

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



edizioniengramma

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

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.

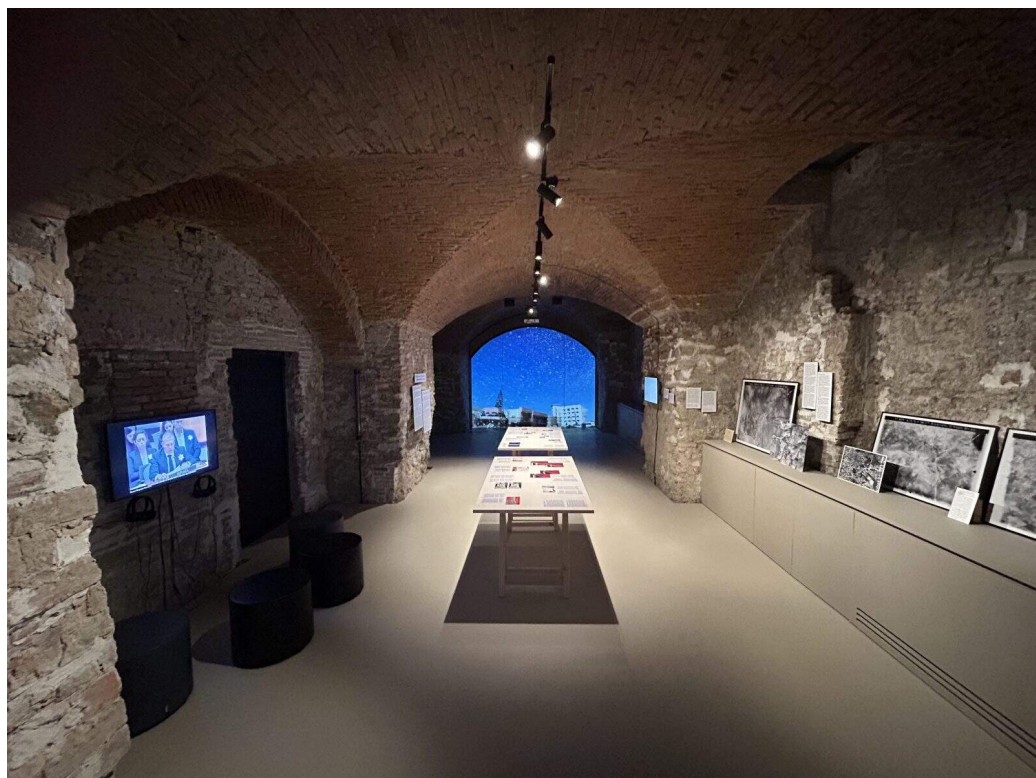
Una prima sezione dell'allestimento è dedicata al villaggio palestinese di al-Dawayima, teatro del massacro del 29 ottobre 1948 e oggetto di una lunga e articolata indagine condotta dal collettivo. Qui il visitatore è accolto da grandi mappe sospese, realizzate a partire dalle cosiddette *memory maps* 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 ‘architettico’, 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.

