come un dispositivo culturale complesso, capace di articolare una riflessione stratificata sui rapporti tra immagine, produzione, lavoro e spazio sociale. L'edizione corrente, che ospita la mostra di Forensic Architecture *Looking for Palestine* si colloca all'interno di questa genealogia, radicalizzando alcune tensioni latenti e portandole a una soglia critica che mette in questione la definizione stessa di fotografia, di mostra fotografica e, più in generale, dell'immagine come oggetto estetico autonomo.

A un primo sguardo, uno degli aspetti più apparentemente paradossali – e al tempo stesso più fecondi – della partecipazione di Forensic Architecture alla Biennale Foto/Industria riguarda il tema specifico dell'edizione, dedicata alla casa, all'abitare, allo spazio domestico: centrato su conflitti armati, distruzioni territoriali, crimini di Stato e violazioni dei diritti umani, il tema sembrerebbe collocarsi agli antipodi rispetto alla consueta riflessione sulla casa intesa come spazio dell'intimità e della protezione. Eppure, è proprio qui che si manifesta la pertinenza profonda della mostra: per Forensic Architecture la casa è un'unità spaziale, giuridica e politica, è il punto in cui l'architettura incontra il diritto, in cui lo spazio costruito diventa oggetto di controllo, di sorveglianza, di violenza. Nel contesto palestinese, la casa è costantemente esposta alla minaccia della demolizione, dell'espropriazione, della cancellazione proponendosi così una prova materiale della violenza strutturale esercitata sul territorio e sui corpi che lo abitano. Analizzare la distruzione degli spazi antropici, mappare le loro trasformazioni, ricostruire le dinamiche che portano alla loro scomparsa significa fare della casa un documento, un'evidenza forense.

Looking for Palestine, pertanto, è una mostra che utilizza il caso palestinese per interrogare le condizioni stesse di possibilità del vedere, del testimoniare, del provare chiedendo al visitatore di abbandonare la posizione del fruitore estetico per assumere quella del testimone responsabile, del soggetto chiamato a misurarsi con le evidenze delle prove. Collocare quest'istanza – quella di un'esposizione che tematizza la distruzione sistemica dello spazio abitato – entro una manifestazione dedicata alla casa permette di riformulare che cosa significhi attualmente 'casa' in un campo di tensioni in cui si incontrano diritto, vulnerabilità, infrastruttura, controllo. Inserire, quindi, Forensic Architecture in questa cornice equivale a compiere una scelta curatoriale precisa: restituire l'abitare alla sua dimensione politica. La distruzione incide, pertanto, come l'elemento che fa emergere la casa nella sua condizione più radicale: l'istituzione materiale che garantisce – o nega – la possibilità stessa della vita. E quando la casa è demolita, resa inservibile, spostata, espropriata, rivela allora con brutale evidenza la propria natura di dispositivo d'appartenenza che stabilisce chi ha diritto a restare, chi può attraversare, chi può ricordare. La casa, in tal senso, è un oggetto-limite: tra l'architettura e la biopolitica, tra la quotidianità, il diritto e la sovranità nazionale.

Seguendo quest'istanza metodologica, l'allestimento di *Looking for Palestine* si sviluppa come una sequenza di ambienti analitici: il Sottospazio, con le sue murature irregolari, le volte in laterizio e la stratificazione materica evidente è assunto a parte attiva del dispositivo espositivo attraverso il lasciare a vista le superfici murarie nude che funzionano come supporto e controcampo delle indagini, superfici storiche che entrano in risonanza con le temporalità evocate dai materiali presentati partecipando alla costruzione del senso e rendendo percepibile una continuità tra le tracce del passato inscritte nelle pareti e quelle che emergono dalle indagini di Forensic Architecture.

All'interno del Sottospazio, la mostra si sviluppa infatti secondo una dislocazione che evita ogni forma di spettacolarità immersiva: gli schermi non dominano lo spazio; i suoni non avvolgono il visitatore; le luci sono funzionali, non drammatiche. Questa sobrietà formale è il segno di una precisa etica dell'esposizione: evitare che l'ambiente produca un *surplus* emotivo che possa interferire con la funzione analitica dei materiali. La stessa disposizione dei lavori segue una logica di accumulazione e di stratificazione in quanto il visitatore è chiamato a muoversi costruendo percorsi e collegamenti autonomi, comparando dati, tornando indietro, soffermandosi su dettagli apparentemente secondari. Il fattore-tempo nella mostra è giocato sul ritmo dell'arresto e della ripetizione e questo rallentamento forzato dell'attenzione è uno degli aspetti più significativi del lavoro di Forensic Architecture, del tutto controcorrente rispetto alla dominante rapidità della fruizione e dalla circolazione delle immagini. *Looking for Palestine* – invece – impone un tempo altro, il tempo dell'investigazione che richiede pazienza e concentrazione e che trasforma l'atto del guardare in un atto di analisi e di lavoro, non di consumo: i video presentati nella mostra funzionano come strumenti d'analisi che rendono visibili relazioni spaziali e temporali altrimenti invisibili: spesso si tratta di montaggi che combinano più fonti come riprese amatoriali, immagini satellitari, simulazioni digitali, annotazioni grafiche. E questi video non cercano mai l'effetto di suggestioni immediate; al contrario, la loro complessità formale e la presenza costante di elementi grafici – linee, coordinate, sovrapposizioni – segnalano continuamente la costruzione concettuale del loro statuto costruito. Lo spettatore non è invitato a credere a ciò che vede, né a fidarsi del 'dato' esposto, ma a comprenderne il processo metodologico di ricerca e costruzione.

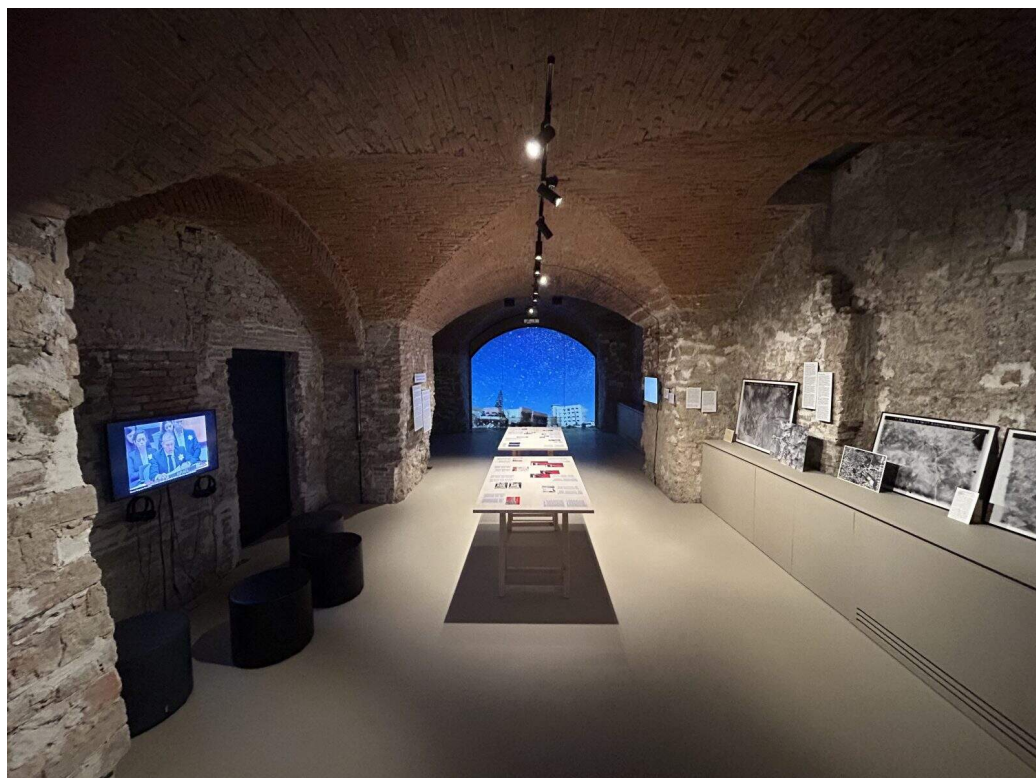
Una prima sezione dell'allestimento è dedicata al villaggio palestinese di al-Dawayima, teatro del massacro del 29 ottobre 1948 e oggetto di una lunga e articolata indagine condotta dal collettivo. Qui il visitatore è accolto da grandi mappe sospese, realizzate a partire dalle cosiddette *memory maps* disegnate a mano sulla base delle testimonianze degli ex abitanti: queste cartografie, lungi dall'essere precise mappature topografiche moderne, restituiscono una geografia vissuta, fatta di relazioni, percorsi quotidiani, luoghi di lavoro e di culto, fino ai siti del massacro. La loro stessa collocazione sospesa nello spazio, attraversabile e non frontale, le trasforma in vere e proprie membrane della memoria, che il corpo del visitatore è chiamato a circumnavigare, leggere lateralmente, ricomporre mentalmente. Accanto a queste mappe, i testi di sala esplicitano il metodo del *memory mapping* come pratica di testimonianza situata al fine della costituzione di efficaci strumenti conoscitivi capaci di rendere visibile ciò che è stato sistematicamente espulso dagli archivi ufficiali. L'indagine dimostra come una metodologia di incroci transdisciplinari abbia permesso di individuare con maggiore precisione gli snodi più importanti del villaggio distrutto, inclusa la probabile posizione di una grotta utilizzata come luogo di esecuzione e fossa comune. In questo passaggio, la metodologia di Forensic Architecture si manifesta nella sua dimensione più esplicitamente epistemica: la memoria

individuale diventa evidenza spaziale condivisibile, senza essere ridotta a semplice illustrazione.

Un altro nucleo centrale dell'allestimento è costituito dai materiali fotografici e aerei d'archivio, presentati in dialogo serrato con apparati testuali bilingui. Le immagini, provenienti in larga parte da archivi coloniali britannici e militari sono esposte come prodotti di un dispositivo storico di sorveglianza e controllo territoriale dove le fotografie aeree pre-Nakba sono accompagnate da testi che ne ricostruiscono la genealogia tecnica e strategica: strumenti di ricognizione pensati per mappare, classificare e rendere governabile il territorio, successivamente riutilizzati come prove per dimostrare l'obliterazione sistematica dei villaggi palestinesi. In questo passaggio, l'allestimento rende esplicita una delle operazioni centrali della pratica di Forensic Architecture: il contro-uso degli strumenti del potere. Le stesse immagini prodotte per pianificare l'occupazione vengono rilette, ingrandite, annotate e messe in relazione per dimostrare l'intenzionalità della cancellazione territoriale. Le fotografie non sono mai lasciate isolate: la loro esposizione è sempre mediata da testi che ne indicano la datazione, la funzione originaria, il contesto di produzione e le modalità del loro riuso all'interno dell'indagine.

Lungo il percorso espositivo, una sezione particolarmente densa è dedicata al massacro di Tur al-Zagh, ricostruito attraverso un ampio apparato testuale che assume qui un ruolo centrale. La scrittura qui diviene dispositivo di condensazione storica: i testi riportano le testimonianze dei sopravvissuti, le ammissioni successive dei soldati israeliani e il lavoro di ricostruzione svolto a distanza di decenni. L'inserimento di questi pannelli direttamente sulle pareti in pietra rafforza l'impressione di una stratificazione temporale violenta, in cui la storia non si deposita mai definitivamente, ma continua a riaffiorare come ferita aperta. Un altro asse tematico rilevante riguarda invece la continuità storica dei dispositivi di evacuazione forzata; in quest'area tematica documenti d'archivio relativi agli ordini di evacuazione del 1948 per al-Ramla e al-Lydd sono messi in relazione con pratiche contemporanee, suggerendo una lunga genealogia delle forme di violenza amministrativa, corredata da testi di sala evidenzianti come i primi possano essere letti come i precursori diretti delle attuali politiche di evacuazione, dimostrando la dimensione strutturale e sistemica dello sfollamento forzato, al di là della contingenza bellica.

La mostra introduce quindi un cambio di scala e di registro attraverso una serie di video-investigazioni contemporanee, accompagnate da apparati testuali essenziali. In particolare, il lavoro *Three Days at Al-Azhar University* ricostruisce le traiettorie di sfollamento forzato all'interno della Striscia di Gaza, mettendo in luce ciò che Forensic Architecture definisce "violenza umanitaria": un insieme di pratiche che, sotto la retorica della protezione e della sicurezza, producono esposizione sistematica al pericolo. Il dispositivo audiovisivo è volutamente sobrio, privo di enfasi immersiva, e affida al montaggio analitico, alla scansione temporale e alla voce narrante il compito di rendere intelligibili le sequenze degli eventi.



2 | Allestimento della mostra.

Un grande tavolo espositivo raccoglie infine materiali di piccola scala – volantini lanciati dall’alto, fotografie, testi brevi – che documentano l’uso della comunicazione come strumento di terrore. Qui l’allestimento impone al visitatore una postura ravvicinata, quasi da archivista o investigatore. I volantini, presentati come oggetti materiali, perdono ogni presunta funzione informativa per rivelarsi come dispositivi di intimidazione, inseriti in una strategia più ampia di controllo psicologico e territoriale. In questa parte del percorso emerge con chiarezza la logica complessiva dell’allestimento a guidare chi guarda attraverso un ambiente di consultazione critica. Le opere, i documenti e i testi non chiedono di essere semplicemente osservati, ma interrogati, offrendo la mostra come campo di evidenze che richiede tempo, attenzione e una responsabilità attiva dello sguardo.

II. Tra evidenza e immagine

La pratica di Forensic Architecture – esplicitata visivamente attraverso l’esposizione dei materiali presenti in mostra – si iscrive pienamente in quello che è stato definito negli ultimi due decenni un “forensic turn” nelle scienze umane e nelle pratiche artistiche: un mutamento profondo nel modo in cui la verità viene prodotta, verificata e comunicata nello spazio pubblico. In un’epoca segnata dalla proliferazione di immagini, dalla crisi del-

la testimonianza diretta e dalla sistematica contestazione dei fatti, la forensica emerge come uno dei pochi ambiti in cui l'evidenza può ancora essere costruita attraverso procedure rigorose, verificabili e replicabili. Uno degli aspetti più radicali di questa pratica riguarda proprio il modo in cui l'immagine viene trattata: a differenza di molta arte contemporanea che lavora sull'immagine come superficie simbolica, come luogo di proiezione di significati culturali o come dispositivo critico autoriflessivo, Forensic Architecture considera l'immagine innanzitutto come un dato che, seppur imperfetto, parziale, bruto e spesso degradato, resta analizzabile. Le immagini utilizzate dal collettivo raramente sono 'belle': si tratta spesso di frame estratti da video a bassa risoluzione, di fotografie satellitari sgranate, di riprese amatoriali instabili, di screenshot di social media. La loro qualità visiva è subordinata alla loro utilità analitica. Ciò che conta non è ciò che l'immagine evoca, ma ciò che contiene: ombre, riflessi, suoni, prospettive, elementi spaziali che possono essere misurati, comparati, sincronizzati.

In molti casi, l'immagine originaria è quasi irriconoscibile: sgranata, parziale, mossa e comunque instabile. È solo attraverso il lavoro di sincronizzazione, comparazione e modellazione che essa acquista senso: questo processo rende evidente una delle tesi implicite della mostra, ossia che la verità, nel contesto dei conflitti contemporanei, non è mai immediatamente visibile; deve essere prodotta attraverso un lavoro collettivo e transdisciplinare. Uno degli elementi centrali di *Looking for Palestine* è l'uso della cartografia come strumento critico: le mappe presentate nella mostra sono dispositivi che rendono visibili le trasformazioni violente dello spazio: demolizioni, espansioni insediative, infrastrutture militari, zone di esclusione. Queste cartografie mostrano la Palestina come un territorio frammentato, discontinuo, attraversato da linee di forza che ne impediscono l'unità e la continuità: la casa, e più in generale l'abitazione e l'insediamento umano, appaiono come elementi precari, costantemente minacciati da una logica di controllo che opera su scala territoriale. Gli stessi modelli tridimensionali utilizzati da Forensic Architecture amplificano questa lettura: ricostruendo edifici distrutti o spazi urbani trasformati, permettono di visualizzare la violenza non come evento puntuale, ma come processo spaziale e fanno apparire la distruzione come una forma di progettazione negativa, una pianificazione che utilizza l'architettura non per costruire, ma per cancellare.

Un altro fra gli strumenti centrali del lavoro di Forensic Architecture, presente anche in mostra, è la modellazione spaziale e temporale attuata attraverso software di simulazione, modelli tridimensionali e animazioni per ricostruire ambienti distrutti o trasformati, collocando in essi eventi specifici: bombardamenti, sparatorie, demolizioni, movimenti di truppe o di civili. Queste ricostruzioni sono spesso volutamente schematiche, ridotte all'essenziale, proprio per evitare ogni forma di spettacolarizzazione della violenza. Il loro scopo è rendere comprensibile la sequenza degli eventi, la loro collocazione nello spazio e nel tempo, le relazioni causali tra azioni e conseguenze. Il tempo, in particolare, è trattato come una dimensione analizzabile, scomponibile: i video sono sottoposti a sincronizzazioni, rallentamenti, confronti; gli eventi compaiono allineati su timeline che

permette di individuare discrepanze, incongruenze, zone d'ombra. In questo modo, la narrazione ufficiale degli eventi può essere messa in discussione attraverso una dimostrazione analitica.

Quest'uso del tempo come strumento critico è particolarmente rilevante nel contesto della mostra, dove la ripetizione della violenza, la sua natura sistemica – determinata e strategicamente governata – emerge proprio dalla possibilità di mettere in serie eventi apparentemente isolati; la distruzione appare come un processo. Il rapporto tra Forensic Architecture e il diritto è uno degli elementi che più chiaramente distingue il collettivo rispetto al panorama dell'arte contemporanea: molte delle loro indagini sono state utilizzate come prove in procedimenti giudiziari, in inchieste parlamentari o in rapporti di organizzazioni internazionali; questo conferisce al loro lavoro una responsabilità particolare, che si riflette anche nelle modalità d'esposizione. Esporre un'indagine forense in un museo o in una biennale significa assumersi il rischio di una sua possibile estetizzazione, di una sua trasformazione in oggetto di consumo culturale. Forensic Architecture affronta questo rischio rendendolo visibile e – pertanto – lo spazio di Palazzo Bentivoglio è trattato come un campo operativo, quasi laboratoriale, in cui i dispositivi espositivi rendono esplicita la propria funzione analitica: tavoli di consultazione, schermi, monitor, proiezioni, pannelli cartografici e superfici di lavoro sono disposti secondo una logica funzionale alla lettura e alla comparazione dei materiali. L'allestimento, così concepito, rifiuta ogni gerarchia iconica e sospende la centralità dell'immagine come oggetto autosufficiente, inscrivendola in una rete di manifeste relazioni spaziali e informative che richiedono un tempo di osservazione prolungato e un coinvolgimento cognitivo attivo.

È precisamente in questo quadro che *Looking for Palestine* ridefinisce il proprio rapporto con l'arte contemporanea e con la fotografia. La mostra assume lo spazio espositivo come campo critico in cui le condizioni di visibilità e di legittimazione dell'immagine vengono messe alla prova. L'arte, qui, opera come infrastruttura discorsiva che rende possibile l'esposizione pubblica di procedure analitiche e di costruzioni evidenziali nate in contesti extra-artistici. All'interno del percorso espositivo, la fotografia perde l'aura di testimone immediato a funzione univoca: le immagini fotografiche, satellitari e video sono presentate come tracce indiziarie che acquistano significato solo attraverso operazioni di correlazione spaziale e temporale e la loro intelligibilità è affidata al lavoro che il visitatore è chiamato a compiere nel confrontare, verificare e mettere in relazione frammenti eterogenei. In questo senso, la mostra sospende la fiducia tradizionalmente accordata alla fotografia come garanzia del reale e ne espone la fragilità epistemica. Il rapporto con la fotografia si configura così come post-mediale: l'immagine non è più un fine, né un oggetto da contemplare, ma un elemento funzionale all'interno di un dispositivo conoscitivo più ampio.

Nello spazio della Biennale Foto/Industria, *Looking for Palestine* utilizza la fotografia per interrogare criticamente il regime del visibile contemporaneo, mostrando come la ten-

sione alla verità può coincidere soltanto con ciò che può essere ricostruito, discusso e restituito con grave senso di responsabilità. L'arte contemporanea, lungi dal fornire una cornice estetizzante, diventa allora il luogo in cui l'immagine è chiamata a rispondere delle proprie condizioni di produzione, circolazione e uso politico. *Looking for Palestine* è quindi un dispositivo investigativo dispiegato nello spazio, un ambiente cognitivo in cui materiali eterogenei – video, modelli tridimensionali, cartografe, testi, immagini satellitari, estratti di social media – risultano articolati secondo una logica che non è né narrativa né puramente documentaria, ma analitica. Lo stesso ingresso nello spazio espositivo induce lo spettatore a una esposizione ricettiva immediata, considerato che non vi è una premessa esplicativa che introduca il visitatore in modo progressivo. Questa scelta è una dichiarazione di metodo: *Looking for Palestine* intende rendere la questione palestinese intellegibile attraverso l'esposizione della sua complessità materiale e politica. Il titolo stesso va inteso in questa chiave: si tratta di cercare la Palestina attraverso le tracce lasciate dalla sua sistematica negazione essendo, nella mostra bolognese, sempre un'entità fenomenica che si intravede nei vuoti, nelle assenze, nelle discontinuità del territorio e delle immagini. La Palestina è trattata come un oggetto che deve essere ricostruito a partire dalle prove della sua cancellazione.

III. Sorveglianza e controforensica: la guerra come processo verificabile

Un altro aspetto cruciale della mostra riguarda l'uso delle immagini prodotte e circolanti attraverso i social media. Forensic Architecture tratta questi materiali come dati grezzi da verificare e contestualizzare; le immagini amatoriali, spesso girate in condizioni estreme, vengono geolocalizzate, confrontate, inserite in una griglia analitica che ne riduce l'ambiguità. Allo stesso tempo, le immagini satellitari introducono una prospettiva distante, apparentemente oggettiva, che tuttavia non è priva di implicazioni politiche, la visione dall'alto, tipica della sorveglianza militare e del controllo territoriale, viene riappropriata da Forensic Architecture come strumento di accusa; ciò che normalmente serve a monitorare e colpire diventa mezzo per documentare e dimostrare. Questa dialettica tra visione dal basso e visione dall'alto è uno dei nodi teorici più importanti della mostra; la Palestina emerge come un territorio sottoposto a una sorveglianza permanente, in cui ogni gesto, ogni spostamento, ogni esperimento di costruzione o di ricostruzione può essere osservata, registrata, potenzialmente colpita. La guerra, in questo senso, è una condizione continua, distribuita nel tempo e nello spazio. Tutti questi elementi concorrono a definire una posizione specifica per lo spettatore: *Looking for Palestine* chiede di assumere il ruolo di perito, di soggetto chiamato a valutare delle prove, a ricostruire nessi causali, a confrontare versioni dei fatti. Questa posizione è scomoda, perché priva lo spettatore delle gratificazioni tipiche dell'esperienza estetica o dell'indignazione morale: non c'è spazio per la catarsi, non vi è consolazione, vi è invece una responsabilità cognitiva che non può essere elusa. Guardare diventa un atto impegnativo, che implica una presa di posizione non tanto emotiva quanto epistemica. In questo senso, la mostra si configura come un esercizio di cittadinanza critica, più che come un evento culturale. Essa mette alla prova



3 | Allestimento della mostra. In primo piano, sul desk, il modello 3D della grotta di Tur al-Zagh (in bianco) e transmediale del villaggio di al-Dawayima (in nero).

la capacità del pubblico di sostenere un confronto con la complessità senza rifugiarsi in narrazioni semplificanti.

Ciò che *Looking for Palestine* mette in gioco non si esaurisce nell'oggetto apparente della mostra – la Palestina, la sua storia recente, la sua topografia politica – ma investe un livello più profondo: la condizione contemporanea dell'immagine come luogo di conflitto e, insieme, come fragile infrastruttura del vero. La mostra chiede innanzitutto “che cosa significa oggi vedere” quando la visibilità è saturata, continuamente prodotta e riprodotta, e tuttavia paradossalmente insufficiente a stabilire ciò che è accaduto, chi ne è responsabile, quali relazioni di causa e di decisione abbiano reso possibile l'evento. In tale prospettiva, il lavoro di Forensic Architecture non si limita a ‘mettere in mostra’ la distruzione: la ricolloca in un regime di intelligibilità suggerendo, con ostinazione metodologica, che la distruzione non è un episodio, ma un processo, un insieme di operazioni che si distribuiscono nel tempo e nello spazio, che assumono forma amministrativa e tecnica, che si rendono ripetibili e dunque prevedibili. Ed è qui che la mostra acquisisce un carattere propriamente ‘architetonico’, in quanto descrive la violenza come trasformazione strutturale dello spazio dell'abitare.

La casa – il tema dichiarato della Biennale bolognese – emerge allora con forza come unità materiale e giuridica esposta: un nodo in cui si incrociano proprietà, sovranità, controllo, infrastrutture che la descrivono come un oggetto eminentemente politico proposto come misurabile, localizzabile, demolibile: la sua esistenza o non-esistenza incide sul tracciamento del territorio, sulla possibilità di spostamento, sulla continuità della vita quotidiana. In questo senso la mostra del Sottospazio tratta della casa come scena critica dell'esterno: la casa come ciò che rende tangibile, nella scala più prossima, la decisione politica arbitraria.

Una delle scelte più forti dell'esposizione – e forse meno immediatamente riconoscibili – è la riduzione dell'enfasi estetica: la mostra non costruisce un ambiente immersivo, non amplifica la violenza attraverso la spettacolarità, non ricorre a una teatralità del *pathos*. La sobrietà formale è il dispositivo etico scelto per comprendere la violenza che resta un problema che deve essere analizzato, articolato, dimostrato. Ne deriva, quindi, un'idea di spettatore radicalmente diversa da quella implicita in molte esposizioni contemporanee: chi visita è convocato come soggetto di verifica e l'atto del guardare, qui, significa assumere un compito che è quello di sostenere la complessità delle fonti, attraversare il montaggio delle evidenze, accettare che l'immagine non è mai autoportante, non basta mai da sola. La mostra non offre una catarsi, perché non offre un racconto chiuso per consegnare, piuttosto, una forma di inquietudine cognitiva: l'esperienza di un vedere che non coincide con il comprendere, e che per comprendere deve lavorare. Un punto cruciale è che l'immagine nella mostra appare come parte di un ecosistema tecnologico e politico dimostrandone anche la possibilità di una riappropriazione mediante gli stessi strumenti nati per la sorveglianza, per il controllo, per la gestione del territorio che possono essere rivolti contro la loro funzione originaria e trasformati in mezzi di accusa. Ciò che normalmente produce opacità (per eccesso di informazioni, per manipolazione, per monopolio dei dati) può, se riorganizzato, diventare evidenza, ipotizzando che la verità non è mai data: è costruita e, proprio perché è costruita, è contestabile, verificabile, comunicabile in forme non riducibili alla propaganda. Questo rovesciamento indica una zona di possibilità, una epistemologia della prova come lavoro collettivo: una pratica che sottrae l'immagine alla sua circolazione immediata e la reinscrive in una catena di responsabilità.

Il lavoro forense, quando entra nello spazio dell'arte, rischia sempre di essere ridotto a estetica dell'evidenza o a spettacolo della prova, qui, invece, esso conserva la propria durezza e obbliga il museo o la galleria temporanea a diventare luoghi di responsabilità epistemica rendendo possibile che non si esca dalla mostra con un'immagine da ricordare, ma con un compito: riconoscere che vedere è già prendere parte, e che la prova è ciò che trasforma le condizioni stesse del giudizio. *Looking for Palestine* si colloca allora in una soglia paradossale della cultura visuale contemporanea: quella in cui la massima disponibilità di immagini coincide con la massima difficoltà di trasformare il visibile in sapere pubblico perché le prove si accumulano in un flusso continuo che tende alla neutralizzazione. La ripetizione dell'orrore, la sua circolazione quotidiana, l'ostensione stessa

della violenza può produrre un effetto di assuefazione, una normalizzazione percettiva che finisce per derubricare ciò che accade a uno statuto secondario, a un fondale, a un rumore di fondo. In questo regime, l'immagine non è più il luogo privilegiato della rivelazione: è, spesso, il vettore della saturazione. La mostra assume sul serio questa condizione e non tenta di accumulare immagini su immagini, come se la verità dipendesse da un surplus iconografico ma, al contrario, la sua strategia è sottrattiva e ricompositiva: prendere il flusso, interromperlo, organizzarlo, restituirlo alla dimensione della correlazione. Ed è qui che il lavoro di Forensic Architecture non opera come rappresentazione, ma come infrastruttura di senso. Non produce uno shock, ma un orientamento.

Un nodo decisivo, che la mostra rende tangibile senza bisogno di proclamarlo, è la critica dell'evento isolato: se l'episodio singolo – un bombardamento, una demolizione, un'evacuazione, un ospedale reso inservibile – viene recepito come fatto puntuale, esso rischia di apparire casuale, accidentale, fatalmente inscritto nella "nebbia afasica della guerra": la mostra lavora precisamente contro questa deriva interpretativa poiché ricostruisce l'intenzionalità che lo attraversa e permea, costruendo un lavoro di montaggio probatorio. L'intenzione viene quindi inferita dalla convergenza di elementi eterogenei che, allineandosi, producono un quadro coerente. In tal senso, l'oggettività è un risultato procedurale. E la politica – inevitabile, dichiarata o implicita – coincide con la scelta di investire la tecnica come strumento di imputazione. La forza critica della mostra sta, di conseguenza, anche nel suo statuto di "controforensica": un rovesciamento del dispositivo forense tradizionale, storicamente esercitato dal potere sui corpi e sui territori, verso le infrastrutture del potere stesso. Non si tratta semplicemente di "usare tecnologie avanzate" per documentare violenze, ma di riconoscere che quelle stesse tecnologie – cartografia, modellazione, sorveglianza satellitare, analisi di flussi digitali – appartengono essenzialmente a un regime di controllo. La mappa, in particolare, porta con sé una genealogia coloniale: misurare significa rendere governabile; rappresentare significa spesso predisporre all'appropriazione. *Looking for Palestine* lavora dentro questa ambiguità e non la dissimula riprendendo la cartografia come dispositivo che può essere contro-utilizzato dimostrando che strumenti nati per dominare lo spazio possono essere ri-ingegnerizzati per esporre la logica della dominazione; tecniche nate per governare possono diventare tecniche per rendere opponibile ciò che il potere vorrebbe far passare come inevitabile.

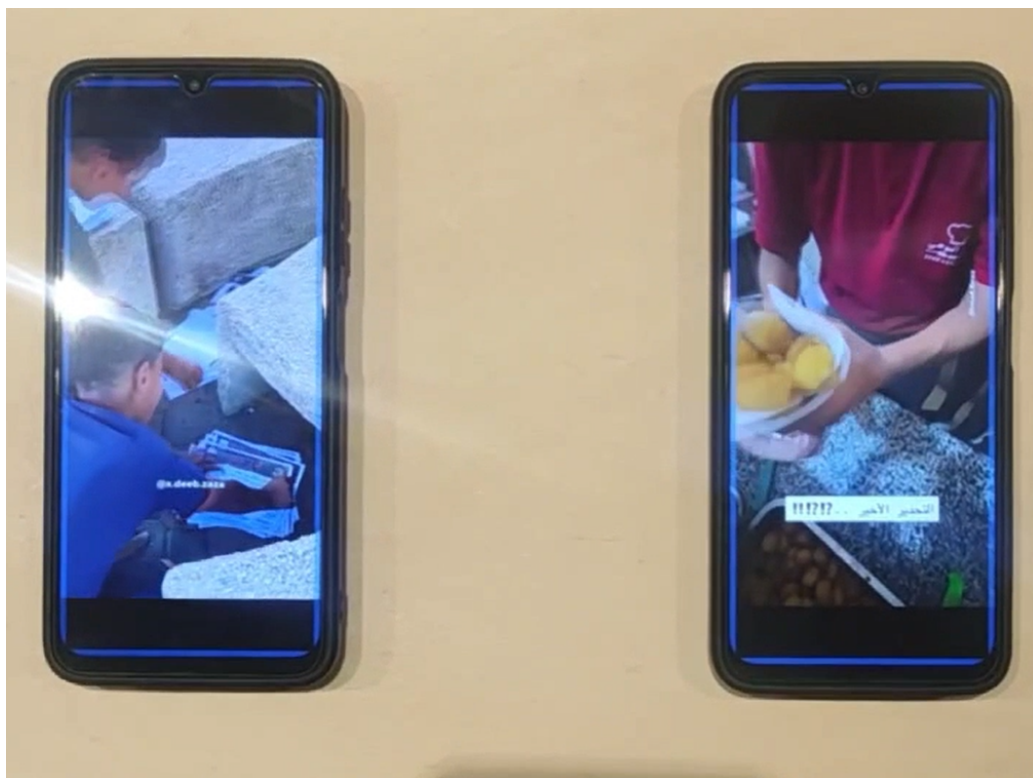
Un punto che lavora sul profondo – e che la mostra lascia emergere per accumulazione – è che la prova risiede nella correlazione sistematica tra episodi apparentemente irrelati. Si tratta di una differenza di prospettiva che implica un mutamento di scala: dalla ricostruzione puntuale dell'evento alla costruzione di un quadro relazionale dove la cartografia stessa diventa lo strumento-madre perché rende possibile tessere relazioni tra strati diversi di dati – ordini di evacuazione, movimenti forzati della popolazione, attacchi a infrastrutture vitali, progressione sul terreno, compromissione sistematica di ospedali, scuole, rifugi, reti idriche ed elettriche. Ogni punto, preso isolatamente, può essere assorbito nel rumore del flusso informativo; ma quando quei punti vengono messi in serie,

sincronizzati, sovrapposti a layer spaziali e temporali, cessano di essere “notizie” e diventano struttura. La cartografia, così intesa, da atlante del disastro diventa dispositivo di intelligibilità della strategia della distruzione. Una delle condizioni di efficacia di questo lavoro sta nella verificabilità pubblica dei processi; in un’epoca in cui la contestazione dei fatti avviene attraverso la delegittimazione delle fonti, la costruzione della prova non può basarsi su un’autorità carismatica o su un atto di fiducia: deve poggiare su una metodologia esibita. La mostra, pur nel formato museale, lascia intravedere questa struttura: non solo risultati, ma procedure; non solo conclusioni, ma catene di inferenze. Ne deriva un’idea di verità come pratica ripetibile, non dogmatica, di un percorso. È qui che l’immagine viene sottratta alla battaglia fra le diverse narrazioni. La stessa fonte che potrebbe essere riassorbita in una propaganda – una clip social, uno screenshot, un video ostentato – viene invece reinserita in un flusso di controllo incrociato, geolocalizzazione, sincronizzazione, confronto con immagini satellitari, triangolazione con dati sonori e con testimonianze. L’immagine non ‘parla’ da sé: viene fatta parlare, e ciò che dice dipende dalle condizioni dell’interrogazione.

Accanto alle prove visive e ai dati territoriali, la mostra lascia affiorare un altro elemento: la testimonianza come memoria che può essere ricostruita e situata. Quando le immagini non coprono gli interstizi – ciò che accade “tra due frame” – entra in gioco una pratica di ricomposizione che pretende di ancorarlo nello spazio. È un punto delicatissimo, perché implica una presa di posizione etica: ricostruire senza re-traumatizzare; interrogare senza espropriare; trasformare la memoria in elemento probatorio senza ridurla a materia grezza. In questo senso, la mostra suggerisce che la prova è un equilibrio costante tra precisione e cura. Lo stesso spettatore, chiamato a seguire questi passaggi, non può più collocarsi nella posizione estetica dell’osservazione distaccata: è invitato a riconoscere che la conoscenza dell’evento è inseparabile dalle condizioni in cui l’evento è stato vissuto e ricordato.

La mostra, dunque, porta con sé un problema spesso rimosso nelle pratiche artistiche e documentarie: come si lavora sulla violenza senza esserne travolti e senza trasformarla in spettacolo. Qui la distanza non è cinismo, è condizione operativa. Il distacco non è indifferenza, è uno schermo momentaneo che permette l’effettuazione della verifica. In un metodo che richiede l’osservazione ripetuta di materiali estremi, la gestione dell’esposizione diventa parte integrante della prassi: modulare lo sguardo, governare il rapporto tra coinvolgimento e controllo, evitare che l’iperestesia si trasformi in anestesia. Anche questo punto è decisivo perché restituisce un’idea non romantica della ricerca: la prova nasce dalla disciplina dello sguardo che, qui, è anche una forma di responsabilità verso chi ha prodotto le immagini e verso chi vi appare.

Looking for Palestine chiede di riconoscere che il problema centrale, oggi, non è la mancanza di immagini ma la loro neutralizzazione; non l’invisibilità della violenza ma la sua trasformazione in norma. In questo senso la mostra compie un gesto teorico preciso:



4 | Smartphone con loop video di atti di resistenza quotidiana a Gaza.

restituisce all'evidenza la sua forza di opposizione nel senso severo di una costruzione pubblica del vero, in cui il vero è ciò che può essere ricostruito, verificato, discusso e, soprattutto, processato con precisi capi di imputazione. L'esito non è una conclusione pacificante. È una frattura metodica nel regime del visibile: una dimostrazione che rende insostenibile l'idea dell'episodio isolato, dell'accidentalità, della fatalità. La cartografia, la modellazione, la verifica aperta, la testimonianza situata – tutto converge verso un punto, che è un ordine di relazioni consegnando così alla sfera pubblica un compito: sottrarre la distruzione alla cronaca e reinserirla nella responsabilità; sottrarre la ripetizione alla normalità e renderla finalmente dicibile, argomentabile, dialetticamente opponibile.

IV. Un hardware politico. Temporalità del dispositivo e memoria procedurale

Se l'intero percorso di *Looking for Palestine* può essere letto come un lavoro di ricomposizione metodica di tracce disperse, la presenza dei due smartphone – hardware apparentemente marginali rispetto alla complessità cartografica e modellativa dell'impianto espositivo – assume un valore metaforico decisivo. In essi si concentra, in forma ridotta e quasi povera, la posta in gioco dell'intera pratica di Forensic Architecture: la possibilità che un dispositivo ordinario, concepito per la fruizione rapida, distratta e seriale

delle immagini, venga sottratto alla sua economia originaria e riconfigurato come strumento di durata, di prova e di responsabilità. Lo smartphone, nella mostra, è posto sullo stesso piano di dignità epistemica delle mappe, dei modelli tridimensionali, dei video analitici e dei testi in quanto condensa una tensione strutturale: è il luogo in cui l'istantaneo e il duraturo entrano in collisione, in cui la temporalità accelerata del consumo visivo viene forzata a confrontarsi con un tempo che non può essere compresso; in quanto tale, esso diventa pienamente un dispositivo politico nel senso rigoroso di un oggetto che può essere rovesciato nel suo uso, sottoposto a un *détournement* che ne sospende la funzione primaria e che ne rivela le implicazioni epistemologiche. Questo rovesciamento investe anche la forma stessa dell'immagine: l'immagine verticale – forma ormai dominante dell'esperienza visiva quotidiana – è qui sottratta al suo contesto e al suo consueto formato di apparizione e ricollocata in uno spazio che ne interrompe la promessa di scorrimento infinito: la verticalità, che normalmente asseconda il gesto ripetitivo del pollice e la logica della sostituibilità immediata, viene resa opaca, quasi resistente. L'immagine non invita più a essere superata dalla successiva; chiede invece di essere trattenuta, osservata nella sua povertà informativa apparente, interrogata per ciò che non mostra direttamente. In questo senso, la verticalità smette di essere un formato neutro e rivela il proprio significato politico: è la forma di un tempo compresso, di un'attenzione frammentata, di una percezione continuamente rinnovata e continuamente annullata.

Il gesto di fissare lo scrolling – di arrestare il movimento verticale potenzialmente infinito che governa la nostra relazione quotidiana con le immagini – opera così una trasformazione radicale. Ciò che normalmente scorre e scompare viene immobilizzato, reso reiterabile nella sua identità, quasi mummificato: i due brevi video, ripetuti senza sviluppo narrativo, non producono più 'impressioni' nel senso classico del termine, non incidono per shock, non colpiscono per novità, non competono sul fronte dell'attenzione; al contrario, insistono non nell'impatto, ma nella persistenza. In questo ribaltamento, lo smartphone smette di essere veicolo di un'esperienza superficiale e diventa un luogo di attrito: tra attenzione e assuefazione, tra visione e comprensione, tra consumo e responsabilità. E tuttavia, questo fissare un loop non trasforma i video in immagini monumentali o autosufficienti: essi restano, ostinatamente, parte di una sequenza di orme e di tracce non emancipate dal loro statuto indiziario. Se pure immobilizzati, continuano a rimandare ad altro: a un prima e a un dopo, a un fuori-campo che non può essere saturato, a una catena di relazioni che li rende leggibili solo se messi in connessione con altri dati, altre immagini, altre testimonianze. Così, lo smartphone non diventa un nuovo feticcio dell'evidenza, ma una soglia critica: un punto in cui si rende visibile la tensione irrisolta tra flusso e archivio, tra esperienza immediata e costruzione della prova.

La verticalità dell'immagine, privata della sua funzione di acceleratore percettivo, assume qui un valore ulteriore non essendo più la forma dell'accesso rapido, ma quella di una caduta controllata: lo sguardo non scivola verso il basso, ma resta sospeso, costretto a misurare la propria durata. La postura corporea implicita nel gesto – lo sguardo abbassa-

to, il dispositivo tenuto in mano – viene trasposta nello spazio espositivo come postura cognitiva: un chinarsi su un banco di allestimento non per distrarsi, ma per verificare; la stessa ergonomia del dispositivo, normalmente orientata a produrre solitudine e distrazione, viene esposta come problema politico dello sguardo contemporaneo. Di fronte a questa dialettica, la memoria che prende il sopravvento non è univoca; non è più, soltanto, quella dell'oralità – il rumore delle interviste, delle voci, delle testimonianze – né esclusivamente quella muta e visiva delle immagini, ma non è nemmeno, da sola, la memoria tattile evocata dalla materialità dei modelli, dei diagrammi, delle mappe, dalla loro reificazione momentanea nello spazio espositivo. Piuttosto, ciò che emerge è una memoria composita, stratificata, che non coincide con nessuna delle dimensioni e delle facoltà estetiche prese isolatamente.

La mostra costruisce una memoria procedurale: una memoria che si deposita nell'esperienza stessa del passaggio tra dispositivi, scale e registri sensoriali fra i quali la vista, l'ascolto, la lettura, l'orientamento corporeo nello spazio, il confronto con superfici e schermi eterogenei: tutto concorre a produrre una forma di ricordare operativa. Non si tratta di ricordare "che cosa è accaduto", bensì di ricordare come ciò che è accaduto può essere ricostruito, verificato, argomentato e reso dialetticamente opponibile, criticabile. In questa prospettiva, i due smartphone funzionano come una sorta di emblema negativo dell'intero progetto: piccoli, fragili, facilmente ignorabili, e proprio per questo capaci di concentrare la posta in gioco del lavoro forense dimostrando che la memoria, oggi, non è minacciata tanto dalla mancanza di immagini quanto dalla loro dispersione; non dall'oblio, ma dalla ripetizione senza sedimentazione; non dal silenzio, ma dal rumore continuo che impedisce di distinguere. Arrestare lo scrolling significa allora tentare di praticare una forma minima ma decisiva di resistenza: non contro l'immagine in sé, ma contro il regime temporale che la consuma e la rende intercambiabile.

L'opportunità che la mostra affida a questi dispositivi non è rassicurante. Non promette una sintesi pacificata tra istantaneo e duraturo, né una riconciliazione tra esperienza e prova. Al contrario, lascia aperta la frattura tra ciò che appare e ciò che può essere dimostrato pur essendo proprio in questa frattura che si iscrive la responsabilità dello spettatore: chiamato non a scegliere una memoria contro le altre, riconoscendo che, nell'intreccio tra oralità, visione e materialità, ciò che resta non è un'impressione passeggera, bensì un compito cognitivo e politico che continua oltre lo spazio della mostra stessa.

Riferimenti bibliografici

Boschi 2025

E. Boschi, *Rimodellare territori d'ombra: Forensic Architecture – Looking for Palestine*, "Juliet" 8 dicembre 2025.

Cerretelli 2025

M. Cerretelli, *HOME. A Bologna la VII edizione della Biennale Foto/Industria*, "ArtsLife" 15 novembre 2025.

Di Domenico 2025

P. Di Domenico, *La Biennale Foto/Industria a Bologna, dieci mostre in sette luoghi del centro storico. E al Mast la monografica di Jeff Wall*, "Corriere di Bologna" 7 novembre 2025.

Lorenzetti 2025

C. Lorenzetti, *Tutte le case del mondo in un'unica Biennale: succede a Bologna*, "Exibart" 19 novembre 2025.

Milesi 2025

S. Milesi, *A Foto/Industria Bologna la fotografia è di Casa e guarda a Hoet e Beuys*, "Il Giornale dell'Arte" 26 novembre 2025.

Nirvana Damato 2021

C. Nirvana Damato, *Palestina e social media. Riflessioni sul potere delle immagini*, "Artribune" 21 maggio 2021.

Nirvana Damato 2025

C. Nirvana Damato, *Looking For Palestine. Quando le evidenze spaziali denunciano una distruzione sistematica*, "Art Frame" 21 novembre 2025.

Papa 2025

S. Papa, *La casa come mondo, lavoro e rifugio: la biennale Foto/Industria 2025*, "Zero.eu" 6 novembre 2025.

Pignatti 2025

L. Pignatti, *"Looking for Palestine", una pratica investigativa sul diritto all'esistenza*, "il manifesto" 10 dicembre 2025.

Segal Hamilton 2025

R. Segal Hamilton, *What is a home and how do we construct one? Foto/Industria investigates*, "British Journal of Photography" 12 novembre 2025.

Storelli 2025

G. Storelli, *7 luoghi da scoprire a Bologna: tra palazzi storici e spazi inediti, un tour tra le mostre fotografiche di Foto/Industria*, "AD" 10 novembre 2025.

English abstract

This article critically examines *Looking for Palestine*, the exhibition by Forensic Architecture presented at the Biennale Foto/Industria in Bologna, situating it within a broader reflection on the political and epistemological status of contemporary images. Rather than treating the exhibition as a documentary or representational endeavour, the text analyses Forensic Architecture's practice as a counter-forensic methodology that combines architectural analysis, cartography, digital modelling and open-source visual material to construct publicly verifiable forms of evidence. Presented within a biennial devoted to the theme of the house, *Looking for Palestine* is interpreted as a radical redefinition of dwelling, no longer understood as a protected interior but as a juridical and political infrastructure exposed to systematic destruction. The house emerges as a critical unit where architecture, sovereignty and violence intersect, and where the negation of habitation can be spatially

measured, correlated and analysed as a process rather than as an isolated event. The article focuses on the exhibition's deliberate rejection of empathic or spectacular strategies in favour of an analytical and procedural approach to images. Photographs, satellite imagery, amateur videos and digital simulations are treated not as autonomous visual objects but as fragments within chains of verification and spatial correlation. Particular attention is given to the reconfiguration of everyday digital devices, such as smartphones and vertically oriented images, whose habitual modes of consumption are suspended and redirected towards duration, repetition and analytical attention. In this way, the exhibition proposes a model of memory grounded not in impression or commemoration, but in procedural responsibility and epistemic accountability.

keywords | Forensic Architecture; Counter-forensics; Dwelling and destruction; Evidentiary images; Spatial accountability.

La lunga durata di una frazione di secondo

Prefazione a Paul Virilio, *La fin du monde est un concept sans avenir. Oeuvres 1957-2010*, Seuil, Paris 2023

Eyal Weizman. Traduzione di Michela Maguolo

Presentazione

Il 30 ottobre 2023, la Fondation Cartier ospitò la presentazione (*Nuit de l'incertitude. Paul Virilio "La fin du monde est un concept sans avenir"*) di *La fin du monde est un concept sans avenir*, ponderosa raccolta di scritti di Paul Virilio realizzata dopo il ritrovamento di alcuni quaderni di appunti del filosofo francese. La Fondazione aveva accompagnato Virilio per un tratto della lunga e intensa impresa di scandaglio del mondo contemporaneo, delle sue dinamiche, tra l'accelerazione delle catastrofi e la nostra incapacità di prenderne coscienza, ancora prima che di comprenderne il senso. Aveva accolto nel 2002-2003 la mostra *Ce qui arrive*, con la quale Virilio aveva voluto dare forma visiva e quantitativa all'incidente, evento tipico dell'età moderna, dell'età della velocità e della tecnica. Tra gli ospiti dell'incontro del 2023 – al quale ebbi la fortuna di assistere, nel prosieguo delle ricerche su Virilio e l'archeologia dei bunker – c'era Eyal Weizman, autore della prefazione all'antologia (sul tema del bunker, con particolare attenzione all'opera di Virilio, si rimanda a *Engramma* 185 – ottobre 2021). Alcuni giorni prima, tra il 27 e il 28 ottobre, Israele aveva dato inizio alle operazioni militari da terra, entrando nella Striscia di Gaza con i tank. Weizman nel suo breve intervento volle soffermarsi su Gaza, perché osservò, citando Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, Paris 1952), che non era più tempo per gridare o piangere, era tempo di parlare. E per lui, architetto che aveva fatto dell'architettura uno strumento di resistenza alla lenta guerra condotta attraverso l'architettura dell'occupazione, dell'assedio, era tempo di capire il contesto, interrogarsi sull'origine e il ruolo strategico delle colonie nel disegno dei confini della Palestina, di scrutare ogni incidente e ogni evento accidentale come frammento di una più grande, più profonda deflagrazione della storia.

Michela Maguolo

* * *

La carriera degli architetti, quando è all'origine di cambiamenti profondi, comincia spesso con un libro – si pensi a *Vers une Architecture* di Le Corbusier; *Delirious New York* di Rem Koolhaas; *Manhattan Transcripts* di Bernard Tschumi – per poi evolvere verso una pratica costruttiva che materializza quelle idee in forme costruite. L'opera di Paul Virilio è una repentina manovra nella direzione opposta. Virilio debutta nel secondo dopoguerra, negli anni Cinquanta, come pittore e poi come maestro vetraio che traspone su grandi vetrate le opere di Henri Matisse e Georges Braque. Negli anni Sessanta realizza capolavori dell'architettura come la chiesa di Sainte-Bernadette du Banlay, prima di dedicarsi, a partire dagli anni Settanta, alla scrittura. La sua opera scritta è la più influente e prolifica che un architetto e urbanista abbia mai prodotto. In questo processo di dematerializzazione

accelerata, il pennello del pittore e il banco di lavoro dell'artigiano cedono il posto allo scrittoio. E da questi diversi piani, come fossero piste d'aeroporto, il suo pensiero decolla verso destinazioni molteplici. Nell'aria, le linee della teoria e della pratica si intrecciano come scie di jet in un combattimento aereo. È nel loro punto di condensazione che viene rimodellata la nostra comprensione della filosofia, della guerra, dei media e dell'architettura.

Sono trent'anni che cammino insieme a Paul Virilio, da quando l'architettura ha catturato tutta la mia attenzione. L'ho incontrato una sola volta, nel 2004, in una libreria in rue de la Roquette. Partecipava al lancio dell'edizione francese di *A Civilian Occupation*, un'opera collettiva sulla politica coloniale dell'architettura israeliana, che ho codiretto e per la quale lui aveva scritto la prefazione. Era convinto che la guerra che Israele conduce contro i palestinesi avesse tra le sue armi l'architettura e aveva scritto che, di conseguenza, era semplicemente "logico [...] che gli architetti si sveglino e si rivoltino insieme"^[1]. In quell'incontro, le sue parole furono calorose e incoraggianti, e il mio francese rudimentale mi evitò l'imbarazzo di dire qualcosa di troppo stupido. Sostenne che se l'architettura è strumento del conflitto, la pratica architettonica deve fornire un mezzo di resistenza e fu da questa osservazione che ebbe origine la mia personale traiettoria. L'opera di Virilio tende verso l'orizzonte del possibile e verso le forze mostruose che vi si nascondono. È un onore inatteso, insieme piacevole e amaro, essere stato invitato da Sophie, la figlia di Paul, e dall'editore Seuil a scrivere questa breve prefazione alla sua antologia postuma, che contribuirà a far risuonare le sue idee verso quel futuro che il suo pensiero già abitava.

I teorici e gli storici sapranno meglio di me ripercorrere l'evoluzione del lavoro di Paul Virilio. Qui posso soltanto evocare le idee che hanno contribuito a formare il mio pensiero. Nel 1958, Virilio comincia a fotografare bunker. Queste strutture facevano parte di una lunga serie di fortificazioni erette dall'esercito tedesco d'occupazione tra il 1942 e il 1944 lungo la costa atlantica, dal confine franco-spagnolo alla Norvegia. Le fotografie di Virilio documentano, con il rigore dell'archivista, la variazione ripetitiva delle diverse tipologie – bunker, postazioni d'artiglieria, torri di osservazione e piattaforme antiaeree – che erano allineate lungo il litorale come totem arcaici nel grigio monocromo del cemento a vista.

Il Vallo Atlantico fu un tentativo futile e paranoico di difendere l'impero terrestre del Terzo Reich contro le potenze navali della Gran Bretagna e degli Stati Uniti, ma sarebbe un errore considerare i bunker soltanto come le reliquie di una "guerra di posizione" persa in partenza, destinata a crollare al primo contatto con una moderna "guerra di manovra". La lezione cruciale che ho tratto dall'archeologia dei bunker di Virilio è il modo in cui la loro architettura – e in effetti ogni architettura – si pone come sintesi tra la materialità statica e le molteplici dinamiche della velocità.

Dopotutto, il movimento è inscritto nella forma dei bunker. Così come le caratteristiche zoologiche di una preda rivelano qualcosa delle proprietà dei suoi predatori, la forma di questi oggetti statici interiorizza la velocità e la potenza delle forze dinamiche che essi

sono chiamati a sostenere, integrandole in un'organizzazione architettonica e in una forma materiale. La forma curvilinea della calotta in cemento dei bunker era destinata a deviare le traiettorie dei proiettili cui dovevano resistere; le piattaforme progettate per la sorveglianza e il tiro erano la forma negativa dei mezzi da sbarco anfibi; le piattaforme antiaeree invertivano la logica verticale del bombardamento aereo.

Per resistere alle onde d'urto che le esplosioni provocano nel suolo, i bunker non erano ancorati tramite fondazioni, ma semplicemente posati, parzialmente interrati, nelle dune di sabbia. Quando il soffio delle deflagrazioni si propaga nel terreno, i bunker possono spostarsi lateralmente invece di assorbire il colpo e danneggiarsi. La forza sismica dell'artiglieria e, in parte, quella dell'erosione e del tempo hanno provocato lo scivolamento di alcuni bunker lungo le dune e il loro assestarsi in posizioni stranamente oblique. È questo probabilmente uno degli elementi che ha ispirato la *Théorie de l'oblique* di Virilio, che propone di abitare i piani inclinati, un'urbanistica del movimento perpetuo su migliaia di superfici inclinate, e un preludio, forse, ai *Mille plateaux* di Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Virilio ha scritto che il suo interesse per l'architettura si è affievolito quando si è reso conto che gli edifici e le città non erano più in grado di affrontare la potenza distruttrice della guerra moderna; allo stesso modo, offrivano una protezione scarsamente efficace contro la sorveglianza dello Stato, di fronte alla quale risultavano messi a nudo, permeabili e del tutto trasparenti.

I conflitti non sono più una questione di spazio, ma piuttosto di gestione della percezione. Ogni bomba è una bomba di informazione, le cui esplosioni provocano onde d'urto nell'ambiente della disinformazione. I missili teleguidati trasmettono le loro immagini verso lo spazio profondo e, da lì, le rinviando altrove sulla Terra, dove è localizzata la sala di controllo. La loro detonazione attiva centinaia di altre telecamere al suolo. Queste immagini, che non sono più scattate da fotoreporter ma da chiunque possieda uno smartphone, catturano atrocità commesse per essere registrate. Quando vengono diffuse, non sono considerate prove inconfutabili di ciò che è accaduto, ma piuttosto esperienze situate che genereranno in seguito conflitti secondari sulla loro autenticità, veridicità e significato.

Nonostante tutto il potenziale dei segnali in rete, l'importanza strategica dell'architettura fisica non è scomparsa, ha piuttosto assunto un'altra forma. Mentre i dati, così come il denaro, venivano spinti ad accelerare il loro passaggio attraverso le vene del capitalismo postmoderno, il movimento delle persone indesiderate, dei migranti e dei rifugiati è stato rallentato, fino a fermarlo, grazie a un sistema di barriere e di punti di controllo che sono sorti ovunque.

Il muro costruito attraverso la Cisgiordania – ritorno strategico al cemento nudo – ha creato un bunker su scala statale. I suoi vari derivati, tra l'enclave europea di Melilla e la

costa nordafricana del Marocco, tra gli Stati Uniti e il Messico, attraverso il Kashmir occupato e nelle foreste dell'est della Polonia, per citare solo alcuni esempi, sono diventati l'infrastruttura materiale di un sistema di apartheid mondiale. La politica contemporanea della separazione e la logica della guerra moderna di un tempo hanno dimostrato che il principio della "dromologia" di Virilio, secondo cui il dominio si ottiene tramite un regime di differenze di velocità, deve essere filtrato da strutture fisiche. L'architettura può essere statica, ma può accelerare e rallentare a piacimento il movimento.

La "Fortezza Europa" contemporanea non è più difesa da una serie di bunker in cemento sul litorale nord-occidentale del continente, ma da un dispositivo complesso e variegato lungo i litorali sud-orientali. Questo dispositivo comprende elementi materiali e immateriali: un sistema di recinzioni, campi di internamento e centri di detenzione temporanei-permanenti, flotte di sorveglianza e di intercettazione composte da navi, aerei e droni. Questi elementi operano parallelamente a un insieme di leggi, regole, contratti e politiche; una burocrazia all'apparenza così banale da risultare noiosa, ma implacabilmente efficace nel deviare lontano dalle coste europee, e talvolta anche nel lasciare annegare, i migranti e i rifugiati della guerra e del caos climatico, verso un esilio nel quale le politiche europee giocano un ruolo centrale[2].

Anche quando alcune persone riescono ad attraversare le molteplici barriere erette dal regime migratorio europeo e a penetrare all'interno, le frontiere, come una serie di miraggi, continuano ad apparire, frammentandosi e frattalizzandosi in molteplici dispositivi di separazione crescente posti ai punti d'ingresso degli edifici per uffici, dei centri commerciali e dei sistemi di infrastrutture per il trasporto (o la loro assenza) che collegano i centri città enclavati alle periferie de-enclavate.

Nel momento in cui si rinunciava alla città come sito di difesa strategica, essa è riemersa per opporsi efficacemente alle tecnologie destinate a distruggerla. Dall'inizio degli anni 2000, le città hanno cominciato a essere centri di resistenza contro una nuova ondata di occupazioni coloniali – Kabul, Baghdad, Beirut, Gaza, Ramallah e più recentemente Kherison e Mariupol. È la natura stessa delle zone urbane e la loro tendenza alla densità, alla saturazione, alla diversità e all'eterogeneità che le rende difficili da invadere e da conquistare. Nella guerra contemporanea "di strade e di case"[3], gli edifici offrono una copertura che permette la dissimulazione di fronte al targeting militare.

Piccole bande di combattenti armati dei propri missili anticarro, simili ai focos di Castro all'Avana o ai ribelli di Blanqui a Parigi, si muovono attraverso gli edifici e fra questi e le macerie, fiancheggiano e distruggono intere colonne militari, come ha imparato a proprie spese l'esercito russo a Grozny e, più recentemente, a Boutcha, nella periferia di Kiev. Per la sua insubordinazione, la città sarà punita per sempre, ma non potrà mai essere completamente sottomessa.

L'incidente [*accident*] è l'ultimo elemento attraverso il quale Virilio ha associato velocità e materialità. Alla stregua dei geologi che si precipitano sul sito di una frattura sismica per studiare gli strati terrestri appena messi a nudo, Virilio incoraggia chi desidera interrogare la logica nascosta della tecnologia a esaminarla nello stato di rovina – un miscuglio sparso di macchine rotte, schegge di proiettili, acciaio, alluminio, cemento, plastica e silicio. Il dottor Robert Vaughan, in *Crash* di James Graham Ballard, e Bruno Latour sarebbero d'accordo: solo l'incidente può costringere all'apertura della scatola nera del nostro presente[4].

Le rovine materiali di un'automobile, di un treno, di un drone, di un aereo, di una navicella spaziale o di una *server farm* sono gli unici punti di partenza possibili per interrogare la nostra politica e la nostra cultura. È la ragione per cui un Musée de l'Accident, importante testo di Virilio e ora un futuro museo dedicato alle sue idee, rappresenta uno strumento essenziale, in realtà l'unico realmente capace di offrire un'analisi illuminante della nostra politica tecnoculturale[5]. Questo filone del pensiero di Virilio alimenta direttamente il lavoro di Forensic Architecture, in un ambito di ricerca che è condiviso da diversi gruppi investigativi in varie regioni del mondo. L'ho fondato per ricostruire spazialmente i minuscoli dettagli, minuto per minuto, degli episodi di violenza di Stato, come le incursioni di droni, la sorveglianza di Stato e gli omicidi commessi dalla polizia.

L'episodio accidentale – l'"incidente" – sta alle relazioni sociali come l'incidente sta alla tecnologia: un punto di rottura a partire dal quale si può interrogare la logica più ampia nella quale è inserito. L'episodio accidentale è un incidente sociale. Una sparatoria della polizia "di una frazione di secondo" contro persone razzialmente determinate in una periferia di Chicago, Londra o Parigi è allo stesso tempo un fallimento dell'ordine sociale e la sua manifestazione estrema. Come l'incidente, l'episodio accidentale conferma l'ordine proprio attraverso la sua negazione. Da un lato, ricorrendo alla sorveglianza e all'intimidazione, la polizia militarizzata esercita una costante prevenzione, cercando di impedire che tali episodi si verificino. Dall'altro lato, questi episodi offrono allo Stato l'occasione di mettere in scena uno spettacolo di violenza letale e di mostrare così la sua capacità e la sua volontà di trasformare il proprio potenziale di forza in forza reale. Per questo motivo gli episodi accidentali devono non soltanto essere ricostruiti, ma anche interpretati. Le ricostruzioni sono la storia di un'istantaneità che si manifesta spesso nel tracciamento della relazione dinamica tra gli autori, le armi, le traiettorie, le vittime e gli spazi nei quali essa si dispiega. La sua durata si misura in millisecondi. La modalità di analisi è un ambiente architettonico simulato, nel quale video, sia trapelati che trovati online, frammenti di testimonianze e tracce materiali sono localizzati e sincronizzati. Il modello riunisce molteplici prospettive simultanee e fa dell'episodio accidentale una coincidenza.

L'interpretazione dell'episodio accidentale, d'altra parte, esige di mappare le condizioni più ampie – sociali, politiche, tecnologiche, ambientali – che gli hanno dato origine. A partire da uno sguardo ampliato, focalizzato sul livello molecolare del tempo, ci spostiamo

verso l'esterno in tutte le direzioni, seguendo fili di prova che collegano l'episodio a elementi eterogenei, istituzioni statali, regole, ordini, procedure, calcoli e tattiche, attraverso un vasto spazio temporale e geografico. Navigando attraverso i cerchi in perpetua espansione del nostro inferno contemporaneo, con Virilio come guida, dobbiamo imparare a trovare, nella frazione di secondo dell'evento, le ombre storiche della lunga durata.

Engramma ringrazia Eyal Weizman per aver concesso di pubblicare la traduzione di questo testo, dei cui diritti l'autore resta detentore esclusivo.

Note

1. Rafi Segal, Eyal Weizman (a cura di), *A Civilian Occupation*, Tel Aviv 2003. Il libro include una serie di fotografie aeree degli insediamenti ebraici in Cisgiordania. Ha come riferimento *Bunker archéologie* di Paul Virilio: la linea di difesa non è più una serie di bunker lungo la costa atlantica, ma piuttosto un "muro vivente" fatto di abitazioni suburbane organizzate in anelli concentrici intorno alle cime montuose, dove "la visione ha dettato la disciplina del design – un'urbanistica ottica destinata a esercitare supervisione e controllo" (p. 85–86). Anche l'editore del libro, Sharon Rotbard, ex allievo di Virilio all'École spéciale d'architecture, scrisse, come Paul Virilio, una prefazione e organizzò il lancio del volume.
 2. Multiplicity (Stefano Boeri, Maddalena Bregani, John Palmesino e Paolo Vari), *Solid Sea*, Documenta 11, 2002; Océanographie médico-légale (Lorenzo Pezzani e Charles Heller), *The Left-to-Die Boat*, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat>
 3. Maréchal Thomas Robert Bugeaud, *La Guerre des rues et des maisons. Manuscrit inédit présenté par Maité Bouyssy*, Paris, Jean-Paul Rocher, 1997. Sharon Rotbard, *The War of Street and Homes, and Other Texts on the City*, Tel Aviv 2021.
 4. James Graham Ballard, *Crash* (1973), Milano 1990; Bruno Latour, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris 2001.
 5. Le musée de l'Accident Paul Virilio è un museo in gestazione, che coltiva un'estetica dell'apparizione in tutto il mondo. I primi schizzi per la sua futura sede sono stati disegnati dall'architetta Hala Warde, ex allieva di Paul Virilio. Sophie Virilio, Virginie Segonne, Jean Richer, Stephane Paoli, Ethel Buisson, Jac Fol e Thomas Billard fanno parte del gruppo che lavora alla sua realizzazione.
-

English abstract

Eyal Weizman's preface to the new edition of Paul Virilio's writings connects the French philosopher's investigations into the relationship between architecture and war, dromology and accidents to the aim and activity of Forensic Architecture, founded by Weizman in 2010. Weizman situates Paul Virilio's thought at the intersection of military architecture, speed, and perception, beginning with his archaeology of the Atlantic Wall bunkers. These structures reveal architecture as a material condensation of dynamic forces—violence, velocity, and control—an insight that extends to contemporary conflict zones such as Gaza, where architecture functions as a weapon of war and surveillance. The text highlights how Virilio's concept of the accident and his theory of dromology directly inform the investigative practice of Forensic Architecture, whose spatial and temporal reconstructions expose the political and technological logics of state violence embedded in built form.

keywords | Occupied Palestine; Gaza; Forensic Architecture; Paul Virilio.

Non pianta, non prospetto, né alzato

Il gruppo di ricerca Iuav per UNDP per Gaza

Jacopo Galli, Andrea Fantin, Elisa Vendemini

Il 9 ottobre 2023 l'esercito israeliano (Idf) avvia una massiccia operazione militare nella Striscia di Gaza a seguito degli attentati terroristici compiuti da Hamas due giorni prima. Da allora il conflitto prosegue senza sosta, salvo brevi tregue: la prima dal 24 novembre al 1° dicembre 2023, la seconda dal 19 gennaio al 17 marzo 2025, fino all'ultimo, fragile e traballante cessate il fuoco in vigore dal 10 ottobre 2025. In questi 732 giorni la Striscia ha subito distruzioni difficilmente descrivibili in termini concreti, parafrasando il titolo di uno dei pochissimi reportage indipendenti da Gaza (Filiu 2025): nulla può preparare alla comprensione del livello di devastazione. Occorre nondimeno provare a costruire una raccolta sintetica e organizzata della gigantesca e incessante mole di dati che proviene dalla Striscia, cercando di orientarsi tra operazioni propagandistiche e inevitabili imprecisioni, come punto di partenza imprescindibile per ogni operazione progettuale. Il primo paragrafo, *I dati di partenza, oltre ogni complessità*, cerca di costruire un quadro conoscitivo condivisibile. La possibilità di progettare in un contesto come Gaza passa necessariamente dalla costruzione di una rete di interlocutori con cui instaurare dialoghi continuativi, che rendano esplicite le finalità delle operazioni e garantiscano un rapporto con la dimensione locale nell'individuazione dei fini e degli strumenti. Il secondo paragrafo, *Il sistema di rapporti, la rete operativa*, individua gli attori in campo e situa le operazioni progettuali e di ricerca all'interno di un sistema ampio di dialoghi. Una volta identificate le istituzioni coinvolte diventa possibile avviare una riflessione sulle forme di progettualità necessarie al confronto con una condizione in continua e incessante modifica, abbandonando ogni forma di progetto statico a favore di sistemi dinamici e sensibili, alla ricerca di un equilibrio da rinegoziare costantemente. La progettazione di strumenti capaci di governare l'incertezza del processo è imprescindibile, perché consente agli operatori di formulare risposte immediate, consapevoli e adeguatamente informate. Il terzo paragrafo, *Il progetto: processo, strumento, innesco*, ripercorre il cammino di ricerca affrontato nel progressivo affinamento delle ipotesi e nell'adattamento continuo alle condizioni a contorno.

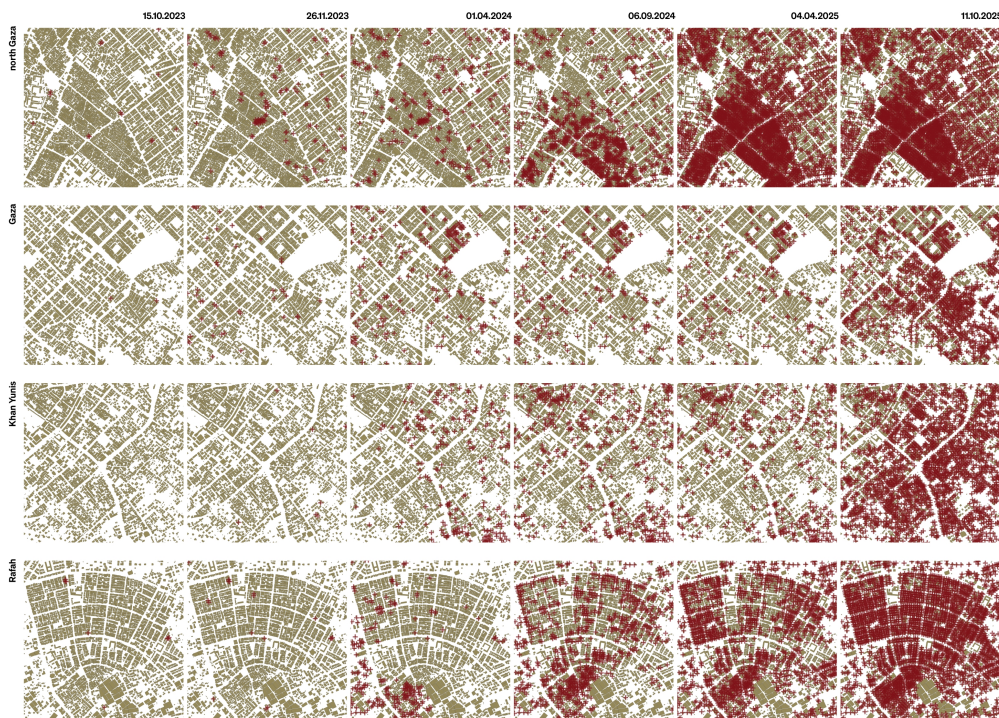
Ricercare e progettare in un contesto come la Striscia di Gaza significa confrontarsi costantemente con limiti operativi, etici e congiunturali. È uno sforzo che implica una costante ridefinizione delle applicazioni operative in relazione ai repentini mutamenti del quadro locale, regionale e internazionale. Occorre perciò integrare progressivamente nuovi elementi di analisi, rispondere con tempestività alle contingenze e rivedere quotidiana-

namente gli avanzamenti alla luce di un continuo aggiornamento delle basi dati e di una verifica critica permanente dell'efficacia delle azioni intraprese. La conclusione, *Mettere in campo i limiti*, espone e analizza i punti di debolezza e le contraddizioni insite nell'operato progettuale rendendoli parte integrante della ricerca.

I dati di partenza, oltre ogni complessità

Districarsi tra i numeri provenienti da Gaza è operazione ai limiti dell'impossibilità: il primo lugubre numero da cui far partire ogni forma di ragionamento è purtroppo quello dei morti e dei feriti, misura di sofferenza collettiva. I dati del *Gaza Health Ministry*, confermati da diverse istituzioni internazionali (Huynh et al. 2024), aggiornati a ottobre del 2025 parlano di 69.236 Palestinesi uccisi; uno studio indipendente condotto tramite un modello denominato *Gaza Mortality Survey* ha stimato 75.200 morti violente al gennaio del 2025 tra cui il 56,2% di donne, bambini o anziani, sono state anche stimate 8.540 morti non violente in eccesso, calcolate come aumento del numero di decessi rispetto alla mortalità normalmente prevista (Spagat et al. 2025, Fieldhouse 2025). La *World Health Organization* (WHO) calcola 42.000 feriti con danni permanenti su un totale di 167.376 feriti; più di 5.000 persone hanno subito amputazioni, 22.000 ferite gravi agli arti, 2.000 alla spina dorsale, 1.300 danni cerebrali e 3.300 ustioni gravi (WHO 2025a). Secondo l'*Integrated Food Security Phase Classification* ad agosto 2025 più di 500.000 persone erano in condizioni catastrofiche caratterizzate da fame, miseria e morte, 1.070.000 erano in emergenza e 396.000 in crisi, per una percentuale del 99% della popolazione totale (IPC 2025). Il peggioramento delle condizioni di vita ha portato a un aumento esponenziale di malattie: i casi di diarrea acquosa acuta sono aumentati di 36 volte, la diarrea sanguinolenta di 24 volte e la sindrome da ittero acuto di 384 volte (Paris et al. 2025). L'impatto sulla salute mentale sarà pienamente comprensibile solo nel lungo periodo ma recenti studi del WHO indicano alti tassi di prevalenza del disturbo da stress post-traumatico (PTSD) (54% nei bambini e 40% negli adulti), depressione (41% nei bambini e 45% negli adulti) e ansia (34% nei bambini e 37% negli adulti) (Aqtam 2025; WHO 2024).

Stimare le distruzioni del patrimonio urbano è uno dei compiti più sfidanti dal punto di vista tecnico: gli studi attuali, seppur con variazioni minime, testimoniano un livello di distruzione di cui è difficile individuare precedenti storici (Galli 2025). L'interpretazione dei dati satellitari portata avanti da *United Nations Satellite Centre* (UNOSAT), aggiornati all'ottobre del 2025, dice che l'81% delle strutture sono danneggiate, 123.464 distrutte, 17.116 severamente danneggiate, 33.857 moderatamente danneggiate su un totale di 198.273 strutture con 61.500.000 tonnellate di macerie (UNOSAT 2025). L'analisi delle immagini satellitari SkySat, portata avanti tramite intelligenza artificiale da *United Nations Development Programme* (UNDP) in partnership con Microsoft e Planet Labs nello stesso periodo, parla del 76% delle strutture danneggiate, 219.000 distrutte, 15.100 severamente danneggiate, 9.400 moderatamente danneggiate su un totale di 260.072 strutture con 66.300.000 tonnellate di macerie (UNDP 2025). Scendendo alla grana più fine secondo WHO con aggiornamento a novembre 2025, 18 dei 36 ospedali, 10 dei 16 ospedali da



1 | Serie storica delle distruzioni per tasselli di dimensione 1250m x 1250m in aree selezionate a North Gaza, Gaza City, Khan Younis e Rafah; per ogni area sono rappresentate, in rosso, le distruzioni in sei intervalli di tempo (15/10/2023, 26/11/2023, 01/04/2024, 06/09/2024, 04/04/2025, 11/10/2025). Il risultato complessivo rende evidente l'aumento continuo delle distruzioni correlato allo sviluppo delle operazioni militari israeliane.

campo, 22 dei 50 centri per ambulanze e 109 dei 348 punti medici sono funzionanti (WHO 2025b). *United Nations International Children's Emergency Fund* (UNICEF) riporta che il 97% delle scuole sono state danneggiate o distrutte, 658.000 bambini in età scolare hanno perso due anni di studi e sono definiti come una "generazione perduta" (UNICEF 2025; UN 2024). Nei primi cento giorni di guerra tutte le 12 università hanno interrotto le loro attività, sono stati distrutti 60 edifici universitari, molti tramite demolizioni controllate, e 12 biblioteche incluso l'archivio centrale di Gaza City (LAP 2024). Per quanto riguarda il patrimonio culturale *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) ha aggiornato all'ottobre 2025 una lista di 114 siti danneggiati: 13 siti religiosi, 81 edifici di interesse storico-artistico, 3 depositi di beni culturali, 9 monumenti, 1 museo e 7 siti archeologici (UNESCO 2025).

L'impatto ambientale della guerra è un aspetto meno studiato (UNEP 2025) ma le cui conseguenze di breve e lungo periodo potrebbero essere devastanti per ogni serio tentativo

di ricostruzione. Anche prima del conflitto le risorse idriche della Striscia erano insufficienti: la produzione totale di acqua per uso domestico era pari a 141,1 litri pro capite/giorno (il minimo fissato da WHO è 150), l'acqua risultava inoltre altamente contaminata, il 97% non raggiungeva gli standard minimi di potabilità (Shomar&Rovira 2023). La guerra ha radicalmente peggiorato la situazione danneggiando tutti i dispositivi di produzione e trattamento delle acque: 130 delle 214 strutture per la desalinizzazione sono distrutte (WASH 2025), 45 dei 54 serbatoi di stoccaggio e impianti di pompaggio non sono più attivi, 15 delle 28 lagune di raccolta delle acque piovane sono in aree inaccessibili (Abdullah et al. 2025) e la stima della distruzione dell'infrastruttura fognaria è del 65% (UNOSAT 2025). La stima dell'attuale fornitura di acqua è di 60 litri pro capite/giorno, con la seria probabilità che la fornitura effettiva sia ancora inferiore. Per quanto riguarda il settore agricolo *United Nations Environment Programme* (UNEP), con aggiornamento a maggio 2025, riporta che il 97,1% delle colture arboree, 82,4% delle colture annuali, 95,1% degli arbusti e 89% dei terreni incolti sono danneggiati. I dati UNOSAT dell'agosto 2025 mostrano che solo l'8,6% dei terreni coltivabili nella Striscia è ancora accessibile mentre il 12,4% dei terreni non danneggiati è attualmente inaccessibile (Pearce 2025; Abuawad et al. 2025; Hassoun et al. 2025). La capacità di pesca della popolazione si è ridotta del 97% e delle 1.500 barche registrate ne rimangono attive solo 47 (FAO 2024). Dall'ottobre del 2023 le due discariche presenti non sono più accessibili, portando alla formazione di 200 discariche informali senza alcuna sigillatura né controllo sanitario e di 12 discariche temporanee con capacità limitata e già oggi al collasso (UNDP PAPP 2024a).

A oggi, i confini stessi della Striscia non sono chiari: la somma delle aree sottoposte a ordini di evacuazione e con ingresso limitato ha raggiunto nell'aprile del 2025 il 70% dell'intera superficie (UNOCHA 2025a; b; c) mentre la *yellow line*, individuata nell'accordo per il cessate il fuoco e in continuo mutamento sul campo, impedisce il ritorno degli sfollati nel 58% del territorio (Gisha 2025). A partire dal 2015 l'esercito israeliano ha implementato una *buffer zone* di 300 metri dal confine militarizzato tramite recinzioni, definendo un territorio ad accesso ristretto di 152.845 chilometri quadrati, il 41,8% del totale. L'evoluzione di tale area è oggetto di discussione negli accordi di pace: lo stato attuale delle bozze prevede l'estensione della *buffer zone* a 700 metri lungo i confini nord e est, tra i 390 e i 1.000 metri lungo il confine con l'Egitto e il *Philadelphi Corridor* e a 1.100 metri in cinque punti di ingresso definiti; in totale l'area espansa corrisponde a 61,95 chilometri quadrati, il 17% della superficie totale (Gisha 2025b). L'ultima analisi, necessaria quanto gravosa, è la quantificazione economica dei danni riportati: la *World Bank* (WB) a febbraio del 2025 quantifica i danni alle infrastrutture fisiche in 29,9 miliardi di dollari e le perdite economiche e sociali causati dal conflitto in 19,1 miliardi di dollari, portando gli effetti totali stimati a 49 miliardi di dollari. In termini di danni fisici, l'edilizia abitativa è il settore più colpito, con 15,8 miliardi di dollari (53% dei danni totali), seguito da commercio e industria con 5,9 miliardi di dollari (20%), trasporti con 2,5 miliardi di dollari (8%) e servizi igienico-sanitari con 1,53 miliardi di dollari (5%). La valutazione stima circa 19,1

miliardi di dollari di perdite economiche e sociali subite a causa del conflitto. I settori con le perdite stimate più elevate sono la sanità con 6,3 miliardi di dollari, l'istruzione con 3,2 miliardi di dollari, il commercio e l'industria con 2,2 miliardi di dollari, la protezione sociale con 1,4 miliardi di dollari e l'agricoltura e i sistemi alimentari con 1,3 miliardi di dollari (WB 2025).

Gaza si è trasformata in un luogo dove non è possibile definire qualsiasi forma di realtà: l'esperienza locale non ha gradi di realistica comunicabilità all'esterno e l'incessante flusso di informazioni che giunge sugli schermi di tutto il mondo non riesce minimamente a descrivere il livello di disumanizzazione subito da un popolo inerme massacrato in una gabbia urbana dove si sovrappongono la violenza indiscriminata dell'Idf e l'uso spregiudicato dei civili di Hamas. Ogni forma di progetto in queste condizioni sembra impossibile.

Il sistema di rapporti, la rete operativa

Urbicide Task Force (UTF) dell'Università Iuav di Venezia, formalmente istituito come centro studi nel 2025, porta avanti ricerche e progetti nel campo della ricostruzione da più di dieci anni. La conoscenza di un collega siriano, Wesam Al Asali, porta all'organizzazione della conferenza *Urbicide Syria* tenutasi a Palazzo Badoer a Venezia il 7 e 8 aprile 2016. La fase istruttoria della conferenza mostra immediatamente un'enorme mancanza tanto nella ricerca storiografica rispetto al tema della distruzione, con particolare focus sulle sconvolgenti conseguenze urbane della guerra, quanto nella formulazione di proposte progettuali per la ricostruzione. Se W.G. Sebald con il seminale *Luftkrieg und Literatur* (Sebald 1999) aveva portato alla luce la scomparsa del tema della distruzione nel dibattito culturale postbellico tedesco, vedendola come argine a un senso di colpa collettivo o *Verdrängung*, Anthony Vidler nota come anche guardando alla storia dell'architettura europea, la distruzione rimane un fondale davanti a cui mettere in scena le avventure eroiche della modernità costruttrice, di fatto ignorandone i delitti:

Certainly if we look at the classic accounts of architectural history after 1945 –those of Reyner Banham, Kenneth Frampton, Alan Colquhoun, and Manfredo Tafuri (Leonardo Benevolo's work being a notable exception), all significantly enough written by those who had served in or at least experienced the war– we find little or no mention of the war years. The only mention of the war as an effect on architecture occurs in the always optimistic phrase "postwar reconstruction". Indeed, a Sebald of architectural history would be justified in asking many of the same questions of British writers (and also of French, Italian, German, and American writers) as Sebald himself did of his German literary contemporaries (Vidler 2010).

La riflessione progettuale sul tema della ricostruzione è ancora più arretrata rispetto alla ricerca storiografica: si osserva una totale discrasia tra la fase di intervento emergenziale, normata dalle organizzazioni internazionali in numerosi protocolli di intervento aggiornati periodicamente (UNDRR 1994; 2015; 2019), e la ricostruzione in cui è assente ogni sedimentazione del sapere ma soprattutto ogni seria proposta progettuale di carattere strategico. Nel solco della tradizione della scuola veneziana e del dibattito italiano postbellico, UTF ha individuato nella ricostruzione un tema di ricerca capace di aggiornare

molteplici considerazioni di disegno urbano. A partire dall'analisi morfologica e tipologica di Saverio Muratori (Muratori 1959) e dalle strutture dello spazio antropico di Gianfranco Caniggia (Caniggia 1975), passando per la modificazione cara a Vittorio Gregotti (Gregotti 1984) e alla metamorfosi della città di Leonardo Benevolo (Benevolo 1995), UTF sta progressivamente definendo un metodo di analisi e progetto operante. La lunga tradizione italiana del disegno urbano deve essere aggiornata alle necessità della contemporaneità, ridefinendone l'importanza, strategica e tattica, nel dibattito sul presente e sul futuro delle città nel paradigma mutevole della società globale del rischio (Beck 2018).

UTF ha quindi costruito in maniera progressiva un sapere via via più strutturato attraverso una serie di episodi, solo apparentemente randomici: dall'organizzazione del workshop *WAVE 2017 Syria the Making of the Future* (Galli 2018), alla realizzazione di una serie di tesi di laurea intese come esperimenti progettuali in aree significative come Aleppo, Mosul, i villaggi siriani e l'Ucraina (Albrecht, Galli 2019a; b), fino alle numerose tesi di dottorato dedicate a temi apparentemente liminari ma in realtà fondamentali nel processo di progressiva definizione di una strategia progettuale di ricostruzione (Marino 2021; Pappalardo 2022; Piacenti 2022; Semenzin 2022; Fantin 2023; Vendemini 2023). La concettualizzazione delle ricerche avviene nel 2023 con la pubblicazione del libro *Cities Under Pressure. A design strategy for urban reconstruction* (Albrecht, Galli 2023), che illustra in maniera approfondita un approccio progettuale strutturato e potenzialmente applicabile, tramite adattamenti, in contesti radicalmente differenti.

Un debito profondo allo sviluppo delle idee sulla ricostruzione è quello con le istituzioni transnazionali con cui UTF ha potuto confrontarsi negli anni: prima *United Nations Economic and Social Commission for Western Asia* (UN-ESCWA) per una consulenza sui temi della ricostruzione in Siria, poi la *World Bank* per la realizzazione di un *position paper* propedeutico alla ricerca *Building for Peace: Reconstruction for Security, Sustainable Peace, and Equity in the Middle East and North Africa* (WB 2020) e infine, dopo i tentativi falliti di collaborazione con UNESCO e UNDP *Afghanistan*, la firma di un accordo quadro con *United Nations Development Programme Regional Bureau for Arab States* (UNDP RBAS) arrivata dopo un lungo processo di comprensione delle reciproche necessità e potenzialità di collaborazione. Un accordo quadro tra un'istituzione della famiglia UN e un'università è una rarità: in questo caso il riconoscimento delle capacità di ricerca sviluppate negli anni da UTF è sancito in un documento che consente al gruppo di ricerca di fornire consulenze sui temi dell'emergenza, della ricostruzione, della gestione delle risorse e del patrimonio antropico a tutte le 19 sedi locali in RBAS (Algeria, Bahrain, Egitto, Gibuti, Giordania, Iraq, Kuwait, Libano, Libia, Mauritania, Marocco, Oman, Palestina, Qatar, Arabia Saudita, Siria, Sudan, Tunisia, Yemen). L'accordo è firmato il 3 ottobre 2023, pochi giorni prima dell'attacco di Hamas; nei giorni immediatamente successivi tutte le discussioni avviate su potenziali temi e luoghi per l'avvio della collaborazione si interrompono,

e la richiesta proveniente da UNDP diventa univoca: quali idee si possono mettere in campo per Gaza?

Si tratta di una domanda impossibile, la cui estrema complessità emergerà in maniera sempre più netta negli anni di collaborazione successivi, ma che allo stesso tempo spinge eticamente alla ricerca di una strategia di progetto. La risposta immediata è l'impegno a mettere in campo le proprie conoscenze, orientandole verso proposte concrete e realizzabili: non si tratta di una scelta opzionale ma di un dovere, come professionisti e come cittadini di questo mondo. Parlare di progetto in questo contesto significa innanzitutto muoversi nell'angusto spazio di manovra riservato alla costruzione del futuro in una situazione così drammatica e comporta abbandonare immediatamente ogni visione puramente oggettuale, velleitaria e irresponsabile. È con questo spirito che l'8 febbraio del 2024 UTF risponde all'invito di UNDP RBAS di presentare una visione strategica per Gaza in un incontro ad Amman. Vengono illustrati i contenuti del libro *Cities Under Pressure* con alcune prime considerazioni di adattamento alle condizioni urbane della martoriata Striscia di Gaza. La reazione è immediata: l'ufficio palestinese di UNDP, denominato *Programme of Assistance to the Palestinian People* (PAPP) e attivo dal 1978 nelle tre sedi di Gerusalemme, Ramallah e Gaza, promuove in tempi rapidissimi un accordo attuativo con luav e chiede ai ricercatori veneziani di supportare in maniera continuativa le operazioni progettuali a Gaza. I concetti di base che portano PAPP a richiedere la collaborazione con UTF sono tre: la speranza, intesa come ferma convinzione nella possibilità di un intervento progettuale proattivo capace di tenere insieme fase emergenziale, ricostruzione e sviluppo; il modello urbano, una ipotesi cellulare che lavora alla scala del vicinato e rende monitorabili e confrontabili le operazioni nello spazio e nel tempo; e il sistema di coordinamento, uno schema continuamente adattabile in cui le azioni relative ai diversi campi operativi possono essere correlate e organizzate.

Il 18 Aprile del 2024, a soli due mesi dalla presentazione di Amman, luav firma l'accordo con PAPP ed entra nel sistema complesso delle operazioni delle UN relative alla Striscia di Gaza. Il ruolo di PAPP nella Striscia è importante: circa 50 dei suoi 160 lavoratori operano nell'area su progetti di riduzione della povertà, sviluppo economico, protezione ambientale, infrastrutture e governance democratica. PAPP non è l'organizzazione designata all'intervento in condizioni emergenziali, un ruolo coperto da *United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs* (OCHA), ma essendo l'organizzazione con il maggior peso all'interno della galassia UN a Gaza ha provato sin da subito a costruire un quadro operativo di supporto alle operazioni di *early recovery* e sviluppo in rapporto con le istituzioni e le comunità locali, con le altre organizzazioni delle UN e con le ONG operative sul campo (UNDP PAPP 2024b). L'ecosistema di organizzazioni internazionali attive in Palestina contava ben 24 agenzie UN, tra cui lo *United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East* (UNRWA), che con i suoi 24.000 dipendenti rappresenta una forma di welfare transnazionale della Striscia (UNRWA 2023), e lo *United Nations Human Settlements Programme* (UN-Habitat), che formalmente sarebbe l'orga-

nizzazione dedita ai progetti di sviluppo urbano (UN-Habitat 2022), oltre a una galassia di organizzazioni non governative che contava 3.729 enti regolarmente registrati (2.800 in Cisgiordania e 929 a Gaza) (ICNL 2025). Dopo il 7 ottobre 2023, le severe restrizioni imposte da Israele hanno portato a una drastica riduzione degli attori presenti sul campo mettendo ancora più in evidenza l'importanza dei flussi informativi e delle reti sociali costruite nel tempo dalle agenzie rimaste sul territorio e dai loro operatori locali.

UTF ha progressivamente supportato PAPP nella comprensione delle implicazioni spaziali delle azioni nel medio e lungo periodo, cercando di capire quali processi potevano essere innescati a partire dalle scelte prese nelle fasi iniziali. Il lavoro si è focalizzato sulla progressiva comprensione e messa a fuoco congiunta dello strumento dei *transitional neighbourhood approach*, una ipotesi progettuale in cui le operazioni di emergenza non generano campi profughi ma piuttosto marcano l'inizio di un processo di progressivo affinamento dello spazio urbano e "indurimento" delle soluzioni tecnologiche. Particolare importanza è data alla localizzazione e alla scala degli interventi che lavorano al livello del vicinato mettendo al centro delle operazioni il *place-attachment* (Manzo&Devine-Wright 2020; Diener&Hagen 2023) e la preservazione delle strutture sociali, dilaniate dal conflitto ma potenzialmente motore di rinascita. L'approccio per *transitional neighbourhoods* si adatta in maniera molto efficace al sistema di *donors* che caratterizza lo sviluppo dei progetti all'interno delle UN perché consente di istituire una connessione diretta tra un progetto e il suo promotore e un controllo più stretto degli impatti e dei benefici locali. Le comunità di Gaza trovano un'organizzazione per quartieri distinti, حي (hy), in cui reti sociali, economie locali e servizi sono strettamente interconnessi (Al-Mashni 2014, Muharramah 2022). Adottare un approccio basato sui quartieri preesistenti nella programmazione del processo di ricostruzione consente di sviluppare una strategia appoggiandosi alla struttura sociale e spaziale in cui la popolazione locale si riconosce. È un approccio che offre numerosi vantaggi perché permette un'integrazione multisettoriale, coordinando risposta umanitaria, ripresa e ricostruzione all'interno di un'unica unità di pianificazione coerente; in questo modo si facilita la cooperazione tra settori diversi e si garantisce che gli interventi si rafforzino reciprocamente, evitando il più possibile sovrapposizioni e duplicazioni. Gli interventi progettuali possono essere adattati alle caratteristiche fisiche specifiche di ciascun quartiere aumentando efficacia e appropriatezza.

Il lavoro di PAPP e di UTF si inserisce all'interno della *Coordination Structure* o *Cluster System* attivato in situazioni emergenziali dalle UN attraverso l'istituzione di undici tavoli di confronto permanente (*site management, protection, WASH, nutrition, ETC, education, cash working group, health, food security, shelter, logistics*). I cluster si configurano come:

Thematic groups that bring together all stakeholders working within a defined area of expertise, including local authorities, non-governmental organizations and UN agencies, and are the forum for coordination of every aspect of response formulation, including assessments, data management, strategic planning, setting technical standards, monitoring and reporting



a sx: Andrea Fantin e Elisa Vendemini, ricercatori UTF, con Wael Zakout (وائل زفوت), ex Ministro della Cooperazione Internazionale e del Planning (MoPIC) palestinese. La fotografia è stata scattata a maggio 2025 negli uffici del ministero dove i due ricercatori hanno lavorato a stretto contatto con tecnici e funzionari. a dx: sopralluogo in un'area rurale a nord di Ramallah per la visita di alcune abitazioni vernacolari, oggi in stato di abbandono.

on the effectiveness of the response and contingency planning. They are also actively engaged in humanitarian advocacy (OCHA 2025b).

Il *Cluster System* promosso dalle UN non si è dimostrato un sistema veramente capace di organizzare la complessità, in mancanza di una vera istituzione di coordinamento e soprattutto di una spazializzazione continua delle operazioni, limitandosi a consentire un allineamento informativo minimo delle diverse agenzie. Uno dei grandi fattori di debolezza è dovuto alla mancanza di un processo decisionale basato sui dati (Lin *et al.* 2020. Bittencourt *et al.* 2024) per mancanza di accesso e di condivisione, di organizzazione dei database o di capacità di lettura, che porta un sistema complesso e talvolta elefantico a operare per opportunità o somma di casualità. Si osserva inoltre una costante duplicazione delle attività, prima fra tutte la raccolta dati, e una comunicazione tra le parti eccessivamente burocratica e scarsamente performante.

Il lavoro di UTF non si è limitato al rapporto con le UN ma, tramite la preziosa mediazione di PAPP, ha interessato l'*Autorità Nazionale Palestinese* (PA), l'organismo politico di autogoverno palestinese riconosciuto come amministratore di parte della Cisgiordania e (formalmente) della Striscia di Gaza, che possiede un posto di osservatore all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite e un seggio permanente nella Lega Araba. Rapportarsi con la PA introduce un ulteriore strato di complessità perché, pur essendo formalmente autorità di governo a Gaza, PA di fatto non dispone di alcuna operatività sul campo e mantiene pochissime connessioni dirette con il territorio; tuttavia la PA è l'unico interlocutore di rappresentanza palestinese a livello internazionale. Il rapporto con la PA ha permesso di passare progressivamente dalla ricerca di approcci per la ricostruzione richiesta da PAPP a una graduale fase operativa con richieste sempre più specifiche, per rispondere

alle contingenze che di volta in volta si manifestavano nella Striscia. È importante sottolineare che solo grazie al lavoro preliminare di stratificazione delle conoscenze e alla redazione della proposta strategica è stato possibile inviare dei ricercatori sul campo, una possibilità rara in un contesto di totale confusione.

UTF ha inviato due suoi ricercatori presso il *Ministry of Planning & International Cooperation* (MOPIC) della PA a Ramallah per lavorare a stretto contatto con lo staff ministeriale e in dialogo continuo con i colleghi di PAPP. Il progetto è finanziato dalla sede di Gerusalemme dell'*Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo* (AICS) e fa parte di un pacchetto di supporto dell'Italia con l'obiettivo di aumentare le capacità tecniche e operative della PA con particolare focus sui temi del progetto urbano. L'inserimento nel sistema complesso della progettualità governativa palestinese ha visto la costruzione di rapporti anche con altri ministeri e in particolare con il *Ministry of Public Work and Housing* (MPWH), *Ministry of Local Government* (MoLG), *Ministry of Telecommunications and Digital Economy* (MTDE) e *Ministry of Social Development* (MoSD), consentendo di osservare come la debolezza insita nel potere politico palestinese renda i ministeri delle organizzazioni autoreferenziali, ognuno con progetti propri scarsamente interconnessi. La struttura del *Gaza Recovery and Reconstruction Portfolio of Programs* (PA 2025), costruito in mesi di mediazione tra i ministeri della PA, denuncia a partire dalla struttura un'enorme confusione programmatica: si compone di cinque settori (*Social, Housing, Infrastructure, Economy, Governance*), a loro volta suddivisi in diciotto sub-settori e in ben cinquantasei programmi! È una mole di lavoro che dichiara in maniera immediata la confusione di fondo e lo scarso coordinamento tra le parti.

Sviluppare forme di progettualità all'interno della moltitudine di attori coinvolti, con approcci e obiettivi talvolta radicalmente differenti, aumenta ulteriormente l'enorme complessità delle operazioni. Confrontarsi con tutte le istituzioni è però un atto dovuto: solo la comprensione e il dialogo continuo con il sistema nella sua interezza può consentire lo sviluppo di strategie credibili e con potenzialità trasformativa dello spazio, nell'ottica di una massimizzazione dell'impatto sociale degli interventi. Solo attraverso il coinvolgimento continuo delle parti diventa possibile mettere a disposizione delle comunità locali degli strumenti operativi efficaci per l'avvio e il monitoraggio continuo del processo di ricostruzione.

Il progetto: strategia, strumento, innesco

La riflessione sul significato, lo spazio di applicazione, le modalità di attuazione e i limiti etici della pratica progettuale in un contesto come la Striscia di Gaza accompagna in maniera continua l'esperienza di collaborazione di UTF con i diversi interlocutori locali. Parlare di progetto in condizioni estreme sposta i limiti del significato generalmente attribuito al termine nella pratica specialistica. In queste pagine, come in tutte le operazioni progettuali portate avanti da UTF, quando parliamo di progetto ci muoviamo a partire dal-

la rilettura e dall'aggiornamento della definizione di architettura data da William Morris nel discorso *The Prospect of Architecture in Civilization* nel 1881:

It is the union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to another, which I have learned to think of as architecture, and when I use the word tonight that is what I shall mean by it and nothing narrower. A great subject truly, for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man; we cannot escape from it if we would so long as we are part of civilization, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outermost desert (Morris 1881).

Crediamo che sia necessario allargare lo sguardo a una prospettiva ampia che trascenda le scale e abbracci attività oggi non necessariamente considerate parte della pratica professionale dell'architetto. Non vogliamo intendere le parole di Morris come la spinta a un nuovo individualismo del progettista demiurgo, ma come l'invito alla formazione di un architetto saldamente cosciente del suo ruolo nella comprensione e modifica dello spazio e, allo stesso tempo, capace di sostenere dialoghi e intessere collaborazioni con una moltitudine di saperi.

Nessun modello di progetto contemporaneo che parta da tradizioni consolidate del modernismo occidentale (Giedion 1941) regge al confronto con situazioni come la Striscia di Gaza perché presuppone una condizione di stabilità completamente assente. Allo stesso tempo gli strumenti operativi classici come il progetto esecutivo o il piano urbanistico non riescono a proporre soluzioni credibili costringendo a una afasia progettuale o, peggio ancora, a un velleitarismo sdegnoso. È necessario affermare in maniera limpida l'incapacità degli strumenti attuali del progetto architettonico e urbano di confrontarsi con le condizioni di molte aree del pianeta: la quantità di distruzione, le condizioni politiche e sociali instabili e in continuo mutamento, l'impossibilità di operare in un regime di piena sicurezza e, infine, la compresenza sul campo di attori molteplici rendono la definizione di un progetto che passi dalle fasi ideative, esecutive e costruttive totalmente irrealistica. La risposta attuale di fronte a questa condizione è di evitare, rimandando ogni forma di progettualità prospettica a un momento di pacificazione, collocato in un futuro indefinibile, e ritraendosi pavidamente nella discussione astratta o nella depressione improduttiva.

Per riscattare l'architetto da questo forzoso silenzio occorre innanzitutto avviare il faticoso processo di risalita alla radice dei processi decisionali, consentito solo dal confronto con il quadro completo degli attori. Gli architetti sono oggi sempre più spesso chiamati a dar forma a ipotesi sviluppate con logiche diverse da quelle spaziali e urbane, divenendo di fatto gli imbellettatori (Dyckhoff 2017) di scelte puramente economiche (Stein 2019). Occorre invece sviluppare strumenti che possano attualizzare la visione di Morris e abilitare all'operatività, in condizioni estreme, attraverso lo sviluppo di due caratteri fondamentali. Da un lato la capacità di agire come collettore di saperi altri, umanistici e scientifici, traducibili immediatamente in fattori di modifica continua dello spazio e dall'altro la predisposizione ad una visione anticipatoria e prospettica nel tempo (Futuribles

2023), individuando un'idea continuamente rinegoziabile di futuro e i differenti percorsi che possono portare alla sua realizzazione. In questo scenario l'architetto si configura come un anticipatore di spazi cangianti e in continua metamorfosi (Beck 2016) sviluppando sistemi che abbandonano ogni visione statica allo scopo di raggiungere per progressive approssimazioni l'equilibrio dinamico desiderato (Sennet 1970). Il lavoro di UTF si è quindi focalizzato sul cambiamento degli approcci, delle finalità e degli strumenti di progetto, realizzato sia attraverso ipotesi di ricerca che nel confronto con la realtà sul campo, sintetizzabile nell'evoluzione di tre termini che specificano la parola progetto: strategia, strumento e innesco. Ci muoviamo a partire da una sola granitica certezza: la rivendicazione della necessità del progetto contro ogni irresponsabile afasia, il progetto è per UTF un dovere etico di messa a servizio delle proprie conoscenze e capacità.

La proposta operativa per la Striscia di Gaza da parte di UTF è da sempre stata immaginata come una strategia piuttosto che come un piano: è una scelta che va ben al di là delle distinzioni semantiche e che identifica un *modus operandi* chiaro. UTF ha condotto un'attenta analisi di 11 piani presentati da diversi attori per la Striscia, costruendo un sistema di valutazione che prevede 10 categorie di confronto (Pica, Sbalchiero 2025). Le proposte vanno dallo sconvolgente quanto raffazzonato piano Blair (GREAT 2025), fino al *Gaza Phoenix* promosso tra gli altri dalla Birzeit University (UGSM 2024) passando per le proposte di organizzazioni internazionali (IRDNA 2025; UN-Habitat 2025) e di *think tank* privati (Culbertson *et al.* 2025; Al Habtoor 2025). Il lavoro di UTF si inserisce, in maniera totalmente tangenziale, nel piano sottoscritto ufficialmente da PA e denominato *Arab Plan* (Arab League 2025): una visione politica che ribadisce alcuni concetti imprescindibili, come la continuità territoriale entro i confini del 1967, il diritto palestinese all'autodeterminazione e il rifiuto dello sfollamento o del reinsediamento; senza offrire alcuna realistica soluzione spaziale e dividendo il territorio in zone funzionali riorganizzate secondo criteri puramente tecnici. L'analisi degli 11 piani fa emergere un unico minimo comune denominatore: nessun piano riesce a indicare in maniera chiara e convincente un percorso che porti alla ricostruzione passando dalle fasi emergenziali intermedie. Nonostante la varietà di attori e la diversità degli approcci, i piani condividono una mancanza di equilibrio tra capacità di integrare le urgenze immediate con una prospettiva di sviluppo duraturo, e una ricorrente mancanza di dettagli sull'implementazione che ne compromettono la reale applicabilità. La disamina condotta mostra come sia proprio lo strumento "piano" a essere problematico: troppo ambizioso o astratto, poco attento ai bisogni immediati della popolazione e incapace di adattarsi a un contesto politico instabile e mutevole. Se la domanda provocatoria posta a UTF dai colleghi di PAPP è stata: "Se domani ci fosse una tregua avremmo almeno uno strumento pronto per avviare la ricostruzione?", a quasi due mesi dall'ultimo cessate il fuoco la risposta sembra non poter che essere "no".

L'alternativa al piano è quindi una strategia di lungo periodo che definisca un orizzonte comune in grado di coordinare una moltitudine di azioni potenziali e di attori attivi. Una volta costruito un quadro strategico con un sufficiente livello di chiarezza, e un altrettan-

to importante spazio di malleabilità, si può procedere per progetti pilota potenzialmente scalabili in interventi di portata maggiore, tattiche momentanee adattabili che identificano parti definite della strategia complessiva e ne testano le possibilità. Strategia e tattica sono diverse e allo stesso tempo complementari, entrambe necessarie per raggiungere i propri obiettivi: la strategia è la propria “filosofia”, la tattica la propria “tecnica” per intervenire nella realtà. Parafrasando una celebre massima di Sun Tzu: *la strategia senza tattica è la via più lenta per la vittoria. La tattica senza strategia è il rumore prima della sconfitta*. Applicare il rapporto tra tattica e strategia al progetto della ricostruzione urbana rende evidente un concetto di fondo, che influenza il processo decisionale e gli strumenti da adottare: occorre modificare la natura stessa delle proposte progettuali allontanandosi da ogni fissità pianificatoria, per costruire un flusso continuo dove le decisioni momentanee si inseriscono all’interno di un processo da avviare e accompagnare in maniera continuativa.

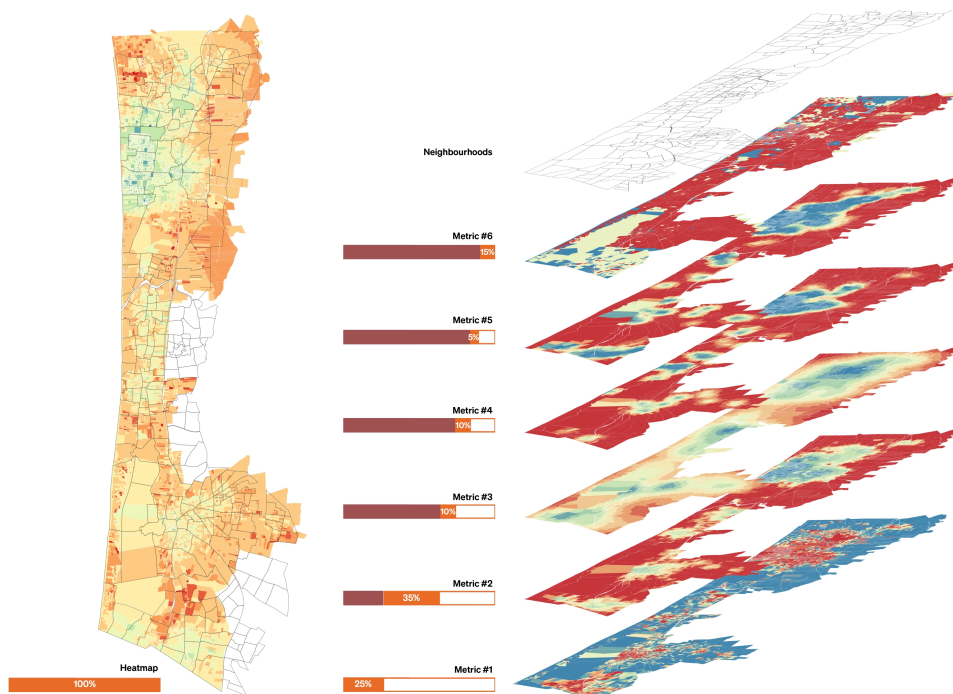
Nel suo complesso, il lavoro procede per iterazioni, analisi, condivisione, raccolta di *feedback* e riformulazione, con l’obiettivo di definire soluzioni e metodi condivisi, sostenuti da tutte le parti coinvolte. Qui si colloca il principale avanzamento della ricerca di UTF: la progettazione di strumenti analitici e computazionali (basati su matrici e algoritmi) pensati per supportare e orientare in tempo reale i processi decisionali attraverso un metodo strutturato e *data-driven*. È un approccio che utilizza tecnologie geospaziali e modelli per valutare e perfezionare in modo interattivo strategie in ambienti caratterizzati da repentini e consistenti cambiamenti (Batty 2013). Pur non potendo sostituire i rilievi sul campo, le simulazioni forniscono preziose informazioni nelle fasi iniziali di intervento, le più critiche, e offrono un mezzo rapido per supportare processi decisionali complessi. Sono stati progettati e testati due moduli computazionali il cui utilizzo si colloca nell’attuale quadro operativo della risposta emergenziale, ma suggerisce un potenziale di applicabilità anche nelle successive fasi di ricostruzione e sviluppo. I moduli integrano anche dati eterogenee e in continuo aggiornamento, informazioni geolocalizzate, mappe catastali e indagini sociali, tutte da sottoporre a verifica sul campo, a supporto dei processi decisionali.

Il primo modulo, denominato *Land Selection Module*, è uno strumento analitico di localizzazione e di massimizzazione delle risorse disponibili e potenziali, finalizzato (al momento) all’individuazione delle aree più idonee destinate alle comunità sfollate. Il modulo opera attraverso metriche, intese come misure qualitative e quantitative che integrano informazioni territoriali, fisiche e sociali, includendo relazioni di prossimità e distanza, organizzate in un sistema di pesi confrontabili all’interno della simulazione. Nella configurazione attuale, le sei metriche individuate (*Usability, Land Attachment, Ownership, Water Facilities, Education Facilities e Health Facilities*) vengono applicate in modo sistematico alla scala della parcella catastale preesistente della Striscia, adottata come unità di riferimento e condivisa con il *Ministry of Local Government* (MoLG). Tutte le analisi e i *dataset* sono calcolati su questa unità, garantendo coerenza e comparabilità nel processo analitico. Nello specifico, la metrica *Usability* valuta l’idoneità di utilizzo effettiva

di un'area, analizzando il livello di distruzione degli edifici e calcolando la percentuale di spazio disponibile. Le parcelle caratterizzate da una quota di area libera superiore o uguale all'81% sono oggetto di preferenza, in quanto presentano un maggiore potenziale di utilizzo immediato. Parametro centrale è il *Land Attachment*, soprattutto nel contesto palestinese, in cui il rapporto con il luogo di origine assume un valore inalienabile minato dalla condizione di costante occupazione. Operativamente, la metrica valuta la prossimità alle aree più densamente popolate, privilegiando quelle più vicine ai luoghi di origine, per favorire il ritorno delle comunità sfollate. In un contesto in cui il 74% delle parcelle è di proprietà privata, la metrica *Ownership* assume un ruolo chiave nella selezione delle aree, distinguendo tra aree pubbliche, più facilmente utilizzabili in emergenza, e proprietà private, condivise o non registrate, soggette a maggiori complessità procedurali. Il modello include inoltre una valutazione sistematica della prossimità ai servizi essenziali, articolata nelle metriche dedicate alle infrastrutture idriche, sanitarie e scolastiche: *Water, Health, Education*. Le parcelle sono indicizzate in base alla distanza, all'accessibilità e allo stato di funzionamento delle infrastrutture, modulato in funzione del grado di danno.

La stima del danno è stata determinata integrando tre valutazioni indipendenti disponibili per la Striscia di Gaza, UNOSAT, UNDP GeoAI e UNDP Crisis Bureau, con l'obiettivo di normalizzare le classificazioni e ottenere un quadro unico e coerente. Le diverse categorie di danno sono state ricondotte a tre classi comuni: distruzione, danno parziale e assenza di danno, applicate a una base comune. Nel processo di integrazione è stato adottato un criterio conservativo: in presenza di valutazioni discordanti, a ciascun edificio è stata assegnata la classe di danno più severa tra quelle rilevate. In questo modo, il risultato riflette l'unione delle evidenze disponibili piuttosto che una loro media, fondamentale per supportare decisioni operative in contesti di elevata incertezza.

Il *Land Selection Module* opera attraverso l'assegnazione di uno *scoring system* che integra le sei metriche descritte, attribuendo a ciascuna un peso differente. Il risultato è una mappa delle priorità, *heatmap*, in cui ogni parcella riceve un punteggio compreso tra 0 e 10 che sintetizza l'idoneità relativa della parcella. Le metriche, integrate nello *scoring system*, permettono una valutazione coerente e comparabile delle parcelle, mantenendo il modello reattivo a variazioni rapide delle condizioni al contorno. I pesi, normalizzati su un totale di 100 e definiti in coordinamento con il *Ministry of Public works and Housing* della AP, costituiscono una prima base operativa solida per l'individuazione e la selezione territoriale delle aree per il collocamento di *transitional shelter*. Tuttavia, il sistema è progettato per rimanere flessibile e scalabile: l'eventuale aggiunta di nuove metriche consente di affinare progressivamente i risultati e di adattare il modello a contesti informativi più complessi. In prospettiva, l'integrazione di informazioni relative a fattori ambientali e di rischio, quali, a esempio, l'esposizione a fenomeni alluvionali, rischi biologici o livelli di inquinamento, permetterebbe di rafforzare ulteriormente l'efficacia del sistema e la qualità delle decisioni supportate.



Heatmap per l'individuazione delle aree prioritarie per l'accoglienza degli sfollati, risultato finale del processo di analisi e valutazione del *Land Selection Module*. La *Heatmap* è il risultato dell'interpolazione di sei metriche, ognuna con un peso percentuale specifico, modificabile ed adattativo. Nel caso illustrato le percentuali sono state decise in maniera condivisa con il Ministry of Public Works and Housing dell'Autorità Nazionale Palestinese.

Il secondo modulo, *Simulation Module*, interviene nella fase successiva alla selezione delle aree e consente di simulare diverse configurazioni spaziali di *transitional sheltering* per le comunità sfollate, adattandole alle caratteristiche specifiche di ciascun sito e alle relative condizioni operative. La simulazione rappresenta una fase esplorativa e potenziale del processo: le configurazioni generate automaticamente non sono immediatamente implementabili, ma costituiscono uno strumento di supporto per la valutazione di scenari alternativi. Solamente in una fase successiva, a seguito delle verifiche di fattibilità e sicurezza sul campo, le configurazioni spaziali individuate potranno essere validate, adattate o ulteriormente massimizzate in funzione delle condizioni reali dei siti. Durante i mesi di conflitto il lavoro di rilevamento si è svolto completamente da remoto, costruendo una base operativa per le operazioni conseguenti al cessate il fuoco. Nell'inverno del 2025 le varie agenzie UN, incluso UNDP/PAPP coadiuvato da UTF, hanno organizzato squadre di ingegneri locali per rilevare direttamente sul campo le condizioni dei diversi quartieri, confermando o smentendo i dati prodotti tramite *remote sensing*. A differenza di approcci

basati su soluzioni a 'taglia unica', il *Simulation Module* consente di testare una pluralità di tipologie di *shelter*, tra cui tende, unità prefabbricate (a uno o due piani fuori terra), caravan e soluzioni modulari, valutandone la compatibilità con il sito e i vincoli infrastrutturali delle aree precedentemente selezionate. Per ciascuna configurazione, il modello calcola automaticamente la capacità insediativa (numero di *Internally Displaced Persons*) e il fabbisogno di servizi essenziali, rendendo possibile un confronto diretto tra scenari alternativi. La comparazione sulla base di criteri operativi, quali i costi stimati, la durata di vita degli *shelter* e i tempi complessivi di installazione permettono l'individuazione di configurazioni spaziali sostenibili e realisticamente implementabili, sia in contesti urbani densamente popolati che in aree rurali. Le *Standard Operating Procedures* (SOP) per il settore *shelter*, fornite dal MPWH ad agosto 2025 definiscono le politiche per l'accoglienza temporanea nella Striscia di Gaza, diventando di fatto riferimento tecnico e di standard. Qualora le SOP non dovessero fornire indicazioni dimensionali o quantitative sufficientemente dettagliate, il modello integra standard internazionali riconosciuti (tra cui *Sphere Standard*, *UNHCR Shelter Guidelines*, *Shelter After Disaster* e *Palestine Shelter Cluster*), garantendo coerenza e completezza nella valutazione.

I due moduli descritti operano come un sistema integrato: costituiscono uno strumento reattivo in grado di supportare e guidare un processo coordinato e sostenibile di ricostruzione. Pur essendo stati applicati inizialmente all'interno del quadro operativo emergenziale, entrambi i moduli sono progettati per essere ulteriormente implementati nelle fasi successive di ricostruzione e sviluppo, adattando progressivamente dati, criteri, pesi e priorità. In questo senso, il sistema integrato può evolvere in uno strumento condiviso di coordinamento tra i diversi attori coinvolti nel processo. Dal punto di vista dello spazio, il funzionamento integrato dei moduli richiede un passaggio di scala: se le parcelle catastali rappresentano l'unità minima di analisi e valutazione, la scala del quartiere o *neighbourhood* diventa l'unità di intervento operativa. È a questo livello che le valutazioni puntuali vengono ricomposte in configurazioni spaziali coerenti, capaci di mettere in relazione servizi, spazi abitativi e infrastrutture. *Transitional neighbourhood approach* ha l'obiettivo quindi di costruire una continuità tra interventi emergenziali e strategia di sviluppo di lungo periodo, promuovendo una condizione transitoria piuttosto che semplicemente temporanea. Il termine *transitional* allude a una fase di passaggio da uno stato all'altro caratterizzata da processi incrementali di adattamento, trasformazione ed evoluzione; *temporary* invece sottende una soluzione definita e limitata nel tempo. Prediligere la condizione di transitorietà significa individuare delle azioni prioritarie, alle quali a cascata, si collegano in modo consequenziale e interdipendente, interventi settoriali che vedono nella variabile temporale un alleato fedele per l'implementazione di modifiche e l'adattamento alle condizioni operative e alle necessità emergenti.

La progressiva definizione del progetto e delle sue applicazioni operative in contesti estremi come la Striscia di Gaza culmina nell'innesco: un approccio progettuale che riprende elementi di esperienze passate ma che rappresenta un'apertura audace e speranzosa



Profilazione dei quartieri della Striscia di Gaza come analisi preliminare del *Transitional Neighborhood Approach*, un sistema di pianificazione urbana che consente di valutare in modo integrato gli interventi necessari per il recupero e la ricostruzione. Le mappe identificano i livelli di distruzione degli edifici, delle strade, dei servizi e delle infrastrutture, fornendo una panoramica sulle priorità di intervento. Non è stato possibile includere una legenda completa perché le mappe sono realizzate a partire da informazioni sensibili fornite dai ministeri palestinesi e dalle agenzie UN.

verso il futuro. L'innesco urbano è da immaginarsi come un sistema di progetto che consente il controllo debole della progressiva definizione del tessuto e dei suoi processi di evoluzione tramite due momenti collegati e complementari: da un lato la definizione di un'ossatura di progetto, un principio insediativo (Gregotti 1962) chiaro e contenente precise ipotesi spaziali adattabili e deducibili dal contesto territoriale; dall'altro lato un processo di design indotto attraverso l'individuazione di norme comuni che consentano il massimo grado di libera modifica e adattamento creativo, senza inficiare i caratteri profondi del tessuto urbano.

L'innesco nasce dalla definizione di un'ossatura urbana: una infrastruttura pubblica modellata dai progettisti come un sistema di aggancio, che funge da suggerimento, in grado di definire una gamma aperta di possibilità per la metamorfosi del tessuto urbano, attraverso una miscela fruttuosa di spazi pubblici e privati. Le scelte progettuali non devono essere imposte alle comunità locali, ma definite congiuntamente, attraverso una forma di progetto indotto realizzato tramite l'istituzione e la pratica di laboratori di ricostruzione, che assicurano una presenza costante della popolazione locale nel processo. In questo modo, la comunità, insieme ai progettisti, può tradurre le proprie necessità in spazi costruiti. L'asimmetria nel livello di conoscenza tra esperti e comunità non deve essere vista come un destino inevitabile, ma come un male necessario da accettare sempre con scetticismo (Illich *et al.* 1977).

L'innesco urbano tratteggia un'ipotesi di progetto aperta (Sendra 2020) in cui sono individuati solo alcuni caratteri di base e dove la progressiva configurazione nel tempo del tessuto urbano è demandata al lavoro attento e coordinato di una moltitudine di progettisti diversi tenuti insieme da un laboratorio di ricostruzione dedicato al monitoraggio continuo delle operazioni. Non si tratta di una diminuzione di importanza del ruolo del progettista ma al contrario di una ritrovata centralità nell'accompagnamento del processo di metamorfosi urbana. È un'operazione che allontana l'architetto da ogni pretesa di auto-

rialità e lo inserisce in un sistema collettivo, dove il dialogo aperto e costante con tutti gli interlocutori è necessità improrogabile. È un'accettazione permanente della condizione costantemente transitoria delle configurazioni spaziali, in cui il progettista accetta di perdere il controllo completo delle forme in favore di una condizione adattativa di trasformazione e personalizzazione degli spazi da parte di chi li vive.

Mettere in campo i limiti

Dopo più di due anni di ricerca e progetto nel contesto della Striscia di Gaza, emergono più interrogativi che certezze, più considerazioni critiche che punti di arrivo. Il primo limite al progetto a Gaza e in Palestina è esplicito: la condizione di occupazione prolungata da parte di Israele, e il complesso sistema di interessi globali, rendono le scelte progettuali e operative limitate per i palestinesi e per i gazawi. È una condizione ormai prolungata nel tempo e che ha la sua origine nella *Nakba* del 1948 e i nodi nella guerra dei sei giorni del 1967, negli accordi di Oslo del 1994 e, più recentemente, nel ritiro dei coloni del 2005 (Filiu 2023). Le operazioni militari del 2005, 2008, 2012, 2014 e 2021 (Hasian 2016) sono solo variazioni di intensità di una condizione di subalternità e controllo (Loewenstein 2024) estesa all'intera esistenza dei palestinesi a Gerusalemme come in Cisgiordania e a Gaza. I limiti politici influenzano ogni operazione proiettata verso il futuro: dalla necessità di ragionare su risorse energetiche e idriche accuratamente centellinate da Israele fino alla configurazione finale del territorio della Striscia al termine dei faticosi e continui colloqui di pace. Tutto è legato a decisioni che non tengono conto della distribuzione e dell'organizzazione dello spazio.

Non meno importante è l'impossibilità della Palestina di organizzarsi come stato sovrano che comporta effetti strutturali sul piano giuridico, politico e territoriale. L'opposizione di Israele, unita al sostegno di alleati strategici come gli Stati Uniti e altri paesi occidentali, ha di fatto impedito il riconoscimento multilaterale della Palestina limitandone la capacità di esercitare una rappresentanza nei consessi globali, di stipulare accordi e rivendicare diritti territoriali. La condizione di eterna emergenza impone una governance frammentata, nella quale le scelte e le decisioni vengono mediate da attori esterni e l'autonomia di pianificazione spaziale, e quindi di ricostruzione, è compromessa.

Uno degli aspetti che più direttamente influenza ogni ragionamento spaziale è costituito dal controllo totale che l'esercito israeliano impone su ogni bene e materiale che entra nella Striscia attraverso il *Coordinator of Government Activities in the Territories* (COGAT). I progetti sviluppati da UTF alla scala costruttiva, come le prime ipotesi progettuali di *transitional neighbourhood*, e i materiali da impiegare, sono sottoposti da UNDP al parere di COGAT che indirizza l'avanzamento delle operazioni. La motivazione addotta da COGAT è quella di impedire l'ingresso di materiali *dual-use* potenzialmente sfruttabili per fini bellici; in realtà il livello di controllo è tale per cui ogni fase progettuale deve essere di fatto analizzata e validata. Si tratta di una limitazione molto forte considerando che COGAT non è obbligato a fornire motivazioni formali alle proprie scelte. Tutte le organizzazioni in-

ternazionali e le ONG operanti a Gaza lavorano sostanzialmente in uno stato di sovranità limitata in cui Israele si riserva il diritto di indirizzare le scelte progettuali e operative.

Un'ulteriore limitazione di tipo politico è data dalla legittimità degli interlocutori: la popolazione della Striscia di Gaza non ha né rappresentanza a livello amministrativo locale né, come precedentemente descritto, una voce sul palcoscenico globale. Le interlocuzioni progettuali avvengono in maniera indiretta e mediata da UNDP, una condizione obbligata in un contesto drammatico ma che contiene un certo grado di contraddizione. Il ripensamento degli assetti territoriali, per essere veramente credibile, non può non essere accompagnato da un processo parallelo di rappresentatività politica. La disgregazione, spaziale ma soprattutto sociale, che caratterizza la Striscia di Gaza richiederà, nella delicata fase di emergenza, un periodo di governo tecnocratico (Mac Ginty 2012), ma non si deve tradurre in una sospensione indefinita della responsabilità politica. Al contrario, si deve prevedere un passaggio concreto verso una rappresentanza locale, legittima e responsabile, in grado di orientare il processo di ricostruzione verso una piena autodeterminazione. Per evitare che il processo si trasformi in una gestione eterodiretta, gli strumenti decisionali dovranno essere collocati nelle mani di soggetti con piena legittimità politica che possano utilizzarli in modo trasparente e responsabile.

L'accesso alle informazioni mostra grandi limiti: i dati provengono da una pluralità di fonti eterogenee spesso contrastanti tra loro e sono rilevati e aggiornati con metodi differenti. Si occupano di rilevazione dati enti statistici ufficiali (PCBS – *Palestinian Central Bureau of Statistics* e i ministeri della PA), organismi internazionali (FAO, UNICEF, UNDP, UNOSAT, ESA, NASA, ecc.), istituzioni scientifiche, enti privati e organizzazioni non governative. Indipendentemente dall'origine, i dati possiedono un valore intrinsecamente limitato se considerati isolatamente, acquisendo reale significato progettuale solo quando vengono organizzati, messi in relazione e tradotti in informazioni capaci di orientare le scelte (Malczewski, 1999). L'interpretazione dei dati non rappresenta un mero strumento di ottimizzazione gestionale, ma costituisce uno strumento di supporto alle decisioni strategiche. L'esperienza maturata nel corso della ricerca ha evidenziato come né le agenzie delle UN né i ministeri palestinesi competenti abbiano finora sviluppato strumenti adeguati alla gestione dei dati privilegiando approcci orientati alla sola quantificazione, visualizzazione e in parte localizzazione, senza riuscire a esprimere il potenziale progettuale. I moduli elaborati e presentati nel paragrafo precedente tentano di colmare una lacuna informativa e operativa attraverso la definizione di un approccio utile nella fase di prima risposta emergenziale, ma che per svilupparsi deve essere integrato da rilievi sul campo e dalla raccolta diretta delle istanze delle comunità locali. Ne deriva la consapevolezza che strumenti analitici, basati su algoritmi e matrici, seppur sofisticati, non sono in grado di risolvere la complessità del contesto di Gaza se ridotti a numeri o indici. Se non condotte con attenzione, le operazioni di selezione dei dati, di individuazione delle unità minime di riferimento e di normalizzazione e categorizzazione possono generare risposte fuorvianti, semplificazioni eccessive o risultati parziali. Sono criticità insite nel punto

di vista dall'alto perché la mappa è una *proiezione che interpone una distanza* (De Certeau 2012) che consente sì, una lettura dei fenomeni e dei dati, ma che al contempo tende ad appiattire e a trascurare le esperienze individuali e le pratiche di vita quotidiana.

Un ultimo appunto deve essere dedicato al concetto stesso di ricostruzione, una parola oggi ostaggio di pratiche operative che spesso non considerano alcuna dimensione spaziale ma si limitano a indicare processi finalizzati a gigantesche speculazioni finanziarie. Occorre invece ritornare al significato profondo del termine "ricostruzione" attraverso la definizione di pratiche che riconoscano lo spazio come luogo vissuto e condiviso, capace di restituire speranza e dignità alle popolazioni coinvolte in drammi inimmaginabili. Nonostante tutti i limiti evidenziati, il lavoro svolto da UTF suggerisce che sia possibile combinare ipotesi concettuali strategiche e strumenti operativi *data-driven* in modo da generare risultati progettuali significativi e rafforzare processi decisionali. Senza la costruzione di strumenti adeguati, ogni forma di intervento realmente partecipato risulta impossibile. È il progetto di un processo capace di aprire spazi di azione che permettano di guardare al futuro con speranza anche quando appare incerto, perfino inimmaginabile.

Questo articolo è da intendersi come il lavoro collettivo degli autori: il paragrafo *I dati di partenza, oltre ogni complessità* è stato sviluppato da Andrea Fantin; il paragrafo *Il sistema di rapporti, la rete operativa* è stato sviluppato da Elisa Vendemini; il paragrafo *Il progetto: strategia, strumento, innesco* è stato sviluppato da Jacopo Galli. La conclusione, *Mettere in campo i limiti*, così come l'introduzione, sono opera congiunta dei tre autori.

Riferimenti bibliografici

Abdullah et al. 2025

N.A. Abdullah, A. Hdaifeh, K. Babaadoune, A. Jebreen, N. Awad, A. Rejeb, *Marine Ecosystems in Peril: The Impact of the Recent War on Gaza's Coastal and Marine Life in War on Gaza: Consequences on Sustainability and Global Security*, Cham 2025, 89-202.

Abuawad et al. 2025

A. Abuawad, M. Griffiths, G.H. Edwards, A. Eftekhari, M. Al-Ebweini, H. Al-Najar, *The Ongoing Environmental Destruction and Degradation of Gaza: The Resulting Public Health Crisis*, "American Journal of Public Health" 115-7 (2025), 1053-1061.

Aqtam 2025

I. Aqtam, *A narrative review of mental health and psychosocial impact of the war in Gaza*, "Eastern Mediterranean Health Journal" 31-2 (2025), 89-96.

Albrecht, Galli 2023

B. Albrecht, J. Galli, *Cities Under Pressure, a design strategy for urban reconstruction*, Berlin 2023.

- Albrecht, Galli 2019a
 B. Albrecht, J. Galli, (eds.), *Urbicide Rural Syria Reconstruction of Villages*, Conegliano Veneto 2019.
- Albrecht, Galli 2019b
 B. Albrecht, J. Galli, (eds.), *Urbicide Mosul Triggers of Reconstruction*, Conegliano Veneto 2019.
- Al Habtoor 2025
 Al Habtoor Research Centre, *Gaza Reconstruction Plan*, Dubai 2025.
- Al-Mashni 2014
 A. Al-Mashni, *Twenty Years After Oslo: Local Governance in Palestine – Achievements and Challenges*, in *Local Governance in Palestine: Reality and a Future Vision*, Ramallah 2014.
- Arab League 2025
 Arab League, *Early Recovery, Reconstruction, and Development of Gaza*, Cairo 2025.
- Batty 2013
 M. Batty, *The New Science of Cities*, Cambridge 2013.
- Beck 2016
 U. Beck, *The Metamorphosis of the World: How Climate Change is Transforming Our Concept of the World*, New York 2016.
- Beck 2018
 U. Beck, *La società globale de rischio*, Trieste 2018.
- Benevolo 1995
 L. Benevolo (ed.), *Metamorfosi della Città*, Milano 1995.
- Bittencourt et al. 2024
 J. Bittencourt, D. Costa, P. Portugal, F. Vasques, *A data-driven clustering approach for assessing spatiotemporal vulnerability to urban emergencies*, "Sustainable Cities and Society" 108 (2024).
- Caniggia 1975
 G. Caniggia, *Strutture dello spazio antropico: studi e note*, Firenze 1975.
- Culbertson et al. 2025
 S. Culbertson, C. Anthony, K. Ruthenberg, R. Lane, S. Shelleh, *A Spatial Vision for Palestine. A Long-Term Plan That Can Begin Now*, Santa Monica 2025.
- De Certeau 2012
 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2012.
- Diener, Hagen 2023
 A. Diener, J. Hagen, *The Power of Place in Place Attachment*, London 2023.
- Dyckhoff 2017
 T. Dyckhoff, *The age of spectacle: adventures in architecture and the 21st-century city*, London 2017.
- Fantin 2023
 A. Fantin, *Indagine sulla Sezione di Valle di Patrick Geddes*, Venezia 2023.
- FAO 2024
 Food and Agriculture Organization of the United Nations FAO, *Reviving Gaza's fishing sector hinges on restoring peace and safe access to the sea*, Rome 2024.

Fieldhouse 2025

R. Fieldhouse, *First independent survey of deaths in Gaza reports more than 80,000 fatalities*, "Nature" (27th July 2025), 311-312.

Filiu 2023

J.P. Filiu, *Gaza. A history*, London 2023.

Filiu 2025

J.P. Filiu, *Niente mi aveva preparato. Un reportage da Gaza*, Milano 2025.

Futuribles 2023

Futuribles, *The history and memory of foresight*, Paris 2023.

Galli 2018

J. Galli (ed.), *Wave 2017 Syria the Making of the Future from Urbicide to the Architecture of the City*, Conegliano Veneto 2018.

Galli 2025

J. Galli, *Atlante delle Ricostruzioni*, Cinisello Balsamo 2025.

Giedion 1941

S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge 1941.

Gisha 2025a

Gisha - Legal Center for Freedom of Movement, *The "Yellow Line": Approximately 58 percent of the Gaza Strip is still under direct Israeli control*, "Gisha" (4th November 2025).

Gisha 2025b

Gisha - Legal Center for Freedom of Movement, *Changes to the Gaza "buffer zone" under the ceasefire agreement*, "Gisha" (15th March 2025).

GREAT 2025

GREAT* Trust, *From a Demolished Iranian Proxy to a Prosperous Abrahamic Ally*, London 2025.

Gregotti 1962

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1962.

Gregotti 1984

V. Gregotti, *Architettura come Modificazione*, "Casabella" (gennaio-febbraio 1984).

Gropius 1956

W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, London 1956.

Hasian 2016

M. Hasian, *Israel's Military Operations in Gaza Telegenic Lawfare and Warfare*, New York 2016.

Hassoun et al. 2025

A. Hassoun, H. Jarrar, L. Goudali, S. Lisciani, K. Al-Muhannadi, M. Buheji, *Life on Land in Peril: How the Recent War on Gaza Has Devastated Terrestrial Ecosystems*, in A. Hassoun (ed.), *War on Gaza: Consequences on Sustainability and Global Security*, Cham 2025, 203-218.

Huynh 2024

B.Q. Huynh, E.T. Chin, P.B. Spiegel, *No evidence of inflated mortality reporting from the Gaza Ministry of Health*, "The Lancet" 403 (2024), 23-24.

ICNL 2025

International Center for Nonprofit Law, *Civic Freedom Monitor: Palestine*, Washington 2025.

Illich et al. 1977

I. Illich, J. McKnight, I. Zola, J. Caplan, H. Shaiken, *Disabling Professions*, London 1977.

IPC 2025

Integrated Food Security Phase Classification IPC, *Gaza Strip: IPC Acute Food Insecurity and Acute Malnutrition Special Snapshot*, New York 2025.

IRDNA 2025

World Bank, European Union, United Nations, *Gaza and West Bank Interim Rapid Damage and Needs Assessment (IRDNA)*, Washington 2025.

LAP 2024

Librarians and Archivists with Palestine LAP, *Israeli Damage to Archives, Libraries, and Museums in Gaza, October 2023–January 2024*, 2024.

Lin et al. 2020

A. Lin, H. Wu, G. Liang, A. Cardenas-Tristan, X. Wu, C. Zhao, D. Li, *A big data-driven dynamic estimation model of relief supplies demand in urban flood disaster*, "International Journal of Disaster Risk Reduction" 49 (2020).

Loewenstein 2023

A. Loewenstein, *The Palestine Laboratory: How Israel Exports the Technology of Occupation Around the World*, London 2023.

Malczewski 1999

J. Malczewski, *GIS and Multicriteria Decision Analysis*, New York 1999.

Manzo, Devine-Wright 2020

L. Manzo, P. Devine-Wright, *Place Attachment Advances in Theory, Methods and Applications*, London 2020.

Marino 2021

M. Marino, *Il progetto della città medievale. Indagine sulla crescita di San Gimignano*, Venezia 2021.

McGinty 2012

R. McGinty, *Routine peace: Technocracy and peacebuilding*, "Cooperation and Conflict" 47-3 (2012), 287-308.

Morris 1881

W. Morris, *Prospects of Architecture in Civilization*, London 1881.

Muharramah 2022

I. Muharramah, *Palestinian local authorities in the occupied territory of 1967 and their dilemmas under settler colonialism*, "Centre for Arab Unity Studies" (23rd June 2022).

Muratori 1959

S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Roma 1959.

PA 2025

Autorità Nazionale Palestinese PA, *Gaza Recovery and Reconstruction Implementation Program*, Ramallah 2025.

Pappalardo 2022

S. Pappalardo, *Le origini del Progressive Development Approach: i paradigmi di una progettazione incrementale*, Venezia 2022.

- Paris et al. 2025
L. Paris, G. Al-Jadba, W. Zeidan, P. Spiegel, Z. Elkhatab, R. Habash, *Deterioration of health outcomes in Gaza: 19 months of protracted conflict*, "The Lancet" (22nd May 2025).
- Pearce 2025
F. Pearce, *As War halts, the Environmental Devastation in Gaza Runs Deep*, "Yale Environment" 360-6 (2025).
- Piacenti 2022
G. Piacenti, *L'idea di unità di quartiere. La ricostruzione della piccola dimensione*, Venezia 2022.
- Pica, Sbalchiero 2025
K. Pica, S. Sbalchiero, *Abitare temporaneo. Una strategia adattativa e incrementale per la ricostruzione post-conflitto*, "Convegno SGI" Torino 2025.
- Sebald 1999
W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Munich 1999.
- Semenzin 2022
C. Semenzin, *Indagine sulla ricostruzione del Friuli*, Venezia 2022.
- Sendra 2020
P. Sendra, *Designing Disorder: Experiments and Disruptions in the City*, London 2020.
- Sennet 1970
R. Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York 1970.
- Shomar, Rovira 2023
B. Shomar, J. Rovira, *Human health risks associated with the consumption of groundwater in the Gaza Strip*, "Heliyon" 9-11 (2023).
- Spagat et al. 2025
M. Spagat, J. Pedersen, K. Shikaki, M. Robbins, E. Bendavid, H. Hegre, D. Guha-Sapir, *Violent and Nonviolent Death Tolls for the Gaza War: New Primary Evidence*, "medRxiv" (23rd June 2025).
- Stein 2019
S. Stein, *Capital City: Gentrification and the Real Estate State*, London 2019.
- Sun Tzu 2003
Sun Tzu, *L'Arte della Guerra*, Milano 2003, 6-27.
- UGSM 2024
Union of Gaza Strip Municipalities, *Gaza Phoenix*, Nablus 2024.
- UN 2024
United Nations UN, *Whole generation of children 'lost' amid ongoing Gaza war, UNICEF warns*, "UN News Global Perspective Human Stories" (19th September 2024).
- UNDP 2025
United Nations Development Programme, *Crisis Bureau Dashboard*, Panama 2025. (non pubblicato)
- UNDP PAPP 2024a
United Nations Development Programme, Programme of Assistance to the Palestinian People
UNDP PAPP, *Gaza Insight Series 2024. Impact of the War on Solid Waste Management in the Gaza Strip*, Gerusalemme 2024.

UNDP PAPP 2024b

United Nations Development Programme, Programme of Assistance to the Palestinian People UNDP PAPP, *UNDP/PAPP's Support to Gaza Emergency Response and Early Recovery Planning*, Gerusalemme 2024.

UNDRR 1994

United Nations Office for Disaster Risk Reduction UNDRR, *Yokohama Strategy and Plan of Action for a Safer World: Guidelines to Natural Disaster Prevention, Preparedness and Mitigation*, Genève 1994.

UNDRR 2015

United Nations Office for Disaster Risk Reduction UNDRR, *Sendai Framework for Disaster Risk Reduction 2015–2030*, Genève 2015.

UNDRR 2019

United Nations Office for Disaster Risk Reduction UNDRR, *UN Global Assessment Report on Disaster Risk Reduction (GAR)*, Genève 2019.

UNEP 2025

United Nations Environment Programme UNEP, *Environmental Impact of the Escalation of Conflict in the Gaza Strip: Second assessment of environmental damage and recommendations for recovery and reconstruction planning*, Nairobi 2025.

UNESCO 2025

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization UNESCO, *UNESCO's action in the Gaza Strip / Palestine, Impact on cultural heritage Dashboard*, Paris 2025.

UN-Habitat 2022

United Nations Human Settlements Programme UN-Habitat, *Palestine Habitat Country Programme Document 2023 - 2026*, Gerusalemme 2022.

UN-Habitat 2025

United Nations Human Settlements Programme UN-Habitat, *Preliminary Report on the Status of the Development of the Efforts to Reconstruct the Human Settlements in the Gaza Strip*, Gerusalemme 2025.

UNICEF 2025

United Nations Children's Fund UNICEF, *After Two Years of War: Gaza's Education System on the Brink of Collapse*, New York 2025.

UNOCHA 2015a

United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs UNOCHA, *Gaza Strip access and movement*, Gerusalemme 2025.

UNOCHA 2025b

United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs UNOCHA, *Coordination Structure*, Gerusalemme 2025.

UNOCHA 2025c

United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs UNOCHA, Water, Sanitation and Hygiene (WASH) Cluster Occupied Palestinian Territories, *Desalinated Drinking Water Production in Gaza Strip and the Impact of the Ongoing Conflict*, Gerusalemme 2025.

UNOSAT 2025

United Nations Satellite Centre UNOSAT, *Gaza Strip Comprehensive Damage Assessment*, Genève 2025.

UNRWA 2023

United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East UNRWA, *Strategic Plan 2023-28*, Amman 2023.

Vendemini 2023

E. Vendemini, *La città delle differenze. L'indagine sociale nel progetto urbano, il caso di Venezia*, Venezia 2023.

Vidler 2010

A. Vidler, *Air War and Architecture* in J. Hell, A. Schön (eds.), *Ruins of Modernity*, Durham NC 2010, 30.

WB 2020

World Bank, *Building for Peace: Reconstruction for Security, Sustainable Peace, and Equity in the Middle East and North Africa*, Washington 2020.

WB 2025

World Bank, *Gaza and West Bank Interim rapid Damage and Needs Assessment*, Washington 2025.

WHO 2024

World Health Organization WHO, *Impact of conflict on mental health services*, Genève 2024.

WHO 2025a

World Health Organization WHO, *Estimating trauma rehabilitation needs in Gaza*, Gerusalemme 2025.

WHO 2025b

World Health Organization WHO, *Health Cluster Occupied Palestinian Territories, Health Service Points Dashboard*, Gerusalemme 2025.

English abstract

The paper presents the research and operational collaboration between luav's Urbicide Task Force and UNDP-PAPP, conducted during the ongoing conflict, and focused on defining intervention strategies for the Gaza Strip. It illustrates the challenges of producing reliable data in a devastated and rapidly changing urban environment and highlights the need to construct a shared knowledge framework as a basis for any design action. The paper discusses the establishment of a multilevel network connecting UN agencies, Palestinian ministries, and local communities with the research team and introduces an adaptive design approach based on the transitional neighbourhood approach. Through analytical and computational tools, the research proposes methods to guide decision-making and spatial planning under conditions of extreme uncertainty. The conclusion reflects on the political, ethical, and methodological limits of design tools for urban reconstruction, reaffirming the necessity of design as an evolving, strategic, and participatory process.

keywords | Gaza; Reconstruction; Transitional neighbourhoods approach; Data-driven design.

Restitutio ad integrum

On the impossibility of reconstruction

Bernardo Prieto



Israel, 1950: A Jewish family from Yemen immigrants to the Israel prepare their *sukkah*, the temporary shelters that the Bible commands be built for the weeklong Feast of Tabernacles, or *Sukkot*.

Man staune ihn bestenfalls an, und dieses Staunen sei bereits eine Vorform des Entsetzens, denn irgendwo wüssten wir natürlich, dass die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schonden Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen.

W. G. Sebald, *Austerlitz*, I.

εἶπαν οὖν οἱ ἰουδαῖοι, τεσσαράκοντα καὶ ἕξ ἔτεσιν οἰκοδομήθη ὁ ναὸς οὗτος, καὶ σὺ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερεῖς αὐτόν.

John 2:20

Sed cum aedificiorum circumspicimus copiam et varietatem, facile intelligimus non tantum hos esse ad usus omnia, neque horum tantum aut illorum gratia comparta, sed pro hominum varietate in primis fieri, ut habeas opera vria et mutiplicia.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Liber IV

Exordium

Perhaps one of the most remarkable facts of the conflict in Gaza is the almost total opposition of large parts of the international Orthodox Jewish community – often Hasidic – to the war. One might think that these Orthodox communities would be the strongest supporters of the confrontations and actions carried out by the state of Israel. Yet for these communities, only the Messiah is given the task of rebuilding the Temple and, at the same time, restoring the Kingdom that properly belongs to him. According to the prophets, the identity of the Messiah is double: he is not only King, but also High Priest; the glorious Messiah is also the Suffering Servant. Beyond the necessary precautions and the military, political, economic, and geopolitical aspects of the conflict, there is a sense of urgency whose motivations can be read – or translated – into a theological language. We modern people, protected by universal and procedural conventions, have believed – wrongly – that political life can be reduced to a set of communicative processes which, in their complexity, do little more than celebrate the ever-unfinished Babel of the modern state. This language breaks down precisely when that same constitutional, republican, modern state shows its limits. For this reason, it becomes hard to understand, at a deeper level, some of the motivations behind this conflict. On one side, there is the political theology of a state of Israel that claims for itself certain messianic rights; on the other, as in a mirror or a smaller model, the political theology of Hamas, which, shaped by the pathologies of religion – for no religion, not even the modern religion of the state, is free from them – sees itself as standing beyond life and death. And then, in between these two poles, there stands what in the Hebrew tradition has been called the remnant (therein lies the mystery of salvation). Even so, the betrayal of republican and constitutional values by Israel is far more serious and dangerous, since it justifies the use of reason for goals that are, in themselves, deeply irrational. If we want to understand the conflict, we must face a metaphysics of evil, which can only be read as perversion: the turning of good into evil. Like a rotting apple, evil needs a body to enter. This is why the images of this conflict inevitably recall, in an ironic way, the well-known siege of Jerusalem in the year 70, which began as a theological-political claim and ended with the total destruction of the city by the Roman Empire. What is truly disastrous is that, in a perverse reversal – the true sign of evil – the Roman troops seem to remain alive, now clothed in other garments. From the destruction of the Temple came Rabbinic Judaism, which began a different way of life: unlike other peoples, it held on to the fragile Word of God and, without a temple, returned to living in tents, scattered across the world. The Torah became portable; it became, in a real sense, its Kingdom and its land. This essay tries to adopt not a genealogical but a paradigmatic method, in order to trace, across political, religious, architectural, and ways of knowing, a single line that takes different forms until it reaches its highest point in this conflict. It is a kind of Pauline typological approach, in which the temporary figures of the past, often through a dark inversion, appear again in the figure of the present. Within this frame, the concept of *apokatastasis* seems to reflect certain elements that drive this obscure *scientia destructionis*.

I

In a *lectio magistralis* entitled *Apokatastasis: Gastvorlesung an der Theologischen Fakultät Trier am 18 April 1988*, Hans Urs von Balthasar attempted to summarize the principal intuitions governing the doctrine of “universal reconciliation”. This *lectio* – which is inscribed within a sort of personal apologia – is, in a certain sense, a vindication of Origen against the accusations of Augustine contained in *De haeresibus* and *Civitate Dei*. As von Balthasar makes clear, the Greek term ἀποκαθιστώ [πάντων] appears only once in the New Testament, in Saint Peter’s discourse in the Temple of Jerusalem (Acts 3:21). Von Balthasar indicates that there are two possible translations of that passage: “Until the time for universal restoration of which God spoke,” or “until everything predicted by God’s prophets has come about” (Balthasar [1988] 2014, 181). It is precisely at this subtle yet decisive exegetical juncture that the polarity of the term *apokatastasis* opens up a true dilemma for us: where philology and theology become practically indiscernible. Of these two possible translations, von Balthasar indicates that the second – “Until everything predicted by God’s prophets has come about” – is probably the one that best corresponds to the discursive logic of Saint Peter. In this translation, as von Balthasar writes, “the notion of linear development prevails: the chronological line from the most ancient origins to Abraham, Moses, Samuel and all the prophets, directed toward Jesus, who represents the certain assurance of the final Messianic kingdom [...]” (Balthasar [1988] 2014, 182-183).

However, for von Balthasar, the linear and chronological understanding of this term is not so easily separable from the first translation and its obvious cyclical and politico-messianic implications (“the restoration of the Kingdom” which comes after exile). The messianic promise certainly implies – here von Balthasar cites Heinrich Gross – “the hope for an eternal, all-embracing universal peace” (Balthasar [1988] 2014, 184). Von Balthasar reminds us that the first translation can be employed in various semantic contexts:

(1) medical: restoration to health; (2) legal: return of hostages to their hometowns; (3) political: restoration of a previous form of government; (4) astronomical: recurrence of the same planetary constellation, meaning the completion of a “Great Year”; and hence (5) philosophical / cosmological: recurrence of a cosmic era (Balthasar [1988] 2014, 181).

That the “restitution of all things” represents a true paradigm is singularly evident to us, above all in its modern and secularized form, where this syntagm has become – and this is what we shall attempt to show – a genuine gnoseological-governmental paradigm which, in its paroxysm – amid Gaza’s rubble and ruins – demands that we think with precision the way in which we subsequently understand the terms construction and destruction, history and nature, peace and justice. All this not only in order to respond, more or less integrally, to the hermeneutic subtleties of theology, but more importantly still – against that empire of the *voûç* which has colonized the social sciences as much as the arts, and with them, precisely, urbanism and architecture – to formulate a kind of minimal and provisional poetics.

II

According to von Balthasar, within any interpretation of *apokatastasis* it is impossible to deny a strong impulse toward a “recurring cycle” in which, the entire universe will perish and a new one will be created, where “the cosmic conflagration would not leave anything evil behind.” (Balthasar [1988] 2014, 182) Such conception is evidently rejected by Augustine, who writes in *De haeresibus* that:

According to him – Origen – even they who die in infamy (...) even the devil himself and his angels, though after very long periods of time, will be purged, liberated and restored to the kingdom of God and of light. Then, again, after very long periods of time all who have been liberated will fall and return a second time to these miseries. (*De haeresibus*, 43)

What seems most distressing to Augustine is not simply that purification and restitution devoid of justice, but above all the logical consequence that makes the “Eternal Return” the true soteriological negation of the Christian mystery: the Cross. What is curious is that within this interpretation – with its different nuances – it becomes possible to establish something like a secret alliance between the philosophies of Kant and Nietzsche. That both conceptions may be understood as distant from Augustinian thought and yet antithetical to one another is no real surprise. Within the Augustinian framework, Nietzsche’s Eternal Return is nothing more than another face of that perpetual peace desired and sought by Kant.

Let us briefly review two important texts: the first, *Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose*; the second, *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*. In the first one, the *Eighth Thesis* upholds the necessity of understanding the historical destiny of human beings in natural terms – that is, as a kind of hidden project of nature which, in some way, gradually reveals an optimal constitutional form (Kant [1784] 2024). Kant’s *Eighth Thesis* announces something like a “natural history of law”, its secularized soteriological force lies not so much in the “philosophical millenarianism” of which Kant speaks, but rather in this logical-cosmological structure which foresees the revelation of a universal juridical order: an order immanent not to the individual but to the species. The second text (*Perpetual Peace*) is a minimal guide for the possible consolidation of a lasting peace among nations. Kant starts by warning of the difference between a true peace treaty and a mere armistice. But more important for us, at the end of the first section, Kant reveals that his concept of law is directly related to its universal validity, in contrast to a merely general value which accepts and promotes exceptions. For law, insofar as it is law, in order to distinguish itself from a mere desire, must figure as a kind of mathematical formula that governs, in a punctual and precise manner – perhaps Kant was thinking of Newton’s formulas – all and each of the cases (Kant [1795] 1970). When Kant thinks his philosophy under the benevolent auspices of Copernican astronomy and Newtonian science, he does nothing other than reconcile his pietistic morality with a new cosmology. The Kantian idea of a politics inclined toward Law – or rather, governed according to the providential principles of a “natural history of law” – finds perfect consonance in the ancient universalist

promise, now rationally transformed, in the possibility of a perpetual peace which, by distancing us from evil due to its self-destructive nature, leads us to live – within a universal history of cosmopolitan character – “as if” we had returned to the beginning (as if peace reigned in Gaza). The longing for this “perpetual peace” is nothing other than another name for the *restitutio*.

III

Precisely speaking about the Gnostic conceptions, the discourse on the *restitutio* is consequently shifted to the problem of the nature of bodies, and Von Balthasar then reminds us how Irenaeus defended the centrality of the divine creation of all matter: consequently our flesh, justified in the Incarnation of the *Logos*, will attain its ultimate glory in the Resurrection. Nonetheless, according to von Balthasar: “The more the theological reflection on the Christ event develops the more we see the linear chronology of promise-to-fulfillment almost wrapped in a cyclical conception” (Balthasar [1988] 2014, 184)

In contrast to the radicality of Irenaeus, von Balthasar points out how the *School of Alexandria* attempted to preserve certain Gnostic-cyclical elements in its theological development (Balthasar [1988] 2014, 186). It is precisely Origen who, without abandoning the idea of *creatio ex nihilo*, tentatively imagined that the human being was originally created with a kind of “subtle body”, which only after the Fall precipitated into matter (thus also initiating sexual reproduction). According to Origen, it will be the human genre which will then occupy the place of the fallen angels in the Resurrection of the bodies. Von Balthasar writes:

We find here, then, an *apokatastasis* in a predominantly cyclical conception: the vertical descent from God and the return to him. As the matter-bound, earthly body reverts back into the spirit-like resurrected body, all evil disappears as well (Balthasar [1988] 2014, 187).

Some echoes of this peculiar form of *apokatastasis*, and of Origen’s question of the “subtle body” that pre-exists matter, can be found precisely in the discussion of artistic creation and interior representations in the Middle Ages. Panofsky, in a brief study published in 1924 (*Idea: A Concept in Art Theory*) affirms the prevalence of the architect’s model, who visualizes the house, the quasi-idea of the house – or the “subtle house” we might say – before building it, as the paradigm of the artist in the Middle Ages. A footnote of that study is illuminating. Panofsky writes:

[...] the form that is built into the material is, after the actual act of Creation, not a subsistent but only an inherent one, that is, it perishes with the destruction of the material; therefore the products of art – and also those of nature, insofar as it is understood as *natura naturata* – are mere alterations rather than creations (Panofsky [1924] 1968, 195-196).

Thus art theory appropriates this kind of Gnostic shadow – still delimited and regulated by scholastic orthodoxy – as the way of thinking the work of art. Art and nature share an apparent existence which, unlike the soul that is the form of the body, will not be restored

to its glory at the moment of the Resurrection. Several centuries would be required for the work of art, precisely in the Renaissance – that common historiographical convention – to finally emancipate itself. Not by chance, having mentioned the corresponding theories of Gregory of Nyssa and Maximus the Confessor, von Balthasar declares himself tempted to continue the history of the different conceptions of *apokatastasis*, which would ultimately lead us to the ideas of Meister Eckhart, who identified true and ultimate human reality with the Idea, that is, with the essence of God. Panofsky similarly mentions how Meister Eckhart, in a decisive operation, replaced the “subtle house” with a rose: here, therefore, as Panofsky affirms, there is truly no difference between the model of figurative art and the architectural model, between a purely speculative example (“the images preexisting in God”) to its practical function (Panofsky [1924] 1968, 198). The transformation carried out by the artist is, in this sense, something like the apparent image of the resurrection of the bodies which, however, can only be thought through the moment of their dispersion. This strange form of reconciliation with the Idea, this vertical assumption verified in the moment of destruction, is without a doubt another name for the *restitutio*.

IV

Later on, in this *lectio magistralis*, von Balthasar informs us that Origen decided to reserve the mystery of *apokatastasis* solely for the initiated. Von Balthasar explains that this posture of Origen can lead to various misunderstandings. However, for Origen, the decisive moment lies – just as a doctor hides the scalpel from the patient before the painful cut – in teaching the multitude about the punishment of sinners rather than their ultimate purification. Origen intuits that by openly teaching the *apokatastasis* doctrine, there would be those who, knowing that punishment is purifying and not definitive, might feel free to sin (Balthasar [1988] 2014, 193). Origen’s fear is shown to be justified in one of the most mysterious and ambiguous episodes of Jewish mysticism; an episode described by Scholem in his famous study on Sabbatai Zevi: *The Holiness of Sin*. This study seeks to analyze Sabbatianism a 17th-century Jewish messianic movement, which, in Scholem’s words, is essential for understanding precisely the: “Tragic yearning for national redemption to which the initial stages of Sabbatianism gave expression” (Scholem [1937] 1971, 41).

The central creed of this movement can be summarized by the idea that only through the violation of the Torah could become its true fulfillment. Nonetheless, Scholem reminds us, it is very important to understand the movement beyond its obvious pathological preconditions or those of its leaders. This sect, full of paradoxes and contradictions is especially lacking innocence. The Sabbatian movement that spread throughout Europe at the end of the seventeenth century was principally inspired by the Kabbalistic ideas of Isaac Luria, in particular by the idea of mystical redemption and the advent of “the restored world’ (*olam ha-tikkun*), in its full historical expression, where there would occur a rectification of the primordial catastrophe of the ‘breaking of the vessels’ (*shevirat*

ha-kelim), in the course of which divine worlds would be returned to their original unity and perfection” (Scholem [1937] 1971, 45).

However, the most important and unresolved questions of this sect will emerge only after the apostasy of Sabbatai Zevi: once the process of messianic redemption had already begun: “[...] Why had the historical and political deliverance from bondage which was to have naturally accompanied the cosmic process of *tikkun* been delayed?” (Scholem [1937] 1971, 48).

At the heart of this doctrine, obedience is authorized to reject even the precepts of *logos*, a kind of transcendental ethic whose sensible consequence would seem to be Sabbatai Zevi’s conversion to Islam. The subsequent defense of the apostasy of its leader signified a necessary descent into the realm of evil in order to redeem it completely: a literal and true inversion of all values. Here, Scholem makes an important remark regarding Sabbatianism and Palestine: we learn how certain sects sought, albeit in a moderate way, to return to Palestine in order to transgress the Law in its own land (Scholem [1937] 1971, 61). The heirs of this movement would gradually not only content themselves with the radical transformation of Judaism but would consequently seek the transformation of society as a whole. In the aftermath of the French Revolution, those Jews discovered that: “The Revolution had come to corroborate the fact that the nihilist outlook had been correct all along: now the pillars of the world were indeed being shaken, and all the old ways seemed about to be overturned” (Scholem [1937] 1971, 68).

The pursuit of this liberation, both political and spiritual, appeared to integrate perfectly into a new kind of eschatology: one that parodied openly soteriology. Revolution thus became nothing other than another name – perhaps the most complex – for political messianism, in whose excessive ambition to reconcile transgression and historical fulfillment we encounter once again the *restitutio* which, as Origen intuited, could prove truly ominous.

V

Von Balthasar mentions one last matter: Origen believed that the definitive consummation of the Mystical Body of Christ would occur only when the last of sinners repented. In this sense, within an existential reading, the assurance of Paradise is considered a reality for others, but not for one’s personal salvation. Hans Urs von Balthasar ultimately conceives *apokatastasis* not as a certainty but rather as a form of hope: concerning these ultimate things, we truly know nothing, and therefore even the idea of Aquinas – that the blessed feel joy, since they can no longer feel pain in the punishments inflicted upon the damned in hell – is possible (Balthasar [1988] 2014, 204). Hope, however, is not merely one possibility among many, but the certainty of realities that are not visible. Here, von Balthasar’s gnoseological drift dissolves the objective form of hope into a subjective form of knowledge. For this reason, a series of studies by Leibniz entitled *Apokatastasis pantôn*, of 1693, is of particular interest. One of the interesting conclu-

sions of Leibniz's mental experiment is that – as Nicholas Rescher affirms in his study of Leibniz's "quantitative epistemology" – for the philosopher and mathematician: "Order, simplicity, repetitiveness are substantially phenomena of oversimplification. Ontologically (for Reality) and theologically (for God) there is and can be no repetition. Everything that exists is unique" (Rescher 2004, 225).

According to Leibniz, human knowledge is finite because it is intimately bound to language and therefore thinks in a discursive, recursive, and discrete way, which precisely limits what it can think and say. God, by contrast, who lies beyond these limitations, can simultaneously contemplate an infinity of possible worlds in all their complexity. Here arises the abyssal separation between reality, which is continuous, and the human way of knowing it, which is fragmentary and partial (Rescher 2004, 224). To use an analogy drawn from mathematics, the *continuum* is not obtained by the aggregation of *discrete elements*, but by imposing a structure of order and completeness upon a set. Hans Urs von Balthasar's hope may be nothing more than a form of desire to conceive the inconceivable. Yet those reservations – which save the great Swiss theologian from making categorical judgments – are an essential part of his speculation, for von Balthasar casts doubt until the very end upon his own conclusions. That knowledge of the world is partial and limited seems to be a principle – both gnoseological and political – forgotten by our modernity. Indeed, this pretension of knowledge is perhaps one of the most terrible characteristics of our age. Friedrich von Hayek warned against the destructive drifts of that fatal conceit, that is, the pretension of knowledge on the part of human planners: bureaucrats, experts, or professional politicians who mistakenly believe that we can fully understand and control the complex order of society (Hayek [1988] 1991). In this sense, the Austrian economist and philosopher wrote, in *Law, Legislation and Liberty*, that "constructivist rationalism" paradoxically rejects reason itself, since it deceives itself into believing that reason can directly master all the details and fragments of reality; this error then leads to a preference for the concrete over the abstract, the particular over the general (Hayek [1982] 2022, 54). Terrifyingly, not only is knowledge presumed, but action – political action – is undertaken, motivated by this presumption; assuming moreover – as state and supragovernmental entities that manage life and death seem to do – that values, law, arts, and institutions have value only insofar as they fulfill a previously established goal (Hayek [1978] 2022, 4). A *telos*, characterized by justifying a predetermined future that does not truly exist; a *telos* by which we are darkly governed. If architecture is the musical and political form of inhabiting the world, it must reflect the plurality of forms of life. As Arendt thought, it is not man but men who inhabit the earth (Arendt [1958] 2022, 7); plurality that does not know how to flourish within the narrow confines of the religion of unified design and progress; nor under the empire of that shadowy, and artificial *telos*. The city, in this sense, is not a human laboratory but a garden where, through each of our different forms of life, we help – minimally yet substantially – to cultivate and, through this same process, to cultivate ourselves. The ultimate violence is that which seeks – at least ideally like in

Gaza – to erase even remnants, injustices, and wounds, blindly – or benevolently – guided by a technical and ‘rational’ ideal. This pretension of knowledge – so harmful to the social sciences, now revealed as sophisticated forms of engineering – seeks to project something like a *restitutio*, believing that, given the right means and necessary resources, it is possible to carry out a great and portentous reconstruction.

VI

History and nature have been violently separated, and it is this separation that in some way terribly marks human life on earth. Not only – as Benjamin reminds us – does nature fall silent, but humanity then begins – under the gaze of a terrible angel – its tormenting historical existence. This *hiatus* is the fundamental ontological problem. History separates from nature precisely at the moment of the Fall. And yet, at the moment of the Fall, the messianic promise is revealed in a dazzling manner (with its corresponding polarities: soteriological and eschatological); a promise that is not – as it is often understood – a simple *restitutio*, but the opening to an existence still more glorious: not a return to the lost Eden, but to the Eternal Jerusalem. This promise does not truly belong to the natural or historical field. Every messianic promise that seeks to realize itself in strictly historical terms ultimately parodies and destroys that promise, destroying – indolently – our nature in the process. The Promised Land does not exist as a political or historical identity; it lies, so to speak, beyond history and – according to the dogma of the resurrection of the bodies – beyond nature. Therefore, politics – our full life in community – must not be thought in relation to any teleological justification (the Eternal Jerusalem), nor according to the paradigm of the lost Eden. For this return to the same – *restitutio* – already reveals the false problem of origin: the creation of an archetypal instance to which one is destined to return. But where, exactly, is the origin? There is no origin – or rather, each person is, in himself, this origin, both natural and historical. Not only because in each life nature is renewed, but because in each new life there occurs, so to speak, a vertiginous historical recapitulation. Thus, in each person, without exception, the drama of that terrible separation is reenacted. The Incarnation – revealed dazzlingly in the feast of Christmas – shows us this profound mystery. But let us not forget that the Child who is born is also that Crucified Man. For this reason, we can affirm that God is especially present with those who suffer and perhaps chooses instead a terrible silence – understandable as the temporary impunity of actions – for those who exalt and promote death as justice. *Residua desiderantur.*

Epilogue: The Stones and the Temple

Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν
John 1:14

A series of images has powerfully captured my attention: photographs of those tents which, amid the ruins and rubble of Gaza, now shelter thousands of people. In the preparatory notes for this essay, I came across a curious footnote written by Kant. In it, the



Displaced civilians shelter in tents amid the ruins of Gaza. Photo: *The Wall Street Journal*.

German philosopher explains why the Mongols call Tibet: *Tagut-Chadzar*, which literally means – at least according to Kant – the land of the inhabitants of houses. Kant notes that the Mongols use this appellation to distinguish themselves from them, since this people – the Mongols – live nomadically in the desert under tents. Two facts seem interesting to me: first, the astonishing geographical and anthropological erudition of this man (Kant), who, according to his biographies, never left his hometown; second, precisely, that in a footnote – marginal, so to speak – I might have found the precise *figure* needed to understand this series of photographs. For every revelation, I thought at that moment, has something undeniably *naïve* about it (for what we seek now appears obvious) and something astonishing (for we are terrified by our awareness of having failed to perceive it much earlier); as if we were drinking from a cup that mixes memory and desire, and suddenly, after the first sip, everything becomes strangely familiar and, for that very reason, entirely different. Before finally turning to the photographs, there is another note –again marginal, I would say– that only now seems important to me. Rereading fleetingly the *Apocalypse* of John, I realized that in the new heaven and the new earth there will be no temple (*Revelation 21:22*); a few lines earlier, however, we read that God (*Revelation 21:3*) will dwell with human beings in His Tabernacle, that is, like Kant's Mongols, God will live under a tent. These photographs of Gaza – unintentionally of course – show with unusual clarity that dense and mysterious theological formulation: that God lives among us,

that He has chosen, as we see so clearly in Gaza, to camp among the ruins of our history. Not by chance: the Greek verb used in both Revelation and the Gospel of John (σκηνώω) comes from the Hebrew *'ohel* (אהל) which means a portable tent, showing that God's presence is like pitching a tent among His people. However, when I tried to derive from this unobvious intuition a more formal or philosophical line of reasoning, I found myself lacking the necessary words. I therefore decided not to write anything about it. In a final revision of these pages, a friend remarked – though I did not have time to verify the precision of her reference – that it was Ephrem the Syrian, in his famous hymns, who first identified the Virgin Mary as the living dwelling of God on earth, that is, the Virgin Mary with the Tabernacle. And I asked myself, isn't the mother's womb something like our first tent, our portable home that welcomes us, pilgrim-like, into the world? This same friend also pointed out that the entire discourse on history and nature made more or less sense if we excluded the Virgin Mary from it. Provocatively, she told me that perfect *apokatastasis* occurs in the Virgin Mary. I say all this because, upon seeing the photographs of Gaza, I thought once again of the Virgin. It was she who found neither rest nor dwelling in her own land; she who, in the midst of the night, took refuge in an improper house. I thought that if it is true that in this life we are only pilgrims, then we should imagine ourselves already far from those temples that will be destroyed and closer to those fragile tents that, at night, terribly let the cold pass through. I thought all this and initially decided not to write it. Sebald once asserted that if any form of restitution exists – “over and above the mere recital of facts, and over and above scholarship” – it can exist only through literary writing. For one might conjecture, as Camilla Miglio writes in her prodigious study of Celan, that “poetry – and I would extend this definition to all literary writing – has the *forma della materia tutta*: the distinction between organic and inorganic, visible and invisible, no longer holds”. If it is true that in every lament there is a profound inclination toward silence, then observing devastation and ruins from afar, one might affirm that only a poet – or rather, only truly literary writing – can make stones sing (a similar idea appears in *Luke 19:40*). Every poetic task is not simply a linguistic transformation of scattered fragments, but something singularly closer to alchemical magic. For, in Miglio's words once again on Celan, what is at stake is the ability to “read this disconnected score” and to make it – to return it – “dissonantly singable”. That *ricercar per verba* where nature at last – even if briefly – can be reconciled with our history. I copy a long quotation taken from Miglio's book, a passage which, in its particular *pathos*, includes point by point that minimal and provisional poetics which I have perhaps not yet known how to formulate:

Celan chiede a ogni lettore lo sforzo di abbandonare la comoda posizione di chi cerca un referente determinato e dato per ogni parola, di avere occhi e orecchie per vedere e sentire il proprio e l'estraneo; di interrogarsi sulle ragioni di una ripresa o citazione parziale, cercare la traccia, il bagliore ancora percettibile delle parti eluse o elisse di una citazione. Chiede di andare a cercare altri libri, altri contesti, non per controllare l'esattezza o la letteralità di un verso o di un nome ripetuto, ma per ascoltarne l'eco che, come una cicale, risuona nel testo

per percepire l'alone luminescente che l'elisione può aver lasciato come una cicatrice sopra un taglio. (Miglio 2022, 74)

One of the grandsons of the Palestinian diaspora, Eduardo Mitre, has written what is perhaps one of the most beautiful poems in Bolivian literature: *El Peregrino y la Ausencia*, dedicated precisely to his father (*yaba* Alberto). If, as Miglio writes, a fundamental requirement for reading poetry – Celan's poetry, but I would say any poetry – is the ability to hear the echo of other voices resonating within the poem, then in this poem-account by Mitre there occurs, precisely, the transfiguration of a body that seeks, through words, to invoke the presence of another body. Like a betrayed quotation that lives, so to speak, clandestinely within another text. Here, the poet invokes his deceased father so that he may accompany him on his visit to Granada ("*Ven conmigo / al menos en estas palabras / que de un peregrino son errantes / y cumple tu deseo*"). He invokes him in order to undo the silence; in order to go together to the market and eat those clams that, as the poet tells us, taste of resurrection. The poem closes with the following verses:

Pero cae la tarde y ya suenan
campanas cristianas.
Fragua celeste, pasa la luna
sobre la Cruz de la Rauda.
Ya este poema-reencuentro se acaba:
recógete, yaba, a tu sueño de tierra
en el valle de Cochabamba,
mientras siento el martirio
de tu sangre que corre
en Gaza y Cisjordania.
En el silencioso adiós ya se pone,
por última vez,
Granada (Mitre 1988).

Let invocation be, then, the fundamental formula of every poem; let life be sustained, in some way, by fragile verses. Let there be nothing, great or small, whose presence the word cannot invoke. Only in words and music do we find something like our *restitutio ad integrum*.

Riferimenti bibliografici

Arendt [1958] 2022

H. Arendt, *The Human Condition* [1958], Chicago 2022.

Hayek [1978] 2022

F. A. Hayek, *New Studies in Philosophy, Politics, Economics and the History of Ideas* [1978], Chicago 2022.

- Hayek [1982] 2022
F. A. Hayek, *Law, Legislation, and Liberty* [1982], vo. 19, Chicago 2022.
- Hayek [1988] 1991
F. Hayek, *The Fatal Conceit* [1988], Chicago 2022.
- Kant [1784] 2024
I. Kant, *Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose* [*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, 1784], London 2024.
- Kant [1795] 1970
I. Kant, *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch* [*Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, 1795], Cambridge 1970.
- Miglio 2022
C. Miglio, *Ricerca per verba: Paul Celan e la musica della materia*, Macerata 2022.
- Mitre 1988
E. Mitre, *El peregrino y la ausencia*, Madrid 1988.
- Panofsky [1924] 1968
E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* [*Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924] en. trad. by J. J. Peake, New York 1968.
- Rescher 2004
N. Rescher, *Leibniz's Quantitative Epistemology*, in "Studia Leibnitiana", y. 36, vol. 2 (2004), 210–231.
- Scholem [1937] 1971
G. Scholem, *The Holiness of Sin* [*Mitzvah ha-Ba'ah ba-Averah*, 1937], in "Commentary", vol. 51 no. 1 (January 1971), 41–70.
- Balthasar [1988] 2014
H.U. von Balthasar, *Dare We Hope That All Men Be Saved? With a Short Discourse on Hell* [*Apokatastasis: Gastvorlesung an der Theologischen Fakultät Trier am 18. April 1988*, Einsiedeln 1986], en. trad. by D. Kipp, L. Krauth, San Francisco 2014.
-

English abstract

In *Restitutio ad integrum: On the Impossibility of Reconstruction*, Bernardo Prieto analyzes the theoretical and historical dimensions of apokatastasis, in Hans Urs von Balthasar's thought. The text examines the tension between linear and cyclical conceptions of time, from Origen through Meister Eckhart, and their echoes in Kantian philosophy and Sabbatian mystical movements. Prieto highlights the semantic and theological aspects of "universal reconciliation", the limits of human knowledge, and the ethical implications of hope as a subjective stance toward the invisible. The discussion gains contemporary relevance in light of the recent destruction of Gaza, where the image of tents amid the ruins (*'ohel*, אוהל) illustrates the persistence of human dwelling and the theological symbolism of God dwelling among humanity.

keywords | Apokatastasis; von Balthasar; Restitutio; Ruins; Origin; von Hayek

Sgranature

Case, rovine, memoria, futuro

Oracoli dal libro di Amos, oracoli dai film di Gitai, oracoli su Gaza

Carmelo Marabello



Fotogramma da Amos Gitai, *House*, 1980.

Se tu non vuoi più credere alla verità, nessuno vorrà più credere a te.
Zelman Lewental, iscrizione firmata presso il forno crematorio di Auschwitz, 1944

Non mi annovero fra coloro che hanno il culto delle tombe, no. Ossa secche e cave – no. Ma i ricordi, i ricordi sì, stanno impressi, radicati: difficile portarli via di qui. Solo qualche breve scappata in posti lontani, per poi tornare qui. Noi, forse, non abbiamo nessun altrove. Ma l'inquietudine mi rode: che sarà di voi giovani, sangue del nostro sangue, noi sognatori di un sogno deluso. Saprete vincere la tenebra che ci avvolge?

Lettera a Amos Gitai dalla madre Efratia, *Storia di una famiglia ebrea, Efratia Gitai*, 2012

Ogni casa che gli israeliani distruggono, ogni vita che quotidianamente uccidono e persino ogni giorno di scuola che fanno perdere ai ragazzi della Palestina, va perduta una parte

dell'immenso deposito di verità e sapienza che, nella e per la cultura dell'Occidente, è stato accumulato dalle generazioni della Diaspora, dalla sventura gloriosa o nefanda dei ghetti e attraverso la ferocia delle persecuzioni antiche e recenti.

Franco Lattes Fortini, *I cani del Sinai*, 1967

I. Oracoli al Collège de France, responsi in forma di lezione. La forma del medium: verso un tempo vissuto di immagini

I.1

Il 16 ottobre 2018 Amos Gitai interviene al Collège de France come professore invitato. La cattedra di Creazione artistica lo vedrà protagonista di una serie di lezioni, di future *parole date*, per ritornare a Claude Lévi-Strauss, che così avrebbe intitolato l'edizione delle sue lezioni presso la prestigiosa e peculiare istituzione francese. Queste lezioni, registrate, sono integralmente visibili su YouTube. La prima, inaugurale, ha la seguente intestazione: *La caméra est une sorte de fétiche – Filmer au Moyen-Orient*. Gitai, sin dalle prime battute, ci avvisa e avverte che il tracciato e il sentiero, da lui immaginato e disegnato, intreccerà la memoria e i luoghi di Israele alla sua biografia intellettuale, interrogando il suo processo creativo alla luce di una semplice e radicale considerazione: il filmmaker, l'artista agisce nel segno della domanda; l'esito, l'opera, è una forma di cittadinanza, una traiettoria di responsabilità civile nei confronti dell'ebraismo e della Storia. Il lavoro intellettuale ha la natura dell'interrogazione, l'ebraismo stesso si può leggere come dialettica di pensiero e ricerca, il posizionamento può assumere, quando necessario, persino la necessità di una negazione, o di temporanea interdizione. Nella laica Francia, al Collège de France, l'ebreo secolarizzato Gitai esplicita, dinanzi al pubblico, quanto richiesto alle istituzioni: nessun invito all'ambasciatore di Israele al ciclo di lezioni e così nessun invito alla Filarmonica di Parigi allo spettacolo che in quei giorni vedeva Jeanne Moreau diretta da Gitai in un reading delle lettere di sua madre Efratia Gitai, da una delle quali, l'ultima a lui inviata, è tratto il secondo esergo. La volontà di questa azione è puntuale: nessun disamore verso Israele, ma un dissidio politico profondo con chi quel paese governa, assumendo per sé la cifra evidente della parresia, il diritto-dovere di dire la verità, la volontà di affermare e confermare pubblicamente la propria posizione, per distinguersi da chi, in nome del lavoro dell'arte, del lavoro intellettuale, si conforma al linguaggio del potere. Gitai, icasticamente, conclude la sua introduzione, al minuto ottavo della registrazione, dicendo: "ci sono linee che non possono essere superate".

I.2

Jeanne Moreau è minuta, filmata in campo lungo, la giacca bianca ritaglia, dal nero, il suo corpo: seduta dietro una scrivania legge l'ultima lettera inviata al figlio: evoca il destino delle vite di chi è nato in Palestina, ai piedi del Monte Carmelo agli inizi del secolo, di chi è stato sionista inquieto negli anni Trenta, di chi interroga un futuro probabilmente avvolto di tenebre e segnato dal sangue. La sequenza restituisce un frammento del reading al teatro Odeon di Parigi: la biografia di Efratia Gitai assume, nella voce di Moreau, la forma della testimonianza, la vita possibile della parola epistolare, la pronuncia, la lingua fran-

cese, di ciò che era destinato a rimanere una lettura privata, un dialogo in ebraico tra una madre e un figlio. Eppure qualunque parola privata può illuminarsi di un valore pubblico, se il contesto e la cura di chi le pronuncia o le pubblica lo consentono, se la parola si fa *prise de parole* come già diceva Maurice Blanchot della "parola pubblica" del '68, come accadeva tra studenti e operai, tra passanti e profughi dei campi nell'estate di *Chronique d'un été*, il film di Morin e Rouch dove lo sfondo della violenza della guerra algerina riverberava nel tempo dei protagonisti, nella vita francese all'inizio degli anni Sessanta. Tra quei corpi parola, quei corpi gesto, Marceline Loidan, sopravvissuta ai campi, futura moglie di Ivens e futura attrice, in età avanzata, di Gitai, prendeva la parola. La sequenza presentata da Gitai nella lezione inaugurale ha la forma di un racconto ma anche di un raccordo: esplora la possibilità di una biografia come stratigrafia di una vocazione quasi casuale, della vita stessa come matrice di casi: una madre nata lo stesso anno della fondazione di Tel Aviv che, sul finire degli anni Venti viaggia, ventenne, verso Vienna, per incontrare Freud; un padre architetto, già studente del Bauhaus, sfuggito alla persecuzione nazista e rifugiato in Palestina negli anni Trenta, la vita sul Monte Carmelo coi genitori negli anni Cinquanta. Tutto ciò per parlare di Goebbels e del Bauhaus, per ricordare come la guerra all'architettura modernista e minimale di Gropius e Van der Rohe fu un elemento essenziale della guerra ideologica nazista, nel consolidarsi dell'*estetica di potenza* del regime tedesco.

1.3

All'età di dieci anni, per ragioni di lavoro, i genitori di Gitai lasciano il figlio, per qualche tempo, in un *kibbutz*. Gitai rievoca quell'esperienza come l'esperienza di uno *straniero* nella società chiusa, seppur nobile del *kibbutz*, di chi viene respinto dai coloni, visto e vissuto come alieno seppur israeliano. Questo episodio, retroattivamente, diventa la chiave di un posizionamento futuro a favore di chi è migrante, deportato, perseguitato: "Così come non riesco a sopportare i gruppi chiusi, seppur consensuali, così non posso tollerare che si autorizzi il fuoco di cecchini, a Gaza, contro manifestanti pacifici e disarmati". Questo è detto, letteralmente, al minuto venti della lezione. Come filmare e lavorare in Israele, quindi, come raccontare e descrivere il proprio lavoro al Collège de France, in una cattedra intitolata alla creazione al lavoro artistico? Biografia e vocazione si sovrappongono: il regalo di una camera super8 dopo il servizio militare, in servizio dal 1968 al 1971, la frequentazione del Politecnico di Haifa e degli studi di architettura sono l'occasione per sperimentazioni formali, prima del richiamo alle armi nel 1973, nel corso della guerra del Kippur. L'uso della camera come forma di accostamento e presa di distanza dalla realtà diventa per Gitai una forma di posizionamento, il terribile incidente in elicottero, a cui sopravvive, una sorta di involontario *rito di passaggio*: "Durante la guerra del Kippur, il mio elicottero fu colpito. Il mio compagno che era seduto come stiamo noi due adesso, a circa un metro e mezzo da me, fu decapitato da un missile siriano che penetrò il nostro elicottero. Mi venne detto nel linguaggio molto asciutto dell'esercito che, statisticamente, il fatto che fossi vivo era considerato un'eccezione. Allora decisi di sfruttare questo errore stati-

stico e di dire un paio di cose che avevo dentro e che mi turbavano”(Curti [1986] 2006). Nella prima lezione al Collège la riflessione si drammatizza: Gitai puntualizza che la distanza fisica tra la prima fila dei docenti del Collège de France e la distanza, nel 1973, tra lui e il primo pilota sono simili. Due temporalità e due mondi di immagine si sovrappongono e si fanno scena della parola e dell’argomentazione. La potenza *platonica* della *parola viva* si fa spazio: l’esperienza della morte *quasi vissuta* consente di assumere la necessità della verità come istanza. Filmare nelle operazioni di soccorso per Gitai era filtrare gli eventi, l’ordinario mondo del presente storico bellico: essere nel cuore del tempo e fare di quel tempo un cristallo, far distanza come istanza di vita, vivendo, attraverso la camera, il vissuto come futuropassato puntuativo, vivendo così nel fermoimmagine, nell’immagine tra prelievo del presente e rilievo del passato.

I.4

Un lungo piano sequenza, filmato da un elicottero, di un terreno di guerra, di carri armati in movimento, offre al pubblico della lezione inaugurale ancora un raccordo storico-visivo: la contemplazione della geo-grafia, la dimensione plastica del rilievo, l’immagine-sintesi del paesaggio bellico si mostrano come elementi del discorso. Sono immagini di *Kippur*, un film del 2000. Questa sequenza muove Gitai verso un punto cruciale della memoria storica di Israele, la guerra del 1967, raccontata come prova di forza, dimostrazione di potenza nei confronti dei paesi arabi circostanti, come *tempo risonante* con l’attualità israeliana del 2018. La guerra dei sei giorni con l’occupazione di Gerusalemme est e delle alture del Golan e la guerra dello Yom Kippur diventano un ciclo, una trama di eventi bellici, culturali, politici, retrospettivamente il disegno della forma attuale di Israele. Nel racconto lezione di Gitai la guerra dello Yom Kippur e l’incidente in elicottero diventano così la ragione biografica dell’emigrazione temporanea, per motivi di studio, a Berkeley dove completa gli studi di architettura e consegue il dottorato. Tuttavia gli anni di Berkeley dal 1973 al 1980 sono anche gli anni dell’incontro col pensiero della scuola di Francoforte, della frequenza ai corsi di Feyerabend. Deviando da una potenziale carriera accademica, Gitai fa ritorno in Israele e realizza il suo primo film *Bayit/House*, di cui, nella lezione inaugurale al Collège de France, è presentata la sequenza iniziale come sorta di trailer della seconda lezione. La sequenza mostra degli operai palestinesi, tagliatori e cavaatori di pietre, costretti, per ragioni di sicurezza, a lavorare senza l’uso di esplosivi. Il film verrà censurato dalla televisione e sarà la ragione di una scelta: la difesa del film indirizzerà Gitai definitivamente verso il cinema, allontanandolo dal lavoro di architetto. Nell’andamento della lezione la sequenza si presenta come un *flash forward* di un discorso a venire, al tempo stesso come un misterioso cristallo temporale in bianco e nero. Con una virata improvvisa, Gitai abbandona il film e traccia invece le ragioni del titolo stesso della lezione. Se le immagini e le sequenze sin lì utilizzate compongono il controcampo della biografia personale e familiare, la parola-discorso diventa necessariamente *campo*, si produce come traiettoria estetica e poetica, strategia narrativa. La trilogia – strategia prediletta da Gitai – si presenta così come azione capace di modulare i diversi punti di vista, di lasciare aperta la

vita stessa della contraddizione, di offrirla invece che risolverla, producendo il reale come campo invece che indice, come tensione e processo invece che manifesto, ideologia. La memoria è il terreno di elezione e di azione: il film lavora la memoria, la produce come possibilità, la presenta come materia sovversiva, come materia capace di farsi vita nella lunga *durata* dei processi. *La talpa della storia*, nel suo moto cieco, si incarna talvolta nelle *storie*, si impiglia persino nelle biografie: i film sono la stella polare della redenzione dell'ordinario, il riscatto del quotidiano tra sublime e catastrofe, tra simbolico e diabolico, in senso letterale. Tutto ciò in un luogo fisico, la terra di Israele-Palestina, dove simbolico, politico, diabolico, si nutrono reciprocamente di azioni, lavorano la memoria geografica, reinventano archeologicamente il paesaggio come traccia di antichi regni, dove il Sinai nuovamente egiziano dopo gli accordi di pace del 2005, è pur sempre la terra in cui Mosè riceve i Dieci Comandamenti. Se infatti per Adorno la poesia poteva sopravvivere come residuo, come "storiografia inconscia" (Adorno [1970, 1973] 2009, 307) che registra i segni degli eventi 'rimossi', il cinema, nella forma film, traccia e abilita il rimosso delle memorie, lo individua, almeno sintomaticamente, come emergenza, lavorando al setaccio il flusso continuo e liquido delle immagini, alla ricerca di deleuziani cristalli temporali. Alla ricerca dei geroglifici del tempo, disposto, anti-hegelianamente, a perdersi nel pozzo delle immagini. Per interrogarsi, appunto, attraverso le immagini-tempo, le immagini-movimento. Nel racconto come forma-memoria.

I.5

Filmare per Gitai è dare *tempo al tempo*, filmare è fare *spazio* con lo *spazio*, immaginando il piano sequenza come un valore d'uso capace di ri-immaginare l'esperienza dello spettatore, offrendo *radicamenti possibili* sia all'*alea* che all'*immanenza* di quanto accade sullo schermo. Nel piano sequenza il tempo non si condensa nella misura del montaggio ma si addensa come esperienza dei corpi, dei suoni, dello spazio, nel movimento continuo di un tempo redento ed esaltato, dello *Jetztzeit* come qui e ora *puntuale*, per un verso, ma anche come *figura* essenziale dell'anacronismo, capace di sussumere e mostrare la temporalità plurale degli eventi, di de-costruire il tempo delle cronologie. Così la lezione inaugurale del 18 ottobre 2018 si conclude con la visione integrale di *The Book of Amos*, un episodio del film collettivo *Words of Gods*, 2014. Il film di 11 minuti è appunto un piano sequenza: in una città segnata da manifestazioni e rivolte, da ingombri e fuochi accesi, da auto parcheggiate in fiamme, da soldati armati e pronti alla battaglia che sparano raffiche – sembra – di avvertimento, la potenza della parola biblica si incarna nei corpi di attori e attrici ebrei e palestinesi mentre la violenza li circonda. In abiti arcaici o in abiti moderni i corpi si muovono disegnando una coreografia di gesti-eventi, incontrando la macchina da presa in una presa di contatto col mondo e l'esterno, inventano una trama di sguardi in macchina, una messa in scena della città stessa come teatro. Risuonano così i versi drammatici del libro biblico di Amos, già presenti ne *La terra di Israele*, il reportage del 1983 che Amos Oz dedicava agli insediamenti dei coloni nelle terre sacre. Risuonano gli oracoli del terremoto che distruggerà Gerusalemme, gli oracoli dell'Eterno contro

i popoli della Palestina, contro Damasco e i Filistei, contro Samaria, contro Tiro, Edom. Risuonano gli oracoli contro Israele che reprime i poveri e pecca di idolatria, sino alla distruzione del tempio e del regno del Nord, sino alla rinascita nel giorno in cui chi miete incontrerà chi ara e le vigne torneranno a fiorire. Così parla Adonai, nel *Libro di Amos* e nel film di Gitai, così parla il Signore nella forma verbale del perfetto ebraico – *qatal* – a indicare l'azione compiuta dichiarata: il presente ha un valore conclusivo, il piano sequenza che incarna le parole in donne e uomini trasforma in coro la parola divina, organizza la litania monodica in una coralità di voci. Le strade, tra Goffmann e Lefebvre, non possono che essere un palco, un palco rasoterra dove le liminalità si congiungono, dove i codici dei corpi in moto si interrogano, mescolandosi. Gitai riusa così il verso biblico in senso civile, legge la profezia come forma del presente politico: nella lezione rievoca Pasolini e si interroga sulla necessità di ripensare la Bibbia ricostruendo il senso del messaggio stesso e del dettato del testo monoteista. La vicenda di Nathan e David diventa così agli occhi di Gitai esemplare dei processi di definizione della memoria e dei suoi possibili usi e riusi: Nathan, il profeta, denuncia il gran re e lo addita come uomo immorale perché, desiderando Betsabea, ha mandato a morire in guerra il marito di lei. La Bibbia registra l'atto, lo annuncia e denuncia, non evita ai potenti il destino e, in questo caso, l'onta della verità rivelata. Il piano sequenza del *Libro di Amos* si offre così come un apologo: il frammento arcaico produce nel presente un effetto di memoria, un cristallo temporale dove la forma del presente storico si presenta come *doppio* del passato biblico, dove il passato, in forma di profezia possibile, prova a offrire comunque la traccia dell'avvenire, dopo il castigo di Israele. Se infatti la condanna è manifesta, il destino di Palestina e Israele, si intreccia comunque, come in *House*.

II. Attraversare le frontiere, murare i mondi, deportare i corpi, abitare nel tempo, filmare. Oracoli discorsivi. Potenza della legge e della parola

L'Apostolo ci dice che in principio era il Verbo. Non ci dice nulla per quanto riguarda la fine.

George Steiner, *La fuga dalla parola*, [1967] 1972

Mentre prepari la colazione, pensa agli altri
(non dimenticare il mangime per i piccioni).

Mentre guidi l'auto, pensa agli altri
(non dimenticare coloro che cercano la pace).

Mentre paghi la bolletta dell'acqua, pensa agli altri
(coloro che si abbeverano dalle nuvole).

Mentre ritorni a casa, a casa tua, pensa agli altri
(non dimenticare coloro che vivono accampati).

Mentre dormi e conti le stelle, pensa agli altri
(coloro che non hanno dove dormire).

Mentre ti liberi con una metafora, pensa agli altri
(coloro che hanno perso il diritto alla parola).

Mentre pensi agli altri lontani, pensa a te stesso
(Di': "Se potessi essere una candela nel buio").

Mahmoud Darwish, *Pensa agli altri*



Fotogramma da Amos Gitai, *A House in Jerusalem*, 1998.

The State of Israel is not moving forward in time almost, but is rather trapped in an eternal vicious circle, in which it is doomed to repeat the same mistakes again and again, experience the same disasters again and again.

David Grossmann, in Amos Oz, *Po va-sham be-eretz Israel: Be-stav*, 1982

II.1

Il 23 ottobre del 2018 Amos Gitai è di nuovo al Collège de France. *Traverser le frontières* è il titolo della lezione, *House*, il film di cui principalmente discute e di cui presenta diversi estratti. Tra il 1980 e il 2005 Gitai filma la casa, il suo trasformarsi, la vita dello spazio abitato, la memoria di chi la abita o di chi ha dovuto lasciarla: il film è una trilogia, un trittico, un'azione nel corso del tempo. La parola di Gitai accompagna le immagini presentandole, commentandole: ritorno al passato, alle frontiere attraversate, al senso del racconto diffuso dalle voci dei protagonisti. Tuttavia la parola di Gitai va preceduta dalla parola della legge, per comprendere meglio l'accaduto, l'accadere stesso del film, le condizioni materiali che generano l'ordine stesso dei discorsi. La Legge sulle Proprietà degli Assenti fu creata *ad hoc* al fine di acquisire la proprietà su beni e proprietà delle migliaia di profughi palestinesi che furono espulsi dalle forze ebraiche verso i Paesi arabi confinanti. Fu elaborata nel 1948 per essere emanata nel 1950. Questa legge è il primo cardine della politica spaziale e governamentale di Israele, la pietra angolare dello "spaziocidio" per usare le parole di Eyal Weizman (2007). La "proprietà degli assenti" definisce il quadro giuridico

del possesso, le *proprietà* degli assenti rimangono silenti, nella cornice dell'umano che il giuridico di volta in volta misconosce o riconosce, e che tocca alla memoria ricostituire, per quanto è possibile. Nel presentare il film Gitai lo introduce in modo piano e netto:

En 1980, House montrait les strates de l'histoire conflictuelle de mon pays telles qu'elles existent dans une maison à Jérusalem. Jusqu'en 1948, cette maison appartient à un médecin palestinien, obligé de la quitter pendant la guerre. Ensuite, le gouvernement israélien y installe des juifs de condition très modeste, venus de Colomb-Béchar en Algérie ; puis, après la guerre des Six Jours, en 1967, la maison est achetée par un économiste israélien, qui décide de convertir cette maison d'un étage en une villa de trois étages. Pour construire la villa, il fait venir des ouvriers palestiniens des camps de réfugiés et des pierres des montagnes d'Hébron. Ce microcosme montre, de façon assez lucide et calme, comment le conflit est construit et comment la société est structurée : il fait entendre la parole de membres de chaque catégorie ou classe sociale – le grand professeur d'économie, les juifs d'Algérie, les Palestiniens. Le film a été censuré par la télévision israélienne qui l'avait commandé. Il n'a pas été diffusé. Cet événement a joué un rôle important dans le fait que je suis devenu cinéaste. J'aurais pu rester architecte, mais comme j'ai décidé de défendre le film, je suis devenu cinéaste.

La casa si presenta come un teatro, una scena, come scriveva Serge Daney il primo marzo del 1982 su "Libération" recensendo il film:

Gitai veut que cette maison soit à la fois un symbole et quelque chose de très concret ; il veut qu'elle devienne un personnage à part entière. Il réussit l'une des plus belles choses qu'une caméra puisse enregistrer " en direct ", pour ainsi dire : des personnes qui regardent la même chose mais y voient des choses différentes – et qui sont émues par cette vision. Dans cette maison en ruine, de véritables hallucinations commencent à prendre forme. L'idée centrale du film est simple et le film possède simplement la force de cette idée, ni plus, ni moins (Daney 1982).

II.2

Un palinsesto di pietra e muri si offre agli occhi dello spettatore, un palinsesto di vite e fantasmi, un palinsesto di voci. Nella lingua ebraica, come in sanscrito e in greco antico, diversi termini definiscono i muri domestici differenziandoli da quelli dei recinti, delle fortezze, della città murata; nella lingua araba questa differenza è meno netta. Nelle immagini del lavoro dei tagliatori di Hebron, già presentate nella lezione inaugurale, e riproposte il martedì 23 ottobre, si traccia tuttavia qualcosa di non immediatamente leggibile: la pietra come strumento ideologico, il rivestimento delle case di Gerusalemme in pietra codificato da interventi di decoro urbano, da azioni di pianificazione del gusto e del progetto nel segno vernacolare dell'origine. La pietra diventa un dispositivo, un indice qui contrapposto al modernismo dell'architettura israeliana del primo dopoguerra, al razionalismo, all'uso del calcestruzzo e del cemento di architetti come Munio Weinraub Gitai, il padre del regista. Se l'architettura come strumento di controllo spaziale e militare è oggetto di una vasta letteratura, l'uso del decoro come strumento di addomesticamento visivo e rielaborazione della storia è più sottile, diversamente pervasivo. Una battaglia di

materiali, tra memoria e ideologia. Dopo l'Intifada, tuttavia, guerriglia di pietre *versus* armi automatiche, le questioni acquistano una diversa rilevanza. Mentre i muri rivestiti di pietra generano dibattiti, l'uso militare dei muri di contenimento e definizione dello spazio e dei percorsi produce effetti traumatici e tragici. Se infatti i muri spaziano il territorio di Gerusalemme e dei territori occupati, producendo avventure di tragitti dove il filo di Arianna dei percorsi di vita si fa labirintico, e il minotauro si incarna nei corpi addestrati dei tecno-guerrieri dell'Idf, l'identità diventa sempre più una nuvola di dati. *L'algoritmo identitario*, calcolato etnicamente, controllabile e scrutinabile dal satellite, diventa la via di uscita o di ingresso nelle porzioni dei territori. L'altissima risoluzione satellitare dei pixel, la cui definizione risiede nelle mani del complesso militare industriale di Israele, il tecno-controllo quasi granulare del territorio rilevato dai satelliti, produce l'eventuale riconoscimento di un diritto, o la potenza dell'interdetto (Weizman 2017, 34-48). Sul terreno poi, ben prima dei droni, le azioni e situazioni sono dettate dallo stress ordinario della differenza di ruoli e potere, della realtà dei rapporti servo-padrone, su terre divenute un enorme campo di controllo di massa etnicamente orientato.

II.3

Il lavoro di *House*, di questo trittico di Gitai, è un lavoro di scavo di storie, di ricerca di voci capaci di narrarle. Ritornando nel corso della lezione sulla forma di questo film, Gitai osserva come la retorica identitaria sia un elemento fondante e tuttavia deviante del suo paese. La destoricizzazione della presenza palestinese, la riduzione del paesaggio agricolo a velo di terra che occulta il passato glorioso di pietra e civiltà delle tribù e dei regni di Abramo, sono i tratti di un discorso ideologico capace di produrre senso comune. Le parole del cavatore di pietra raccontano, in forma umile, la storia sperimentale della distruzione di case familiari e terreni come arma di *confinamento* di massa, le cui radici possono certo essere ritrovate nella violenza antica degli eventi biblici e nella successiva storia romana, ma che negli anni recenti, dalla guerra del 1967 in avanti, assumono le forme di bulldozer e macchine di demolizione, o di notifiche di espropriazione. Gitai osserva come la lingua semplice del tagliatore di pietra palestinese sia ricca e raffinata almeno quanto quella dell'economista consigliere della Banca d'Israele: il rancore dell'occupazione, la coscienza di lavorare in un quartiere arabo, nella casa che un tempo fu del medico Dejana, la necessità del lavoro come strumento di sopravvivenza sono la trama delle sue risposte. E la visita del dr. Dejana, a quella che fu la sua casa, nel finale del film del 1980, tratteggia, nel dialogo col regista con la camera, la natura storica del disincanto arabo palestinese, la sconfitta storica della sua borghesia: la dissoluzione del quartiere arabo e la formazione di un quartiere dell'alta borghesia israeliana, che acquista e ristrutturava le case prima assegnate agli immigrati ebrei degli anni Sessanta, si manifestano come l'emergenza di un processo storico puntuale. Dejana vede con chiarezza come le pratiche politiche di espulsione dalla città della presenza araba nella cornice di leggi urbanistiche e fiscali che agiscono in questo senso disegnino un futuro misero per la minoranza palestinese: un futuro iscritto negli atti giuridici e non soltanto nelle forme

più esplicite di violenza territoriale, nell'abuso da parte di esercito e poliziotti di forme asfissianti di controllo. Il diritto certifica soltanto rapporti di forza: la violenza spaziale insita negli atti di trascrizione di proprietà, nel conferimento delle licenze di fabbricazione inversamente proporzionali ai bisogni demografici dei due popoli. La coppia di ebrei algerini dislocati in periferia, il lavoro degli operai dei campi profughi, la trasformazione in villa a più piani della casa originale appartenuta per secoli alla famiglia Dejeni, prima della confisca, disegna la storia di un processo economico. Il coro di sommersi e salvati pronuncia i propri lamenti o avvista un auspicato futuro: sulla scacchiera le pedine si muovono secondo leggi e regole che assumono, di volta in volta, la forma del dominio politico, economico, etnico. La vita degli abitanti, come quella dei lavoratori, è una condizione accessoria, i diritti diventano una forma tattica, addirittura strategica, di controllo. La stessa legge sui proprietari assenti sembra il frutto paradossale, una perversione della lettura de *Il processo* di Kafka, le cui vittime diventano gli abitanti non ebrei di Palestina.

II.4

Dopo la visione del film originario del 1980, il primo nucleo del trittico, Gitai racconta con *A House in Jerusalem* il suo ritorno nel 1998 alla casa, la scelta di osservare in "forma orizzontale e verticale", usando la sua espressione, quel luogo e filmarlo. Il fuoco muta: Gerusalemme diventa lo spazio da indagare, la condizione araba è mutata dopo dieci anni di Intifada, i palestinesi sono privi di qualunque documento formale di cittadinanza, apolidi nella terra di nascita. I quartieri si modificano, la città storica è attraversata dalla presenza di nuovi flussi migratori provenienti dalla dissoluzione del blocco sovietico. Nella lezione al Collège nessun estratto del film è presente, perché è il terzo capitolo (*News from Home/News from House*, 2005) della trilogia che prende il sopravvento, filmato un quarto di secolo dopo, a venticinque anni di distanza. La scena commentata da Gitai ci fa ritrovare, invecchiato, il tagliatore di pietre, filmato nella sua modesta abitazione. L'uomo racconta poeticamente gli anni trascorsi, si offre alla camera, riporta alla mente, nelle sue parole, il suo corpo al lavoro coperto di polvere, si scopre il capo, descrive la vita dei campi e la confronta alla dura realtà della disoccupazione, alle terre confiscate, a chi ha perduto tutto, e tuttavia sopravvive. Sin dalle prime inquadrature della versione del 2005 il progetto di Gitai è enunciato dalla sua stessa voce: seguire le vite dei suoi protagonisti, scoprire la diaspora palestinese fatta di migrazioni oltre oceano e nei paesi vicini, scoprire la diaspora dei migranti israeliani degli anni Sessanta i cui figli si sono trasferiti in Europa o negli Stati Uniti. Il cinema documentario si produce così come un delicato scavo archeologico: il sito da esplorare è *l'umano* delle vite, gli strati delle esistenze che si intrecciano o si riducono a sottilissime tracce, resti di memoria da *elicitar*e nel dialogo. Mentre il cinema di finzione si apparenta al gesto architettonico, muovendo dalla narrativa da costruire – dal montaggio come pratica del progetto, dal linguaggio come ingaggio formale con lo spazio e coi corpi degli interpreti – il documentario asseconda i luoghi e gli incontri, assume i viventi come terreno e lo scavo come cura. Il viaggio ad Amman presso i Dejeni segna profondamente il film stesso: confrontarsi coi sopravvissuti di una famiglia vissuta



Fotogramma da Amos Gitai, *News from Home/News from House*, 2005.

settecento anni a Gerusalemme significa vivere, nell'incontro, la diaspora incarnata di un popolo, confrontarsi con la questione delle migrazioni planetarie di cui la fotografia, cinema e i film sono, a ben vedere sin dalle origini, testimoni, di cui i conflitti e le guerre sono agenti catalizzatori, come raccontavano già gli *Archives de la planète* di Albert Kahn, di cui il cinema e i film sono, a ben vedere sin dalle origini, testimoni. L'etnocentrismo israeliano diventa così visibile: le ragioni dell'identità si confondono e assumono la forma drammatica del nazionalismo su base etnica, dei nazionalismi che tragicamente hanno alimentato il Novecento europeo e che ritornano oggi in forma – per un verso – nuova, alimentati dalle polarizzazioni tecno-mediali, peraltro riprendendo schemi ideologici e geo-identitari del secolo trascorso. Il sangue e la terra sono messi a valore, mentre la linea del colore e la differenza religiosa, generano, attraverso leggi, nuovi protocolli di esclusione.

II.5

Nel settembre 2018 la Mostra cinematografica di Venezia presenta, fuori concorso, due film di Amos Gitai, *A Tramway in Jerusalem*, e *Letter to a Friend in Gaza*. Il secondo film, ancora un cortometraggio, è brevemente citato nella lezione parigina del 23 ottobre, così come *Field Diary*, del 1982. In entrambi i film Gaza è traccia e segno, paesaggio e coscienza. Nel film del 1982 Gitai viaggia lungo la striscia di Gaza fino a Ramallah per poi avventurarsi nel sud del Libano appena prima dell'attacco di Israele. Il denso caos dei territori occupati è filmato in cinquanta piani sequenza, con una 16mm, nella forma apparente di cinema-verità. Militari occupanti, palestinesi dei territori, sono prigionieri dei rispettivi ruoli, meglio delle posizioni in quella terra, delle vite imprigionate nella militariz-

zazione del tempo e dello spazio, nella militarizzazione di pensieri, atti, linguaggio. Diario di campo, gesto di antropologia visuale, in un certo senso, il film restituisce il tempo del conflitto, il conflitto tra i tempi di vita di quelle aree. I palestinesi guardano in macchina mentre i soldati sfuggono la cinepresa quando possibile. Il contatto visivo è complesso, il paesaggio è filmato dall'auto, in un *road movie* di atmosfere, dove scorrono lacerti di cielo e arbusti, colline, segni di culture e colture agricole. Il film è un diario situato: l'azione filmata ci indirizza verso punti di spazi, dove chi controlla e chi è controllato disegnano un reticolo di micro-eventi, dove il disegno viene evidenziato dalla giustapposizione viva di interviste e pause ambientali; dove i gesti dei militari codificano la forza, al limite della violenza, mentre i civili raccontano piuttosto l'impotenza. Il film compone e scompone questa dinamica, mostra e interroga nel viaggio uno spazio talvolta liscio, in termini deleziani, e tuttavia striato dal reticolo dei posti di blocco, ancora lontano dalla *striatura digitale* dello spazio israeliano contemporaneo. Il film, questo film, censurato per anni in quel paese, sarà viatico della futura permanenza parigina, dell'autoesilio necessario di Gitai. Nel 2017 Gitai ritornerà nei territori occupati filmando le associazioni che lavorano per una convivenza civile tra ebrei e palestinesi, documentando le criticità crescenti e irrisolte dell'occupazione stessa. Ancora una volta l'azione civile del filmare assume la scena come forma di dialogo: l'incontro con un gruppo di donne, le attiviste di B'Tselem, che educano altre donne palestinesi all'uso del video come testimonianza e autodifesa dai possibili crimini degli occupanti, restituisce una precisa volontà di contro-appropriazione del linguaggio filmico come atto di misura invece che propaganda, una rosselliniana e godardiana *lezione delle cose*. Nessuno è angelico, né la posizione di Gitai si manifesta come semplicemente irenica: denuncia le contraddizioni, lavora alla messa in luce di queste, lavora perché il cinema produca memoria buona, consapevole che nel flusso delle immagini di rete, come accadrà dopo il 7 ottobre, nell'orrore delle immagini dei massacri nei *kibbutz*, la moneta cattiva scaccia la buona. Quanto distingue un film dalle immagini di flusso è l'idea stessa di una possibile *forma*, la storia di un tentativo di linguaggio di farsi forma, al di qua della norma: perché è la forma stessa a manifestarsi in quanto traccia di un piccolo *logos* assolto, in forma di racconto, sulla scena del *logos* dissolto delle epifanie continue delle immagini sulla rete. Se il Talmud afferma che "Dio conta le lacrime delle donne", dalle donne che hanno avuto la forza e la necessità di piangere forse può generarsi uno sguardo futuro possibile, dal *flou* inevitabile delle lacrime capace di accomodare e accostare una risoluzione diversa delle cose-mondo, delle case dove si comincia a far mondo.

II.6

Sono i versi di Mahmoud Darwish a segnare l'incipit di *Letter to a friend in Gaza*, un film del 2018, scritto e ideato ben prima del 7 ottobre e della successiva distruzione della striscia. Darwish, bambino palestinese di sette anni, aveva vissuto la distruzione del suo villaggio nel 1948, ed era fuggito in Libano con la sua famiglia per rientrare l'anno seguente: senza patria né nazione Darwish era un alieno nella sua terra, un poeta civile e un politi-

co che avrebbe redatto la dichiarazione d'indipendenza dello stato palestinese nel 1988. Gitai ci consegna, nell'esordio del film, l'inquadratura del muro divisorio di Gerusalemme in un piano sequenza di avvicinamento, per puntare poi l'obiettivo sul muro stesso cercando, senza riuscirci, di scalarlo, di andare verso il cielo delle nuvole che abbeverano, come recitano i versi del poeta palestinese. I testi convocati restituiscono, diversamente, la testimonianza tragica della parola, la coscienza come linguaggio, il tentativo di nominare i fatti e le cose, di avvisare l'altro offrendo non parole di salvezza ma aggettivi di consapevolezza, i verbi necessari per sfidare l'acquiescenza, la passività, per snidare persino il dolore delle storie di ciascuno nel flusso di quella Storia che si fa carne nel lembo di terra più guerreggiato del pianeta. Quel lembo dove i grandi monoteismi sembrano impotenti dinanzi al mondo dei fatti e dei simboli continuamente traditi, sovvertiti. Gitai affida ad attori e attrici palestinesi e israeliani il dovere della voce: i testi si fanno corpi, i libri, i frammenti, sono lo sguardo, la modulazione di un respiro, la pausa che incarna il punto o la virgola. Affida alla parola il destino politico del dire, il dover risuonare di essa nello spazio delle comunità, nell'aperto del dibattito, nello spazio incompressibile dell'aria che si respira.

'Come avete potuto?' Questa è la domanda evocata da Amira Hass, attivista, giornalista, scrittrice, arrestata perché la legge di Israele non consente di vivere in un paese nemico, ovvero la striscia di Gaza. Le parole della Hass sono una disperata ma necessaria perorazione:

Sprofondiamo nella scelta di andare con il gregge, malvagia e gradevole di per sé? Quale abisso dobbiamo raggiungere prima che i giovani restino scioccati dalle azioni dei genitori e dei nonni e smettano di imitarli, un'emulazione che è anche un miglioramento in qualche modo. Concediamoci un minuto di ottimismo e immaginiamo che questa domanda venga posta prima che sia troppo tardi.

"Come avete potuto?" la stessa domanda risuonerà in una sequenza di *Shikun 2024* di Gitai, recitata dalla figlia del regista, nel garage di un claustrofobico condominio, dove il paese intero sembra crollare tra corridoi attraversati da ebrei ortodossi e strane presenze mutanti, mentre l'esterno si fa minaccioso, e nuovi insediamenti sembrano manifestarsi nei discorsi di speculatori, in un film concepito prima del 7 ottobre. *Letter to my friend* assume davvero la parola, la possibilità e il dovere della verità come testimonianza: Gitai stesso, in scena, nell'anti-finale, prima della sequenza di fotografie dai territori, legge Camus, cui il film, già nel titolo è evidentemente ispirato, legge un frammento di un testo scritto nel 1943 da un francese



Muro di divisione tra Israele e Cisgiordania, fotografia di Jacopo Galli.



Dall'omonimo adattamento teatrale della trilogia di *House*, regia di Amos Gitai, *House*, 2024/2025.

e rivolto a un corrispondente tedesco, per riannodare i fili di una possibile convivenza dopo la guerra:

Rivedo ora il suo sorriso. Lei ha sempre diffidato delle parole. Anch'io, ma diffidavo ancor più di me stesso. Lei tentava di spingermi sulla via sulla quale ormai si era impegnato e dove l'intelligenza ha vergogna dell'intelligenza. Perciò fin da allora non ero d'accordo con lei. Ma oggi le mie risposte sarebbero più decise. Che cos'è la verità, mi diceva? D'accordo, ma noi almeno sappiamo cos'è la menzogna: è precisamente quello che voi ci avete insegnato. Cos'è lo spirito? Conosciamo il suo contrario, ed è l'assassino. Cos'è l'uomo? Ma qui la fermo, perché noi lo sappiamo. È questa forza che finisce sempre per scuotere i tiranni e gli dei. È la forza dell'evidenza. L'evidenza umana è proprio ciò che dobbiamo proteggere e la nostra sicurezza, adesso, sorge dal fatto che il suo destino e quello del nostro paese sono legati l'un l'altro. Se nulla avesse un senso, voi sareste nel vero. Ma esiste pure qualcosa che conserva un senso.

II.7

Home, ruins, memory, future è il titolo dell'installazione multimediale che Amos Gitai realizza per la Biennale Architettura 2023. L'installazione riprende e spazializza la trilogia di *House*. Nelle sale dell'Arsenale, il carico politico ed emotivo del progetto narrativo si fa luogo mentre, negli stessi mesi, *House* diventa un lavoro teatrale presentato nei maggiori teatri europei. Se il film rivendicava la presenza e la voce del regista, se nel film la for-

ma intervista inscenava comunque l'istanza del dialogo, il lavoro teatrale si articola come una sequenza di presa di parola, di monologhi tesi, volti a segnare lo spazio della memoria come forma di un luogo, la casa come ancora e traccia mnestica. Nello spazio della Biennale Architettura 2023 il cui titolo era *The Laboratory of the Future*, House si squadrava su pareti di proiezioni, diventando un bozzolo multimediale volto a generare la sovrimpressionazione di tempi e spazi, di *layer* e storie, mentre una serie di foto scattate nel 2023 registrava ulteriormente un altro stato della casa reale della trilogia. La vita di House si metamorfizza così come oggetto multimediale, attraversa quarant'anni di vita di Israele e dell'autore, si disloca nel farsi esibizione, si ricolloca negli spazi del teatro, tracciando e trasportando la proiezione fisica delle immagini, la proiezione culturale e politica della sua storia – la rimozione del film in Israele, la censura televisiva di cui queste immagini sono state oggetto. L'installazione vive il suo tempo nella cadenza della Biennale Architettura nella cifra di un titolo, la cui economia produce uno slittamento di senso ulteriore nella storia del film. House diventa *home*, *ruins* e *future* si accoppiano, quasi benjaminamente, come se Israele si incarnasse nell'angelo della storia per contemplare un paesaggio di rovine – le sue rovine – trascinato, spalle al futuro, verso un incerto avvenire. House a teatro, invece, si incarna nuovamente in corpi viventi, si fa *ground* nell'azione degli attori e delle attrici, diventa memoria viva nel gesto di chi racconta e raccoglie le molteplici voci e le molteplici storie che i muri di qualunque casa accolgono. Il viaggio ubiquitario dello spettatore cinematografico accosta qui l'idea stessa del luogo: lo spazio è il vissuto di chi è stato abitante interprete di quella casa, ma anche di quanti vi hanno lavorato, di chi ne ha incontrato la memoria attraverso i congiunti e i conoscenti. Il teatro di House è il teatro della convivenza, della compresenza di sguardi e voci che prendono la parola e si fanno campo, espressione, azione. Come vivere oggi in Medi Oriente? Ecco la domanda. Come vivere il tempo che ci è dato dinanzi a ciò che vediamo e viviamo? Come vivere infine, la propria geo-grafia e la propria bio-grafia?

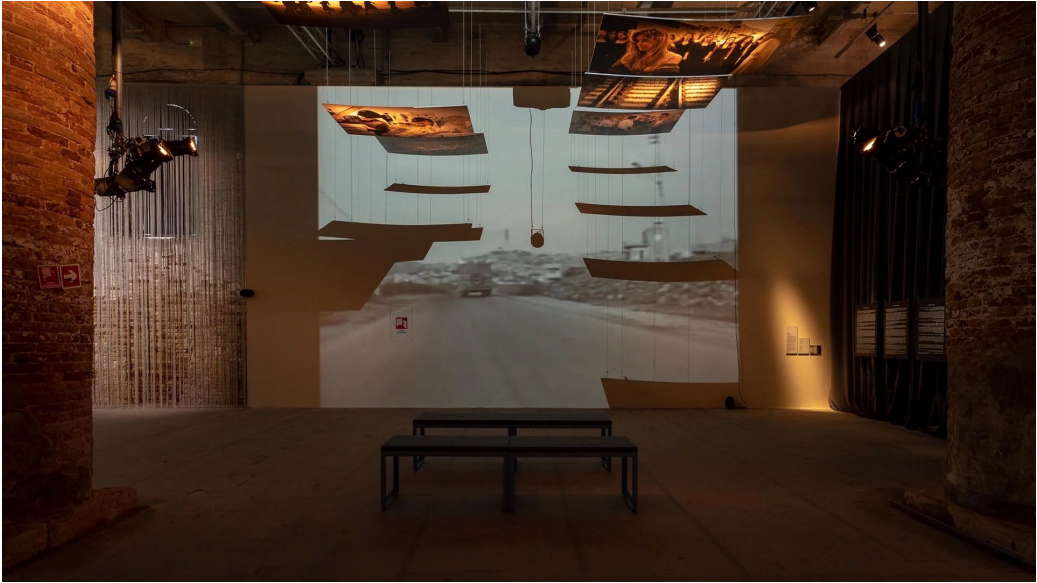
III. Minima muraria, maxima muraria

III.1

Allora non si trovava un fabbro in tutto il paese d'Israele: "Perché – dicevano i Filistei - gli Ebrei non fabbricano spade o lance". Così gli Israeliti dovevano sempre scendere dai Filistei per affilare chi il vomere, chi la zappa, chi la scure o la falce. L'affilatura costava due terzi di siclo per i vomeri e le zappe e un terzo l'affilatura delle scure e dei pungoli.

1 Samuele 13:19-21

Nella terra di Canaan, tra Gaza e Tel Aviv, i Filistei giunsero nel 1200 a.C., secondo il calendario gregoriano. Di origine cretese, rappresentati con elmi e scudi achei, guerreggiarono con le popolazioni israelite sfruttando la superiorità metallurgica che li rendeva capaci di produrre armi in ferro oltre che in bronzo. Seppur successivamente sconfitti dalle popolazioni israelitiche, dominarono la costa fondando città e unendosi ai Cananei, di cui adottarono il pantheon. Tra gli dei Cananei, Baal, il Signore della Soglia, divenne, grazie a



Amos Gitai, *Home, ruins, memory, future*, Arsenale, Biennale Architettura, Venezia 2023.

uno sprezzante gioco di parole ebraico, Ba'al Zebul, il signore delle mosche, il futuro Belzebù.

Le armi e il demonico sembrano così attestarsi nelle aree costiere di Palestina: nulla di profetico, piuttosto l'evidenza di una memoria storica, di radici capaci di generare mitologie e mitografie possibili, forme del romanzesco. A partire dagli inferi e dai mondi ctoni, dal sottosuolo. Quasi a conclusione di *Hollow Land*, nel 2007 Weizman dedicava illuminanti osservazioni sulla guerra nel sottosuolo. Nella rioccupazione di Gaza del 2006 la rappresaglia asimmetrica segnava già quel conflitto in modi radicali. All'uccisione di un soldato israeliano l'Idf aveva risposto con l'uccisione di 500 palestinesi di cui 88 minori, il ferimento di 2700 civili, la distruzione di infrastrutture civili e abitazioni residenziali per un valore di decine di milioni di dollari. La logica dei numeri si presenta come un sistema di dati, la logistica modella il bellico, lo plasma. A fronte del controllo dei cieli la guerra del sottosuolo prende corpo, tunnel e depositi crivellano la terra di Gaza nella forma di laboratori per la produzione di armi, ripari di materiale e mezzi, avamposti segreti per il contrattacco. I civili, già nel 2006-7, erano schiacciati tra il cielo dell'aviazione israeliana, e il cavo del *mondo di sotto* di Hamas, il mondo degli inferi nel quadro del conflitto, dal punto di vista di Israele. La guerra asimmetrica, seppur corroborata da mezzi di indagine elettronica sempre più sofisticata, dalla capacità israeliana di usare satelliti ad alta risoluzione e immagini termografiche avvista ancora il suo punto cieco nel sottosuolo infrastrutturato, nell'incapacità di colpire dall'aria pozzi profondi e protetti, come gli attacchi recenti ai laboratori di sviluppo per le armi atomiche iraniane hanno mostra-

to. Davide sembra così aver assunto la forma di un eroe ctonio, corsaro del sottosuolo, guerriero del rizoma, nelle forme, come il 7 ottobre drammaticamente configura, delle violenze dei film della serie di *Mad Max*. Ma qui non si tratta di una guerra di immagini e immaginari, che certo contribuiscono alle definizioni del campo, ma si tratta di una questione storica di convivenza tra popoli e religioni, sistemi di interesse territoriale. Qui si incontra l'idea di una guerra permanente, a relativamente bassa risoluzione, come diversione dalla politica e dalla demografia, dalla sopravvivenza possibile in un lembo di terra, non particolarmente ricca di risorse, se non di milioni di umani. Come avvertiva Weizman nel testo citato, a proposito di quanto era accaduto nel 2006, se in termini militari gli scavatori di Gaza potevano aver sconfitto i costruttori di mura e i controllori dei cieli, la sottile crosta di terra dove i civili vivevano si andava facendo sempre più pericolosamente sottile, vulnerabile. Non era una profezia, ma un'analisi. Riconfermata dalle ricerche di *Forensic Architecture* sulla guerra di Gaza del 2014. I fatti di questi ultimi due anni ne sono la verifica ulteriore, la conferma tragicamente indotta dalle premesse, dalle forme stesse dell'asimmetria bellica permanente. Il corpo di Gaza sventrato e illuminato dalle nuvole di esplosioni ha prodotto una nefologia nuova. Lo spettacolo della catastrofe, come mostrano le postazioni di visione sulle colline intorno a Gaza ha attratto coloni intenti a vivere la diretta della morte, della sconfitta, del videogioco live su larga scala e sulla pelle dei viventi. Un nuvolario di morte ha costellato i cieli di Gaza per mesi. I ludi tecnologici si sono celebrati in uno stadio di edifici e macerie, di resti a venire e scheletri di cemento e pilastri, impastati di materiale biologico, di InChi chimici di esplosivi. Il *dark tourism* conseguente è tuttavia estremo: se Ground Zero si manifestava come specchio della tragedia occidentale tout court, il *dark tourism* nella striscia ha carattere etnico e razzista ancora più evidente. La marca della disumanizzazione etnica non ha più bisogno di insegne né di numeri di matricola incisi sugli avambracci. Il campo attivo delle tecnologie disponibili e la mediatizzazione polarizzata degli eventi produce terrorismo e assuefazione alla violenza spettacolarizzata, fruita su schermi sicuri e lontani dal teatro degli eventi: il *dato* è il *tratto*.

III.2 diaspora–archivio–veneziana

Nel novembre del 2023 Amos Gitai, di cui sono amico, mi chiama e mi chiede se posso aver cura della sua installazione *Home, ruins, memory, future*, se posso trovare un riparo ai materiali di questo progetto-opera. Alla chiusura dell'edizione, il materiale, i pannelli, le foto, diventano un volume, due grandi parallelepipedi, custoditi a San Servolo, a Venezia, dove hanno trovato casa, come memoria, come rovina, come futuro, in attesa di ridiventare presente. Nella voce di Gitai la richiesta premurosa di una casa per questa sua casa di fogli e pannelli aveva un che di gentilmente urgente: come molti ebrei, Amos lascia tracce in diversi luoghi e persino il suo archivio è disseminato nel mondo tra università, musei, istituzioni. L'archivio stesso di Amos si fa diaspora, Venezia ne conserva traccia.

Bibliografia

Riferimenti bibliografici

Adorno [1949] 1972

T.W. Adorno, *Critica della cultura e società* [*Kritik der Kultur und Gesellschaft*, 1949], in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1972.

Adorno [1966] 2004

T.W. Adorno, *Dialettica negativa* [*Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966], trad.it di C. Donolo, Torino 2004.

Adorno [1970, 1973] 2009

T.W. Adorno, *Teoria estetica* [*Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, 1973], a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino 2009.

Augé 2003

M. Augé, *Le temps en ruines*, Paris 2003.

Azoulay 2011

A. Azoulay, *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950*, London 2011.

Azoulay 2013

A. Azoulay, *Different ways not to say deportation*, Vancouver 2013.

Azoulay, Ophir 2012

A. Azoulay, A. Ophir, *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel/Palestine*, Redwood City 2012.

Boltanski [1993] 2000

L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica* [*La souffrance à distance*, Paris 1993], Milano 2000.

Camus 2000

A. Camus, *Opere: romanzi, racconti, saggi*, Milano 2000.

Cati 2020

A. Cati, *Immagini della memoria: Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Cinisello Balsamo-Udine 2020.

Curti [1986] 2006

S. Curti, "Extras" [1986], in E. ghezzi, A. Ricci (a cura di), *Inventario Gitai: tornare dove (non) si è (mai) stati / Amos Gitai*, Roma 2006.

Daney 1982

S. Daney, *Amos Gitai, ce soir, "Libération"* (1 marzo 1982).

Derrida 2001

J. Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*, "Cahiers du Cinéma" 556 (2001), 75-85.

Didi-Huberman 1990

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Gitai 2004

A. Gital, *Monte Carmelo*, Milano 2004.

Gitai 2007

A. Gital, *Architecte de la mémoire*, Paris 2007.

Gitai 2012

E. Gital, *Storia di una famiglia ebrea*, Milano 2012.

Hass 2001

A. Hass, *Boire la mer à Gaza: Chronique 1993-1996*, Paris 2001.

Mann 2014

B. Mann, *Casa interrotta. Spazio e memoria nella trilogia sulla casa di Amos Gital*, "Contesti" 2 (novembre 2014), 184-197.

Oz 1993

A. Oz, *In the Land of Israel (Harvest in Translation): An Insider's View of Israeli Politics and Society Through Arab and Israeli Voices*, New York 1993.

Paris 2021

Amos Gital et l'enjeu des archives, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris 2021.

Sebald [1990] 2003

W.G. Sebald, *Vertigini [Schwindel. Gefühle, Eichborn, Frankfurt am Main 1990]*, Milano 2003.

Sebald [1999] 2004

W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione [Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch, München 1999]*, Milano 2004.

Soulez 2025

G. Soulez, *Pourquoi la guerre nous regarde, ou la mort de Vénus – on Pourquoi la Guerre / Why War* (Amos Gital, 2024), "Esprit" (August 2025).

Steiner [1967] 1972

G. Steiner, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano [Language and Silence: Essays 1958-1966, Harmondsworth 1967]*, Milano 1972.

Sturken 2007

M. Sturken, *Tourists of History. Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham-London 2007.

Weizman 2007

E. Weizman, *The Hollow Land*, New York 2007.

Weizman 2017

E. Weizman, *Forensic Architecture: Violence and the Threshold of Detectability*, London 2017.

Zanzotto 2009

A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in Id., *Poesie e prose scelte*, Milano 2009.

Filmografia

Gitai 1980

A. Gital, *House [Bayit]*, 1980.

Gitai 1982

A. Gtai, *Field Diary*, 1982.

Gitai 1998

A. Gtai, *House in Jerusalem* [*Bayit be'Yerushalaim*], 1998.

Gitai 2006

A. Gtai, *News from Home/News from House*, 2006.

Gitai 2014

A. Gtai, *The book of Amos*, 2014.

Gitai 2016

A. Gtai, *West of the Jordan River*, 2016.

Gitai 2018

A. Gtai, *A Letter to a Friend in Gaza*, 2018.

Gitai 2024

A. Gtai, *Shikun*, 2024.

Gitai 2024b

A. Gtai, *Why War?*, 2024.

.....

English abstract

Carmelo Marabello reads Amos Gtai's 2018 Collège de France lectures as acts of civic truth-telling, where cinema merges biography, memory, and political responsibility. Focusing on the *House* trilogy (1980–2005), he sees a single Jerusalem home as a microcosm of Israel/Palestine—shaped by confiscation, labor, class, and displacement under legal and border regimes. The long take becomes a Deleuzian “time-crystal,” uniting biblical prophecy, historical violence, and the present—later expanded in Gtai's installations and theater works.

.....

keywords | Amos Gtai; House; A House in Jerusalem; News from Home/News from House; Home, ruins, memory, future; Collège de France; Biennale Architettura.

.....

Gaza, il buio e l'eloquenza muta dell'immagine

Un laboratorio visuale del contemporaneo

Lorenzo Donghi



1 | La diretta streaming del viaggio della Global Sumud Flotilla sul suo canale Youtube. Screenshot del video girato il 29 settembre 2025.

Ciò che resta a vedere

Pochi mesi fa, nei giorni a cavallo tra settembre e ottobre, il sistema dei media ha dedicato un'attenzione pervasiva alla copertura della traversata della Global Sumud Flotilla, la missione marittima internazionale finalizzata a forzare il blocco navale imposto da Israele e a facilitare l'ingresso a Gaza di cibo e aiuti umanitari. Quotidiani, emittenti televisive, piattaforme social e altre fonti d'informazione hanno ampiamente insistito sulla rappresentazione mediatica dell'evento, rimediando spesso le immagini diffuse dal canale YouTube della stessa Flotilla. Quest'ultima ha infatti trasmesso lunghe dirette del suo avvicinamento alle coste della Striscia, condividendo le registrazioni delle videocamere installate sulla prua delle imbarcazioni [Fig. 1].

In termini visuali, queste trasmissioni *live* costituiscono motivo di interesse per diverse ragioni. A partire, per esempio, dal loro presentarsi come *split screen* composti da una pluralità di finestre: tipico espediente mediale, le cui radici affondano nel cinema e nella televisione, che proprio moltiplicando i punti di visione introduce una condizione di simultaneità scopica che impegna lo spettatore (Hagener 2020). Oppure, dal loro affidarsi a un sistema di videocamere di sorveglianza che fungono da operatori di visibilità, rifunzionalizzate però dalla Flotilla quali dispositivi di "subveglanza" (Mann, Nolan, Wellman 2003), finalizzati cioè a sorvegliare l'imminente intervento dei sorveglianti (vale a dire, la Marina israeliana). L'abbordaggio delle forze armate israeliane è infatti il *turning point*, lo snodo decisivo all'interno di quella narrazione visuale. Tuttavia, le riprese dell'intercettazione delle imbarcazioni della Flotilla, avvenuto intorno alle 20:30 (ora locale) del 1° ottobre, e seguito sia dall'ispezione a bordo da parte dei militari, sia dalla presa in carico dei volontari presenti, consentono di confrontarsi non soltanto con la restituzione concomitante degli eventi, bensì anche con un ulteriore piano d'analisi – quello del *buio* – che, all'apparenza, della rappresentazione sembra configurare niente meno che il rovescio, il controcanto negativo.

Il sopraggiungere del buio durante la diretta delle operazioni di contrasto alla Flotilla permette infatti di mettere in dialogo due distinte forme di oscurità, tra loro profondamente differenti. La prima è quella indotta dal crepuscolo e dal calare della sera. Un'oscurità, questa, in cui le sopraccitate videocamere, dotate di ricettori sensibili alla radiazione infrarossa, risultano funzionanti nonostante la scarsa illuminazione dell'ambiente, e in cui il buio naturale appare controllabile artificialmente [Fig. 2]. Un buio, come dire, tecnicamente addomesticato, volto niente meno che alla mostrazione; un'*artificial darkness* che si pone allora quale attualizzazione contemporanea di un pensiero archeologico sull'oscurità in cui il buio (alla stregua delle illusioni ottiche degli spettacoli di Pepper's Ghost, della Black Art ottocentesca, così come dei fondali scuri e monocromi di Étienne-Jules Marey e Georges Méliès) non è inteso come *ostacolo*, bensì come *condizione* per la produzione di visibilità (Elcott 2016).

C'è però poi un altro tipo di buio, come detto diverso, se non proprio di senso opposto. È il buio dell'assenza di segnale: questo sì, un buio che decreta la negazione della visibilità. Da esso consegue infatti un'oscurità che attesta l'avvenuta interruzione delle trasmissioni video della Flotilla durante le operazioni di blocco da parte della Marina israeliana, quando i sorveglianti irrompono sulla scena e riescono ad avere la meglio sullo sguardo contro-egemonico della subveglanza, disattivandone le fonti di visione [Fig. 3].

In una narrazione (il *live streaming*) fondata sulla promessa di una trasparenza totale, questo secondo buio si fa allora immediatamente notare per i suoi buchi, per il suo *deficit* di rappresentazione, impattando sul mosaico di finestre più o meno operative tramite un nero che diventa subito segno tangibile del controllo e dell'interdizione: l'effetto visivo di un potere che agisce non solo sul piano militare, ma anche su quello della politica visua-



2 | La diretta streaming del viaggio della Global Sumud Flotilla sul suo canale YouTube. Screenshot del video girato il 29 settembre 2025.

le (meglio, che fa della politica visuale parte del suo piano militare). Un buio che certo è mancanza di visibilità, ma non necessariamente di immagine. Anzi, un buio che, con quei rettangoli neri che progressivamente riempiono uno schermo niente affatto spento, ma che conserva la sua vocazione alla visibilità solo come potenzialità soffocata e inespressa, si fa proprio immagine esemplare dell'oscuramento, sintomo e simbolo dell'autorità visuale esercitata dalla Marina israeliana. Immagine che, secondo la lezione di Georges Didi-Huberman ([2003] 2005; [1990] 2016), va pertanto considerata come ciò che resta a vedere, anche quando non c'è più nulla da guardare – sebbene nel mentre, lo sappiamo, qualcosa sta accadendo.

Rimanere a fissare il buio di quello schermo, scorgere indirettamente in esso una realtà che nel frattempo si consuma, ma che la visibilità non è più in grado di restituire, significa in fondo ribadire, persino al cospetto di un'impossibilità coatta, di un impedimento programmato, la forza di quell'assunto secondo cui "ciò che non si può vedere, bisogna mostrarlo" (Didi-Huberman [2003] 2005, 68): fosse anche tramite una teoria di inquadrature nere. Significa anche scorgere, in un punto tanto critico del visibile da renderne evidente la forzata sospensione, e quindi ancora più urgente il confronto, nulla di più – ma d'altra parte, anche nulla di meno – della più autentica, più pregnante testimonianza visuale della sopraffazione in corso, che puntualmente coincide con il brusco arresto della diretta.

Device no response,

Alma



3 | La diretta streaming del viaggio della Global Sumud Flotilla rimediata sul canale YouTube di "The Guardian". Screenshot del video girato il 1° ottobre 2025.

Possiamo quindi desumere che il blackout prescritto da Israele alle imbarcazioni della Flotilla non abbia fornito come esito il contrario dell'immagine: ma una specifica forma che l'immagine assume quando è soggiogata dal potere che la controlla. Una forma che le permette comunque di comunicare anche al netto dei suoi palesi "difetti di informazione" (Didi-Huberman [2003] 2005, 66). E che le consente ancora di dire, di sussurrare qualcosa, persino nel paradosso della sua eloquenza muta.

La parte per il tutto

La traversata della Flotilla è un evento visuale che ben si offre anche come pretesto per ragionare nel merito di un quadro teorico più ampio. Una pista di ricerca ormai battuta, ma che risale a Paul Virilio quale fondamentale interprete ([1984] 1996; [1988] 1989), suggerisce infatti di concepire il campo di battaglia (o, come in questo caso, le sue estensioni) come un vero e proprio esperimento visuale (De Landa [1991] 1996; Elsaesser 2004; Der Derian 2009; Bousquet 2018; Kaplan 2018). Secondo questa impostazione, a partire in particolare dalla Prima guerra del Golfo, il conflitto si delinea sempre più come una situazione esperienziale che, tanto a chi vi prende parte diretta quanto a chi ne è spettatore a distanza, si manifesta attraverso forme mediate: forme filtrate, cioè, da apparati tecnici, infrastrutture di comunicazione, tecnologie di controllo, strategie di visualizzazione.

Ne consegue che a un regime di realtà come quello della guerra si accompagna dunque, anche e primariamente, un "regime scopico" (Jay 1988), sempre culturalmente e tecnologicamente determinato. E se c'è qualcosa che si può affermare del regime oggi

dominante, è che esso risulta a tal punto attraversato da un'eccedenza, un sovrappiù di percezione, da aver reso necessaria un'integrazione della ricettività dei sensi con quella dei sensori, della visione umana con la *visionica* delle macchine, della guerra materiale con quella delle immagini. Nell'odierno *warfare*, la visualità – vale a dire l'insieme delle pratiche, dei dispositivi, dei codici e delle strutture di potere che definiscono come vediamo, cosa siamo autorizzati a vedere, e in che modo attribuiamo significato alle immagini – viene insomma a definirsi come un'espansione decisiva. Un ulteriore terreno di scontro, conquista e predominio; un campo, tutt'altro che simbolico, in cui si combatte una guerra che si potrebbe definire parallela a quella fattuale, se solo a quest'ultima non fosse intrecciata in modo tanto stretto da essersi fatto inestricabile (Mitchell [2011] 2012).

Ciononostante, e venendo al punto, considerare la visualità soltanto come l'orizzonte di ciò che appare, di ciò che, in bilico tra le logiche della rappresentazione e della spettacolarità, prende forma e assume foggia visiva, si rivela ben presto un approccio azzardato, poiché parziale e lacunoso. Nella cornice che dà senso al concetto di "visuale" (Pinotti, Somaini 2016) confluisce infatti anche la dimensione più opaca della guerra, il suo fronte meno esposto ed esibito. Un versante che comprende gli sforzi di risultare invisibili, di sfuggire al controllo, di eludere i sistemi di sorveglianza, di sottrarsi allo sguardo; ma, come del resto ricorda l'episodio occorso alla Flotilla, un versante dove sono convogliate anche questioni cruciali come l'interdizione, l'occultamento, la censura: a indicare tutto ciò che nel regime scopico del conflitto viene deliberatamente omissso, rimosso o cancellato.

Se le cose stanno così, e se l'esperimento visuale della guerra si presenta allora in questi termini – ossia come l'esito di una dialettica tra ciò che si può cogliere e ciò che rimane celato, di una partita giocata tra eccessi e ammanchi, tra squarci di luce e zone cieche – da tempo la Palestina, e Gaza in particolare, si è imposta quale osservatorio di riferimento, modello paradigmatico di tale complessità. Dopo i fatti del 7 ottobre 2023, insieme alle bombe israeliane e ai colpi della contraerea, lì si sono infatti incessantemente incrociate anche le politiche dell'immagine e quelle dell'invisibilità, le sovraesposizioni mediatiche e le radicali rimozioni. Al punto che Gaza stessa è finita per configurarsi come un banco di lavoro esemplare: quasi a rivestire il ruolo di officina, di laboratorio del contemporaneo, in cui si concentrano le dinamiche, i paradossi, le sfide che oggi caratterizzano tutta la nostra cultura visuale.

Questa natura "laboratoriale" di Gaza – peraltro già sondata in altre sedi (Loewenstein [2023] 2024) – si deve probabilmente anche ad alcune caratteristiche intrinseche alla sua conformazione, che la rendono un'espressione territoriale notoriamente chiusa e circoscritta. Piuttosto contenuta in quanto a superficie (un sottile lembo di terra, esteso meno di un terzo della città di Roma), rigidamente perimetrata sul piano geografico (schiacciata com'è tra Mediterraneo, Israele ed Egitto, con i suoi confini impermeabili e i suoi accessi controllati), dal 2023 la Striscia di Gaza è divenuta un teatro specifico dell'assedio,

più che latamente del conflitto. Laddove, nell'assedio, già la letteratura antica scorgeva quella particolare declinazione della guerra che svilisce le abilità tradizionali del guerriero (il combattimento in campo aperto, l'onore, le arti marziali), sostituendole con la priorità data alla logistica, alla durata, all'isolamento, alla violenza indiscriminata inferta su una popolazione annichilita (Kern 1999).

L'assedio dato a Gaza nel corso dell'ultimo biennio segna pertanto una nuova e tormentata tappa di un divenire storico da cui, nella regione, è impossibile prescindere, scandito da una costante presenza israeliana – che si è via via tradotta, come ha dimostrato Gil Hochberg (2015), non solo in un'occupazione militare, ma, attraverso una visibilità unilaterale nel conflitto e del conflitto, anche in un'autentica "occupazione visuale". Dalla prospettiva dei *visual studies*, a raccontarla è stato anzitutto Nicholas Mirzoeff (2025), in un intervento capace di coniugare militanza, indagine biografica e analisi politica. Un combattivo *pamphlet* dal titolo evocativo – *To See in the Dark* – in cui l'autore sottolinea come l'ultima morsa che ha cinto la Striscia vada appunto valutata anche come l'ennesima ricalibrazione del rapporto tra luce e buio, visibile e interdetto, a cui si accennava in apertura; e nelle cui pagine non a caso si propone di ripensare al laboratorio di Gaza come a una sineddoche, alla parte per il tutto (un tutto che, va da sé, è il mondo). "Today, to see Palestine is to see the world", scrive infatti Mirzoeff, aggiungendo che "it is a particular kind of seeing that I will call seeing in the dark" (2025, 7). L'asimmetrico regime scopico imposto da Israele, oltre a questa idea per nulla metaforica di *darkness* che ne deriva, insieme alle accezioni che essa ha assunto nel quadro della Gaza assediata, sono i temi che si proverà di seguito a prendere in esame.

Segnali di vita fuori dal *white sight*

Oltre a quella offerta dalle vicende della Global Sumud Flotilla, una seconda possibile riflessione intorno alla *darkness* calata su Gaza prende spunto dalla denuncia avanzata proprio da Mirzoeff nei confronti del *settler-colonial way of seeing* (2025, 36). Si tratta di un tema che l'autore affronta dopo aver dedicato ampio spazio, nei suoi lavori precedenti, alle politiche visuali dell'ordine coloniale (2011; 2023); questa volta, però, la disamina si radica direttamente in alcune operazioni condotte dall'esercito israeliano negli ultimi due anni, finalizzate a far precipitare Gaza in un buio del tutto letterale. La più sfacciata è probabilmente la perentoria negazione, da parte delle autorità israeliane, di assicurare una copertura giornalistica internazionale all'interno della Striscia. Come noto infatti, dal 7 ottobre 2023 Israele non consente ai reporter stranieri di recarsi nella zona, salvo casi limitati e comunque tenuti sempre sotto stretta osservazione militare, opponendosi di fatto a ogni forma di giornalismo indipendente. A ciò vanno aggiunte almeno, da una parte, la sistematica distruzione di infrastrutture mediatiche e studi radiotelevisivi locali, che uno studio condotto dall'Arab Center for the Advancement of Social Media ha stimato essere state danneggiate per il 75% del totale già dopo un anno dai primi bombardamenti (rapporto 7amleh 2024, 4); dall'altra, le politiche capillari di censura imposte dagli apparati israeliani a ogni tipo di comunicazione anche solo vagamente critica nei loro confronti.

Mirzoeff sembra così raccogliere il testimone dei precedenti studi di Hochberg e di Eyal Weizman ([2007] 2022), per quanto spostando il baricentro del discorso sull'invisibilità da una prospettiva interna (come i palestinesi risultano invisibili agli israeliani) a una esterna (come i palestinesi, in particolare i gazawi sotto assedio, risultano invisibili *tout court*). Per Hochberg e Weizman, infatti, in relazione alla presenza nei territori occupati nel 1967, la dissimulazione funziona come principio dominante che plasma il campo visivo prodotto dalla dominazione israeliana. Un principio che non mira solo a nascondere i palestinesi, o a rendere la loro esistenza impercettibile, ma anche a occultare ulteriormente l'atto stesso della loro rimozione – si pensi solo alla Barriera di separazione israeliana costruita nel 2002 in Cisgiordania, un muro visibile quasi ovunque dal lato palestinese, ma significativamente più celato da quello israeliano, poiché reificato a una distanza considerevole da qualunque insediamento ebraico (Hochberg 2015, 18). Mirzoeff riprende allora questo tema e lo proietta in una dimensione esplicitamente globale: come se, dall'ottobre 2023, per volere israeliano fosse il mondo intero a non doversi più accorgere di Gaza e di quanto lì accade.

Nel laboratorio della Striscia si sperimenta allora qualcosa di simile a un progetto di invisibilizzazione forzata. Un piano di annullamento del diverso che tuttavia, al tempo stesso, si intreccia con l'altro polo della tensione visuale in cui Gaza è costantemente trattenuta: quello della saturazione della sorveglianza. Una condizione duplice e ossimorica quindi, che esprime la sua più lacerante contraddizione proprio nei corpi della popolazione palestinese: considerati invisibili sul piano dei diritti e finanche della dignità, ma al contempo resi iper-individuabili in quanto target, bersagli perennemente esposti all'attenzione di ciò che Mirzoeff chiama il *white sight* israeliano. Un'espressione dove *white* non indica tanto un colore della pelle, quanto una gerarchia coloniale e sovrastante (2025, 36); mentre *sight* non designa esattamente il dominio dello sguardo, almeno non di quello umano (del resto, già al lavoro nella miriade di *checkpoint* che punteggia il territorio): quanto un rilevamento capillare che si affida anzitutto alla ricognizione aerea dei droni, protesi perfetta nel loro simboleggiare la verticalità, la distanza e l'asimmetria del potere con cui il *settler-colonial way of seeing* estende il suo raggio d'azione (2025, 39).

In un quadro come questo, di nuovo spartito fra trasparenza e opacità, sovraesposizione e latenza, la sollecitazione che Mirzoeff ci rivolge, quel suo invito a guardare nel buio, sta pertanto a indicare la necessità di osservare la realtà adottando il punto di vista dei sorvegliati, non dei sorveglianti. Guardare nel buio diventa così un gesto politico, un modo di prendere posizione. Un proposito di disallineamento che fa divergere lo sguardo dall'abitudine per sospingerlo oltre il cono di luce della sorveglianza, al fine di comprendere cosa succeda nel piano d'ombra che le sta tutt'intorno: chi si muova in quello spazio, quali messaggi riescano a emergere, come si possa da lì smascherare la violenza dei vigilanti – se è vero che è proprio la *darkness* che si estende oltre il *white sight* a indicare un altrove in cui le operazioni dell'oppressione coloniale possono essere finalmente portate allo scoperto, fino a farsi evidenti (2025, 11).

Se però per Hochberg sono le pratiche artistiche, e in particolare il cinema (di Elia Suleiman ovviamente, ma anche di autori e autrici palestinesi come Sharif Waked, Azza El-Hassan, Basma Al Sharif) a costituire il principale vettore tramite cui fuoriuscire dall'oscurità e operare una redistribuzione del visibile, restituendo voce a chi era escluso ed estromesso dal discorso visuale dominante, per Mirzoeff sono invece anzitutto fotografie e video prodotti dentro il buio di Gaza, e condivisi poi tramite i social media, ad aver avviato una vera e propria manovra di "contro-visualità" (2025, 104). E sono sempre questi contenuti ad aver sancito un punto di svolta nel racconto mediale della guerra fornito all'opinione pubblica internazionale. In qualità di forme diffuse di testimonianza audiovisiva, tali materiali, forzando la chiusura imposta da Israele, hanno infatti dato prova all'esterno del regime repressivo vigente a Gaza, scatenando tutte quelle forme di solidarietà e partecipazione che, come si è visto, dalle piazze cittadine ai campus universitari hanno assunto proporzioni senza precedenti.



4 | Screenshot di un video della serie *It's Bisan From Gaza and I'm Still Alive*, registrato da Bisan Owda e caricato su Instagram il 10 aprile 2024.

Di questo *visual activism*, formula che del libro di Mirzoeff riecheggia del resto il sottotitolo, sono state quindi le piattaforme di streaming, di *video-sharing*, di *social networking* le principali casse di risonanza. Ambienti digitali che, dal dominio dell'inautentico e del chiacchiericcio querulo, come spesso li consideriamo, dopo le esperienze delle primavere arabe e della Guerra civile siriana (in cui però erano assenti social così visuali come Instagram e TikTok), si sono dimostrati indispensabili strumenti di contro-rivendicazione. Anche solo a partire dal grado zero della comunicazione, dall'invio di meri segnali di vita: sull'esempio di coloro che, rassicurando di essere ancora incolumi nonostante i bombardamenti e gli attacchi subiti, ricorrono alle immagini per continuare "a resistere e a raccontarsi" (Previtali 2025). È il caso della giovane documentarista e attivista Bisan Owda, 25 milioni di follower sui suoi canali social, autrice di un format mediale intitolato come la frase che apre ogni suo contenuto pubblicato online: *It's Bisan from Gaza and I'm Still Alive*. A reclamare il fatto di essere ancora lì, a Gaza, e di essere ancora viva, nonostante tutto [Fig. 4].

Solo un esempio tra molti: indicativo però di come il laboratorio visuale allestito a Gaza abbia saputo preparare il terreno fertile in cui coltivare un video-attivismo rivelatosi capace di squarciare la coltre di invisibilità sotto cui il popolo palestinese è stato relegato. Attraverso la diffusione di testimonianze prodotte dall'interno dell'assedio, questa ondata informale, creativa e maturata dal basso ha imposto una nuova negoziazione visuale

del conflitto. Facendo affiorare ciò che la censura mirava a mantenere sommerso, e lanciando dal buio una sfida che sta a chi guarda saper cogliere.

Lo sguardo cieco dell'AI

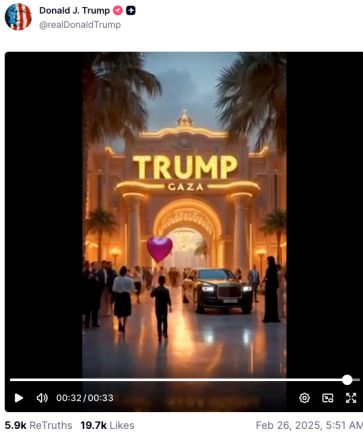
Il 28 agosto 2025, un articolo del quotidiano *Il Riformista*, firmato dal direttore Claudio Velardi (2025a), punta il dito contro la giornalista Cecilia Sala, accusandola di aver condiviso sul social X uno scatto fotografico falso, poiché realizzato con l'AI. L'immagine rappresenta il dolore di una famiglia gazawa che, riunita intorno a un cadavere avvolto in un lenzuolo, compone un motivo figurativo straziante ("una sorta di affresco caravaggesco", scrive Velardi, come a volerne rimarcare la natura artefatta e imitativa). Da lì la reprimenda alla giovane Sala da parte di un veterano del giornalismo: in sintesi, o Sala non sa fare il suo lavoro, o è in malafede.

Peccato che l'immagine fosse invece autentica, scattata dalla fotografa palestinese Mariam Abu Dagga, collaboratrice di Associated Press, uccisa peraltro nel bombardamento israeliano contro l'Ospedale Nasser di due giorni prima. Velardi, va riconosciuto, si è poi scusato per l'imbarazzante figuraccia (Velardi 2025b). Ma la questione, per quanto di rilevanza ristretta e di pertinenza nostrana, ben si presta a sollevare una domanda che coinvolge ovunque la rappresentazione bellica: è ancora possibile credere all'immagine di guerra nell'epoca dell'intelligenza artificiale? Il tema è cruciale, in quanto obbliga a ripensare ruolo e autorità sia della fotografia, sia del fotogiornalismo (professionista e non), al cospetto dell'avanzata di un immaginario generato da "occhi sintetici" (Ritchin 2025, 101-129). E, data la sua impellenza, è un tema che ha trovato ampia cittadinanza nella dimensione visuale del dibattito su Gaza. A questo proposito, due esempi sembrano particolarmente emblematici.

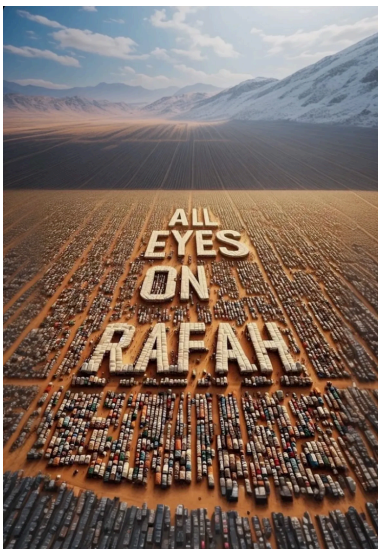
Il primo è il caso dell'osceno video rinominato *Trump Gaza*: realizzato online come *content* parodico (peraltro, proprio in coincidenza dell'uscita del libro di Mirzoeff) e subito ripubblicato sui social Truth e Instagram dal presidente degli Stati Uniti Donald Trump. Nella clip, viene mostrato come Trump immagini la Striscia di Gaza in una sua futura ricostruzione [Fig. 5]: una riviera trasfigurata in una surreale selva di grattacieli, resort, limousine e panfili di lusso, una grande statua d'oro dello stesso Trump nel centro di una piazza, e sfrenate feste in spiaggia in cui si gettano al vento banconote.

Il secondo esempio invece rimanda a un'immagine che ha fatto registrare decine di milioni di condivisioni, imponendosi all'attenzione globale e circolando moltissimo, per esempio, nei movimenti di protesta anti-israeliani. L'immagine trae origine dalle dichiarazioni rilasciate in un punto stampa del febbraio 2024 da un rappresentante dell'OMS in Gaza, l'olandese Rik Peepkorn, che rivolgendosi ai giornalisti, sottolineava come gli occhi di tutti, in quei giorni, dovessero essere rivolti a Rafah: città nel sud della Striscia, al confine con l'Egitto, che Israele aveva indicato come luogo di una probabile e imminente offensiva. Il 27 maggio 2024, Israele effettivamente esegue lì un brutale raid; intanto però, la frase pronunciata da Peepkorn viene ripresa e trasformata da un *content creator*

malese in un *prompt* generativo. Nell'immagine che ne deriva, sullo sfondo di montagne inesistenti in quell'area, si nota un campo profughi in cui la disposizione di tende bianche rende riconoscibile la scritta "All Eyes on Rafah", stagliata in caratteri cubitali su un vastissimo accampamento che si perde a vista d'occhio [Fig. 6].



5 | Screenshot del video generato con l'AI e denominato *Trump Gaza*, pubblicato sull'account del social network Truth del presidente Donald Trump (post del 26 febbraio 2025).



6 | L'immagine generata con l'AI e denominata "All Eyes on Rafah".

Ebbene, cosa c'entra il buio in tutto questo? Come si correla, a tali immagini, la *darkness* di cui scrive Mirzoeff? L'oscurità di cui *Trump Gaza* e *All Eyes on Rafah* sono solo due scampoli risiede nel fatto che, proprio perché elaborate dall'AI, entrambe le immagini non costituiscono affatto tracce visive della realtà, ma sono da soppesare come composizioni iconiche ottenute dal calcolo algoritmico sulla base di interpretazioni di direttive testuali. Ciò significa che nessun processo di visione le ha prodotte, nessun dispositivo fotografico o videocamera le ha mai inquadrato, nessun testimone le ha strappate alla realtà, spesso a rischio della propria sicurezza (come dimostra il caso di Mariam Abu Dagga). Sono insomma esiti del buio nel loro essere il risultato di uno sguardo cieco, quello appunto della macchina, e del suo divorzio dalla rappresentazione.

Il primo, il video *Trump Gaza*, parla da sé, e forse non vale la pena insisterci troppo. Illustra infatti un indirizzo, che almeno in Occidente è attualmente conclamato se non dominante, che accorda un predominio alle destre populiste in merito all'impiego dell'intelligenza artificiale a fini politici (Allchorn 2024; Watkins 2025). Il secondo, l'immagine *All Eyes on Rafah*, è decisamente più interessante, a partire dal suo costituire una forma di imperativo scopico che si fonda su un lampante paradosso (Cinelli 2025). È infatti un'immagine che simula evidentemente un punto di vista molto riconoscibile, quello del drone israeliano, di cui profana però la funzione di vigilanza; ma è anche un'ingiunzione a guardare ("tutti gli occhi su Rafah"), sebbene tale richiesta sia rivolta non tanto all'immagine in sé (al suo interno non c'è nulla da vedere, giacché esito dello sguardo cieco di cui sopra), ma alla cogente realtà dei fatti (l'attacco che Israele sta preparando nel sud di Gaza).

Questo secondo caso condensa quindi tutta la problematicità e la retorica ambigua insita in una proposta visuale rispetto a cui è inevitabile, per alcuni versi doveroso, matu-

rare delle diffidenze: ma in cui è anche possibile intravedere uno strategico e futuribile impiego politico dell'AI. Nonostante la sua inautentica prestazione referenziale, nella sollecitazione incongruente che ci rivolge il suo sguardo accecato, che ci mostra quel che esso stesso non può vedere, e nella messa in questione della testimonianza a cui ci obbliga quale iniziativa da riposizionare nell'ontologia del "postfotografico" (Grespi, Villa 2024), *All Eyes on Rafah* pare difatti anche suggerire un'adozione propagandistica dell'immagine molto lontana dal dolo e dalla *fakeness*.

Le immagini AI, oltre a ingannare lo spettatore, convincendolo con la menzogna di ciò che non è vero, sembrano infatti poter anche esprimere la capacità di porre rimedio all'incompiuto: a ciò che, rimasto senza attuazione, rischia di essere coniugato solo al condizionale passato. In tal senso, possono dunque "essere usate anche per cose che sarebbero dovute accadere ma non sono successe" (Ritchin 2025, 117) – e in questo caso, per canalizzare l'attenzione globale, ritenuta insufficiente e poco informata, su una situazione particolarmente allarmante e in procinto di verificarsi. Nell'epoca del *visual activism* digitale, la viralità di *All Eyes on Rafah*, che è come dire il suo successo, diventa insomma un modo di gettare lo sguardo nel buio, per trovare lì un'oscurità algoritmica che profila però una prospettiva inedita, altra rispetto al *white sight* coloniale. Una prospettiva in cui l'immagine, più che come una finestra aperta sul mondo, funziona a mo' di deflettore: un espediente per distrarre il pubblico, come nell'allucinazione distopica di *Trump Gaza*; ma anche per attirarlo con un richiamo critico, concentrandone su di sé gli sguardi ("tutti gli occhi") al solo scopo di deviarli, direzionandoli verso un altrove situato oltre l'immagine, in uno specifico spaccato di realtà ("su Rafah", quella vera).

In conclusione, possiamo dunque affermare che il laboratorio visuale di Gaza dimostri come, oltre a quelle tra visibilità e oscuramento e tra testimonianza e censura, sia necessario fare i conti con un'altra dialettica, che è oggi pienamente in corso: quella cioè che contrappone la visione video-fotografica consegnata da dispositivi protesici degli occhi umani e l'operatività postfotografica appaltata invece allo sguardo cieco di occhi sintetici. Quasi a metterci in guardia sul nostro essere spettatori di questo, come di altri scenari del conflitto: perché è anche dalle immagini generate (e non create) dalle intelligenze artificiali che sempre più dipenderà l'esperienza stessa del nostro confronto visuale con la guerra.

Riferimenti bibliografici

7amleh 2024

7amleh – The Arab Center for the Advancement of Social Media, *Techno-Colonialism and Digital Oppression in Gaza: An Exploratory Research Report*, 2024.

Allchorn 2024

W. Allchorn, *Global Far-Right Extremist Exploitation of Artificial Intelligence and Alt-Tech: The Cases*

- of the UK, US, Australia and New Zealand, in "Counter Terrorist Trends and Analyses" 16, 3 (2024), 13-18.
- Bousquet 2018
A. Bousquet, *The Eye of War: Military Perception from the Telescope to the Drone*, Minneapolis 2018.
- Cinelli 2025
R. Cinelli, *Testimoniare con l'Intelligenza Artificiale. All Eyes on Rafah*, in "Fata Morgana Web", 6 ottobre 2025.
- De Landa [1991] 1996
M. De Landa, *La guerra nell'era delle macchine intelligenti [War in the Age of Intelligent Machines, New York 1991]* trad. it. di G. Pannofino, Milano 1996.
- Der Derian 2009
J. Der Derian, *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, 2nd ed., London-New York 2009.
- Didi-Huberman [2003] 2005
G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto [Images malgré tout, Paris 2003]* trad. it. di S. Bignami, Torino 2005
- Didi-Huberman [1990] 2016
G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte [Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art, Paris 1990]* trad. it. di M. Spadoni, Milano-Udine 2016.
- Elcott 2016
N.M. Elcott, *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago 2016.
- Elsaesser 2004
T. Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam 2004.
- Grespi, Villa 2024
B. Grespi, F. Villa (a cura di), *Il postfotografico: dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino 2024.
- Hagener 2020
M. Hagener, *Divided, Together, Apart: How Split Screen Became Our Everyday Reality*, in P.D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger (eds.), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Lüneburg 2020, 33-40.
- Hochberg 2015
G.Z. Hochberg, *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*, Durham 2015.
- Jay 1988
M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, 3-23.
- Kaplan 2018
C. Kaplan, *Aerial Aftermaths: Wartime from Above*, Durham 2018.
- Kern 1999
P.B. Kern, *Ancient Siege Warfare*, Indianapolis 1999.
- Loewenstein [2023] 2024
A. Loewenstein, *Laboratorio Palestina. Come Israele esporta la tecnologia dell'occupazione in tutto il*

mondo [*The Palestine Laboratory: How Israel Exports the Technology of Occupation Around the World*, New York 2023] trad. it. di N. Mataldi, Roma 2024.

Mann, Nolan, Wellman 2003

S. Mann, J. Nolan, B. Wellman, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, "Surveillance & Society" 1, 3 (2003), 331–355.

Mirzoeff 2011

N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham 2011.

Mirzoeff 2023

N. Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge 2023.

Mirzoeff 2025

N. Mirzoeff, *To See In the Dark: Palestine and Visual Activism Since October 7*, London 2025.

Mitchell [2011] 2012

W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* [*Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago 2011] trad. it. di F. Gori, Firenze 2012.

Pinotti, Somaini 2016

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

Previtali 2025

G. Previtali, *Fissare gli occhi nel buio della storia, recensione di To See in the Dark. Palestine and Visual Activism Since October 7 di N. Mirzoeff*, in "Fata Morgana Web", 3 febbraio 2025.

Ritchin 2025

F. Ritchin, *L'occhio sintetico. La trasformazione della fotografia nell'era dell'intelligenza artificiale* [*The Synthetic Eye: Photography Transformed in the Age of AI*, London 2025] trad. it. di C. Veltri, Torino 2025.

Velardi 2025a

C. Velardi, *Il post di Cecilia Sala, la fabbrica del falso e la morte del giornalismo*, in "Il Riformista", 28 agosto 2025.

Velardi 2025b

C. Velardi, post su X del 28 agosto 2025, ore 15:14.

Virilio [1984] 1996

P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [*Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris 1984] trad. it. di D. Buzzolan, Torino 1996.

Virilio [1988] 1989

P. Virilio, *La macchina che vede. L'automazione della percezione* [*La machine de vision*, Paris 1988] trad. it. di G. Pavanello, Milano 1989.

Watkins 2025

G. Watkins, *AI: The New Aesthetics of Fascism*, in "New Socialist", 9 febbraio 2025.

Weizman [2007] 2022

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

English abstract

This article examines Gaza as a paradigmatic laboratory of contemporary visual culture, focusing on the intersection of regimes of visibility and invisibility in contemporary warfare. Drawing on visual studies, it argues that modern conflict operates through technologically mediated perception, generating both an excess of images and deliberate forms of opacity, censorship, and erasure that structure what can and cannot be seen. Through episodes such as the Global Sumud Flotilla live-stream blackout, the visual testimonies produced and circulated on Palestinian social media during the siege, and the viral spread of AI-generated imagery – including the Trump Gaza video and the *All Eyes on Rafah* image – the article traces how visibility becomes a decisive and contested battleground. Engaging Nicholas Mirzoeff's recent work, it proposes that Gaza exemplifies a global mode of "seeing in the dark," in which counter-visibility, digital witnessing, and grassroots activism challenge the asymmetric optics and extractive gaze of settler-colonial power.

keywords | Visual Culture; War Representation; Global Sumud Flotilla; Media Witnessing; AI; Nicholas Mirzoeff.

pulvis Gaza

Patrizio Esposito



1 | Fotografia di Abdul Akim Khaled Abu Rayash, *Deir al Balah*, archivio gaza_fuorifuoco_palestina, Gaza, 14 giugno 2024.

Non sono io che piango, è la terra (Giabra Ibrahim Giabra)[1].

Tra Napoli, Firenze e Orvieto con Ali Rashid[2] (da fine 2023 al 12 maggio 2025), ragionando sul potenziale critico delle testimonianze “fuori fuoco” provenienti dalla Palestina. Rivedendo appunti, brevi messaggi, ricordando telefonate, frasi interrotte (a casa, in treno o in auto, da vicino, sgomenti) sul tenere aggiornato un registro dell’annientamento, un archivio “in marcia”. “Cos’è questo assiduo flusso di fotografie ricevute da Gaza e Cisgiordania, qual è la loro eccezione, perché riesce a snebbiare i nostri occhi affaticati, distratti? L’evidenza di uno sguardo che nato in cattività vi si oppone? Questo, forse, il fotografare tra le rovine: l’essere imprigionati ma continuare a vedere. In condizioni di cattività dei corpi ma non dei sensi, un insistere nel vedere per incoraggiare il vedere straniero. A

incitarlo". Gaza tra noi, nelle nostre dimore, grazie a quel vedere estremo, forse a un ultimo vedere: "Noi non trasmettiamo storie, le viviamo e ne restiamo uccisi. Scriviamo il testamento finale prima di diventare un numero in una dichiarazione urgente. I nostri corpi sono gli scudi della parola [...] produciamo microfoni dal dolore, sputiamo verità dalle ceneri. E qui resteremo, resistendo in ogni fotografia e in ogni suono, in ogni notiziario andato in onda mentre sanguiniamo [...] alzando la voce, silenziosamente" (Janina).

[...] La polvere è premessa alle immagini, polvere divenuta composizione, poi humus, rapidamente deposto in superficie (su monitor e carta, su retina). Polvere e cenere sono la grana stessa delle fotografie che compaiono qui, quelle particelle da cui Janina sputa la verità. Sporcano i nostri occhi al guardarle, sarà un modo per non tenerle da parte. Nelle singole immagini, in ogni occasione, inseguiamo il precipizio che vi è celato, lo si trova avendo pazienza dice qualcuno (Winfried G. Sebald). Nel tracciato dei segni si apre un varco inatteso, dipende da cosa siamo e da dove osserviamo: lasciamoci cadere al suo interno. Nel precipizio la libertà di chiudere gli occhi per allenarci ad un differente vedere. A *scorgere* più che a un rassegnato vedere. "Non ho più macchina fotografica, venduta per comprare cibo tra una fuga e l'altra, chiedo in prestito la camera o il cellulare ad altri fotografi, scatto tremando (anche se sembro immobile), invio qualcosa, restituisco ..." (Hashem).

"Dal 1948 abbiamo una esistenza minore. Molta parte della nostra esistenza non è stata documentata, molti di noi furono uccisi, fummo colpiti da lutti, azzittiti senza lasciare traccia, l'immagine che ci rappresenta ci diminuisce", scrive Edward Said. "[...] 'Prima di noi non vi era niente', la procedura coloniale guadagna i nostri giorni, intatta". Uomini e paesaggi nativi scompaiono dall'immagine celebrativa della conquista, lentamente o in fretta, con qualche concessione o con la forza. I dettagli preesistenti alla colonia sfumano, nella fotografia ufficiale l'indigeno è spinto oltre l'inquadratura, oltre i margini di una iconografia notarile degli imperi. In primo piano resta il *dominus*, padrone di terre e schiavi, tutt'intorno regnano vuoto e silenzio. Soccorsa da verbi divini, la sua figura ingombra insieme allo spazio il tempo presente. "Noi siamo il tutto", appunto. Oltre noi non vi è nulla di considerevole, solo barbari, creature senz'anima, impurità, scarti. Il linguaggio odierno dell'Azienda Israele, quello degli animali non umani e via elencando, viene da stermini lontani e non solo. Il crimine subito è scudo e guida per le moderne offese. La ferocia fascista è fatta propria, la si rivendica, la si applica. Nell'estetica delle uniformi di guerra, dei vessilli, delle tecnologie, degli affari e dei fonemi. I suoi alleati di oggi sono gli sterminatori di ieri, stimati maestri di morte, distinti delegati di Dio nel promettere terra e contratti. La croce uncinata si insinua in filigrana, non più nascosta, la stella dipinta su ogni caterpillar, aereo, ambasciata, avamposto e asilo del paese-caserma, apre la sua trama blu e bianca al filato nero dell'antico carnefice. Lo fa con gioia, ridendo dell'agonia e dello stupore altrui ("Stanno soffrendo, è buona cosa che accada [...] ma non soffrono abbastanza, dovrebbero morire [...] dite che non hanno un tetto? Oh, ci rendete felici!"). "Robot, Robot!" si grida tra le macerie, "Robot!"^[3]. Non si fa in tempo a dirlo, i cingolati senza pilota esplodo-

no straziando i corpi, sbriciolando cemento e ossa. La viltà di Tel Aviv è lì, nella ferraglia che annienta i sopravvissuti, le bestie incredule, i ripari. Nell'uccidere senza essere uccisi. "[...] A Gaza le nostre macchine fotografiche sono disinteressate alla gloria, a Gaza le nostre penne non conoscono il lusso della neutralità. [...] La parola è fatta di sangue, il nome di chi scrive sarà il prossimo titolo o un misero numero nella lista degli spariti" (Janina).

"Non riesco più a guardare, non riesco [...] è insopportabile veder morire il mondo che ci fu tolto, e in cui ci è impedito tornare [...] è inguardabile lo strazio, ma ancor di più lo è il candore dell'omicida". Eppure Ali continua a scorrere immagini, si impone di farlo, affannando. È costretto a parlarne, a diffonderle: laggiù le nostre orbite in fiamme, la nostra conclusiva verità. Nelle fotografie da Gaza si innalza uno spartiacque, un prima e un dopo, il sorgere rapido di uno sguardo corale, di un occhio unanime, in rivolta, fatto di singole visioni convergenti, di mille inquadrature strette in un sol grumo: spettrale, disturbante, perpetuo. Immune ai codici occidentali dell'immagine-merce: "Questa fotografia, fotografia dell'insorgere, disarticola occhi e virtù intorpidite. Perde il fuoco restando fuoco, pone in disordine la parola bianca e mendace del cronista muto".

Il 9 maggio Mohamad Olwan invia un gruppo di fotografie e video: olivi secolari, e altri più giovani, bruciano nei campi intorno Ramallah. I coloni, scortati dall'esercito, hanno tagliato le recinzioni in ferro dei contadini, versato benzina sui tronchi e nelle cavità delle piante, acceso con torce e stoffe ogni singolo albero. Poi fuggono, nonostante le armi che imbracciano e la protezione amicale dei bravi soldati, bravi manzoniani. Una ripresa dal cellulare di Mohamad, dura sei secondi, mostra uno dei grandi tronchi prender fuoco dall'interno, al pari di quelli vicini: il dispositivo è tenuto in verticale, parallelo all'olivo, in quel tempo breve il rosso vivo delle fiamme fuoriesce a malapena dalla corteccia aperta, palpita, trema, mentre un fumo nerastro trova sfogo in alto. C'è vento, tra fiamme e soffio il sordo crepitio che ascoltiamo somiglia ad una implorazione. Forse è solo fiera, qualcosa che sfugge all'incendiario, entusiasta assassino. "La pianta piange, impotente, nonostante tutto sembra perire senza sbalordimenti, avendo coscienza di sé e del destino che spetta alle creature native. Tawfiq Zayyad traduce quel pianto nella nostra lingua bandita: *"Non raccontare... non mi raccontare! / io vengo, io, da dove / le coscienze sono fiamme, e borbotta lo zolfo / nelle vene del ribelle, / dove marciano le strade / con gli uomini [...] e nelle piazze gli alberi / sono bandiere a un popolo / che non se ne andrà via [...] Radice della mia radice! Io torno, / non c'è dubbio, ritorno. / E tu m'aspetti nel cavo / delle rocce, m'aspetti nelle spine, / negli oliveti e nel colore / delle farfalle, e nell'eco e nell'ombra, / nell'inverno del fango e nell'estate / polverosa [...]"*[4].

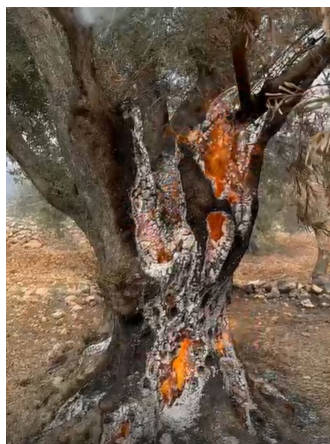
A Deir al Balah, al centro della striscia di Gaza, l'abitazione della famiglia di Abu Aisha è colpita dall'aviazione israeliana. È il 14 giugno 2024, da quel che resta dell'edificio, tra fumo e detriti "Un'anziana donna viene aiutata a scendere in strada da due giovani vicini, polvere a coprirli. I piedi sono scalzi, imbiancati, come gli abiti, le lenzuola di un giaciglio e i poveri arredi in frantumi [...] Le pareti esterne sono sbriciolate, una colonna in cemen-

to trattiene quanto è ancora in bilico". L'immagine, scattata da un fotografo giunto con i soccorsi, dopo poche ore è inviata in Italia. Nel trasferimento è omissivo l'autore, come per centinaia di altre immagini (sembra che i nomi si possano trascurare, che siano un di più rispetto all'accadere). Ali, con fatica, a volte con l'aiuto del giornalista Safwat Kahlout, tenta di attribuire la paternità dei file ricevuti: "È doveroso farlo, ogni scatto appartiene a chi scrive con gli occhi cos'è il genocidio, sopravvivendo ai cecchini. Eccoli, i nostri poeti vivivi"[5]. E quando la fotografia è scelta per essere stampata in grandi dimensioni, si vuole mostrarla dai terrazzi di più città italiane, si chiede ai fotografi chi la riconosce come propria. Ali Jadallah e Abdul Akim Khaled Abu Rayash rispondono: "potrebbe essere mia" e girano le rispettive schermate dai cellulari. È tardi ma ci consultiamo, le due fotografie sono simili, Ali e Abdul erano vicini mentre inquadravano la scena, ma in un dettaglio divergono: in quella di Abdul la donna sembra già toccare terra, nell'altra no, la fotografia è sua. "Siamo avviliti per quanto succede, stremati, eppure esaminiamo le più piccole cose, atomi del reale, ci appassioniamo alla fotografia e a cosa dice da Gaza (ascoltandone il rumore interno), accostandoci a chi vive e muore lì, sperando si fermi l'israelizzazione del mondo, siamo folli o storditi, un fare *impossibile* ci avvicina e tiene svegli da così tanti anni, mai braccia incrociate, diciamo". "È molto difficile, anzi è impossibile! Per questi motivi va capovolto il mondo com'è. Per dire che l'impossibile accadrà se ancora *'resteremo qui, come un peso sullo stomaco... lottando in stracci'*, che l'impossibile aiuterà la speranza se ancora *'su questa terra esiste qualcosa per cui vale la pena vivere'*, per dire che dalle pratiche del possibile finora non è venuta alcuna giustizia"[6].

Aeroporto di Fiumicino, dicembre 1988, primo viaggio in Palestina. "Ali mi accompagna in auto. Ecco, porta con te *Gerusalemme! Gerusalemme!* [di Dominique Lapierre e Larry Collins, 1971], troverai 'il clima di quel tragico 1948 palestinese' e la desolante 'dominazione britannica durata trent'anni', non posso scriverti una dedica, potrebbero trovarla, i bagagli sono ispezionati con cura. Da Roma sei venuto da solo, in autobus, il biglietto l'hai buttato via. All'arrivo al Ben Gurion meglio prendere un taxi collettivo per *Al Quds*, nostra capitale, la Lega degli artisti e l'Unione dei giornalisti ti accolgono al National Hotel, con loro si può lavorare alla prima mostra di Kufia (al teatro Hakawati, credo)". "Notte in albergo, insonne, sfogliando il libro, prima pagina: 'O Gerusalemme, tu che uccidi i tuoi profeti e lapidi chi ti sono mandati [...] ho voluto adunare i tuoi figli come una chiocchia raccoglie i suoi pulcini sotto alle sue ali'" [*Gesù contemplando Gerusalemme dal Monte degli Olivi, Mt 23-27*]. "Sotto le ali di Ali, penso, sottolineando il rigo, piume fraterne a difesa, una grazia".

"[...] Ormai la devastazione è arrivata ai momenti più intimi della nostra vita quotidiana. E ci viene un'immensa tristezza quando guardiamo indietro nel tempo, pensando a quello che eravamo e quello che avremmo potuto essere, se non avessimo incrociato loro sulla nostra strada. E ci attanaglia una profonda angoscia quando ci accorgiamo di quello che stanno progettando per il nostro futuro: ci sembra di essere giunti alla fine del nostro triste viaggio", scrive Ali nel 2002 (per la nuova edizione internazionale di Kufia, dopo l'assedio e le distruzioni dell'operazione *Scudo difensivo* a Jenin).

Venerdì 15 maggio, sul treno per Orvieto. “Gaza insegna l’infedeltà. Ai nostri mestieri, ai nostri committenti, alle nostre comodità, ai nostri paesi armati. Ad inchiodarci sono occhi barbari, a smentire la nostra voce superba, padronale e imbecille, la nostra delinquenza coloniale, trasparente come non sempre. Infedeltà al passato e all’oggi. Liberi se non somiglianti a ieri, liberi se eguali ai barbari, presto”.



2 | Fermo immagine dal video di Mohamad Olwan, archivio gaza_fuorifuoco_palestina, Ramallah, 9 maggio 2025.

3 | Fotograua di Hashem Zimmo, Al Rashid Road, archivio gaza_fuorifuoco_palestina, Gaza, 27 gennaio 2025.

Note

[1] G.I. Giabra, Betlemme 1920 - Baghdad 1994 (poeta e traduttore di Shakespeare, Eliot, Byron, Wilde, Beckett), da *Sequenze poetiche*, in *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese* (a cura di Wasim Dahmash, Tommaso Di Francesco, Pino Blasone), Roma 2024.

[2] Ali Rashid (Khalil), Amman 5 aprile 1953 / Orvieto 14 maggio 2025.

[3] Voci da una ripresa video di Hashem Zimmo, ricevuta da Giuditta Sborgi il 16 ottobre 2025.

[4] Tawuq Zayyad, da *Apparenza e profondità*, in *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese* (a cura di Wasim Dahmash, Tommaso Di Francesco, Pino Blasone), Roma 2024.

[5] All’archivio gaza_fuorifuoco_palestina collaborano: Abdul Hakim Khaled Abu Rayash, Bilal Hassan Elnabih, Issam Rimawi, Muhannad Abdulwahab, Mahmoud Elyan, Mahmoud Illean, Mohamed Mohana, Omar Abu Nada, Yasser Qudaih, Mohamad Al Baba, Musa Al-Shaer, Wala Hatem Sabry, Soha Sukkar, Hashem Zimmo, Mohammad Al Masri, Abnal Masri, Kamel Bulbul, Mohamad Al Aswad, Thaer Aabed, Bashir Abu Al-Shaar (elenco aggiornato all’ottobre 2025).

[6] A. Rashid, per gaza_fuorifuoco_palestina, dicembre 2024 (stralci poetici di T. Zayyad e M. Darwish).

English abstract

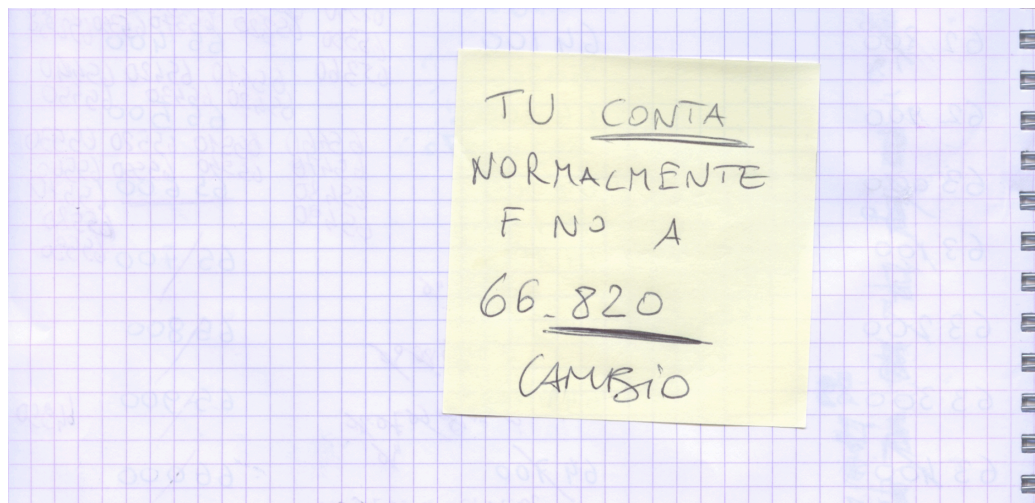
The article *pulvis* Gaza by Patrizio Esposito examines the circulation and reception of photographic from Gaza and the West Bank between late 2023 and May 2025. Referring to reflections by Ali Rashid (promoter of the *archivio gaza_fuorifuoco_palestina* project; and *Kufia* exhibitions 1988/2002), the text hints at the political and ethical implications of visual documentation produced under conditions of ongoing violence. It analyzes how images function simultaneously as evidence and as vulnerable material subject to erasure, manipulation, and selective visibility. Particular attention is paid to the material conditions of image transmission and to the responsibilities of viewers in interpreting photographic testimony within contemporary debates on witnessing and representation.

keywords | Ali Rashid; *archivio gaza_fuorifuoco_palestina*; *Kufia*; Photography; Palestine; Destruction of Gaza.

Incisioni

Sessantasettemila

Cesare Pietroiusti



1 | Dal blocnotes utilizzato durante l'azione.

Per tutti questi esseri tumultuosi che vivono e hanno sete di vita, ci sarà presto tanto silenzio! Come alle spalle di ognuno sta la sua ombra, la sua cupa compagna di viaggio! È sempre come nell'ultimo momento, prima della partenza di una nave di emigranti: abbiamo da dirci più cose che mai, l'ora incalza, l'oceano con il suo desolante silenzio attende impaziente dietro questi rumori, così bramoso, così sicuro della sua preda! E tutti, tutti pensano che quanto fino a questo momento è avvenuto, sia poco o niente, che il prossimo futuro sia tutto: per cui questa febbre, questo gridare, questo stordirsi e soverchiarsi! Ognuno vuole essere il primo in questo futuro: eppure è morte e silenzio di morte l'unica cosa sicura e a tutti comune di questo futuro! Come è strano che questa unica sicurezza e solidarietà non abbia quasi nessun potere sugli uomini, e che essi siano ben lontani dal sentirsi quasi la confraternita della morte (Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza*, IV, fr. 278).

Dal 2010, in luoghi e forme differenti, il collettivo di artisti "Lu Cafausu" – di cui fanno parte Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese, Luigi Presicce e il sottoscritto – si ritrova il due novembre di ogni anno per celebrare la "Festa dei vivi (che riflettono sulla morte)". Si tratta di una celebrazione che vorrebbe non limitarsi alla dimensione del ricordo di chi è già morto, ma promuovere piuttosto un pensiero della finitudine, nella convinzione che condividere una consapevolezza profonda della mortalità possa rappresentare un fondamentale fattore di coesione sociale e di creazione di comunità. Per la XVI edizione



2 | Alcuni momenti dell'azione.

abbiamo deciso di rivolgere l'attenzione della "Festa dei vivi" a chi, semplicemente, è ancora vivo. In un contesto di distruzione e precarietà, riflettere sul valore di quell'ancora, e sulla cura che ad esso è dovuta.

Varie proposte dei cinque artisti – letture, interventi performativi, visione di film, brani musicali, sessioni di disegno – si sono così succedute e alternate in una diretta online. Come mio contributo ho proposto di realizzare il seguente progetto: contare, a voce alta, continuamente, da uno a sessantasettemila. Nessun commento, nessun sottofondo, solo contare (una sintesi di 10 minuti dell'azione è visualizzabile dal sito di Engramma).

L'azione è stata realizzata nel mio studio di Viale Trastevere 259 a Roma, a partire dalla mezzanotte del primo novembre e si è conclusa alle 22.35 del 3 novembre, dopo 46 ore e mezzo di conteggio ininterrotto. Numerose persone hanno risposto al mio invito a collaborare a questo progetto. Dandosi il cambio a contare all'incirca ogni 30 minuti, sono intervenute: Gloria Fraternale, Christian Fecchi, Michele Miranda, Angela Mara Piga, Helia Hamadani, Martina Merico, Aurora Vivencio, Pasquale Polidori, Anna Gloria Flores, Luca Valerio, Noemi Saltalamacchia, Sergio Sarra, Francesca Pinton, Luisa De Donato, Ilaria Mancia, Alex Paniz, Manuel Grillo, Costanza Mancuso, Giacomo Raffaelli, Matteo Nasini, Enrica Palmieri, Giorgia Borgogno, Giulia Pistoso, Emily Jacir, Federico Ferrari, Agnieszka Gratza, Giorgia Accorsi, Caterina Borelli, Benedetta Cestelli Guidi, Sara Alberani, Marta Cornacchia, Marta Dell'Angelo, Chiara Boitani.

Il tempo è passato, come accade talvolta, fuori da un ritmo usuale, facendo perdere la consapevolezza del giorno e della notte; della pioggia che a un certo punto è apparsa fuori dalla finestra come se fosse la scenografia di un film; del mercato domenicale di Porta Portese; di una pagnotta di pane impastato durante la notte e cotta nel piccolo forno del mio studio; delle persone che, nelle pause, si addormentavano un po' ovunque, e di molto altro. E questo è accaduto poiché l'esperienza, nella estrema semplicità della sua produzione, ha assorbito l'attenzione e la passione di ciascun partecipante in un'intensità e una forza condivisa e rafforzata da tale condivisione. Anche nei momenti in cui non stavo contando, sono rimasto a lungo davanti allo schermo nella seconda stanza, dove era allestita una elementare regia, a vedere le altre persone che contavano. Era un po' come davanti al fuoco nel camino: non sai perché, ma rimani lì, e diventi attentissimo alle minime differenze dell'uguale.

Fra tali differenze, meritano una riflessione gli errori. Contare, seguendo la serie dei numeri interi, è, in teoria, semplicissimo. In pratica, una conta che arriva alle migliaia o alle decine di migliaia è inevitabilmente costellata di errori: salti di numeri, intoppi, ritorni a numeri superati molto tempo prima. L'inciampo, l'incertezza, proprio perché momentanei, e proprio perché intervengono in una azione guidata da una regola elementare, evidenziano una potenza espressiva fortemente individualizzata. Un'espressività che può essere vista come una forma di resistenza (involontaria) all'ordine della *consecutio* per eccellenza. Il soggetto che sbaglia in quel momento si imbroglia, cioè si presenta all'appuntamento con il numero 'giusto' in una veste che non è quella dell'ubbidienza alla regola, che ci aspetteremmo da lui, bensì con le caratteristiche di un personaggio che, seppure per pochi attimi e prima di tornare, letteralmente, all'ordine, racconta un'altra storia, cambia le carte in tavola.

L'espressività che si manifesta in quei pochi attimi ha quasi sempre un effetto comico. Il fatto che il progetto *Contare da uno a sessantasettemila* avesse un esplicito riferimento allo sterminio di Gaza, e che quindi ogni numero corrispondesse a un morto, rendeva l'effetto comico un'evenienza imbarazzante. Il numero saltato, il numero pronunciato malamente, il numero inesistente, diventava un morto a cui non si dà il dovuto rispetto, un morto-che-non-conta. Un corpo che, dopo il suo annientamento indiscriminato e ingiustificato, ricade per la seconda volta nella categoria della indifferenza di cui parla Judith Butler ne *L'alleanza dei corpi*: la negazione, che in certi casi viene attuata, della possibilità stessa del lutto.

Sono consapevole di questo delicato nodo etico, e più volte, nel corso della conta, mi sono anche vergognato della mia spontanea risatina di fronte alla goffaggine dell'errore di qualcuna delle persone impegnate nel conteggio. Però credo che la possibilità di includere e comprendere, tanto l'errore quanto l'imbarazzo, sia la caratteristica che allontana *Contare da uno a sessantasettemila* dalla enfatica dimensione celebrativa o vittimistica avvicinandolo invece a quella del progetto artistico. Proprio nel momento di una massima empatia, in cui si avverte una incondizionata solidarietà rispetto alle vittime, emerge l'accadimento banale, minuscolo, ridicolo. Questa ambivalenza situa il progetto nella traiettoria di una tensione energetica che scorre in un campo definito da polarità in contraddizione fra loro, e non soltanto nella certezza di una "posizione" moralmente e politicamente corretta. L'errore, insomma, è un evidenziatore di complessità, rispetto alla intenzione progettuale dichiarata – peraltro necessaria per dare forma all'opera e renderla riconoscibile, dicibile – del dovere raggiungere la cifra prestabilita.

In maniera simile, il quaderno su cui molti dei partecipanti hanno segnato per iscritto il numero a cui man mano arrivavano – a volte andando di cento in cento, a volte segnandoli a uno a uno – è indice della stessa incertezza per la quale ci si rivolge alla tecnica della scrittura per superare la paura di sbagliare la sequenza verbale. Queste pagine, ora scarabocchiate disordinatamente, ora compilate con meticolosità ossessiva, raccontano



3 | Dal blocnotes utilizzato durante l'azione.

anch'esse una forma di resistenza che fa quasi tenerezza, rispetto alla inflessibile esattezza dell'ordine numerico.

Sarebbe cambiato qualcosa se, invece di contare, avessimo letto una lista di nomi (delle persone morte)? A parte la oggettiva difficoltà del reperimento di tutti i nomi e della quantità di tempo necessaria a completare l'azione, la risposta è sì, sarebbe stato diverso. Il numero, rispetto al nome, determina una maggiore potenzialità di riferimenti e di associazioni psicologiche. Ha a che fare con una persona (un morto) – come l'avrebbe il nome – ma è anche un concetto astratto, una unità elementare di senso e di emotività. In chi conta si alternano due tipi di concentrazione: una indirizzata a non sbagliare, l'altra a seguire, in ogni passaggio, un'associazione con la morte, anche nella sua ineluttabilità universale quindi anche nella similarità che avvicina ogni persona morta a Gaza a ognuno di noi.

La consapevolezza della mortalità, con cui ho cominciato questo testo riferendomi alla "Festa dei vivi (che riflettono sulla morte)", vista come un destino che dovrebbe, come dice Nietzsche, accomunare tutti i viventi in una confraternita, è un modo per non cadere nella trappola della "alterizzazione" della morte, che pervade la comunicazione di massa.

La morte è ossessivamente presente nei media, perché – lo sappiamo bene – fa notizia, buca gli schermi. Ma la sua rappresentazione, come in una mascherata, prende le sembianze di un altro assoluto, differente, inassimilabile. Per qualche anno è stato il "terrorista suicida", lo *shahid*, il martire islamico coperto di panni neri e bandoliere esplosive. Prima di lui, era il magrissimo giovane africano malato di AIDS, e prima ancora il bambino del Biafra con l'ascite da denutrizione. Più recentemente è il migrante, l'individuo che scappa da conflitti laceranti tanto quanto indefinibili, incomprensibili e senza speranza di una fine. Tutte immagini della morte e al contempo della diversità radicale. Tutte immagini paurose ma anche rassicuranti perché con me, quella maschera, non ha niente a che fare; può irrompere nel mio teatro, ma il suo spirito, il suo corpo, la sua fenomenologia, il suo essere non mi riguardano. Di ciò io, uomo bianco occidentale, sono certo.

I Gazawi, le centinaia di migliaia di persone ammassate in modo inumano in una striscia di terra grande come il litorale romano, sono l'ultima figura dell'alterità che, in quanto diversa, muore. È importante, credo, riuscire a non cadere, anche questa volta, come in

fondo-tutte le altre, nella solita trappola che ci fa sentire immortali, e che trasferisce la mia consapevolezza della morte nella irriducibile differenza da quest'altro: quello disorientato, in fuga da un capo all'altro di quella striscia, inerme sotto le bombe di un esercito spietato e invincibile.

In questo conteggio ad alta voce, trasmesso in diretta e registrato da una video-camera, ogni numero è diventato un atto di accusa, un lamento funebre, un'evidenza della precarietà dell'esistenza, una monade di tempo prima della morte, ma anche una constatazione dell'uguaglianza delle creature. In una parola, un'unità di vita, quella dell'animale parlante e dotato di autocoscienza che siamo. E in quelle quarantasei ore, in noi tutti noi che abbiamo contato si sono alternate tristezza, rabbia, speranza, disperazione, gioia, affetto, protezione, vicinanza, impotenza, forza, e ancora rabbia. A me è parso, a volte, di poter lanciare in faccia ai signori israeliani dello sterminio, ognuno di quei numeri.

Alla fine, arrivati a sessantasettemila, nel mio studio eravamo in dieci. Abbiamo stappato una bottiglia e abbiamo brindato. Praticamente in silenzio.

Il numero, pure enorme, che abbiamo raggiunto – 67.000 era il numero 'ufficiale' dei morti di Gaza al 22 ottobre, data in cui ho reso noto il progetto – è stato già ampiamente superato dalla prosecuzione dello sterminio. In ciò emerge l'aspetto tragico della conta: l'opera d'arte, per obbedire a una esigenza progettuale, si ferma e si forma a un 'certo' punto, ma il numero dei morti continua, come, indefinitamente, la sequenza aritmetica. La sequenza, come tale, contiene, promette, una prosecuzione.

Pur nella consapevolezza della immediata inutilità pratica di un gesto come questo, e non avendo strumenti di alta tecnologia per rispedire al mittente il suo odio, continuo a credere che la ricerca artistica, e la cura dedicata al dialogo, all'approccio poetico e al pensiero critico siano il nostro contributo possibile all'emancipazione, alla libertà.

English abstract

In *Sessantasettemila*, Cesare Pietroiusti reflects on *Contare da uno a sessantasettemila*, a durational performance developed for the sixteenth edition of *Festa dei vivi* (che riflettono sulla morte). Realised in Rome between 1 and 3 November 2025 and live-streamed online, the work consisted of counting aloud, without commentary or accompaniment, from one to 67,000—the official number of deaths in Gaza as of 22 October 2025, already destined to be surpassed. Over forty-six and a half hours, the counting became a collective action, with multiple participants taking turns, and a form of vigil in which each numeral functions as both abstraction and singular unit of life. The article foregrounds the ethical and aesthetic tensions generated by the procedure: errors and hesitations emerge as unavoidable, exposing the limits of representation and the discomfort of involuntary comic effects in proximity to mass death. By privileging numbers over names, Pietroiusti probes how media regimes “other” death and proposes a shared confrontation with finitude as a fragile basis for solidarity and community.

keywords | Gaza; Lu Cafausu; Cesare Pietroiusti; Emilio Fantin; Luigi Negro; Giancarlo Norese; Luigi Presicce; Festa dei vivi.

Macbeth a Gaza

Intervista a Mario Martone, a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon



La scena del coro di *Patria oppressa, Macbeth* in scena al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, ottobre 2025.

Il 12, 14 e 17 ottobre 2025, al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino è stato messo in scena il *Macbeth* di Giuseppe Verdi per la regia di Mario Martone (il quale aveva già messo in scena l'opera al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi nel 2015). Nel riallestimento fiorentino, la lettura di Martone accentua le ombre – *in primis* psicologiche – dell'opera verdiana come messa in scena dello spazio claustrofobico e ossessivo che è la mente del generale Macbeth. In questa costruzione, si accentua però con particolare veemenza uno scarto, un'apertura: si tratta della scena in cui il coro canta *Patria oppressa*, mentre sul fondale sono proiettate le immagini di Gaza devastata. Abbiamo discusso con Martone di questa scelta e, più in generale, del compito che l'artista, e il teatro in generale, ha dinnanzi all'abisso umano dello sterminio.

* * *

Filippo Perfetti, Giulia Zanon | Vorremmo partire dalle immagini. Quando il mese scorso allo luav ha presentato il libro in cui ripercorre i suoi primi lavori (*Ritratto del regista da*

giovane, Maria Grazia Berlangieri, Venezia 2024), ci aveva colpito il modo in cui raccontava come, nel suo percorso, abbia sempre sentito la necessità di “tenere la porta aperta”: una metafora che ha attraversato sia il suo lavoro registico sia la sua direzione del Teatro Argentina. In questo senso, le immagini del terzo atto – forse una delle poche presenze visive in una scena per il resto spoglia – sembrano configurarsi come un’apertura sul mondo, come una porta che si spalanca verso l’esterno.

Mario Martone | Quando si fa teatro è fondamentale tenere la porta aperta. Bisogna essere consapevoli che il teatro è un sistema di segni, di linguaggi, di spazi: un sistema in qualche modo chiuso, perché dotato di codici propri. Ma, allo stesso tempo, questo sistema deve sempre avere la possibilità di guardare fuori, di aprirsi. È qualcosa che avevo già sperimentato, per esempio, quando misi in scena *I Sette contro Tebe* di Eschilo ai Quartieri Spagnoli di Napoli. In quel caso la porta aperta non dava soltanto sui Quartieri Spagnoli – che pure erano un territorio segnato dalla violenza – ma soprattutto su ciò che stava accadendo allora nell’ex Jugoslavia. Allo stesso modo, lavorando sul *Macbeth* di Verdi, questa apertura mi è sembrata inevitabile. L’opera, infatti, è costruita come uno spazio estremamente chiuso: l’azione si svolge quasi interamente all’interno del palazzo di Macbeth e di sua moglie, nel perimetro ristretto della corte. È un mondo claustrofobico, chiusissimo, in cui siamo costantemente immersi nella mente del protagonista.

E, solo a un certo punto del terzo atto, Verdi apre l’azione verso l’esterno, la sposta sul campo di battaglia e scrive questo coro. Lo spettatore vede un tiranno che è Macbeth e dopo essere stato dentro la sua testa per tutto il primo atto, il secondo e così via, improvvisamente si apre un paesaggio nuovo: non siamo più nella testa del tiranno, ma vediamo coloro che sono vittime della sua violenza. È vero che Verdi ha scritto molti cori di carattere patriottico – il più celebre è ovviamente il *Va’, pensiero* del *Nabucco* – ma in questo caso bisogna prestare molta attenzione alle parole. Qui si parla esplicitamente di genti sterminate, di bambini uccisi. Non si tratta, come spesso accade in Verdi, di un riferimento diretto alla situazione italiana dell’Ottocento, segnata dalla mancanza di indipendenza e dalla lotta per la libertà. Solitamente manca del tutto quella dimensione di strage indiscriminata che invece caratterizza questo coro.

Verdi introduce questi elementi perché sta parlando della Scozia medievale, del mondo di *Macbeth*. Ma proprio per questo il coro si allontana dal contesto politico italiano e apre verso la sofferenza di popoli altri, lontani, che non sono necessariamente quelli a lui più prossimi. È come se fosse Verdi stesso, per primo, ad aprire una porta e a guardare verso una tragedia che eccede il suo tempo e il suo luogo, verso la sofferenza di un popolo lontano, che non è necessariamente quello italiano a lui caro.

Per questo, nel momento in cui mi sono trovato a lavorare su questo spettacolo mentre Gaza era sotto la pressione più terribile, è stato per me del tutto naturale pensare di utilizzare quelle immagini.

GZ | Forse la cosa più forte – e il vero potere del teatro – sta proprio in questo: concedersi la possibilità di uno stravolgimento che permetta alla finestra di aprirsi dall'interno stesso delle stanze del tiranno. Ne abbiamo parlato a lungo, durante le nostre riunioni, cercando di capire che cosa fare, come reagire di fronte a Gaza. A un certo punto ci siamo detti che forse l'atto poetico è la forma più efficace di risposta, che forse scrivere un dramma potrebbe essere una reazione possibile per uscire dalla nostra paralisi. Ma subito dopo abbiamo anche capito che, perché il teatro possa esercitare davvero questo potere, l'unico modo sarebbe ambientare quel dramma nelle stanze di Netanjahu. In questo senso Macbeth è Netanjahu: è guardare il popolo oppresso dall'interno dello spazio del tiranno. Ed è forse proprio questo che rende così potente l'apertura di quella finestra.

MM | È una riflessione interessante, perché in effetti Macbeth è già in Shakespeare un testo interamente immerso nella dimensione del potere tirannico, ma in Verdi lo diventa in modo ancora più claustrofobico. Verdi chiude lo spazio drammatico più di quanto non faccia Shakespeare: siamo costantemente nelle stanze del tiranno. E queste stanze non sono soltanto una metafora del potere. Sono, piuttosto, la precipitazione della sua mente. Le stanze di Macbeth sono la proiezione della sua interiorità: uno spazio cupo, nero, ossessivo. Per questo ho scelto di lavorare senza una scenografia tradizionale, concentrandomi sulla luce e sullo spazio: non volevo entrare soltanto nelle stanze, ma direttamente nella mente del tiranno.

La domanda, in fondo, è sempre la stessa: come è possibile reggere tutto questo? Come è possibile sostenere una tale quantità di violenza? È una domanda che riguarda proprio la figura del tiranno.

C'è, naturalmente, un'ipotesi sadica – quella che potremmo definire pasoliniana, pensando a Salò – secondo cui tutto questo produce addirittura un godimento. È l'ipotesi più abietta, la più insostenibile: l'idea che qualcuno possa provare piacere di fronte a una sofferenza di queste proporzioni.

C'è poi un'altra ipotesi, che è quella dell'indifferenza. L'indifferenza come cecità, come sordità. Paradossalmente, il sadismo è quasi più umano: è un'aberrazione dell'umano, certo, ma resta dentro l'umano. L'indifferenza, invece, è il punto in cui l'umano si arrende del tutto, cancella ogni traccia di sé.

FP | Preparando questa conversazione, stavo sfogliando il libro che racconta la nascita e la lavorazione di *Teatro di Guerra* e mi ha colpito molto un'immagine evocata da Enrico Ghezzi nella sua prefazione, quando scrive che *Teatro di guerra* ci fa sentire "nel presente di cui non può rendere conto, nello spettacolo che è già un tremore, qualcosa di questo leggero non indifferente terremoto". Ecco, con le immagini che lei ha introdotto nel *Macbeth*, si tratta anche di scuotere qualcosa, di produrre una scossa che renda percepibile ciò che ancora oggi lascia molti nell'indifferenza?

MM | Ho fatto un film che si intitola *Noi credevamo*, in cui c'è un'immagine che, ogni volta che appariva, suscitava una reazione molto forte nel pubblico. A un certo punto, i due protagonisti cercano rifugio durante un viaggio notturno per raggiungere i compagni con cui dovranno combattere: ho ambientato la scena all'interno di un manufatto incompiuto di cemento armato, di quelli che devastano le coste del Sud.

È stata una scelta deliberata, come un gesto di trafittura: avevo lavorato con estrema cura su una sorta di "tela ottocentesca", con un'attenzione iconografica molto rigorosa, e a un certo punto è come se avessi preso una lama e l'avessi tagliata. Quel taglio faceva uscire i personaggi dalla continuità storica del racconto e li metteva in rapporto con un'altra immagine: quella di ciò che l'Italia – in particolare il Sud – sarebbe diventata dopo. Quindi si creava questo effetto discronico – un anacronismo che anticipava quello che sarebbe stato.

Nel *Macbeth* accade qualcosa di analogo. Gli spettatori sono immersi nelle stanze del tiranno, dentro la sua mente, in quello spazio chiuso e ossessivo. E a un certo punto, però, compaiono immagini di un altrove che è in realtà molto vicino, estremamente riconoscibile. E voi sapete che questa scelta ha provocato reazioni forti. Alla prima ci sono stati fischi, buu, reazioni molto accese. Insomma: non è mancata la provocazione, e questo mi è sembrato un bene.

FP, GZ | Volevamo capire se queste reazioni si sono percepite già durante lo spettacolo, all'interno della sala, oppure se sono arrivate soprattutto in seguito, attraverso commenti e prese di posizione.

MM | Durante lo spettacolo, in realtà, quella scena è stata lungamente applaudita, e lo è stata in tutte le repliche successive: un applauso che esprimeva chiaramente una condanna. Alla fine dello spettacolo, però, una parte del pubblico ha manifestato il proprio dissenso, protestando. Inoltre, quella stessa sera, anche alcuni lavoratori del teatro sono usciti con degli striscioni, e questo ha ulteriormente accentuato la visibilità del conflitto. Mi sembra una cosa giusta: se tornassi indietro, rifarei esattamente la stessa scelta.

Per quanto riguarda le immagini, ho scelto quelle che tutti ormai conosciamo: immagini riprese dall'alto, spesso attraverso droni. Sono immagini che appartengono alla grammatica della guerra contemporanea da diversi decenni. La prima volta che abbiamo visto immagini di questo tipo è stata durante la guerra in Iraq: ricorderete quelle riprese notturne, con i sensori, tutte virate sul verde. Non erano ancora quelle dei droni, ma immagini quasi astratte, in cui improvvisamente l'essere umano colpito dagli ordigni veniva ridotto, minimizzato fino quasi a scomparire. A volte restava solo un insieme di pixel sgranati. Questa modalità di rappresentazione è continuata nel tempo e oggi, con l'uso dei droni, produce immagini dall'alto in cui vediamo le macerie, ma raramente le persone. Se guardate l'immagine del coro, a un certo punto la scena è dominata da queste riprese lontanissime dall'alto, mentre il coro entra uno a uno. Ho voluto una entrata del coro

lunghissima: uomini e donne che attraversano il palcoscenico da destra a sinistra e si spongono sotto l'immagine.

Si crea così un rapporto prospettico molto preciso: da un lato la distanza delle immagini di Gaza, dall'altro la presenza fisica, concreta degli esseri umani. L'intento era proprio quello di contrastare quella distanza, di rimettere in primo piano i corpi. Questo è forse l'unico momento del *Macbeth* in cui prende la parola il popolo: è il popolo che si mostra, e non più soltanto le fantasie cupe del potere di Macbeth. In quel punto volevo che fosse evidente lo scarto, la distanza prodotta da quelle immagini, e allo stesso tempo la necessità di opporvi una presenza umana che le attraversasse e le contraddicesse.

FP, GZ | Di fronte a Gaza, per capire quale possa essere la nostra postura, ci ha aiutato molto una suggestione che viene da Deleuze e Guattari, quando riprendono Artaud nel passaggio dove scrive che il pensatore deve parlare per gli afasici, e questo non significa parlare al posto degli afasici, ma vuole dire davanti a loro. Alla luce di questo, che cosa pensa debba fare oggi un intellettuale o un artista: che cosa significa stare davanti a Gaza, e non parlare al posto di Gaza o su Gaza?

MM | Per mia natura sono una persona piuttosto schiva. Non amo prendere la parola in ogni situazione e in ogni contesto, perché credo che anche le parole possano essere abusate. Bisogna cercare che siano esatte, necessarie. Un certo grado di essenzialità, secondo me, è fondamentale.

È interessante notare – e credo che questo sia il caso di dirlo – che questa idea dell'essenzialità appartiene profondamente anche alla cultura palestinese. La cultura palestinese è antichissima e, allo stesso tempo, estremamente contemporanea – è una cultura di grande profondità, ma anche di grande rigore. Lo si avverte negli intellettuali palestinesi, nella poesia palestinese: c'è una precisione, una sobrietà che colpisce.

Nel mio caso, per esempio, se mi fossi trovato a mettere in scena un'altra opera, non avrei inserito un riferimento a Gaza "a prescindere". È stato l'ascolto di questa opera, del *Macbeth*, e in particolare delle parole del coro, a rendere inevitabile quella scelta. Se quelle parole fossero state diverse, probabilmente non l'avrei fatto. Credo molto nell'esattezza del gesto: non per difendersi – non c'è nulla da difendere, ed è giusto che un gesto venga anche attaccato da chi non è d'accordo – ma per rispetto verso se stessi e, soprattutto, per rispetto verso un popolo del quale dobbiamo prima di tutto ascoltare le parole.

Se devo dire ciò che sento mancare, talvolta, in questo grande e straordinario movimento di attenzione, azione e attivismo intorno a Gaza, è proprio l'ascolto. Vorrei sentire di più le voci palestinesi. Credo che dovremmo esercitare maggiormente una pratica di ascolto e di relazione con i palestinesi, prima ancora di prendere la parola su di loro.

FP, GZ | Forse ciò che dovremmo cercare di superare, liberandoci da una visione distorta del conflitto, è proprio il paradigma vittimario che vede i palestinesi come vittime da difendere.

MM | Esattamente quello che volevo dire. Anche nella scelta di far entrare i coristi uno a uno, in carne e ossa, davanti a quelle immagini, l'intenzione era proprio quella di restituire la presenza degli esseri umani e del loro pensiero.

I palestinesi non sono soltanto un popolo antico: sono un popolo che ha davanti a sé un futuro. Chi pensa che i palestinesi possano essere annientati si sbaglia profondamente. All'interno delle culture del Medio Oriente e del mondo arabo, la cultura palestinese ha una specificità straordinaria. È un popolo che non si arrende, e non si arrenderà. Non esiste genocidio che possa mettere a tacere una cultura. Proprio per questo è fondamentale dare parola ai palestinesi. Anche perché sappiamo che ciò che sta accadendo produrrà purtroppo altro dolore, altre azioni violente, altre ferite di cui tutti sentiremo il peso. A maggior ragione diventa necessario alzare il volume dell'ascolto delle parole e dei pensieri, e non lasciare che a parlare siano solo le armi.

C'è anche un altro aspetto importante: noi abbiamo moltissimo da imparare. Ho sentito spesso ripetere una riflessione che trovo molto forte, e che credo emerga anche nel *Macbeth*: che cosa Gaza può insegnare a noi, alla nostra cultura? Una cultura che deve molto alla Palestina e che, in fondo, ne condivide alcuni elementi fondativi.

Nel 1996 ho realizzato un breve film sui campi profughi saharawi, *Una storia Saharawi*. I Saharawi condividono con i palestinesi diverse condizioni: sono popoli sottoposti al dominio di tiranni, ma sono anche società estremamente evolute dal punto di vista sociale e politico. In entrambe le culture esiste una forte idea di educazione e di cultura, e le donne hanno un ruolo centrale nella vita sociale. Siamo molto lontani dall'immagine stereotipata che spesso si ha della cultura palestinese. È chiaro che il vero pericolo è che, anche in Palestina, possa farsi strada l'oscurantismo fondamentalista. Ma questo accade proprio quando viene messa a tacere la tradizione socialista e laica palestinese – una tradizione che esiste, così come è esistita in Libano, e come esisteva in Algeria prima di essere soffocata. Sono questioni estremamente complesse.

Tuttavia, tutto ciò che possiamo fare per ascoltare è fondamentale. Tornando a quel film del 1996: io sono andato nei campi saharawi non per fare un documentario "dall'alto", osservando e filmando. Ho fatto un film con loro. La sceneggiatura si costruiva insieme, giorno dopo giorno, man mano che ci si conosceva e si scoprivano le cose. In questo senso, ho aperto il mio cinema ad accogliere ciò che loro portavano. È stata una grande lezione, anche una grande lezione di cinema. Non lavorare in verticale, ma in orizzontale. Credo che questo sia il punto essenziale anche nel rapporto con i palestinesi: disporsi su un piano orizzontale, che è l'esatto opposto della verticalità disumana delle bombe che

cadono dall'alto, cancellando i corpi e gli sguardi. Mettersi tutti sullo stesso piano, guardarsi negli occhi, ascoltare.

FP, GZ | Tornando a *Teatro di Guerra*, che è un film di più di 25 anni fa: i pensieri rispetto alla catastrofe nei Balcani, di Sarajevo, sono gli stessi che aveva allora oggi davanti alle rovine di Gaza? Le urgenze sono le stesse? Qualcosa è cambiato?

MM | Sono chiaramente situazioni diverse, ma resto convinto che nell'ex Jugoslavia sia iniziata la guerra nella quale, in un modo o nell'altro, siamo ancora oggi coinvolti. Una guerra disseminata, diffusa, che non ha più nulla a che fare con le guerre del passato, con eserciti che si fronteggiano. È una guerra che consiste nel bombardare dall'alto, nel fare strage di corpi inermi. In questo senso, la guerra in ex Jugoslavia è stata la prima a essere vista così: una guerra che entrava nelle case, che si guardava in televisione, al telegiornale. Non era mai accaduto prima. Eppure, il vedere di più non ha significato affatto capire di più. Anzi: come accade oggi con Gaza, l'eccesso di immagini si è rivelato pericolosissimo. La ridondanza, l'affastellamento, l'immediatezza delle immagini – oggi aggravate anche dall'intelligenza artificiale e dalla loro possibile falsificazione – fanno ormai parte della guerra a pieno titolo.

C'è poi un altro aspetto che mi colpisce molto, se torniamo all'ex Jugoslavia. Sappiamo che quella guerra nasce anche dal riemergere improvviso della spinta religiosa dopo la caduta del Muro. Quando sono stato a Sarajevo mi raccontavano che, prima della guerra, era del tutto normale che bambini musulmani, ebrei, cattolici e ortodossi convivessero: ognuno partecipava ai riti dell'altro, alle feste, ai battesimi. La religione aveva una dimensione più culturale e antropologica che fideistica.

A un certo punto, invece, è tornata con forza la religione come fede assoluta. È tornato Dio – un dio nel nome del quale, proprio perché assoluto, si giustifica il male. Anche oggi molti agiscono nel nome di dio. Gran parte di ciò che sta accadendo nel mondo avviene nel nome di Dio, e questo è estremamente grave. Dio ha molte facce, ma quella che oggi sembra dominare è quella dell'oscurantismo. Che tipo di confronto è possibile con chi afferma: "Le cose stanno così perché Dio lo ha deciso", "Questa terra è mia perché Dio me l'ha data"? Quali argomenti possono opporsi a questo? Ovunque, da parti diverse, si invocano dei 'Dio' assoluti. È questo oscurantismo, secondo me, il vero male del nostro tempo, e affonda le sue radici proprio in quella stagione di guerre.

A questo si accompagna anche una crisi profonda della politica. E quando dico politica, intendo la *polis*. Ciò che vedo distrutto è proprio il concetto di *polis*: il luogo del confronto, anche duro, tra ragioni diverse. Mi manca la *polis*. Mi mancano gli spazi di incontro e di scontro. Le piazze. Tutto sembra essersi disgregato sotto il peso delle immagini, delle falsificazioni, della perdita di senso.

Abbiamo parlato della sparizione dell'umano: la proliferazione incontrollata delle immagini e la sparizione dell'umano procedono insieme. È una violenza diffusa, invasiva, che attraversa tutto.

Per questo penso che, se c'è qualcosa che dobbiamo fare oggi, è alimentare ovunque sia possibile l'articolazione del pensiero, la dialettica, la creazione di spazi di condivisione e di dialogo. Che sia il teatro, la piazza, un luogo di aggregazione, persino una chiesa. Non dimentichiamo che, paradossalmente, in tempi recenti parole molto forti sono arrivate anche da Papa Francesco.

Viviamo in un tempo pieno di contraddizioni. Ma proprio per questo dobbiamo evitare i paraocchi, cercare di essere rigorosi, severi, e allo stesso tempo capaci di ascolto. Anche perché questo fondamentalismo che invoca Dio è spesso soltanto la copertura di necessità e interessi molto terreni.

English abstract

The Teatro del Maggio Musicale Fiorentino staged Giuseppe Verdi's *Macbeth* in a production directed by Mario Martone (first presented at Paris's Théâtre des Champs-Élysées in 2015). In its Florentine production, Martone intensifies the opera's psychological chiaroscuro, framing it as an immersion in the claustrophobic, obsessive space of Macbeth's mind. A decisive rupture is introduced during the chorus *Patria oppressa*, when projections of a devastated Gaza appear on the backdrop. This interview with Mario Martone examines the rationale and stakes of that choice and, more broadly, considers the responsibilities of theater—and of artistic practice—when confronted with the human abyss of genocide.

keywords | Mario Martone; *Macbeth*; Giuseppe Verdi; William Shakespeare; Mimmo Paladino; *Una storia Saharawi*; *Noi credevamo*.

Amleto a Gerusalemme

Gli angeli sopra la città

Gabriele Vacis. In Appendice: Erica Nava, Lorenzo Tombesi, Nicolò Vinetti, Polinice, Eteocle, Antigone nelle piazze proPal



Amleto a Gerusalemme, 2016.

§ Appendice | Erica Nava, Lorenzo Tombesi, Nicolò Vinetti, *Polinice, Eteocle, Antigone nelle piazze proPal*

Ormai molti anni fa, nel 2008, ho lavorato alla fondazione di una scuola di teatro a Gerusalemme Est. La sede era El-Hakawati, il Teatro Nazionale Palestinese. Non esiste una nazione palestinese, ma esiste un teatro Nazionale palestinese. È un paradosso. Negli anni di lavoro in Palestina avrei capito che tutto quello che riguarda la “terra santa” è paradossale. Oggi ancora di più.

Per raccontare quell'avventura riprendo un'intervista che avevo fatto con Katia Ippaso all'inizio dell'esperienza. Katia è una giornalista che sa molto di teatro, per alcuni periodi è venuta con noi a Gerusalemme per seguire il lavoro. Alla fine ha scritto un libro molto bello: *Amleto a Gerusalemme* (Napoli 2009).

Per andare a Gerusalemme, si prende l'aereo da Roma e si atterra a Tel Aviv. Dopo il buio del mare Tel Aviv è un'esplosione di luce. E questo già è strano, perché ti aspetti di arrivare in una zona oscura, dove magari c'è il coprifuoco. Invece, è una metropoli, ma più illuminata delle metropoli occidentali. Penso a New York, che mi è sempre sembrata poco illuminata. Là è una questione sociale: per gli americani la cosa pubblica dev'essere ridotta al minimo, quindi per illuminare le notti newyorchesi bastano le luci delle vetrine, sempre accese. Qui a Tel Aviv è una questione di paura. Loro dicono di sicurezza, ma ormai, quella parola lì, sicurezza, vuol dire tutto e niente, spesso serve a nascondere la realtà. La realtà è che le città più illuminate sono quelle che hanno paura. Un po' come nelle galere, in cui la luce artificiale non si spegne mai. Quindi arrivi di notte al Ben Gurion. Al controllo passaporti, chiedi di non farti mettere il timbro altrimenti non potrai andare in Siria o in Giordania, ma loro te lo mettono lo stesso. Cosa che, paradossalmente, è utile perché ai check point lo vogliono timbrato, se no magari passi cinque minuti infiniti con un mitra puntato a dieci centimetri dal cervello, finché una soldatessa non finisce di controllare il passaporto. Tra Tel Aviv e Gerusalemme devi passare tre, quattro check point. Ma quello che è impressionante sono i ragazzini. I check point sono gestiti da diciotto/diciannovenni armati di M16. Ragazze e ragazzi. Paradossalmente là si realizza una triste parità tra uomini e donne. Spesso il capo della squadra era una ragazzina.

L'autista che ti è venuto a prendere al Ben Gurion di notte ti dice: "Questo è il Muro". E tu pensi che il Muro sia una cosa che ha un inizio e una fine. Pensi che sia una costruzione simbolica magari in periferia. E invece, a oggi, a soli quattro anni dall'inizio, pare che siano stati costruiti più di 500 km di Muro. L'oggi a cui mi riferivo è l'estate del 2008, quindici anni dopo il muro è lungo più di 700 km. Già allora avevo pensato a come Israele, tutto intero, sia più piccolo della Lombardia. E il muro di Berlino era lungo 150 km. Questo Muro è presente dappertutto, lo attraversi se riesci a superare i check point, quindi puoi entrare in Palestina. Non c'è una nazione palestinese politicamente riconosciuta, ma di fatto Israele e la Palestina sono pesantemente separate da questo Muro, che è alto 8 metri e 40. Il muro di Berlino era alto 4 metri e 20.

Siamo arrivati tardi a Gerusalemme, alle tre e mezzo del mattino. Trovarmi per la prima volta in quel luogo mitico, vorrai mica andare a dormire? Andiamo al Muro del Pianto. Gerusalemme vecchia è deserta, solo soldati che bevono e dormicchiano agli angoli con l'M16 in grembo. Per entrare al Muro del Pianto devi passare un metal detector, come in banca. E lì, di notte, ci sono solo ebrei fondamentalisti con i cappelloni neri e le basette ricciolute. Fanno avanti e indietro ossessivamente davanti al muro, voltando le spalle al mondo. Insomma, tra armi, muri, metal detector, ho avuto immediatamente un'impressione di follia e di violenza, più che di spiritualità.

Katia Ippaso, nel nostro colloquio, mi chiede se e come il teatro può aiutarci a costruire o a ricostruire un immaginario diverso, tracciando il filo di affabulazioni nuove, che posso-

no arrivare se non a contraddire almeno a compensare quello che ci è arrivato fino a ora: le informazioni luttuose, i messaggi di morte.

“La scuola che abbiamo fondato”, le rispondo, “dovrebbe riuscire a mettere in collegamento gli attori palestinesi con attori italiani. Loro sono attori magnifici. Hanno una presenza straordinaria. Non si tratta di andare a insegnare. Ci scambiamo delle esperienze”. Faccio un esempio. Negli ultimi vent’anni, insieme ad altri amici, mi sono occupato di un teatro che recupera il racconto, la narrazione. In Palestina c’è una tradizione narrativa millenaria. Loro hanno molto da insegnare a noi. Io sto lavorando da tempo su un metodo che chiamo “La Schiera”. Gli attori palestinesi hanno proposto dei loro esercizi, delle loro improvvisazioni. Naturalmente sono molto diverse da quelle che propongo io, ma sono riconducibili a un unico atteggiamento di fondo: l’ascolto. In questo tempo di comunicazione mediata, in cui chi parla non vede e non sente chi lo sta ascoltando, il teatro offre una possibilità: chi parla può ascoltare chi ascolta. Incontrare qualcuno che, venendo così da lontano, per cultura ed esperienza, cerca quello che cerco io è stato molto bello.

A distanza di anni da quel colloquio posso dire che i risultati, in questo senso, sono stati sorprendenti. Avevo chiamato, per esempio, a tenere un seminario a Gerusalemme Marco Paolini. Dalle relazioni che ne erano nate, otto anni dopo, nel 2016, cinque attori palestinesi, cresciuti alla nostra scuola di El-Hakawati, sono venuti in Italia e abbiamo fatto *Amleto a Gerusalemme*, uno spettacolo che li vedeva in scena insieme, appunto, a Marco Paolini e ad altrettanti giovani attori italiani. Lo spettacolo riscosse molti consensi di pubblico e di critica.

Ma, prima di tornare all’intervista di Katia Ippaso, a distanza di tanto tempo è interessante riportare la reazione del sito *informazionecorretta.com*. *Come i media italiani presentano Israele, il mondo islamico, terrorismo*. Il 23 settembre 2015 esce infatti un articolo riferito all’annuncio dello spettacolo da parte del Teatro Stabile di Torino:

Il Teatro Stabile di Torino ha deciso di produrre, per la prossima stagione teatrale, lo spettacolo "Amleto a Gerusalemme", firmato da Gabriele Vacis e Marco Paolini. Il debutto è previsto il 29 marzo 2016 alle Fonderie Limone di Moncalieri (TO). Si tratta di un'opera che non vuole rendere ragione alcuna alla complessità della capitale di Israele, portando in scena esclusivamente la lettura palestinese dell'attualità della regione. Ma soprattutto, è un'opera che porta in scena la domanda di Amleto, "Essere o non essere?", e la riferisce agli arabi palestinesi di oggi. Una scelta vergognosa, perché sarà Israele a essere incolpato della condizione degli arabi palestinesi, una condizione di cui gli arabi palestinesi dovrebbero attribuire responsabilità soltanto a se stessi, ai loro leader, al largo sostegno al terrorismo, all'antisemitismo ufficioso e ufficiale, alla debordante corruzione, al familismo di stampo mafioso, al parassitismo nei confronti degli ingenti aiuti internazionali.

Sembra la recensione di un critico che ha visto lo spettacolo. Ma lo spettacolo debuttò solo sette mesi dopo, e posso assicurare che in quel settembre avevo, certo, qualche idea,

ma non sapevo assolutamente come sarebbe stato lo spettacolo. Il paradosso che si vive in terra santa, te lo porti dietro sempre e comunque. Ma torniamo all'intervista del 2008:

Katia Ippaso | Parlando di linguaggio, ho la sensazione che questo teatro di cui stiamo facendo esperienza ci possa aiutare a scartavetrare anche la retorica che si portano dietro certe parole: guerra, pace, amore, odio possono non significare niente perché se ne abusa quotidianamente, per via mediatica. Attraverso questo tuo metodo, e con questo scavare in questi giorni nei loro vissuti, in una maniera talvolta anche conflittuale, possiamo capire per via emotiva, teatrale, che la pace non è data. La pace si conquista...

Gabriele Vacis | La pace è difficile, è una cosa che probabilmente in natura non si dà. Sì, la pace è una conquista. Non è data a priori. In questi giorni di lavoro a Gerusalemme mi sono reso conto di come le posizioni di queste persone sono tutte molto diverse l'una dall'altra. Prima di cominciare a lavorare a questo progetto, io credevo che esistessero i palestinesi e gli israeliani. Invece no, invece esistono persone che sono nate lì, persone che sono immigrate in quel luogo, persone che provengono magari dall'ex Unione Sovietica ma sono israeliane da tre generazioni. Tra le persone che sono nate a Gerusalemme Est, tu incontri individui molto diversi. In qualcuno, ho riscontrato una forte carica ideologica. Un attore all'inizio mi disse che avremmo dovuto fare uno spettacolo che fosse utile alla causa palestinese, che raccontasse l'oppressione. Erano le cose che io mi aspettavo di sentire da tutti. Ma non è stato così. Altri mi hanno detto che non ne potevano più di questi discorsi. I più giovani hanno cominciato a chiedersi, a chiedermi: che cosa ci aspetta? Perché non andiamo via? E se volessimo andarcene, abbiamo veramente la possibilità di farlo? La realtà contemporanea è di una complessità straordinaria. Allora, l'unica possibilità che abbiamo è di comprendere questa complessità. Io ho anche un desiderio segreto: spero che questo progetto abbia un seguito. Sarebbe bello mettere insieme attori palestinesi e attori israeliani.

Bianco e nero non ci sono, ci sono solo infinite sfumature di grigio. Tutto quello che possiamo fare è cercare di comprendere. Nel 2008 si parlava molto di società liquida. Cominciavamo a fare *surfing* sulla realtà. Viaggiavamo dappertutto con grande libertà, rispetto a oggi, navigavamo in Internet con stupore e speranza. Da Gerusalemme mi si chiariva che se avessimo continuato a pensare che la liquidità fosse la nostra vera realtà, ci saremmo sbagliati di grosso. A Gerusalemme si comprendeva bene un altro paradosso: abbiamo sempre meno frontiere, ma è anche vero che crescono i Muri di separazione fisica. Da un lato il mondo è regolato da Internet, dall'altro si fa un Muro di 500 km in un posto sperduto della terra. Come facciamo a capire la complessità di questa realtà, se continuiamo a pensare per contrapposizioni? Quando riusciremo a superare la contrapposizione come metodo di analisi del mondo, allora avremo fatto qualche progresso. Ecco perché sono contento di trovarmi con un gruppo di attori palestinesi non a preparare Brecht, che magari ti dice che gli oppressi si devono liberare, ma a lavorare su *Amleto*, che è il dubbio per antonomasia.

Mi è venuto in mente *Amleto* quando ho visto che loro sono pieni di dubbi, più di me. Hanno amici israeliani, ma poi subiscono quotidianamente soprusi insopportabili. Allora magari con i loro amici israeliani ci bisticciano, per un po' non si parlano, poi tornano a

sentirsi... È la vita: una possibilità di affrontarne la complessità è prendere un filo, srotolarlo con pazienza e cominciare a raccontare. Il racconto è molto diverso dall'informazione. Noi ormai abbiamo degli impermeabili di plastica robustissima che ci fanno scivolare addosso la pioggia dell'informazione. L'immagine di *Blade Runner*, di una città futura in cui piove sempre, è una metafora azzeccata. La pioggia che cos'è se non il continuo caderci addosso delle informazioni? Ma noi abbiamo l'impermeabile e cerchiamo di ripararci. Il racconto è una cosa diversa. Chi fa informazione deve sempre prendere una posizione, assumere un unico punto di vista. Il racconto, specie se è racconto teatrale, moltiplica i punti di vista. L'informazione è sempre dalla parte di qualcuno, il teatro no. Shakespeare riesce persino a mettersi dalla parte di Macbeth (a tal proposito, si veda l'intervista a Mario Martone pubblicata in questo numero di Engramma). Mettersi dalla parte di Macbeth non significa giustificarlo, ma cercare di comprendere anche le sue ragioni. Isolare Macbeth significa non uscire dalla morsa di Macbeth, che è quella di tenerci fuori dal suo cervello.

Amleto a un certo punto accede alla verità, in qualche modo è 'chiamato'. Il padre lo chiama e Amleto accede alla verità. Riceve un'investitura formale, qualcosa di simile alla Cresima, che assomiglia al Bar Mitzvah ebraico. Al Catechismo mi insegnavano che con la Cresima diventiamo guerrieri di Dio. Ecco, Amleto dopo l'incontro con il padre diventa Guerriero di Dio. Ha parlato con lo spettro, ha ascoltato la confessione di Claudio. È sicuro di conoscere la verità: da questo punto in poi è una strage. Perché, quando c'è qualcuno convinto di possedere la verità, incominciano i cadaveri. L'Eleto è giudice ingiudicabile. È questa la storia di Amleto ed è sovrapponibile alle storie che si vivono oggi in Palestina. Nel 2008 avevo detto così: è questa la storia di Amleto ed è sovrapponibile alle storie che si vivono oggi in Palestina, dove tanta gente è convinta di avere la verità in tasca. Oggi non direi più Palestina, direi Israele. Nel 2008 in Palestina per fortuna c'era tanta gente che aveva un sacco di dubbi, che si faceva domande: cosa diavolo possiamo fare? Oggi le domande che possono farsi i palestinesi sono sepolte sotto le macerie delle certezze di Israele. E sempre nel 2008 concludevo il pensiero così: io non so se alla fine del nostro lavoro teatrale troveremo delle risposte a questa domanda. Ma domandarci "cosa diavolo possiamo fare?" mi sembra l'unica possibilità. A questo punto Katia mi chiedeva:

KI | Odio e vendetta sono parole-miccia, specialmente nel contesto che accoglierà il progetto. Come pensi di affrontare la tentazione, che sicuramente ci sarà, di un'interpretazione univoca della faccenda, la possibilità di leggere la storia di Amleto come la storia di un'usurpazione e di una guerra di liberazione dall'oppressore israeliano?

GV | Andando a scavare nelle vicende personali. Io credo che l'unico antidoto all'ideologia siano le storie; non "la" storia, "le" storie. Da un certo momento in avanti non ci sarà più bisogno di discutere nei nostri incontri se i palestinesi sono un popolo oppresso e in lotta (anche perché è vero: i palestinesi sono un popolo oppresso e in lotta per la propria libertà), non parleremo più di questo. O almeno, ne parleremo, ma attraverso storie minute. Le storie liberano dalla contrapposizione ideologica. Le storie sono precise, esatte. Una possibilità è lavorare con precisione, con esattezza. La prima cosa da cercare, con gli allievi attori di Gerusalem-

me è il rigore della presenza: i ragazzi imparano ad avere consapevolezza del proprio corpo e dello spazio. Però stiamo parlando di ragazzi. Amleto era un ragazzo. Ci vuole anche lo scatenamento. Amleto è una tragedia di giovani, del passaggio all'età adulta. Il momento in cui abbiamo bisogno di scatenarci. Riuscire a scatenarci senza far danni, senza farsi male e senza far male a nessuno è l'obiettivo. Ci vuole rigore per esserne consapevoli.

Nell'intervista di diciassette anni fa Katia Ippaso mi proponeva un'altra serie di importanti considerazioni, poi l'intervista si concludeva con una storia con cui concludo anche questo articolo: eravamo stati a Betlemme a cenare, sotto la Basilica della Natività c'è un posto che si chiama "La tenda beduina". Insomma, avevamo fatto tardi e stavamo tornando da Betlemme a Gerusalemme. C'è un tratto di strada che non sembra molto raccomandabile, un tratto un po' deserto. Foriamo una gomma. Improvvisamente si materializza nella notte un ragazzo che in arabo mi dice qualcosa che non capisco, ma che sembrava un'offerta d'aiuto. Io ero molto agitato: chi era questo qui? Mi sono agitato ancora di più, quando si è fermata accanto alla nostra un'altra macchina bianca e lunga con tre ragazzi dentro. Questi cominciano a scambiarsi, in arabo ovviamente, delle battute con il ragazzo che si era avvicinato a me. Avevo la mano sulla chiave inglese, non so cosa ci avrei fatto, figuriamoci. Ma ho avuto paura. L'automobile bianca se n'è andata. Il ragazzo ha tranquillamente finito di aiutarci a cambiare la nostra gomma, poi se n'è andato salutandoci in italiano. Siamo risaliti in macchina e ho chiesto al funzionario dell'ambasciata che ci stava accompagnando: "Cosa voleva quello lì? Gli ha dato dei soldi?". Lui mi ha risposto che quel ragazzo non voleva niente, che i palestinesi sono così. Se qualcuno è in panne lo aiutano. Viviana Simonelli, la funzionaria dell'Ente Teatrale Italiano che era in macchina con noi, e che ha seguito tutto il lavoro, dice: "Ma l'avete visto? Era bellissimo, sembrava un angelo". Io veramente, spaventato com'ero, non avevo proprio pensato di guardarlo. Però, effettivamente, se non è tra Betlemme e Gerusalemme che un angelo, di notte, appare nel buio e ti aiuta a cambiare una gomma, dove sono gli angeli?

Appendice | Polinice, Eteocle, Antigone nelle piazze proPal

Erica Nava, Lorenzo Tombesi, Nicolò Vinetti

Il regista e drammaturgo Gabriele Vacis, con Roberto Tarasco e la compagnia teatrale PoEM, Potenziali Evocati Multimediali, dal 2023 mettono in scena in vari teatri italiani "Trilogia della Guerra" – due adattamenti di Eschilo con *Prometeo* e *Sette a Tebe*, e un adattamento da Sofocle, con *Antigone e i suoi fratelli*. Con questo progetto riflettono su come "dispiegare in modo appassionante le leggi della convivenza civile, così come i limiti" e pongono lo spettatore davanti la realtà di un "terribile amore



Graffito a Venezia.

Dalle prove di *Sette a Tebe*. Fotografia di Eduardo De Matteis.

Bambini durante una protesta sulla Striscia di Gaza, 1993.

Stazione di Torino Porta Susa durante le manifestazioni per la Palestina, 2025.

La sfinge all'ingresso di Torino durante le manifestazioni per la Palestina, 2025.

per la guerra”, costringendolo a ‘stare’ con la battaglia, a immaginare e comprendere – senza cadere in facili illusioni di speranza – scuotendo le corde della nostra memoria culturale e mettendola al vaglio delle catastrofi del presente. Pubblichiamo qui alcune riflessioni rapsodiche del gruppo PoEM sul conflitto, scaturite dalla loro esperienza comune e dalle suggestioni delle piazze occupate per la Palestina.

Sette a Tebe ha debuttato a ottobre 2023 al Teatro Olimpico di Vicenza. Nel tempo è cambiato molto, adesso comincia così:

Alle manifestazioni ho incontrato amici che non vedevo da tempo perché “il lavoro”, “l’Università”. Ho visto ragazzi piangere perché voltandosi si sono resi conto di non essere soli. Ci avete tenuti a bada con la vostra televisione, con le vostre merendine, con il mito della sicurezza, ma non è più possibile. La solitudine a cui sembravamo condannati non è reale: la campana di vetro si è incrinata. Noi, la mia generazione e quella che segue, abbiamo una grande occasione: smantellare un sistema economico e politico che non è più sostenibile. Grandi! Fate largo: siamo gli ingenui, i facinorosi. Siamo i bambini che gridano “il re è nudo”. Che è finito il tempo di “re” e “regine”. Non c’è ruolo che regga. Non c’è istituzione che regga: scuole, parlamenti, tribunali, caserme, sono parole che non significano più niente. I tempi che abitiamo sono straordinari, bisogna penetrare lo squarcio. Accelerare il fallimento. Forzare il collasso. Occupare. Bloccare tutto. Come? Abbiamo detto “no” alla violenza dei potenti, perché noi non ne siamo capaci. Ma non possiamo più stare ad aspettare un qualche “piano di pace” o il martirio. Che cosa ce ne facciamo di un posto in paradiso?

Nella parte centrale di *Sette a Tebe* il messaggero riporta a Eteocle quello che ha osservato fuori dalle mura, quali armi il nemico ha schierato. Lo fa raccontando cosa c’è disegnato sugli scudi dei guerrieri: è una guerra di immagini, di simboli.

Messaggero | Sulla facciata dello scudo, è scolpito l’emblema della sua arroganza: un cielo fiammeggiante di stelle e nel mezzo una luna piena: l’occhio della notte che su tutto si staglia.

Eteocle | E l’occhio della notte sarà un presagio di morte per lui stesso: morirà, e la notte cadrà sopra ai suoi occhi.

Messaggero | Chi gli opporrai? Chi credi che possa resistergli?

Ci siamo domandati a lungo cosa potessero significare per noi oggi, immagini di questo tipo. Alla fine è venuta fuori una lingua che parla di me, di noi, di quando eravamo adolescenti e giocavamo a fare i maschi: AK-47 è un fucile d'assalto, per gli amici Kalašnikov dal nome del militare che se l'è inventato. La Russia l'ha sparso in tutto il terzo mondo ed è diventato un simbolo d'indipendenza e libertà, perfino nelle mani di Al Qaida.

*

C'è chi ci legge ipocrisia: le guerre, d'altronde, sono tante. Sì, è vero, le guerre sono tante. E non sempre vale il principio dell'universalità della lotta, perlomeno non fino in fondo. Le distinzioni si accumulano, la complessità va preservata, non bisogna fare di ogni erba un fascio – sia mai, ché di 'fasci' in giro ce ne sono fin troppi. Eppure tutto è connesso con tutto: una singola causa può incarnare dinamiche universali di oppressione, ingiustizia, violenza o resistenza – mi sembra scontato. E questo a prescindere dalle contraddizioni, o forse proprio grazie a esse. Per molte persone si tratta di un'esperienza nuova; prima loro in piazza non c'erano. È ipocrisia? No, è cambiamento, e menomale. Dopotutto, sebbene non sia l'inizio, abbiamo solo cominciato. Correggendo Rimbaud: e all'aurora, armati di una rabbia ardente, noi bloccheremo le splendide città.

leri (data) c'è stata la manifestazione contro gli Stati Generali della Casa organizzati da Forza Italia. Le forze dell'ordine hanno esercitato una violenza immotivata sui manifestanti. Andrea ha cercato di dialogare con i poliziotti, ma è stato subito liquidato da uno di loro, che lo ha definito "psicopatico":

"No. Sono un attore".

"Allora vai a recitare da un'altra parte".

"Preferisco stare qui a dire la verità".

La lista di quello che si rischia è piuttosto lunga – e non solo in linea teorica: affrontare controlli, denunce, sanzioni o limitazioni alla libertà di espressione; essere sottoposto a sorveglianza; ricevere un foglio di via, un divieto di manifestare o il confino; subire la detenzione, l'esilio, la tortura. E, dato quel che succede quotidianamente nelle carceri italiane, essere esposti a un reale e imminente rischio di morte. Fino a che punto riuscirei a spingermi? Nonostante quello che scrivono i giornali, strumentalizzando le notizie senza spiegarle e senza fare le dovute distinzioni, è questo che c'è in ballo: la verità dei corpi. Il mio corpo. I nostri. I loro. I corpi lontani. I corpi morti. E, no, non sono tutti uguali. Io ero e sono tutt'ora in una posizione comoda, ho il lusso di potermi porre queste domande. Quindi, di nuovo: fino a che punto riuscirei a spingermi?

English abstract

Gabriele Vacis recounts his 2008 experience founding a theater school at El-Hakawati, the Palestinian National Theatre in East Jerusalem, which led to *Amleto a Gerusalemme* (2016), performed by

Palestinian actors. An appendix extends this reflection on conflict through PoEM, the company with which Vacis staged the *Trilogia della guerra*, connecting it to contemporary images and solidarity protests for Palestine.

keywords | Gabriele Vacis; PoEM; Palestina; Hamlet; Jerusalem; *Seven against Thebes*

Arte è cicatrice

Alberto Burri, Anselm Kiefer, Ariane Littman, Emily

Jacir

Elea Mitrano



1 | Alberto Burri, Gibellina, Grande Cretto (1968).

Ogni guerra produce una frattura ontologica che eccede la semplice sequenza degli eventi. Il tempo si incrina, sospeso tra la fine di un ordine precedente e l'indeterminatezza di un assetto futuro ancora inabitabile. In questo intervallo città e paesaggi, depositari di stratificazioni materiali e simboliche, divengono le superfici sensibili della lacerazione, registrando ciò che il linguaggio fatica a nominare. La fine delle ostilità non coincide mai con un semplice ritorno all'ordine precedente; al contrario, implica sempre una presa di posizione sulla memoria e l'identità collettiva. In questo senso ogni ricostruzione seleziona ciò che può restare visibile e ciò che, pur riedificando, verrà definitivamente cancellato (Centanni 2011).

La Seconda guerra mondiale impose una cesura netta, non solo nella storia dei conflitti, ma nel modo in cui la guerra si iscrive materialmente nei territori. Da quel momento, intere

città assunsero il volto di topografie ferite: la distruzione non era più un semplice effetto collaterale, ma entrava nel progetto stesso del conflitto, lo strutturava e lo definiva. Ed è proprio questo salto di scala, questa mutazione della guerra in fenomeno territoriale totale, a rendere il Dopoguerra un laboratorio inedito sul visibile e sul vivibile (Gribaudo 2005).

In Italia, il Dopoguerra si configurò come un tempo di ricomposizione urgente più che di reale elaborazione del trauma. La ricostruzione divenne immediata necessità e assunse spesso la forma di un ritorno formale all'identico: il principio del "com'era e dov'era", nato come risposta alla paura della perdita e come gesto di continuità con un passato spezzato, finì per trasformarsi in paradigma generale. Il restauro storicista non si pose come spazio di interrogazione del trauma, ma come pratica di ricomposizione che ne aggirava il nucleo, mettendo in contatto esigenze differenti e talvolta contrapposte: il bisogno delle popolazioni colpite di sottrarsi a un'esposizione costante della perdita e l'urgenza di nuovi e vecchi assetti egemonici di chiudere rapidamente i conti con un passato compromettente. In tale processo, la nozione stessa di patrimonio 'integro', in larga parte elaborata e tradotta in forme monumentali durante l'epoca fascista, fu adottata come modello da recuperare, più che come possibilità di rielaborazione e messa in discussione critica. Vittime e vincitori, pur per ragioni diverse, finirono così per convergere in una medesima economia della rimozione. La ferita venne neutralizzata attraverso la restituzione di ciò che era stato distrutto nella forma di ciò che sembrava sempre esserci stato. In questo processo, le macerie furono rapidamente assorbite, e il corpo urbano suturato e ricondotto a superficie coerente, apparentemente integra (Centanni 2011).

Proprio contro questa strategia di rimozione, tanto più efficace quanto meno dichiarata, alcune pratiche artistiche del secondo Novecento iniziarono a intervenire, spostando il problema dal che cosa ricordare al come rendere visibile ciò che non può essere pacificato. In un contesto in cui la ricostruzione aveva ricucito troppo in fretta per restituire continuità là dove si era prodotta una frattura storica e simbolica, l'arte comincia a lavorare sulla persistenza della ferita, abbandonando ogni forzata immagine di unità. In questo orizzonte si colloca ad esempio il lavoro di Alberto Burri. A partire dall'esperienza diretta della guerra e della prigionia, l'artista italiano fa della materia il luogo di un cedimento irreversibile. Nei cretti, nelle combustioni, nelle superfici lacerate, la materia non viene restaurata né sublimata, ma spinta fino ad un punto di incrinatura. Non più accidente da correggere, la crepa diviene il luogo stesso in cui l'opera accade. Questa logica raggiunge una forma paradigmatica nel *Cretto* di Gibellina [Fig. 1], realizzato sul sito della città distrutta dal terremoto del Belice del 1968: qui la ricostruzione non assume la forma di un ritorno all'identico, né di una rifondazione simbolica dell'abitato, ma di una monumentalizzazione del vuoto. La pianta urbana viene sigillata sotto una colata bianca che fissa la distruzione, rendendola di fatto ineludibile. Abbandonata ogni forma di nostalgia, la memoria passa attraverso una discontinuità spaziale che obbliga a fare i conti con ciò che non può essere restituito.

Il *Cretto* si inserisce in una più ampia stagione in cui arte e architettura vengono chiamate a rispondere alle catastrofi (dal Belice al Friuli, fino all'Irpinia) come dispositivi di rifondazione non solo urbana, ma simbolica e comunitaria. Nel segno di questa stagione comincia ad imporsi una questione specifica: è possibile trattare allo stesso modo le distruzioni prodotte da eventi naturali e quelle generate dalla violenza storica e politica? O esiste una differenza ontologica che impone modalità radicalmente diverse di risposta? La tensione tra risarcimento pubblico del dolore e rischio di neutralizzazione simbolica attraversa molte di queste esperienze, mostrando come l'investimento artistico possa tanto riattivare un senso di comunità quanto produrre città-fantasma, luoghi abitati da una memoria non elaborata (De Maio 2018).

Un interrogativo analogo, seppure inscritto in un'altra genealogia storica, attraversa il lavoro di Anselm Kiefer, nato nel 1945 e formatosi nel contesto di una Germania chiamata, non senza difficoltà, a confrontarsi con l'eredità del nazismo. Nei suoi paesaggi bruciati e nei campi devastati, la storia riemerge come sedimentazione materiale: come un campo di forze che continua ad agire nel presente e che non vuole e non può ricomporre alcuna presunta identità nazionale.

Paglia, piombo, cenere, terra cruda sono materiali instabili e corrosivi, che impediscono qualsiasi pacificazione estetica del trauma e sottraggono lo spazio alla neutralità del paesaggio. Nel 1982, all'indomani del sisma dell'Irpinia, Kiefer prende parte al progetto *Terrae Motus* promosso dal gallerista napoletano Lucio Amelio, realizzando *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore d'avoir vu la fuite des géants* [Fig. 2]. Qui la superficie dell'opera non allude a una scena storica riconoscibile, né a un evento figurativamente rappresentato; è piuttosto l'iscrizione testuale, posta sul margine superiore della tela, a localizzare il lavoro e a trasformare una terra indifferenziata in un luogo storicamente determinato. Citando e riattivando Victor Hugo, Kiefer afferma la persistenza della battaglia come atto non concluso: la terra "trema ancora", perché la storia non smette di depositarsi nei nomi, nei luoghi, nella materia stessa del paesaggio. La topografia qui è data dal linguaggio: è il nome di Waterloo, con la sua aura sedimentata di distruzione e morte, a caricare la terra di una memoria che non può essere cancellata. Kiefer non lavora dunque sulla colpa come categoria morale, ma sulla sua durata materiale e simbolica, mostrando come la rimozione produca superfici apparentemente compatte sotto cui continuano ad agire forze irrisolte.

In questo senso, tanto in Burri quanto in Kiefer, la ferita diviene condizione strutturale di un presente rimesso a contatto con il proprio invisibile e problematico campo di forze. L'arte non si sostituisce all'architettura né alla storiografia, ma interviene laddove queste hanno spesso fallito: nel mantenere aperta la possibilità che lo spazio continui a testimoniare. Contro la logica del risanamento e del restauro pacificante, Burri e Kiefer inaugurano con le rispettive pratiche una contro-pedagogia dello sguardo, dove ciò che è



2 | Anselm Kiefer, *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore d'avoir vu la fuite des géants*, olio, argilla, terracotta, sabbia e altri materiali granulari applicati su tela, 1982.

spezzato non viene nascosto né simbolicamente risolto, ma assunto come forma attiva di conoscenza.

A partire da questa linea interpretativa diviene possibile leggere alcune ricerche artistiche contemporanee come tentativi di un'incipiente messa in rilievo della cicatrice. Non come residuo di un passato ormai chiuso e risolto, ma come metodo critico per interrogare il presente. Parlare oggi di una genealogia della cicatrice diviene particolarmente urgente di fronte alla proliferazione di discorsi e progetti sulla cosiddetta "ricostruzione" di Gaza, elaborati in larga parte da attori occidentali mentre la devastazione è ancora in atto. In queste proposte, spesso tanto scollegate dalla realtà materiale quanto inquietanti per la loro disinvoltura, si manifesta una pretesa specifica: quella di anticipare un 'dopo' senza prima essere riusciti a misurarsi con il presente, di immaginare una forma di futuro mentre le condizioni stesse della sopravvivenza restano sistematicamente negate. È proprio perché iscritti in una lunga storia di rimozioni e ricostruzioni forzate che interventi come quelli promossi dal presidente americano Donald Trump risultano oggi perturbanti.



3 | Ariane Littman, *Erasure*, performance al Bloomfield Science Museum di Gerusalemme, 2006 © Oded Antman.

Lungi dal costituirsi quali semplici esercizi retorici, divengono proposte che, mentre colonizzano l'immaginario, si appoggiano a condizioni politiche e materiali che ne rendono effettivamente possibile la realizzazione. Il rischio non è soltanto quello di una rinnovata violenza fisica, ma di una violenza simbolica più sottile: la produzione di un racconto che sostituisce l'esperienza della distruzione con la sua proiezione amministrativa, che rimuove la ferita trasformandola in problema tecnico e in superficie da ripristinare. In questo slittamento, la ricostruzione cessa di essere una questione di responsabilità storica e diventa un dispositivo di cancellazione preventiva, capace di recidere ogni possibilità di elaborazione collettiva.

In questo contesto parlare 'di' o 'per' la Palestina si rivela non solo insufficiente, ma profondamente problematico. Piuttosto che rivendicare una parola sostitutiva, diventa necessario tracciare narrazioni oblique, capaci di rendere visibili i processi di devastazione e di cancellazione senza appropriarsene, senza occupare lo spazio di chi ne è direttamente colpito. Non si tratta di rinunciare a prendere di parola, ma di interrogare le condizioni di possibilità stesse di un discorso, mettendo al contempo in gioco la propria identità: si tratta di spostare l'orientamento della propria postura da una pretesa rappresentativa a un'assunzione di responsabilità.

È a partire da questa prospettiva laterale ma coinvolta, che non parla 'al posto di', ma si espone 'davanti a', a partire da una storia, da un corpo e da una collocazione precisa, che il lavoro di Arianne Littman acquista una rilevanza particolare. Artista nata in Svizzera, da genitori ebrei, Littman sceglie di lavorare sul concetto di ferita a partire da quelle fattuali che attraversano il suo stesso corpo e la sua storia. In questo senso, la sua pratica non cerca assoluzioni né produce equivalenze per innestare scorciatoie empatiche, ma si assume il compito più scomodo di sostare là dove il privilegio rischierebbe altrimenti di tradursi in silenzio, afasia o rimozione. In opere come *Erasure* [Fig. 3], performance realizzata presso il Bloomfield Science Museum di Gerusalemme, non vi è intenzione di rappresentare un territorio ferito, ma di esporsi alla ferita come condizione. La mappa smette di essere un dispositivo neutro di orientamento e diventa materia vulnerabile. Allo stesso tempo il corpo proprio perde ogni pretesa di integrità simbolica e si lascia attraversare dalle stesse linee di frattura. Terra e corpo non sono messi in analogia ma coincidono, si contaminano e si implicano a vicenda.

Nelle *Wounded Maps* (dal 2009) e in particolare in *Grafted Land* (2016-17) [Fig. 4] la cicatrice smette di funzionare come semplice metafora e si impone nella sua materialità concreta. Garze, suture e innesti non sono qui elementi simbolici aggiunti a posteriori, ma il risultato di un'operazione reale compiuta su mappe già segnate dalla violenza amministrativa e militare. Le opere nascono infatti dal riuso delle Closure Maps di Gerusalemme prodotte dall'OCHA durante la seconda Intifada: documenti tecnici pensati per registrare posti di blocco, barriere e reti stradali, che Littman taglia e ricuce come si farebbe con un corpo lacerato. La medicazione non promette di restituire integrità, e tantomeno guarigione, espone piuttosto la fragilità di ogni gesto di cura di fronte a una ferita che continua a prodursi. In *Grafted Land* questo lavoro si radicalizza ulteriormente. Littman sceglie di intervenire su una mappa palestinese (*The Holy Land, Palestine and Israel*) venduta come oggetto turistico nella Città Vecchia di Gerusalemme. Le aree contese vengono staccate dalla carne della mappa, coperte di garza sterile e ricucite con filo verde, lasciando affiorare macchie rosse, cicatrici, segni di innesto che non si lasciano normalizzare. In questo processo, la Cisgiordania assume la forma ambigua di un embrione: una presenza sospesa, priva di nome e di statuto politico definito, congelata in un tempo che non evolve. Nelle opere successive, quell'embrione verrà addirittura asportato, trasformandosi in un frammento orfano, senza una madrepatria a cui potersi ricongiungere (Littman 2020). La cicatrice, in queste mappe, non serve dunque a ricomporre un'unità perduta; al contrario, rende visibile l'operazione stessa della cura come gesto sempre parziale, sempre insufficiente. In questo gesto di esposizione la mappa smette di funzionare come strumento di orientamento e diventa superficie sensibile di una storia ancora aperta. Nell'impossibilità di ritornare a qualunque integrità, si produce una superficie nuova e instabile, in cui la divisione resta leggibile. La ferita non è ciò che precede la cura, ma ciò che la cura produce come sapere.



4 | Arianne Littman, *Grafted Land* (2016-17), tessuto, garza, mappa, gesso, pigmenti e filo, 2016-17.

In *Erase/Mehika* (2006), questo sapere prende la forma di un gesto ripetitivo e senza catarsi. Cancellare le linee di una mappa, strofinarle fino a trasferirle sul proprio corpo e sul pavimento, non significa eliminare ciò che è stato, ma farne riemergere il peso. Il nome scomparso di Esh Sheikh Badr non viene semplicemente recuperato, viene riattraversato e riscritto come traccia corporea. La cancellazione, qui, esula dal significato comune di rimozione per farsi piuttosto atto di scavo di ciò che è stato precedentemente coperto. Una pratica di riesumazione che rende evidente come ogni mappa sia il risultato di una violenza, sedimentata e normalizzata. In questo costante slittamento, tra suturare e can-



5 | Emily Jacir, *Material for a Film*, installazione dell'opera nella mostra *Material for an Exhibition*, Fondazione Brescia Musei © Alberto Mancini.

cellare, tra curare e riaprire, il lavoro di Littman si sottrae tanto alla logica della denuncia quanto a quella della riparazione simbolica. La cicatrice non viene risolta, né tantomeno estetizzata; si dà piuttosto come forma di pensiero. Non promette guarigione, ma impone una sosta davanti a ciò che “ancora brucia” sotto gli strati inerti, materiali e simbolici: un confronto con ciò che, dal fondo, non ha mai smesso di gridare, di persistere come immagine ardente (Didi-Huberman 2005).

Se nel lavoro di Arianne Littman la cancellazione è un gesto che scava per dissotterrare ciò che è stato obliterato per sovrapposizione, nell'opera dell'artista palestinese Emily Jacir questo stesso atto assume una gravità ulteriore. Qui la ferita non è soltanto amministrata o suturata, ma inferta deliberatamente come atto di eliminazione politica e simbolica. E tuttavia, anche in Jacir, la cancellazione non coincide mai con l'annientamento definitivo. Al contrario, è proprio nel punto in cui si tenta di cancellare che qualcosa resiste, e riemergendo si moltiplica.

Il libro de *Le mille e una notte* attraversato dal proiettile che uccise Wael Zuaiter nel 1972, intellettuale, poeta e traduttore palestinese assassinato a Roma dal Mossad, diventa così, nel lavoro di Jacir, un oggetto-soglia. Il proiettile attraversa il libro come ha attraversato il corpo di Zuaiter, ma non riesce a interrompere il lavoro che quel corpo portava con sé, ov-



6 | Emily Jacir, *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*, tenda da ricamo, filo da ricamo, tessuto, libro di registro/documentazione, 2001.

vero le quattromila pagine fotocopiate durante il tentativo, rimasto incompiuto, di tradurre direttamente dall'arabo all'italiano *Le mille e una notte*. Un gesto di mediazione culturale che si configura, retrospettivamente, come una forma di resistenza alla cancellazione. In *Material for a Film* (dal 2005) e nelle installazioni successive, Jacir insiste su questa ferita attraverso la ripetizione. Mille libri bianchi perforati da colpi di pistola dello stesso calibro usato per l'omicidio di Zuaiter vengono disposti come una biblioteca apparentemente neutra, attraversata però da fori sempre diversi, sempre singolari. Ogni perforazione è un atto di violenza reiterato, ma anche una denuncia della sua sistematicità [Fig. 5]. Qui la cancellazione non è nascosta: è resa visibile, quasi didattica, costringendo il pubblico a farsi testimone di una ferita che continua a riverberarsi nel presente (Alberani 2025).

Questa stessa logica attraversa *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948* (2001), dove la cancellazione cartografica viene contrastata da un gesto collettivo e corporeo: il ricamo dei nomi dei villaggi distrutti su una tenda per rifugiati [Fig. 6]. Qui la memoria non è affidata alla monumentalità, ma al piano reiterarsi di un gesto, all'annodatura paziente quanto è stato annientato. Ogni nome ricamato non restituisce il villaggio perduto, ma ne impedisce la scomparsa simbolica, ponendo la memoria come "fondamento del diritto al ritorno nelle proprie case" (Alberani 2025). Anche in Jacir il filo e l'ago diventano strumenti politici; ma

mentre in Littman la sutura espone l'insufficienza della cura come punto da cui ripartire, in Jacir il ricamo agisce come atto di insistenza: una memoria che si rifiuta di essere archiviata. Laddove la rimozione sta ancora operando per cancellazione materiale, simbolica e territoriale, Jacir insiste sul segno come forma di resistenza, trasformando la ferita in archivio, il foro in prova e la ripetizione in atto politico.

Il passaggio da Littman a Jacir segna così uno spostamento decisivo. Se la prima lavora sul rischio che la rimozione produca superfici pacificate, la seconda opera all'interno di una storia in cui la cancellazione è esplicita, sistematica e reiterata. E tuttavia, ciò che emerge con più forza nella pratica di entrambe le artiste non è la pretesa di chiudere la ferita, né semplicemente quella di mantenerla esposta, ma l'urgenza di portarla a leggibilità (Benjamin [1982] 2000, 517-18). Ogni presente, scriveva Benjamin nei *Passages* di Parigi, "è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità", in cui "la verità è carica di tempo fino a frantumarsi [...]". Nelle opere di Litman e Jacir "quel che è stato" – ovvero il non elaborato del passato – si unisce "fulmineamente" con l'adesso in una costellazione lacerata, capace di mettere in circolo i momenti disgregati di una storia mai raccontata. La cancellazione, quando viene assunta come gesto critico, smette di essere un atto di espunzione e diventa un luogo di riapparizione. In tale riapparizione l'immagine pervenuta a leggibilità mostra la sua pregnanza quale "impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura" (Benjamin 2000, 517-18). È solo in questo spazio fragile, instabile, *pericoloso*, che la memoria può aprirsi una strada verso un'autentica condizione di 'storicità': sottrarsi, vale a dire, tanto all'oblio quanto alla pacificazione.

Continuare a seguire la genealogia appena tracciata, e di cui sono state qui evidenziate solo alcune linee costitutive, significa dunque sottrarre la ferita alla logica dell'evento e restituirle una funzione *conoscitiva*. Dalla rimozione postbellica alle pratiche di Littman e Jacir, passando per Kiefer e Burri, la cicatrice emerge come un dispositivo critico per leggere lo spazio contemporaneo. Nel monumento levigato, nella crepa, nella nuda terra e nella garza che sutura senza guarire, la ferita non viene superata ma mantenuta in tensione, chiamando in causa il presente come campo di responsabilità. In tale orizzonte il lavoro di Emily Jacir si colloca come radicalizzazione di questa stessa postura. La ferita non è ciò che resta di un passato concluso, ma ciò che continua ad agire, a dislocare, ad interrompere ogni narrazione pacificata, rendendo visibile l'irrisolto come condizione stessa del nostro rapporto con lo spazio, la storia e le forme della convivenza.

Riferimenti bibliografici

Alberani 2025

S. Alberani, *Material for an exhibition: storie, memorie e lotte dalla Palestina e dal Mediterraneo*, Milano 2025.

Benjamin [1982] 2000

W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* [*Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser vol. V, tomo 1, Berlin 1982], ed. it. a cura di E. Ganni, H. Riediger, *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. IX, Torino 2000.

Centanni 2011

M. Centanni, *Italia anno zero: lacerazioni e plastificazioni della memoria*, "Opus Incertum: 6-7. Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana" (2011), 19-29.

De Maio 2018

F. De Maio, *Architettura e arte nei fragili territori italiani*, "Ricostruzioni: architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni" (2018), 198-202.

Didi-Huberman 2009

G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia* [*L'image brûle*, "Penser par les images: Autour des travaux de Georges Didi-Huberman", 2006], in Pinotti, Somaini (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano 2009, 241-268.

Littman 2020

A. Littman, presentazione di *Grafted Land 2016-2017* sul sito dell'artista: <https://ariane-littman.com/2017/08/grafted-land-2016-2017/>, Febbraio 2020.

English abstract

The essay outlines a genealogy of the wound as a critical framework for examining the relation between space, memory, and historical violence, challenging the pacifying narratives that often accompany reconstruction. Focusing on the Italian postwar context, urban and symbolic recomposition is interpreted as a strategy of erasure, in which restoration and the return to formal sameness diminish the legibility of war's rupture. Against this logic, late twentieth-century artistic practices – exemplified by Alberto Burri and Anselm Kiefer – treat the wound as a structural condition of the present, where fractured matter becomes a site of historical inscription resisting aesthetic resolution and identitarian closure. This framework is extended to contemporary discourses on the "reconstruction" of Gaza, increasingly articulated while destruction is still ongoing. In narratives often produced by Western actors external to the context, reconstruction functions as an anticipatory gesture that displaces an unresolved present, transforming the wound into a technical problem and neutralizing its political and historical dimensions. The article then examines contemporary artistic practices that mobilize the wound as an operative method, focusing on the work of Ariane Littman and Emily Jacir. In both cases, the scar is not the remainder of a concluded past but an active device for reading the present. Against the rhetoric of repair and reconstruction, art sustains the presence of the unresolved, insisting on a confrontation with what cannot be pacified or restored to integrity.

keywords | Wound; Memory; Alberto Burri; Anselm Kiefer; Ariane Littman, Emily Jacir.

Materiali

Se la cultura è genocidaria

Presentazione de "K. Revue trans-européene de philosophie et arts", cahiers spécial 3/2025, Grandeur de Mahmoud Darwish

Irene Calabrò

Sommario

Désastre Gaza

THE GREATNESS OF MAHMOUD DARWISH, Pierandrea Amato/Luca Salza

LA MÉMOIRE DE L'HOLOCAUSTE AU TEMPS DU GÉNOCIDE, Amos Goldberg

ABC D'UN GÉNOCIDE, Guido Boffi

LA DESTRUCTION DE GAZA : CARTHAGO DELENDAM EST, Seloua Luste Boulbina

THINKING AFTER GAZA, Ian Chambers

GAZA AS A PROBLEM FOR THOUGHT, Fabrice Dubosc

OFFENDERE INFINITO PRESENTE, Patrizio Esposito

MUSEO PUŠKIN, 1955, Luca Lenzi

RIPENSARE L'EREDITÀ: FORTINI E LA PALESTINA, Rosa Alba De Meo

GRANDEUR DE DARWICH À L'HEURE DE GAZA: DEUX POÈMES ET LEUR LECTURE, Victor Martinez

SE TENIR AU BORD DU GOUFFRE. LA POÉSIE «MINEURE» DE MAZEN MAAROUF, Joaquim Daniel Dupuis

ACTUALITÉ DE GENET : 16 SEPTEMBRE 1982/7 OCTOBRE 2023, COMPLEXE IMAGE DIALECTIQUE, Alain Naze

IL TEMPO DELLA TESTIMONIANZA. URGENZA E NECESSITÀ NELLA POESIA DI GAZA, ANTONIO BOCCHINFUSO, Mario Soldaini, Leonardo Tosti

Interwies

« GAZA EST UN ÉVÈNEMENT MONDIAL, QUI NE LAISSERA RIEN INCHANGÉ DANS NOS PENSÉES ET DANS NOS RAPPORTS MUTUELS », Étienne Balibar

À LA RECHERCHE DU TEMPS DÉTRUIT / « JUSQU'À QUAND VA-T-ON LAISSER ENVAHIR NOS JARDINS INTÉRIEURS ? », Michel Khleifi

Écritures du désastre

SUR LA GRENOUILLE ET SUR L'AMANDE, Louise Guillemot

TRE DIALOGHI DIDASCALICI SULLA POESIA PALESTINESE, Andrea Inglese

[MI CONOSCI?]; [QUANTO È CRUDELE LA NOTTE SUI NOSTRI CORPI...], Alaa Al-Din Ahmed

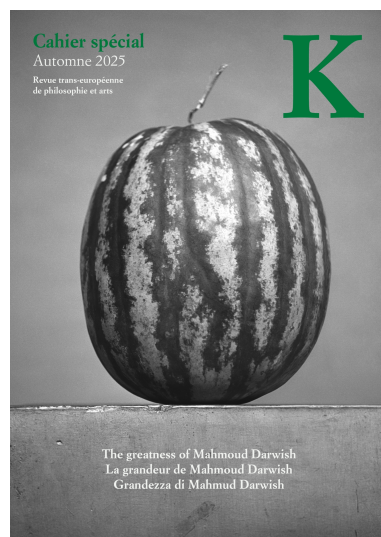
Poèmes palestiniens, choisis et traduits par Kadhim Jihad Hassan

NOUS T'INVOQUONS, Samih Al-Qâsim

CAMIONS, Zakaria Mohammed

PORTE DE L'ABSOLU; DANS LE PUIT, Zuhayr Abou Shayeb

MARIAM PARMİ L'HERBE, Yousuf Abou Lawz



"K. Revue trans-européene de philosophie et arts", cahiers spécial 3/2025, *Grandeur de Mahmoud Darwish*

NOUS PERDRONS CETTE GUERRE (POÈME POUR GAZA), Samer Abu Hawwash
LETTERA DAL GENOCIDIO, 7 LUGLIO 2025, Haidar al-Ghazali
MON CŒUR SAIGNE À GAZA, Meriem Bekkali
PATCHWORK DE L'INDICIBLE SUR GAZA, Bernoussi Saltani
LE SACRIFICE D'AARON QUI A PRIS SUR LUI DES FAUTES QUI N'ÉTAIENT PAS LES SIENNES, Eugenio Mazzarella
QUEL CHE SI DEVE VEDERE È NEL DETTAGLIO. PALESTINA GIORNO 47, Eugenio Mazzarella
GAZA BRUCIA – GAZA BRÛLE, Camilla Cederna
GAZA STRIP (MEMOS), ENGLISH TRANSLATION JOHN BERGER, Yves Berger

Works

AA.VV, Diana Allan, Giovanni Ambrosio, Nabil Anan, Giuseppe Desiato, Patrizio Esposito, Paolo Icaro, Alfredo Jaar, Domenico Antonio Mancini, Marzia Migliora, Shirin Neshat, Adrian Paci, Sohail Salem, Mona Saudi, Vera Tamari, Akram Zaatari, The Arab Image Foundation, The Palestinian Museum.

“K. Revue trans-européenne de philosophie et arts”, diretta da Pierandrea Amato e Luca Salza, nata nel 2018 tra l'Università di Lille e l'Università di Messina, prende il suo nome da una lettera che, in realtà, non vuol dire niente. Forse condivide il suo nome con uno dei personaggi di Franz Kafka, laddove tenta di sfuggire a qualsiasi identificazione con una legge del nome. Ma con Kafka, la rivista condivide soprattutto un gesto: provare inesorabilmente, spesso inutilmente, ad affrontare, scrivendo, la catastrofe di fronte alla quale quotidianamente ci troviamo.

La catastrofe che “K” cerca di fronteggiare in ogni suo numero monografico, ciascuno dedicato alla costruzione di un personaggio concettuale (Antigone, Pinocchio, Jeanne d'Arc, Ettore Majorana...), è provocata dal lavoro silenzioso e invisibile delle trame dei poteri politici ed economici che governano il mondo. All'interno di queste trame, “K” tenta di trovare una via di fuga, attraverso una scrittura della catastrofe che diventa gesto *destituente*, in grado di aprire un inaudito spazio, formato da differenti discipline (la filosofia, la politica, l'estetica, la letteratura e le arti), *dentro-contro-fuori* rispetto alle trame di quei poteri.

La rivista, oltre ai numeri monografici, propone, senza regolarità, anche dei numeri speciali in esplicita risonanza con l'attualità. Nel 2020, appare un numero speciale dedicato agli scioperi in Francia tra il 2018 e il 2019, quindi, nel 2022, un altro numero speciale, attraverso cui “K” si fa spazio di scrittura collettiva per riflettere intorno alle pratiche di diserzione dalla guerra che, oramai, è molto più di uno spettro per l'Occidente (e non solo).

L'ultimo numero speciale di “K” appare nel settembre 2025: *Grandezza di Mahmoud Darwish*, dedicato al genocidio del popolo palestinese, quindi, in particolare, alla sparizione di Gaza, e che fa eco all'indimenticabile testo *Grandezza di Yasser Arafat* (1983), scritto da Gilles Deleuze a un anno dal massacro avvenuto nei campi-profughi palestinesi di Sabra e Chatila, in Libano.

Già quasi un anno prima dell'uscita del numero, la redazione di “K” inizia a immaginare di dover prendere la parola, non senza difficoltà, di fronte a una striscia di terra sempre più ridotta a un cumulo di macerie. La difficoltà nasce da una domanda: cosa ha da dire chi dall'altra parte del Mediterraneo lavora, pensa, vive nei Paesi – dall'Italia alla Fran-

cia – che hanno permesso e anche coadiuvato per troppi giorni, mesi, anni la distruzione di un popolo e di gran parte della sua terra? In realtà, non bisogna mettere da parte né quella difficoltà, né la vergogna di prendere la parola di fronte a un genocidio, ma anzi – come consiglia Deleuze – si tratta di rimodulare lo spazio collettivo di scrittura che è “K” partendo proprio dalla *vergogna di dire* in quanto sentimento a cui ogni branca della cultura, prima o poi, deve rivolgersi. Non perché noi tutte e tutti, vivendo nei Paesi che concorrono alla sparizione di Gaza, ne siamo necessariamente responsabili o, ancora di più, colpevoli – è ancora Deleuze che, nel suo *Abécédaire*, riconoscendo la vergogna quale sentimento più potente della filosofia, ricorda, con Primo Levi, che, di fronte alla barbarie, non bisogna mai confondere i carnefici con le vittime, e nemmeno dire che siamo tutti e tutte colpevoli. Ma si potrebbe facilmente ricadere in un concorso di colpa, nel momento in cui si decide di non prendere la parola di fronte alla barbarie di cui siamo spettatrici e spettatori: risiederebbe qui l’ultimo atto vergognoso dei popoli della parte fortunata del Mediterraneo. Quindi, da dove partire? Definitivamente, per “K”, dalla vergogna che, di fronte al genocidio del popolo palestinese e alla sparizione della sua terra, gran parte degli ambienti culturali d’Occidente in generale, e d’Europa in particolare, non riesce a provare.

Quanti e quante giustificano la condotta genocidiaria del governo che attualmente guida lo Stato di Israele in nome della memoria della Shoah? Quante e quanti non hanno modo, tempo o pazienza di ricostruire la genealogia dell’attacco barbaro di Hamas a Israele del 7 ottobre 2023 (chiaramente, non per giustificarlo)? Come ha potuto e come può produrre genocidi questa stessa cultura occidentale fondata su grandi, troppo grandi motivi – la cura, quindi l’alterità, il pensiero della differenza che, poi, inauditamente (ma forse non troppo?) giustifica le ragioni folli, genocidarie, colonizzatrici del pensiero dell’Uno di Israele? Di conseguenza – e questa è la vera posta in gioco per “K” –, in che modo riabilitare politicamente la critica (come sembra pensare Walter Benjamin) in quanto luogo principale di ogni battaglia culturale, capace di svelare le contraddizioni del presente, nel momento in cui qualsiasi difesa di Gaza e del popolo palestinese, quindi il rifiuto della condotta genocidiaria e colonizzatrice di Israele, viene assolutamente tacciata di antisemitismo o di antisionismo? Nel momento in cui si ingiunge persino di non utilizzare lo stesso termine “genocidio” accostandolo alla condotta di Israele?

Parafrasando *Esperienza e povertà* (1933), testo che Benjamin scrive in un altro periodo buio per l’Europa e per l’Occidente, “K” si chiede: che cosa fare del patrimonio culturale occidentale, i cui valori sono stati costruiti proprio sulla memoria di un altro genocidio (la Shoah), se oggi la continuazione della Nakba di cui siamo spettatori e spettatrici è sostenuta proprio da chi si riconosce in quegli stessi valori? Cosa fare di fronte a questa catastrofe che assomiglia – come direbbe Jean-Luc Godard – a un’altra vittoria di Hitler?



Proiezione da Palazzo Degas, Calata Trinità Maggiore, di *Qui resteremo*, a cura dell'archivio Gaza_Fuorifuoco_Palestina, Napoli, 29 novembre-2 dicembre 2025.

“K” immagina, allora, di costruire un montaggio di scritte e immagini, per raccontare e mostrare altrimenti – cioè al di là delle sue possibili e diffuse giustificazioni – la storia che stiamo vivendo, la distruzione della Palestina di cui siamo spettatori e spettatrici. Il patrimonio culturale è, in questa operazione, il luogo in cui rintracciare la genesi del genocidio del popolo palestinese e la sparizione della sua striscia di terra, nonché la zona in cui è in gioco la cartografia dei poteri politici contemporanei. Si tratta, quindi, di scovare una maniera per resistere all'interno del discorso dominante della cultura occidentale che giustifica il genocidio del popolo palestinese in maniera oscura, cioè, per dirla in una battuta: in nome dell'umanità. D'altronde, Benjamin, ancora in *Esperienza e povertà*, mostra come la cultura che, nel 1933, permette e giustifica l'avvento della barbarie, si basi sull'immagine tradizionale di un'umanità a sua volta fondata su logiche sacrificali del passato.

In nome di quale patrimonio culturale, allora, Gaza e il popolo palestinese possono sparire, possono, cioè, essere sacrificati? Come fuoriuscire dal discorso culturale dominante se non creando, al suo interno, uno spazio per rendere visibili le sue stesse contraddizioni?

“K” rintraccia nella poesia la forma d'arte che può sfuggire al discorso culturale dominante, nella misura in cui riesce a invadere le branche della cultura per portarle fuori dalle loro logiche che, oggi, troppo facilmente giustificano atti genocidari. Mahmoud Darwish è il nome, per “K”, della poesia che parla della vita e della morte della Palestina; la traccia di questa terra e del suo popolo che nella stessa parola poetica

trova la sua sopravvivenza. Ma ancora di più: con Darwish, la poesia diventa il luogo in cui la vita, resistendo, si fa politica al di là della storia. La vita e la morte in un sito del disastro – s'intitola proprio “scritture del disastro”, la sezione del numero che raccoglie gli interventi più squisitamente poetici –, dove la parola poetica fa delle macerie di Gaza e dei corpi martoriati dei palestinesi anche l'immagine destinale dei poteri contemporanei che agiscono mondialmente. In questo numero di “K”, allora, è attraverso la poesia che si costruiscono cartografie prima inimmaginabili; è a partire da un impegno politico-poetico, che mira a spingersi al di là del discorso culturale dominante, che la redazione e i membri del comitato scientifico della rivista, assieme all'instancabile lavoro di Patrizio Esposito e a quello di Giovanni Ambrosio, realizzano un montaggio di parole e immagini, in grado di rivelare altrimenti la storia di oggi. Si tessono alleanze con chi, ancora, vive, pensa e cerca

assurdamente di lasciare tracce di un popolo distrutto, attraverso fotografie, disegni, versi, film, in una terra che è in via di sparizione; con chi prova a resistere all'ultimo colpo inferto dalla cultura occidentale fondata sulla negazione del genocidio, ma che sembra fare proprio di questo negativo il suo positivo: la sua nuova forma di vita genocidaria.

Il fascicolo di "K" dedicato alla sparizione di Gaza e al genocidio del popolo palestinese ha avuto una presentazione speciale a Napoli, nell'ambito della III edizione di *Masarat Al-Funun: percorsi culturali palestinesi*. Dal 29 novembre al 2 dicembre 2025, *Grandeur de Mahmoud Darwish* ha trovato uno spazio amichevole nelle giornate di *Scorgere Gaza – negarsi alla cecità, opporsi allo svanire*, presso la "CASA – Centro delle Arti della Scena e dell'Audiovisivo", con sede a Palazzo Degas, diretto da Ludovica Tinghi e Roberto Roberto (che tanto vanno ringraziati per la generosa ospitalità). Di quelle giornate densissime rimane un libretto, che si allega per le lettrici e i lettori di Engramma.

English abstract

The article by Irene Calabrò introduces the special issue of "K. Revue trans-européenne de philosophie et arts" dedicated to *Grandeur de Mahmoud Darwish* (cahier spécial 3/2025), foregrounding cultural responses to the catastrophic destruction in Gaza and the broader genocidal context facing the Palestinian people. The presentation positions the journal as a multidisciplinary forum that confronts contemporary political and cultural crises through philosophy, literature, and visual arts. It critically examines the ways Western cultural heritage and critical discourse have engaged – or failed to engage – with ongoing violence, urging a reinvigorated commitment to resistance and intellectual responsibility. Poetry, especially through Darwish's work, is framed as a space where life and political agency persist amid devastation, challenging dominant narratives and redefining cultural critique in the face of systemic injustice.

keywords | K. Revue trans-européenne de philosophie et arts; Mahmoud Darwish; Gilles Deleuze.

“Non è sempre possibile disertare”

Ri-Pensare dopo Gaza

Intervista a Franco Bifo Berardi, a cura di Giorgiomaria Cornelio

Presentazione

Qualche mese fa, in occasione della pubblicazione di *Pensare dopo Gaza*, ho avuto un’ampia conversazione con il filosofo Franco Berardi Bifo. “Secondo me, dopo Gaza si apre la questione dell’Europa – ed è una questione a cui non possiamo sottrarci”: si chiudeva così quel dialogo, che incomodava l’Occidente con una serie di questioni acuminata e ancora urgenti: la psicosi del riarmo, il genocidio palestinese come punto di non ritorno dell’idea democratica, l’infangamento di Israele per le generazioni future, la mancanza di un vocabolario adeguato per descrivere i fenomeni di potere che stanno prepotentemente riemergendo, l’eccitazione come elemento essenziale nella comunicazione politica contemporanea (“ecco perché la sinistra è destinata a perdere”). A distanza di quasi un anno dall’uscita di questo libro assai discusso, sono tornato a confrontarmi con Bifo, per comprendere come gli eventi degli ultimi mesi hanno contagiato il suo pensiero – rendendo il suo confronto con l’apocalisse (e con il tema della diserzione) ancora più teso, più radicale. Siamo partiti dalla resistenza, nonostante tutto, del popolo palestinese...

Giorgiomaria Cornelio

* * *

Franco Bifo Berardi | Mi sono reso conto di una cosa che può sembrare ovvia: non sempre è possibile disertare. Ci sono condizioni in cui la resistenza è inevitabile, anche se perdente. È un pensiero che nasce da alcune testimonianze delle donne di Gaza. Ammetto, però, che mi tormenta l’idea secondo cui fare figli è la loro forma di resistenza.

Giorgiomaria Cornelio | È proprio un punto nodale, anche rispetto alla nostra conversazione precedente. Ci eravamo fermati lì, sulla tua idea di una denatalità, di un “congelamento definitivo” dal pianeta. Ma Gaza rimette tutto in discussione: lì non c’è un popolo formato una volta per tutte, ma un popolo annientato che resiste riformandosi, dandosi nuovi figli, nuove genealogie, nuovi paesaggi adattativi.

Bifo | È difficile parlare di un argomento simile – non siamo donne palestinesi e non siamo cittadini in guerra –, ma detta questa premessa, trovo problematica l’idea secondo cui la sopravvivenza di un popolo sia superiore al diritto alla felicità degli individui che verranno – che saranno consegnati



Franco Berardi Bifo, *Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell'umano*, Palermo 2025.

alla miseria del futuro, come i bambini che stanno nascendo ora. Forse è un pensiero troppo occidentale? Non me ne importa: è così. L'idea del "primato del popolo" la trovo pericolosa. È il fondamento del nazionalismo, e in questo non ho mai creduto.

GC | C'è una frase di Deleuze che amo molto: "Tutti si appellano al popolo, in nome di un linguaggio maggioritario, ma dove è il popolo? È il popolo che manca" – sempre a mancare. È bellissima, ma oggi vedo che una certa modalità di pensare la resistenza, per sopravvivere (non solo a Gaza), ha bisogno di tornare a darsi una forte identità collettiva; identità che può diventare a suo modo dispotica, nazionalistica, pericolosa. Vi è in tutto questo una tensione forse irrisolvibile.

Bifo | Sì, è irrisolvibile. Scrivendo *Disertate* non avevo tenuto conto di una cosa semplice: la diserzione non può essere una consegna, un ordine, una strategia. È una possibilità, e più ancora, un privilegio. Quando siamo nella stessa trincea e si dà uno scenario in cui io riesco a fuggire mentre tu no, non vuol dire che io sia un mascalzone: vuol dire, piuttosto, che siamo in una condizione talmente perdente che anche la fuga diventa privilegio. La miseria oggi è il nostro paesaggio, un paesaggio in cui la storia umana è finita qualche decennio fa e tuttavia la specie umana ha continuato a sopravvivere fino a oggi. Se tutto andrà come deve andare, scomparirà prima della fine di questo secolo sciagurato.

GC | La questione del privilegio torna anche nel discorso sulla fuga come orizzonte politico. Chi può davvero 'uscire' dal mondo oggi? Chi può disertare radicalmente? Elon Musk, forse, quando sogna, col turismo spaziale, di andarsene dal pianeta, di approdare 'altrove': quella è una forma di diserzione come privilegio, diversa da quella che intendi tu, ma che ne tocca il punto cieco – lo gnosticismo, per così dire.

Bifo | Però la parola 'diserzione' nasce in ambito militare, non bisogna dimenticarlo: significa trovarsi in una guerra che non si è scelta, e andarsene. Pensa a quella tra ucraini e russi. Un milione di uomini ucraini è fuggito: il problema principale della nazione ucraina oggi è proprio la mancanza di forza militare. Io avrei fatto lo stesso – sarei andato via come loro. Anche se fossi russo, me ne sarei andato ancora più in fretta. Questa è la vera accezione della diserzione – molto diversa, credo, da quella di Musk.

Tornando alle donne di Gaza, c'è un documento dell'*Economist* che mostra come il tasso di natalità globale stia crollando molto più rapidamente del previsto. Ogni decennio la caduta si raddoppia. In questo contesto, il fatto che a Gaza si facciano figli come forma di resistenza è un'eccezione assoluta. Mi chiedo quanto sia una scelta e quanto l'effetto di una condizione di ricatto. Ma accetto le parole di chi dice: "questa è la nostra resistenza". Rimane il fatto che, in uno dei luoghi in cui oggi si soffre di più, si sceglie di mettere al mondo chi certamente soffrirà ancora – e questo per me è catastrofico.

GC | Eppure, quando tutto sembra bloccato, la nascita appare anche come una riapertura del futuro. Dobbiamo ammettere anche che in ogni resistenza c'è sempre un forte elemento reazionario. Per questo, diversi pensatori hanno cercato di articolare forme di

risposta all'annientamento che fossero radicalmente diverse, come il ritirarsi volontariamente dal mondo per non sposarne la violenza (penso al marxismo mistico di Simone Weil), oppure al martirio: "Il martire è ispirato dalla propria fede a rispettare in chi lo giudica la verità stessa che egli difende e a riconoscere attraverso di essa la legittimità (ma non la decisione) del potere che lo schiaccia" – così scriveva de Certeau. Ma quanto è legittimo oggi riproporre, in questo tempo disastroso, tali visioni?

Bifo | Che la nascita sia una riapertura del futuro è una trappola. Dobbiamo essere più radicali, sino a riconoscere che non viviamo più nelle condizioni concettuali del Novecento. È difficile da ammettere, ma necessario: l'orizzonte si è rovesciato. Le categorie rivoluzionarie di allora oggi funzionano al contrario. Continuare a usarle significa raccontarsi favole retoriche. E, francamente, non vedo nessun filosofo che descriva l'attuale realtà americana meglio di Ari Aster in *Eddington*.

GC | Molti hanno riconosciuto che *Pensare dopo Gaza* è stato un libro fondamentale per il dibattito italiano, ma ti hanno anche criticato perché non hai convocato nel libro voci palestinesi. Anche in questo numero di Engramma ci siamo posti la stessa domanda: come posizionare il nostro sguardo? Da quale obliquità, con quali strumenti a disposizione? Perché, in fondo, gli strumenti di cui disponiamo non possono che provenire dal nostro orizzonte culturale...

Bifo | Sì. Su questo, per esempio, mi ha attaccato anche Pablo Abufom Silva su Jacobin, dicendo che la prospettiva che adottato è orientalista ed eurocentrica ("l'Orientalismo di Bifo è frutto della sua nostalgia occidentale"). Ha ragione: non ho la pretesa di parlare da palestinese. Io parlo della cultura bianca. Il genocidio che ritorna, non solo a Gaza, mostra che la cultura bianca è giunta all'orrore assoluto – o al suo crollo. Cito Adorno e Blake: "Dopo Auschwitz, la poesia non ha più ragione d'essere". Eppure abbiamo continuato a scrivere. Ora che il genocidio ritorna, possiamo ancora credere nella vitalità della cultura bianca? Il mio è un libro sul mio esaurimento personale, ma anche sull'esaurimento della cultura maschile, bianca e senile: la classe dirigente dell'Occidente.

GC | Tu appartieni a una generazione senile, io a una senza futuro. E qui torno alla frase di Adorno: "Non si può scrivere poesia dopo Auschwitz". Edmond Jabès gli rispondeva: "Non si racconta Auschwitz. Ogni parola lo racconta". È un vocabolario che non può dimenticare. Mi chiedo: davvero la mia generazione deve cessare di scrivere, o deve continuare piuttosto a portare dentro quel dolore? Come Pablo Abufom Silva, anche io temo questo pessimismo della volontà.

Bifo | Adorno ha continuato a scrivere, e questo dice già tutto – in fondo contraddice il suo stesso comandamento. Il senso di quella frase è allora proprio quello che Jabès gli risponde. Oggi, però, la questione si gioca dentro il collasso della civiltà bianca. Possiamo anche dire che il Sud del mondo sta emergendo, che la Cina e l'India mostrano i loro missili, ma il punto è che li hanno proprio perché la civiltà bianca li costringe a preparar-

si all'olocausto finale. Il trionfo del trumpismo è la sintesi di tutti gli orrori. Non credo sia eterno: coincide con la disintegrazione della stessa civiltà che lo ha generato. Israele è dentro la stessa traiettoria. Ma chi pagherà la disintegrazione di Israele saranno i palestinesi. Prima di morire, la civiltà bianca agonizzante userà tutti i mezzi di distruzione a sua disposizione – e non sarà uno spettacolo bello da vedere.

GC | Rimane però un rischio: se accettiamo questa sentenza definitiva, si traduce in una depressione cosmica, in un annientamento generazionale. Tu venivi da una generazione che aveva la vitalità del '68 – della sua lunga primavera. Noi veniamo dal suo rovescio, dalla tristezza che (spinozianamente) è ciò che riduce la potenza del fare. Non possiamo abituarci a morire, cadere in questa rassegnazione.

Bifo | Anche tu hai ragione, ma due posizioni diverse non si cancellano: possono convivere e generare una terza possibilità. Hai evocato la "primavera del '68": è durata forse vent'anni, ma nasceva da un secolo di espansione demografica, cioè da un secolo in cui i giovani erano sempre di più. Poi la curva si è rovesciata, e oggi assistiamo a una senilizzazione irreversibile. È un processo planetario, con l'eccezione dell'Africa. È come se l'inconscio collettivo fosse diventato un inconscio che non può più immaginare il futuro. La demografia, che abbiamo sottovalutato, è lo zoccolo materiale di questa catastrofe. Non spiega tutto, ma pesa su tutto. Pesa su noi, e ci cancellerà. Ma la questione rimane aperta...

English abstract

This conversation revisits Franco "Bifo" Berardi's *Thinking After Gaza* almost a year after its publication, confronting Gaza as a point of no return for Western democratic and cultural imagination. The dialogue addresses militarization, genocide, and the collapse of a political vocabulary capable of naming contemporary power. Central is the tension between desertion and resistance, as Gaza exposes desertion not as a strategy but as a privilege. The birth of children as a form of resistance raises a disturbing conflict between collective survival and individual happiness. Berardi frames this impasse within demographic decline, senescence, and the exhaustion of twentieth-century revolutionary categories. The text reads Gaza as a symptom of the terminal crisis of white Western civilization. The conversation remains deliberately unresolved, holding pessimism and resistance in uneasy coexistence.

keywords | Bifo; Gaza; War; Western Culture.

Gaza. Materiali per una tavola warburghiana

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon, con contributi di Andreas Arias Pineda, Simone Benedetto Frascini, Barbara Biscotti, Clara Conturso, Giorgiomaria Cornelio, Brenno Damian, Marco Lanzerotti, Gaia Molin Pradel, Carolina Tascione

- § Dioniso Technoraver. Il rave come inizio
 - § Cartografia distopica
 - § Stranamore. Soldati israeliani su Tinder
 - § Horcynus Orca a Gaza
 - § Ninfa con armi improprie
-

Metodo e significato di una tavola warburghiana per Gaza

Ogni guerra è anche una guerra di immagini. La guerra ridisegna di continuo la soglia di ciò che può essere mostrato e di ciò che non è dato mostrare: sovraccarica, svuota o riorienta il senso del simbolo, modula il grado di investimento patetico che un'immagine è in grado di suscitare, ne determina il tasso di interesse. È quando c'è guerra che le immagini entrano prepotentemente in gioco: lo sa bene Aby Warburg, che allo scoppio della Prima guerra mondiale precipita in uno stato di acuta agitazione: "Come un sismografo, i suoi nervi sensibilissimi avevano registrato le scosse sotterranee già quando gli altri non percepivano nulla" (così Ernst Gombrich). In quei mesi, in cui scrive di sentirsi come una Cassandra, comincia a collezionare sistematicamente immagini, ritagli di giornale, schemi e grafici, nella convinzione – ingenuamente erronea – che, una volta entrata in un nuovo regime di visibilità, la guerra, con le sue forme e le sue ignominie, non potesse più essere tollerata né tantomeno perorata dagli interventisti. Fra l'estate del 1914 e il gennaio del 1915, Warburg promuove addirittura una rivista con lo scopo di scongiurare la guerra grazie alla ricerca e all'informazione per immagini poiché: "Parole e immagini diffuse attraverso la stampa sono da interpretare proprio come le vere armi per il combattimento in quella guerra civile dell'intelletto" (si vedano, a tal proposito, i contributi in Engramma 127, Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht).

Dieci anni più tardi – dopo gli anni del ricovero a Kreuzlingen, dove aveva scontato le conseguenze del profondo disagio psichico inflitto dalla tragedia collettiva del conflitto

mondiale – Warburg inizia a lavorare all’ambizioso tentativo di pubblicare una cartografia della storia culturale europea, il *Bilderatlas Mnemosyne*. Nell’Atlante dispone, in montaggi serrati, riproduzioni fotografiche di opere d’arte, pagine di libri, ritagli di giornale: l’esito finale di questa operazione è la messa in scena di un campo tensivo che simula il funzionamento della memoria dove le immagini scelte, disposte sulle grandi tavole ricoperte di tela nera, sono presentate come espressioni di latenze e metamorfosi nel basso continuo della storia. Con *Mnemosyne*, Warburg propone il modello di un’epistemologia per polarità che dà forma a un peculiare modo di interrogare la “storia psicologica” della nostra cultura: una storia priva di centro unico, animata dai propri desideri e dalle proprie asincronie, capace di suscitare interrogativi nell’osservatore senza mai chiudersi in risposte univoche.

Mettere oggi alla prova quel metodo significa, in fondo, continuare ad affidarsi alle immagini per comprendere il modo in cui si configura la memoria. In questo senso, assumere l’Atlante come modello per il lavoro iconografico che si è sviluppato *a latere* di questo numero di *Engramma*, serve a delineare una prima traccia per interrogare le immagini del nostro presente a partire dal loro impatto mnestico. *Mnemosyne* funziona come macchina energetica che riattiva il gioco del tempo e fa riaffiorare immagini, anche producendo effetti di anacronismo e polarizzazione. Il lavoro che qui presentiamo va letto come un primo esercizio in questa direzione. Guardare a Gaza – a partire dalle ferite che il suo dramma incide sul presente e dalle trasformazioni che questo impone al nostro pensiero – non significa allora applicare un freddo filtro analitico alle rappresentazioni che la riguardano, ma provare a esercitare un lavoro di setaccio per misurare la caratura che queste immagini hanno e come fanno segno sulla nostra memoria. In questa prospettiva, il nostro compito è sperimentale e si traduce nel ‘giocare a *Mnemosyne*’: disporre su un tavolo una serie di immagini, esporle insieme in un campo agonale e osservare come, per via del tutto induttiva, emergano nuclei di senso capaci di entrare in attrito con l’immaginario attuale, e di restituirne, per via figurale, la carica energetica storica e politica. Si tratta, insomma, di adottare il metodo-*Mnemosyne*, non di evocare una inesistente tavola dell’Atlante.

Abbiamo messo alla prova il metodo *Mnemosyne* per verificare se potesse consentirci di sviluppare alcune tracce di ricerca. L’obiettivo, che è andato progressivamente delineandosi, è stato quello di produrre una serie di tagli, di linee di frattura capaci di fendere il cosmo saturo di immagini che ci circonda e davanti al quale spesso non riusciamo a prendere parola. All’interno di questo quadro metodologico abbiamo proceduto per tentativi, sperimentando costruzioni ancora tutte aperte. Dal lavoro collettivo sulle immagini stampate in modo approssimativo, ritagliate e rese maneggiabili come figurine, dal loro montaggio sul tavolo e dalla discussione che ne è scaturita, si sono catalizzati alcuni nuclei tematici relativi a Gaza e, insieme e soprattutto, a ciò che Gaza mette in questione in noi.

Nei tre mesi di lavoro del Seminario Mnemosyne con studenti del corso di Iconologia dell'Università luav di Venezia i nuclei emersi sono stati molti; qui ne presentiamo cinque: Dioniso Technoraver. Il rave come inizio; Cartografia distopica; Horcynus Orca a Gaza; Stranamore. Soldati israeliani su Tinder<; Ninfa con armi improprie.

La posta in gioco, per citare Giordano Bruno, è cercare costellazioni di immagini abbastanza potenti da bussare alla porta di Mnemosyne e far sì che la Memoria apra le sue porte: è il tentativo – insieme superbo e sperimentale – di misurarci con il potenziale immaginario condensato ed evocato dalle molte orrifiche immagini che ci hanno bombardato negli ultimi due anni. Una per tutte, l'immagine icastica della riviera *Trump Gaza*.

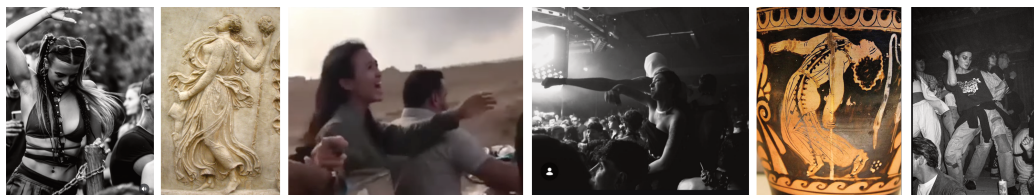
Dioniso technoraver. Il rave come inizio

Andreas Arias Pineda, Brenno Damian



- Fotografia scattata durante un festival techno.
- Fotografia scattata durante un festival techno.
- Francis Bacon, *Study for a Head*, olio su tela, 1952.
- *Aiace e Cassandra*, bassorilievo ellenistico, fine sec. IV a.C. Roma, Villa Borghese.

L'ultimo atto della guerra – e la fase terminale del genocidio – è cominciato con un rave. Il 7 ottobre 2023, uno degli obiettivi dell'attacco di Hamas, e di altre formazioni militari attive in area israeliano-palestinese, è stato il Supernova Festival, che si stava tenendo a pochi metri di distanza dal confine con la striscia di Gaza. A quanto è possibile ricostruire, nell'opacità delle notizie circolanti intorno all'evento, l'assalto specifico al rave non sarebbe stato previsto nel piano operativo: i miliziani presenti nell'area avrebbero intercettato l'esistenza della festa, mentre l'operazione Diluvio al-Aqsā era già in corso e avrebbero deciso in diretta di far convergere sulla massa dei partecipanti al rave il loro attacco. Questa interpretazione si basa su elementi investigativi – l'assenza del festival fra gli obiettivi se-



- Fotografia scattata durante un festival techno.
- Rilievo con menade danzante, dettaglio, sarcofago proveniente da Villa Medici, I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.
- Fermoimmagine di un video dell'attacco di Hamas del 7 ottobre 2023.
- Fotografia scattata durante un festival techno.
- *Menade danzante*, skyphos a figure rosse, 330-320 a.C., London, The British Museum.
- Fotografia scattata durante un rave.

gnati nelle mappe attribuite al piano offensivo e la traiettoria d'arrivo dei miliziani, che non proveniva dalle vie più vicine al confine ma da una arteria stradale principale. Una deviazione in corso d'opera, dunque – un cambio di mira dettato da una fortuita circostanza: quale obiettivo migliore da colpire esemplarmente di una massa consistente di israeliani in festa?

Ma, proprio in forza di questa probabile casualità, un interrogativo ci si impone: sulla potenza simbolica nel rave, sulla sua funzione di catalizzatore energetico e sull'ambiguità iscritta da sempre nella festa. Festa è, per definizione, la sospensione del regime ordinario del limite: un dispositivo sperimentale di perdita di misura, di sconfinamento della temporalità. Da sempre oscillanti tra estasi e terrore, i riti dionisiaci celebrano l'abbassamento della coscienza, il disarticolarsi di una percezione rigida del sé.

Attaccare il nemico durante una festa significa allora colpire il punto esposto e sensibile, significa lacerare e invertire lo spazio in cui chi partecipa al rito fa i conti con la perdita del limite. Un attacco tanto potente perché il rovesciamento – entusiasmo ed estasi, contro delirio e annientamento – è già iscritto nella festa stessa. Il *principium individuationis* si infrange: la festa è carica energeticamente perché è la forma culturale che eccede la *timé* apollinea che segna il profilo e serra la persona nei confini contornati e precisi dell'individualità e, insieme, funziona come velame e trasfigurazione della dimensione orrorifica, un limite che si rivela come attraversabile. Il carattere dionisiaco di un rave condensa e rileva la cruciale ambiguità tra culmine orgiastico e terrore divino, tra abbandono estatico e panico. Dioniso è il rave: i tributi a Dioniso implicano una complessa relazione con il confine, individuale o culturale. L'estasi può condurre a una perdita di sé totale che sprofonda e si rovescia nell'angoscia. Se la festa non è condotta in un *safe space*, si rischia il *bad trip*:

Stare sottocassa, abbandonarsi alla musica, fondersi nel magma dei corpi e, in ambienti bui, recuperare l'antica intimità che unisce i piedi alla terra. Poca luce, diffusa nella bruma secreta da questo grande corpo danzante che è il rave. In questa notte fulgida e brillante vorrei che

questa sensazione di piacere non finisce più, e stringo la mia bottiglietta lisergica brindando al compagno che accanto a me mi sorride. Ma se mi volto a tutto questo, subito scivolo al suo polo opposto e adesso sono tra le fila della trincea, all'inferno: attorno a me corpi espropriati dall'orrore, satiri e visi vuoti, sguardi persi nel labirinto mentale del *trip*. C'è chi si accascia nella polvere e chi inciampa e va perduto. Altri, forse un poco discosti, si rendono membra impudiche, colti nell'oscenità del proprio sollazzo. E questo caos ampio e frastornante si è preso ciò che rimane di me e, come un guscio vuoto, ricompongo la mia fuga.

In questo senso, chi entra in un rave senza la strumentazione necessaria ad attraversare il rito – dispositivi psichici e psicotropi *in primis*, ma anche fisici, vestitari, culturali – rischierà di sprofondare in uno stato di smarrimento, disorientamento, angoscia: la trance collettiva può presentarsi come minaccia psichica e fisica al limite letale. E l'immersione nello spossessamento di sé è molto prossima all'immersione nella follia, alle tempeste d'acciaio di uno scenario di guerra. La festa – la festa dionisiaca – altro non è che una declinazione, non sempre sublimata, della guerra.

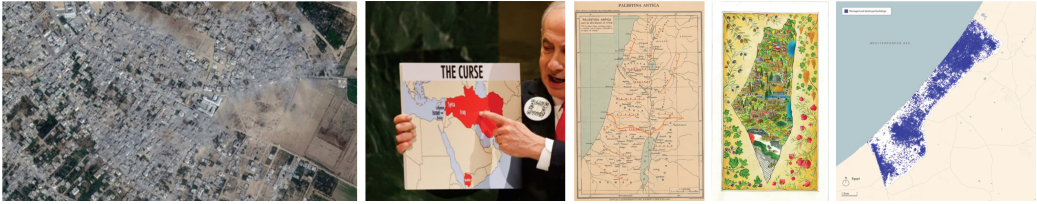
L'attentato al rave del 7 ottobre 2023 realizza l'attacco bellico nella sua più nuda letteralità: colpire il nemico nel punto di massima vulnerabilità ed esposizione, là dove una comunità occasionalmente riunita per far festa si espone deliberatamente oltre il limite. L'attacco al rave rende visibile – con violenza – la natura duplice del rito. Il festival musicale Supernova, pubblicizzato come “un viaggio di unità e amore”, si trasforma in massacro. Il genocidio a Gaza inizia con un'inversione energetica: nelle rarefatte testimonianze audio dell'evento, il ritmo della musica che esce dalle casse si frapponne al fragore delle armi dell'assalto; la caduta, lo slancio della menade danzante, si inverte nella caduta delle vittime delle mitragliatrici – le braccia alzate, esaltate dall'estasi della musica, si convertono in gesti di supplizio e di implorazione.

Cartografia distopica

Simone Benedetto Fraschini, Carolina Tascione

La mappa come dispositivo violento. Rappresentazione immaginaria – coloniale o liberata - della Palestina

Mappare significa esercitare controllo. La mappa, prima di essere una forma di rappresentazione dello spazio, è un dispositivo che produce conoscenza funzionale al controllo di un territorio. Basta scorrere i sette metri della Tabula Peutingeriana, copia di una carta stradale romana, e osservare come lo spazio si comprime in un fitto elenco di città e



1 | Immagine fornita da Maxar Technologies dove vengono mostrati i danni agli edifici e alle infrastrutture dopo il bombardamento a Beit Hanoun, nel Nord della Striscia di Gaza, 2023.

2 | Fotografia del primo ministro israeliano Benjamin Netanyahu durante l'ottantesima sessione dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite, 2025.

3 | Mappa della Palestina antica del Touring Club Italiano, 1928-1949.

4 | Palestina libera: dal fiume al mare, Acquarello di Ahmet Faruk in vendita sulla piattaforma Etsy. Veduta simbolica della Palestina prima dell'occupazione, costruita attraverso elementi iconici delle sue principali città: al-Quds, Nablus, Akka, Asqalan, Nasirah, Gaza e Bi'r al-Saba'. Al centro emergono le moschee monumentali di Quds, la Cupola della Roccia (Al-Sakhra) e la Masjid al-Qibli. La mappa è incorniciata da quattro frutti mediterranei – olive, uva, fichi e melograni – emblemi di fertilità, ricchezza della terra e patrimonio culturale, 2022.

5 | Elaborazione grafica di Forensic Architecture che rappresenta (in blu) le aree di danno e distruzione nella Striscia di Gaza tra il 15 ottobre 2023 e il 6 luglio 2024.

stazioni controllate dall'Impero romano, divise da un'esile serie di strisce blu che rappresentano il Mar Mediterraneo, come oggi avviene in una carta della metropolitana. La fermata di Gaza è segnata nella Tabula, a circa un terzo della mappa, uno dei tanti punti di sosta fra Antiochia e Alessandria.

James C. Scott ha dimostrato come lo Stato moderno operi attraverso processi di semplificazione volti a rendere il territorio 'leggibile', sacrificando la complessità delle pratiche locali, dei saperi situati e delle relazioni sociali in favore di schemi astratti, standardizzati e amministrabili. In questa prospettiva, la mappa geografica si configura come uno strumento di razionalizzazione che riduce lo spazio vissuto a superficie misurabile, a casella catastale, cancellando memorie, esperienze e forme di vita non immediatamente traducibili in dati grafici. Tale riduzione non è priva di conseguenze politiche: ciò che non viene mappato tende a non esistere sul piano del riconoscimento istituzionale e giuridico.

Anche oggi, osservando un mappamondo, si notano le linee rette ferocemente ortogonali tracciate dalle potenze coloniali europee fra il XVIII e il XX secolo, che dividono artificialmente i confini degli stati dell'Africa e del Medio Oriente. Due di queste linee formano un angolo acuto che si insinua fra Siria e Egitto e perimetrano la Palestina, con la stessa semplificazione con la quale i Romani definivano i territori delle loro provincie. Su questa forma astratta si sono prese decisioni economiche e politiche, si sono tenute contrattazioni fra le potenze mondiali. La mappa della Palestina si configura pertanto come una manifestazione topografica delle ferite prodotte dalla storia coloniale e postcoloniale: non si tratta soltanto di uno spazio frammentato dal punto di vista geografico, ma di

un territorio disegnato a tavolino sul quale sono ricaduti, con particolare violenza dopo la Seconda guerra mondiale, processi di espropriazione, controllo e segregazione.

Già Michel de Certeau, in *L'invenzione del quotidiano* (1980), metteva in evidenza come la mappa geografica tenda a cancellare il racconto, l'esperienza e la temporalità dell'abitare, sostituendoli con una rappresentazione stabile, astratta e apparentemente oggettiva. Applicata al contesto palestinese, questa distinzione permette di rileggere la frattura profonda tra la mappa politica – prodotta da attori statali o sovrastatali – e lo spazio quotidiano vissuto dalla popolazione palestinese, fatto di percorsi interrotti, confini mobili, zone proibite e accessi condizionati.

Edward Said in *Orientalismo* (1978), osserva che la rappresentazione dello spazio 'altro' è parte integrante del progetto coloniale: nominare, disegnare e delimitare equivale a esercitare dominio. La cartografia diventa quindi una tecnologia di potere che contribuisce alla costruzione di una "geografia dell'esclusione". Nell'intervento di Benjamin Netanyahu durante l'ottantesima Assemblea Generale delle Nazioni Unite, tenutasi a New York nel settembre 2025, in cui il leader di Israele ha recisamente contrastato il riconoscimento di uno Stato palestinese, è significativo che la mappa che stava alle sue spalle durante l'intervento fosse stampata su un supporto rigido di piccole dimensioni, facilmente maneggevole, ed estremamente semplificata nella grafica: tre colori, i confini politici fra paesi, senza territori, fiumi o città, e la prepotente campitura rossa a indicare "il nemico" [Fig. 2]: una potente metafora della violenza simbolica e materiale tradotta in termini di semplificazione cartografica.

In anni recenti, la mappa è sempre di più uno strumento di controllo in tempo reale del territorio, alimentata da un flusso costante di dati in tempo reale. Come l'aquila, la mappa satellitare vede tutto e tutti. E proiettando segni artatamente obiettivi, sorveglia e punisce. Le immagini dall'alto, da satelliti o droni, sono le più frequentemente usate oggi nei media per rappresentare le azioni di guerra. Ma gli stessi strumenti usati per guidare le armi, possono essere impiegati per forme di contro-sorveglianza, di denuncia di crimini di guerra, come nelle mappe prodotte da Forensic Architecture (vedi in questo stesso numero di Engramma i contributi sul tema [Fig. 5]), nella speranza che la raccolta di informazioni, storie, e dati sia utile a formare una nuova geografia.

In assenza di una mappa di una Palestina libera, si tenta di immaginarla, anche traendo spunto dalla cartografia del recente passato, in cui il 1948 si pone, in termini assoluti, come la cesura che segna il 'prima' e il 'dopo' [Fig. 3] (si veda a tal proposito il sito Gaza Historical Database che raccoglie tra l'altro le mappe cartografiche di Gaza). Alcune pratiche artistiche e culturali hanno costruito contro-narrazioni cartografiche, opponendosi alle mappe imposte dall'alto, attraverso forme di rappresentazione radicate nella memoria politica e culturale del paese, ma anche nell'uso quotidiano del territorio e nelle pratiche di vita [Fig. 4, 5]. Da strumento di dominio e di sovrascrittura violenta della realtà, la mappa può diventare un dispositivo critico, che lavora su una proiezione dell'im-



6 | Screenshot del video generato con l'AI pubblicato sull'account del social Truth dal presidente degli Stati Uniti Donald Trump, statua d'oro di Trump, 2025.

7 | Karim Aga Khan IV davanti al plastico di porto cervo.

8 | Il marchio del consorzio Costa Smeralda inciso sulla pietra. Sullo sfondo il cantiere dell'hotel Cala di Volpe. Foto scattate tra anni Sessanta e Settanta.

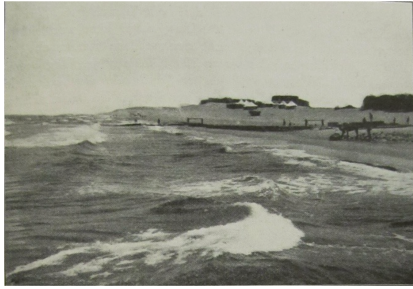
9 | Screenshot del video generato con l'AI pubblicato sull'account del social Truth dal presidente degli Stati Uniti Donald Trump, grattacieli immaginati sulla costa di Gaza, 2025.

maginario del tutto anticoloniale, capace di restituire visibilità e 'disegno' a un territorio e a una soggettività storicamente negati.

In vacanza a Gaza. Miti, potere e immagini dall'Occidente: Un confronto tra Trump-Gaza e la Costa Smeralda

"Donald Trump will set you free, bringing the life for all to see, no more tunnels, no more fear, Trump's Gaza is finally here, Trump's Gaza is shining bright, golden future, a brand-new life!". 🎵 Comincia così il jingle della clip pubblicata a febbraio del 2025 da Donald Trump. Realizzato con l'AI, il video raffigura le coste della Striscia di Gaza completamente reinventate in una nuova versione, aggiornata e ulteriormente plasticata, di Sharm el-Sheikh [Fig. 8]. Nella tempesta delle immagini di distruzione e di morte che ci accompagnano dall'inizio dell'ultimo capitolo del genocidio umano, culturale, politico, della Palestina, questa – che rappresenta un luogo di vacanze accessibile e alla moda, con i Palestinesi sorridenti che servono come camerieri nei resort di lusso – è una delle immagini più forti e sconvolgenti. Cava il fiato, mancano le parole: che cosa stiamo guardando? E un pensiero subdolo agita la nostra sensibilità e alimenta il nostro sgomento: siamo sicuri che quel che a noi fa orrore, e per noi fa scandalo sia così orrorifico e scandaloso per tutti i Palestinesi?

Per tentare una risposta, è necessario spostarsi altrove, cercare un testo a fronte, un microcosmo già esperito in cui una simile operazione immaginativa abbia trovato forma e legittimazione. Abbiamo, proprio in Italia, un esperimento prodromico: un progetto nato oltre cinquant'anni fa che consente di leggere con maggiore chiarezza il piano del presente. "Costa Smeralda" è un neologismo, ma anche uno dei più riusciti dispositivi imprenditoriali e simbolici del Novecento europeo. La Costa Smeralda fu pensata, inventata e fondata dal Principe Karim Aga Khan IV negli anni Sessanta. Sembra l'inizio di una favola: un principe arriva in Sardegna da molto, molto lontano, a cavallo del suo yacht. Vede qualcosa che prima non c'era: a seguire, con la forza dei suoi ingenti mezzi e della sua fantasia visionaria, aiutata dai potentati finanziari regionali e nazionali, spezza la maledi-



10 | Fotografia del porto di Gaza e dintorni, 1911.



11 | Fotografia di una riunione del Consiglio di Amministrazione tenuta dal giovane Aga Khan, con André Ardoin alla sua sinistra, mentre parla al sindaco di Arzachena. In fondo, Paolo Riccardi e Felix Bigio con gli occhiali scuri.



12 | Immagine di soldati israeliani in vacanza in Gallura generata con l'AI, prompt dell'artista Eman Rus, 2025.

zione dei Monti di Mola e dei suoi abitanti, e fa del luogo che era abitato da oscuri pastori una perla del turismo di lusso internazionale [Fig. 9].

Nelle letture critiche che da decenni accompagnano il progetto della Costa Smeralda non emerge mai un'interpretazione univoca, e proprio l'oscillazione dei giudizi ci rivela la struttura e l'essenza profonda del progetto. Il marchio "Costa Smeralda" [Fig. 10] è uno scarto, puntuale e preciso, tra ordini di realtà, e segna la distanza fra il mondo (che era) reale e il mondo promesso. Nel 'testo a fronte' della riviera Trump-Gaza, colpiscono non tanto le statue d'oro che elevano Trump a divinità onnipotente, quanto la produzione di immagini che, fino a quel momento, nessuno aveva osato immaginare [Fig. 11]. In Sardegna, per un miracolo che ha a che fare con la dimensione fiabesca del potere della finanza e del capitale, l'Aga Khan individua un punto di fragilità culturale, di afasia autocertificativa, e riesce a spazzare via dalla realtà viva di quella terra e dei suoi abitanti la realtà precedente, sovrimponendo i suoi segni e i suoi simboli [Fig. 12-13]. E lo fa in un batter d'occhio, con l'efficacia performativa di un colpo di bacchetta magica turbocapitalista. Lo iato tra la fisicità del territorio e l'"exclusive paradise" immaginato è recuperabile soltanto mediante un, difficile, esercizio di rammemorazione. Il marchio "Costa Smeralda", di vacuo ma efficace suono commerciale, apposto sulla toponomastica e sulla realtà storica e culturale precedente, non neutralizza la contraddizione, non risolve il problema dell'origine: si presenta come cifra di una tensione che, per ora, è ancora latentemente viva. Si è trattato di una vera rifondazione simbolica, non apertamente feroce e cruenta, ma radicale: in questo, la Costa e il suo potentissimo esercizio immaginativo, la sua utopia degenerata, è la stessa che ritroviamo con tutt'altra violenza nella figura discorsiva di Trump-Gaza.

Un ulteriore paradosso che apparenta l'esperimento "Costa Smeralda" alla Trump-riviera di Gaza emerge da quella che, la semiologa Maria Cristina Addis definisce "comunità ombra", ovvero la popolazione residente. Sulla smaragdinamente 'fortunata' costa della Sardegna la popolazione locale è avvolta da un velo di opacità culturale e prima ancora

espressiva, che nel sistema risulta del tutto funzionale all'allestimento e al mantenimento dell'universo ludico; ma nel contempo, invitata a scomparire come realtà culturale radicata. Per ora, nel primo concept del progetto Trump-Gaza, questa variabile pare obliterata o, quanto meno, trascurata. Non è difficile, tuttavia, immaginare i Palestinesi come i camerieri a servizio degli hotel extra-lusso; il fastidio per la loro incongrua presenza si risolve facilmente nella logica speculativa e produttiva che anima la visione. Poi si vedrà: magari qualche dettaglio folkloristico dello scenario culturale preesistente verrà richiamato in gioco per rendere più esotico il soggiorno nella nuova Gaza. Emerge, del tutto priva di pudore e di qualsiasi forma di mediazione, la logica coloniale che si impone, in modo acritico e soggettivamente 'innocente', sui corpi, sui territori, sulla cultura. Ed è proprio la paradossale banalità di questo bene esibito in totale trasparenza, che destabilizza e fa vacillare i nostri criteri di giudizio. Il mito attivato ritorna: il colonizzatore porta ordine e ricchezza, la promessa di una facile e immediata prosperità – come non pensarci prima con quel mare? – un *locus amoenus* intelligentemente artificiale che presto si trasformerà in realtà. Rifiorisce nell'immaginario il mito di Narciso applicato alla progettualità: la costruzione del luogo non più pensato e fondato da chi lo abita, ma la meta turistica che riflette lo sguardo di chi la immagina. A Gaza il potere occidentale si autorappresenta immaginando un'altra spiaggia attrezzata per le proprie vacanze. Che è la *vacanza* dall'idea di Occidente – o forse la liquidazione finale del concetto stesso di Occidente.

Stranamore. Soldati israeliani su Tinder

Marco Lanzerotti, Giulia Zanon

Un cecchino tiene il suo fucile in grembo. Più in basso, la didascalia "voglio dei figli". Alle sue spalle, tutt'attorno, solo rovine e distruzione. I suoi piedi poggiano su un cumulo di macerie; sotto di lui, ovunque, i corpi dei figli degli altri, quelli già nati e quelli in potenza, giacciono fra i detriti.

Pose machiste – preferibilmente a petto nudo – con armi sempre in primo piano, un fucile d'assalto per mano, carri armati e caterpillar blindati (i bulldozer tanto cari a esercito e privati operanti a Gaza), macerie, fuoco e fiamme, esplosioni sullo sfondo: un immaginario debitore tanto al cinema d'azione degli anni Ottanta e Novanta quanto alla cultura di quel cosiddetto "Giudaismo muscolare" teorizzato da Max Nordau che, rovesciando la figura dell'ebreo fragile e diasporico – il giovane ed esile pastore David – promuove un culto del-

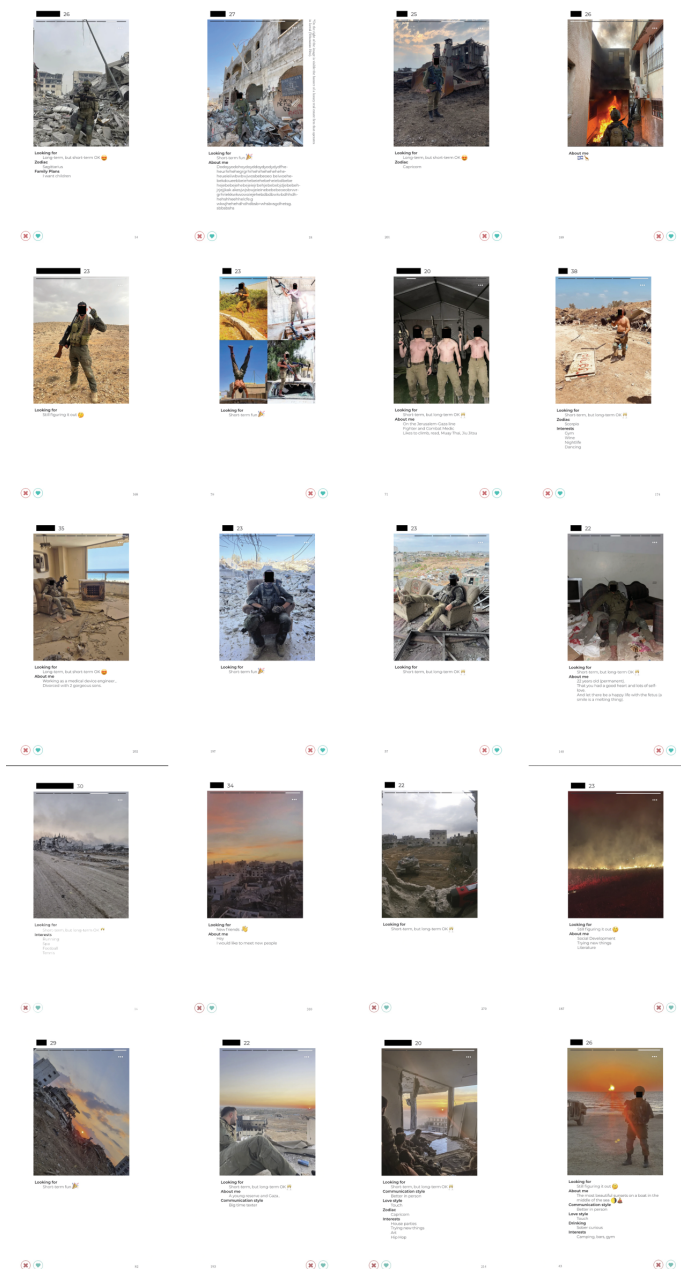
la forza fisica e armata, ulteriormente amplificata e rilanciata dalle pose e dalle retoriche dei *military influencers* sionisti.

Soldati seduti, in posa composta e trionfante, oppure stravaccati sui divani delle case profanate dei gazawi: case bombardate, bucate, penetrate, spogliate, ribaltate. Le poltrone diventano troni usurpati, i letti e i sofà sono i talami violati, dissacrati. Gli spazi domestici devastati sono convertiti in assurdi teatri di morte. È un capitolo diverso ma parallelo della pratica della profanazione che caratterizza ogni conflitto, resa esplicita dal tristemente noto caso delle fotografie pubblicate sui social dagli stessi soldati israeliani con indosso biancheria intima femminile. Sono i soldati israeliani che rappresentano trionfalmente se stessi in atti di dominio, tutte funzioni della messa in scena di trofei di guerra.

C'è chi si identifica attraverso romantici tramonti su paesaggi svuotati. C'è chi si identifica esclusivamente con la distruzione – nessun soggetto, fotografie vuote, macerie, apocalisse. È così che scelgono di rappresentarsi i soldati dell'Idf su Tinder. A raccogliere una selezione è il fotografo Federico Vespignani, che in un periodo di ricerca compreso tra maggio e settembre 2024, ha censito la presenza di almeno tremila profili riconducibili a militari geolocalizzati nell'area della Striscia di Gaza – quasi un terzo di circa diecimila soldati schierati da Israele – archiviandoli sotto forma di screenshot e pubblicandoli in forma di un progetto e di un volume dal titolo *Short term, but long term*. A rendere il materiale raccolto da Vespignani particolarmente perturbante è la destinazione per la quale questo è originariamente pensato: Tinder, popolare app di incontri, utilizzata per l'esposizione del sé e per la ricerca, erotica e/o sentimentale, di un partner attraverso qualche fotografia e poche righe di testo.

I protagonisti di questi annunci sono quasi esclusivamente riservisti, richiamati per turni di servizio di circa quattro mesi. In qualche caso, invece, i profili rivendicano l'appartenenza a reparti d'élite, talvolta con esperienza in altri teatri di guerra, incluso quello ucraino. In un conflitto che non è più (o non è mai stato) una guerra asimmetrica, ma un'occupazione e un massacro, è possibile anche geolocalizzarsi impunemente, senza timore di ripercussioni, né immediate – come sarebbe invece impensabile in un conflitto convenzionale, dove fornire coordinate al nemico equivarrebbe a un rischio oggettivo – né differite, sul piano della responsabilità. L'assenza di cautela sembra presupporre una sorta di immunità – percepita o garantita – rispetto a possibili rinvii future (da parte del nemico) o a procedimenti giudiziari, interni o internazionali.

All'alba della Prima guerra mondiale si poteva pensare che la fotografia, grazie alla sua diffusione tramite i giornali, avrebbe reso la guerra, se non impossibile, almeno indifendibile poiché ogni nefandezza, ogni falsificazione, ogni crimine sarebbero stati registrati e consegnati allo sguardo di tutti. Oggi siamo davanti al paradossale rovesciamento di quella tendenza: sono spesso i combattenti stessi a produrre e diffondere online, quasi sempre attraverso i propri social network, materiale di involontaria autodenuncia. Sebbene non sia la prima volta che i social network vengono "arruolati" in guerra (come ci



ha mostrato il conflitto in Ucraina) e nonostante sia ormai consueto ricevere immagini direttamente dal campo di battaglia, è senz'altro la prima volta in cui tali piattaforme as-

sumono un ruolo egemone nella fuoriuscita e nella circolazione delle informazioni da Gaza e su Gaza. Via obbligata in ragione dei divieti imposti da Israele all'accesso della stampa internazionale, nonché delle persecuzioni inflitte ai giornalisti (a oggi sono 249 le vittime di categoria, secondo il Committee to Protect Journalists). Se dal punto di vista degli oppressori questi dati grezzi possono rappresentare una autodenuncia involontaria di crimini di guerra, dall'altro lato, quello degli oppressi, soprattutto quando opportunamente trattati da aggregatori di dati OSINT, Open Source Intelligence (come il gruppo di giornalismo investigativo Bellingcat o dai ricercatori di Forensic Architecture) costituiscono l'unica possibilità di indagine attuale o futura, come abbiamo appreso dall'ormai tristemente nota inchiesta sulla morte di Hind Rajab. Un altro importante spunto di riflessione riguarda lo screenshot come forma di memoria, come metodo di preservazione dall'oblio. Se il medium è il social network, l'archivio è diffuso ma instabile, condizionato da direttive mutevoli e opache. Il caso del giornalista Saleh al-Jafarawi aggiunge un ulteriore livello di fragilità: qualche giorno dopo la sua morte, il suo profilo Instagram – seguito da quattro milioni e mezzo di persone – è stato rimosso da Meta e le sue tracce definitivamente obliate anche dagli archivi digitali di Wayback Machine.

Negli screenshot da Tinder la censura sui volti dei soldati, operata da Vespignani per ragioni di privacy, apre inoltre a una interessante interpretazione teorica: l'oscuramento non produce empatia né protezione, ma opera spersonalizzazione. L'altro lato della medaglia è che i soggetti diventano figure seriali, intercambiabili, corpi-funzione di un apparato militare che invade lo spazio sociale, impendendo la demonizzazione individuale e focalizzando l'attenzione esclusivamente sulle condizioni strutturali che rendono possibile la violenza.

Long-term / Short term è un progetto sulla banalità del male: non il male come eccezione mostruosa ma come pratica ordinaria, inframezzata dai gesti quotidiani come i momenti ludici, di gioco infantile, nelle pause dalla guerra. In questo senso, lo scarto tra le immagini e le didascalie è sconcertante. Le brevi note che accompagnano i profili esplicitano sogni, ambizioni, progetti, gusti: si legge di un culto per le attività sportive, di un discrasico amore per gli animali, di pratiche osservanza religiosa (l'adesione alla dieta *kosher*, l'osservanza dello *Shabbat*), di cogenti desideri sessuali, di aspirazioni a stabilità, famiglia e relazioni "a lungo termine". È in questa frizione che la militarizzazione della società israeliana – visibile anche nella centralità dell'esperienza di leva per entrambi i sessi e nella pervasività dell'istituzione e della propaganda militare e militarista – si manifesta nella sua forma più evidente: la violenza appare come valore incorporato nella società, compatibile con il linguaggio dell'intimità e implicitamente convertibile in attrattiva. Non si tratta soltanto di feticizzazione della violenza militarizzata – del *kink* verso l'uniforme; è piuttosto la violenza a farsi, nei codici della piattaforma, un tratto spendibile nella costruzione del "buon partner": buon militare, buon patriota, buon amante, buon padre. La ricerca dell'amore in guerra e la guerra come garanzia di successo in amore. Più che Marte che cerca Venere, Eros che trova Thanatos.

Horcynus Orca a Gaza

Barbara Biscotti, Monica Centanni, Giorgiomaria Cornelio



“Un pacifico squalo balena è entrato nelle acque israeliane. Lo abbiamo protetto. Gli abbiamo aperto una via. Lo abbiamo scortato verso sud. Poi, ha raggiunto Gaza. Lo hanno ucciso. Lo hanno fatto a pezzi. Lo hanno mangiato. Questa non è una cosa che riguarda solo lo squalo. È uno specchio. Due mondi. Due universi di valori. Uno preserva la vita. Uno la distrugge”.

Un ragazzo dal forte accento israeliano passeggia lungo una spiaggia, raccontando in inglese con queste parole per l'emittente TBN Israeli (rete locale israeliana del Trinity Broadcasting Network, il maggior network televisivo cristiano statunitense) ciò che è accaduto tra settembre e ottobre 2025, quando un esemplare di squalo balena, un pacifico gigante mangiatore di plancton, viene avvistato – fatto assai raro nel Mediterraneo – nelle acque israeliane. Immediatamente, le associazioni ambientaliste e animaliste segnalano l'eccezionalità dell'evento e mettono sotto osservazione lo squalo cui viene persino dato un nome “Ofek”, mentre l'opinione pubblica del paese ne segue emozionata e trepidante i movimenti. Poi, la tragedia: verso la metà di ottobre vengono diffuse le immagini del corpo di Ofek sulla spiaggia di Khan Younis, nei pressi di Gaza, attorniato da una folla che procede a spartirsene le carni.

Alcune fonti attestano, senza avanzare alcun dubbio, che sono stati i pescatori di Gaza a dargli la caccia e ucciderlo. Altre sembrano lasciare aperta l'ipotesi che si trattasse di un animale malato, e perciò così prossimo alla riva. Altre, ancora, titolano esplicitamente:

“Solo un altro esempio della brutalità di Hamas”. In ogni caso, la stampa reperibile in rete, pur con toni diversi, è unanime nello stabilire l’assioma: gli abitanti di Gaza sono feroci, primitivi e disumani, gli israeliani sono civili, evoluti e animalisti.

Ora, se lo squalo balena è stato deliberatamente ucciso, non vi è dubbio che si tratti di un’azione che scuote la sensibilità di quanti hanno a cuore il mare, la biodiversità, la bellezza delle profondità e delle creature che le abitano. Ma non è questo il punto. Ciò che appare interessante, infatti, è come i reportage televisivi e gli articoli, insieme agli innumerevoli commenti che essi hanno suscitato, compongano un caso-studio decisamente significativo per chi si interessi del tema, quanto mai attuale, della costruzione del nemico come corroborante di una qualche propria identità. Si va dai (quasi) innocui “Dio benedica tutti voi, fratelli e sorelle israeliani!” alle più rabbiose invettive. E quando una voce isolata prova a scrivere “Avete dimenticato di dire che stanno morendo di fame”, gli impropri e le accuse iniziano a scorrere sulla pagina come una cascata.

Ma chissà che cosa è passato nella mente di quegli uomini che, su una spiaggia di Gaza, affamati, bloccati, la vita appesa a un filo, hanno visto apparire quella creatura enorme e misteriosa, quel pesce più grande di tutti gli altri mai visti sino ad allora? Si saranno interrogati fra di loro, come fanno di fronte all’“orcaferone”, nell’inverno del ’43, i pescatori di Cariddi di quel romanzo di guerra, di morte e di splendore che è *Horcynus Orca*? Nella loro personale fine del mondo, nella loro quotidiana discesa agli inferi, avranno pensato anche loro che, come scrive Stefano D’Arrigo, “la guerra è come la peste, passa quando passa il focolaio del contagio, e sarebbe a dire, quando passano quelli che ce l’hanno nel sangue e la gettano fuori come un pus che infetta ogni gente”? E guardando l’orcaferone Ofek, affamati come i cariddoti in quel duro inverno, forse si saranno detti anche loro: “Rimeniamoci, diamoci da fare, pensiamo, sperimentiamo qualche riparo, perché, dico io, Dio avrà le sue ottimissime ragioni per mandarci a noi sto colossone pestifero, ma qualche ragione, discreta perlomeno, l’abbiamo pure noi per non farci impestare...”?

Si tratta, dunque, anche qui, di non cedere subito all’immagine immediata di una brutalità ‘barbarica’ data per scontata. Il colosso della guerra è una “bestia” di dimensioni troppo grandi per costringerlo in reti di facili catture, tanto più che, come ricorda altrove Donna Haraway rispetto alla questione della caccia quando inserita in una ritualità, uccidere non è uguale a uccidere una relazione. Non sappiamo tracciare con certezza bollettini della ferocia, smembrare ulteriormente la cronaca per cavarne un racconto convincente, un’accusa o un’apologia. Le immagini in guerra sono ambigue anche nel loro tragico gigantismo. Una cosa sola è certa: la terra di Gaza è, come la Sicilia del ’43, una nave abbonacciata in un mare mortifero: ogni nostos è impossibile per chi non è mai partito, e anche per chi se ne è andato. Ulisse si è perso. Omero non naviga più il nostro mare. E le carni dell’orcaferone app(r)estano un banchetto immondo a un popolo di “spiaggiatori” vestiti di cenci, anime morte condannate ad andare su e giù lungo un lembo di terra, a

mangiare ciò che il mare porta loro, a giacere in buche scavate nella sabbia, in attesa di un altro giorno che forse non sorgerà.

Ninfa con armi improprie

Monica Centanni, Clara Conturso, Gaia Molin Pradel, Giulia Zanon



- 1 | Domenico Ghirlandaio, *La Nascita di Giovanni Battista*, dettaglio, affresco, 1487, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.
- 2 | Filippo Lippi, *Salomè danza per Erode*, dettaglio, affresco, 1464 ca., Prato, Duomo, parete sud del coro.
- 3 | Micheline Awad, cristiana palestinese, lancia una scarpa contro i soldati israeliani durante l'ingresso dell'esercito a Beit Sahur, in Cisgiordania, nel corso della Prima Intifada, 1988.
- 4 | *La Beauté est dans la rue*, manifesto, maggio 1968, Francia; da Seminario Mnemosyne, *Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*.
- 5 | Ragazzo lancia un sanpietrino durante le manifestazioni in piazza per la Palestina a Milano, 2025.
- 6 | Donna lancia pietre contro i soldati israeliani durante una protesta contro l'espropriazione di terre palestinesi nel villaggio di Nabi Saleh, vicino Ramallah, 2015.

Aby Warburg vede la Ninfa come la figura di una formula di pathos antica e la sua incarnazione nella contemporaneità: un corpo attraversato da un'energia che lo spinge fuori asse rispetto all'ordine della rappresentazione. La Ninfa è fuori da ogni accomodamento, decorazione, illustrazione. La Ninfa interrompe. Senza bisogno di attributi, la sua presenza si misura per dinamica: gesto, ritmo, passo, postura. È una figura che incide sul tempo prima ancora che sullo spazio. "Da quale origine proviene quella figura? [...] Perché il pre-
sto di quel passo così 'dissonante' con il tempo delle altre figure?" – troviamo l'eco di ciò che Massimo Cacciari scrive in *Dell'Inizio* (1990), osservando la Ninfa nella *Nascita di Giovanni Battista* del Ghirlandaio che avanza con passo rapido, portando sul capo frutta, fiori e doni variopinti, come un demone dell'Antico improvvisamente invitato all'interno di una scena domestica [Fig. 1].

Ma quell'incedere, troppo veloce nell'equilibrio della rappresentazione, conserva l'impronta di un'eccedenza. La Ninfa attraversa una soglia e introduce uno scarto temporale: il



7 | Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

8 | Manifestante con fionda durante gli scontri di Betlemme, 2015.

9 | Donatello, *Giuditta e Oloferne*, statua in bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.

suo passo dissonante non appartiene interamente al tempo che la scena rappresenta. Porta nel quadro il vento dell'Antico, una memoria che non si deposita, ma irrompe. E l'irruzione non è mai neutra: la sua potenza è declinabile nel senso della grazia ma anche in direzione di un atto violento. Ed è precisamente lo scarto del passo della Ninfa a rendere possibile la sua metamorfosi. È certo l'ancella graziosa, che porta il vento leggero della giovinezza dell'Antico nel quadro delle convenzioni borghesi (della Firenze del Quattrocento ma non solo), dove le signore per bene rivolgono sguardi e parole "solo alle persone a cui sono state presentate" (così Warburg). La Ninfa è la ragazza fiorentina che nel giorno dedicato a San Giovanni scioglie i capelli e va alla festa dell'estate con le vesti trasparenti che ha visto nelle sculture antiche (sull'analogia con le Ninfe del '68, si veda in Engramma il saggio Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008). Ma è anche Salomè che con la sua danza seduce Erode e conquista la testa – di Giovanni – come trofeo. Proprio il passo di Salomè – che danza insieme grazia seducente e desiderio di morte – appare nelle prime rappresentazioni della Ninfa antica nella pittura del Quattrocento fiorentino (Fig. 2]. Ed è anche Giuditta che dentro il canestro non porta più fiori ma la testa recisa di Oloferne, il cruento tiranno che minacciava la libertà del popolo d'Israele. Ancella-Salomè-Giuditta: non si tratta di una inversione energetica di carattere morale, e neppure di una diversa declinazione iconografica di un modello potente, fungibile per contesti e significati diversi. La Ninfa, con tutto il suo carico di grazia seducente e di violenza omicida, si muove in una torsione del tempo. La Giuditta (fiorentina) che impugna la spada e decapita Oloferne non è l'opposto dell'ancella: ne è l'esito latente. In entrambi i casi ciò che conta non è l'oggetto portato, ma il passo che porta il corpo fuori dall'ordine dato. La lama, come i fiori, è un evento, non un attributo.

La potenza della rabbia è l'arma fondamentale della Ninfa. Non è una rabbia cieca: la Ninfa non modera la potenza energetica della rabbia – sua e delle imprese per cui si

muove o per cui combatte – ma quella rabbia dosa, a quella rabbia dà forma. Come ci suggerisce Didi-Huberman, per Pier Paolo Pasolini l'“arrabbiato” non coincide con la figura del “rivoluzionario”, ma ne è piuttosto la fase primaria – precedente e necessaria. Il soggetto mosso dalla rabbia per l'ingiustizia che offende lui stesso, il suo popolo, la sua classe, dà corpo e voce a un impulso incontenibile: è la forza che non smette di urtare le sbarre del sistema. Il rivoluzionario traduce la rabbia primaria operando “sul piano del reale”: mentre la rabbia non conosce alcun contenimento né alcuna negoziazione con il reale, l'impeto rivoluzionario mira invece a incidere sul reale, e proprio per questo rischia, sempre, l'evanescenza della sua energia nella mediazione, e la deriva neutralizzante delle nuove formalizzazioni, sempre in agguato, del conformismo. La Ninfa – figura graziosa e addomesticabile, ma anche potenzialmente assassina – è la cifra di questa polarità che gioca la sua oscillazione tra la rabbia distruttrice e la forza creativa e rivoluzionaria. È in questa frizione che la rabbia diventa poetica: non rassegnazione, ma *disperata vitalità*, capace di restare conflitto senza farsi apparato. La Ninfa sceglie il conflitto – ma non lo assolutizza. Qui riemerge una frizione, destinata a farsi frattura, già evidente nel 1968, in cui l'antropologia della ribellione si divide fra una deriva edenica – *Peace and Love* come promessa di neutralizzazione del conflitto – e una tensione rivoluzionaria che modifica radicalmente gli immaginari. La pace, quando diventa parola d'ordine assoluta, funziona come dispositivo di disinnescamento: non risolve il conflitto, lo rende impensabile. La Ninfa, invece, lo mantiene aperto: lo modula senza sintetizzare alcuna soluzione definitiva.

Lo abbiamo visto nelle manifestazioni del '68: lo rivediamo ora nelle manifestazioni pro-Pal [Figg. 3-4-5-6]. Il passo della Ninfa è decisivo. Non è sincrono: la Ninfa non marcia in falange, non sfila in parata, non obbedisce a un ordine pilotato. È un passo discronico, il suo, che eccede in contrappunto il ritmo del corteo: accelera, devia, si stacca, avanza di lato. È questo passo disallineato a generare un elemento produttivo di disturbo, a innescare un movimento che prima non c'era. La postura della Ninfa invoca – ed evoca con aggraziata prepotenza – una tensione, uno stato di sbilanciamento permanente. La Ninfa non è mai eretta secondo l'asse verticale, stabile e centrato, del canone classico. Il suo corpo è inclinato, sbilanciato in avanti, indietro o di lato. È un corpo che sta per fare qualcosa: correre, scattare, colpire, gridare [Figg. 3-6]. Grazie allo sguardo acuto di Warburg riusciamo a scorgere un corpo attraversato da una forza che lo disloca dall'equilibrio schematico e che si propone come un'antica e insieme nuovissima, iconografia. Il busto precede le gambe, il gesto anticipa l'azione. Non occupa lo spazio: lo fende. È una postura di urgenza: anche quando la Ninfa è ferma, il corpo sembra già in movimento. Non c'è simmetria né frontalità.

L'asimmetria della Ninfa armata è segno visibile della sua non-militarizzazione: non è addestrata, non è standardizzata, non è replicabile. La sua violenza non coincide con quella dell'autorità militaresca. Non è l'icona del soldato, ma del guerrigliero. Non è l'agghiacciante violenza della visione delle soldatesse in divisa e in parata – tutte uguali, allineate, corpi femminili mascolinizzati da un'uniforme mai pensata per corpo di donna:

corpi resi intercambiabili rispetto alla funzione. Sorvegliare e punire. È la veste, sì, l'‘uniforme’ da intendere in senso strettamente etimologico – che opera una cancellazione delle differenze: la ‘divisa’ – emblema di appartenenza al potere – nasconde il corpo e lo sottrae alla contingenza del tempo. La Ninfa, al contrario, è eterogenea: i suoi abiti sono diversi, mai standardizzati rispetto a qualsiasi uniforme – difforme, dissonante, porta il passo del proprio tempo.

La Ninfa nella sua reincarnazione vitale – νύμφη è in greco il termine che indica la piena fioritura della bellezza e della grazia femminile – non conosce distinzione di genere. La Ninfa contemporanea può incarnarsi in corpi femminili o maschili [Figg. 4 e 5]. Refrattaria a qualsiasi etichettatura identitaria prescinde anche dal genere: è figura di un movimento che alimenta l'immaginario e spezza il tessuto del tempo per aprire un interstizio che è quello dell'immediatezza. Ed è precisamente in questo spazio interstiziale – così profondamente, ontologicamente, diverso dall'andamento lineare, apparentemente ineludibile, dello sviluppo storico – che si afferma la sua potenza. Che è potenza di vita all'acme della sua pienezza.

La Ninfa che riappare a manifestare oggi nelle strade e nei cortei pro Palestina, non è una soldatessa, è una menade. Può impugnare armi, ma non sono armi proprie. Non indossa una divisa, non appartiene a un apparato, non dispone di un arsenale: è un corpo attraversato da una pulsione capace di farsi gesto. La Ninfa contemporanea si iscrive in questa genealogia come figura di una violenza situata, che usa non già armi di dotazione, ma un'armatura d'occasione. Come Giuditta, non possiede un'arma propria: la raccoglie. La spada non è sua – come non lo sono, nelle piazze delle manifestazioni dell'autunno-inverno 2025, il sanpietrino, la fionda, l'estintore, il megafono. Sono armi improprie: strumenti contingenti, situati, offerti dal contesto. E le armi improprie non sono né le armi in dotazione alle polizie del potere, né le armi progettualmente mortifere dei terroristi di ogni stagione: sono armi di tutti, che tutti possono prendere e impugnare. La pistola è un'arma seriale, conservabile, astratta dal contesto e deputata a una funzione progettualmente e simbolicamente assassina; il sanpietrino no. Esiste solo nella situazione che lo attiva, prende il segno della strada da cui proviene, si consuma nel gesto che lo lancia. La sua forza non risiede nella capacità distruttiva, ma nella sua esposizione: rende visibile una rabbia indispensabile, popolare, che brucia dal basso e che non può essere delegata. Anche il megafono, in questo senso, è al tempo stesso arma letteralmente impropria e segno distintivo. Convoca senza uccidere, amplifica l'urlo menadico, lo rende contagioso. La Ninfa non parla a nome di un'istituzione, ma alza una voce che eccede l'ordine del discorso. Il riferimento alla tragedia greca è inevitabile. Le menadi non vincono con armi proprie, ma con il tirso: materia vegetale, rituale, strumentalmente improvvisata. In *Ecuba* di Euripide, la violenza materna che fa a pezzi il figlio del nemico riecheggia i versi delle *Baccanti*: stessa lingua, stessa furia. La Ninfa compie così la sua giustizia.

English abstract

Every war is also a war of images, continually redefining what can be shown and how symbols shape collective affect and memory. Drawing on Aby Warburg and his *Bilderatlas Mnemosyne*, this text proposes an experimental method of working with images through montage, polarity, and anachronism in order to grasp the “psychological history” of culture beyond linear narratives. Adopting Mnemosyne as a model, a collective workshop on images of Gaza “plays at Mnemosyne” by assembling and confronting visual materials so as to let meanings emerge inductively, tracing how such images configure memory and political imagination. These 'Materials for a Warburgian Panel' are divided into five sections: Dionysus the Technoraver; The Rave as Origin; Dystopian Cartography; Strangelove; Israeli Soldiers on Tinder; Horcynus Orca in Gaza; and Nymph with Improvised Weapons.

keywords | Warburgian methodology; Mnemosyne Atlas; Dionysian rave; Cartography; Strangelove; Tinder; Horcynus Orca; Nymph.



la rivista di **engramma**

natale **2025**

230 • Γάζα διηρασμένη. Storia naturale della distruzione

Editoriale

Redazione di Engramma

Malgrado tutto

Mario Farina

“ Loué sois-tu, personne... ”

Georges Didi-Huberman

Rilievi

Tra i resti del passato e le macerie del presente

Valentina Porcheddu

Cartografia di un genocidio

a cura di Christian V.M. Garavello e Michela Maguolo

Abitare l'evidenza

Mattia Angeletti

La lunga durata di una frazione di secondo

Eyal Weizman. Traduzione di Michela Maguolo

Non pianta, non prospetto, né alzato

Jacopo Galli, Andrea Fantin, Elisa Vendemini

Restitutio ad integrum

Bernardo Prieto

Sgranature

Case, rovine, memoria, futuro

Carmelo Marabello

Gaza, il buio e l'eloquenza muta dell'immagine

Lorenzo Donghi

pulvis Gaza

Patrizio Esposito

Incisioni

Sessantasettemila

Cesare Pietrojusti

Macbeth a Gaza

Intervista a Mario Martone, a cura di Filippo Perfetti,
Giulia Zanon

Amleto a Gerusalemme

Gabriele Vacis. In Appendice: Erica Nava,
Lorenzo Tombesi, Nicolò Vinetti, Polinice, Eteocle,
Antigone nelle piazze proPal

Arte è cicatrice

Elea Mitrano

Materiali

Se la cultura è genocidaria

Irene Calabrò

“Non è sempre possibile disertare”

Intervista a Franco Bifo Berardi, a cura di Giorgiomaria
Cornelio

Gaza. Materiali per una tavola warburghiana

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da
Monica Centanni e Giulia Zanon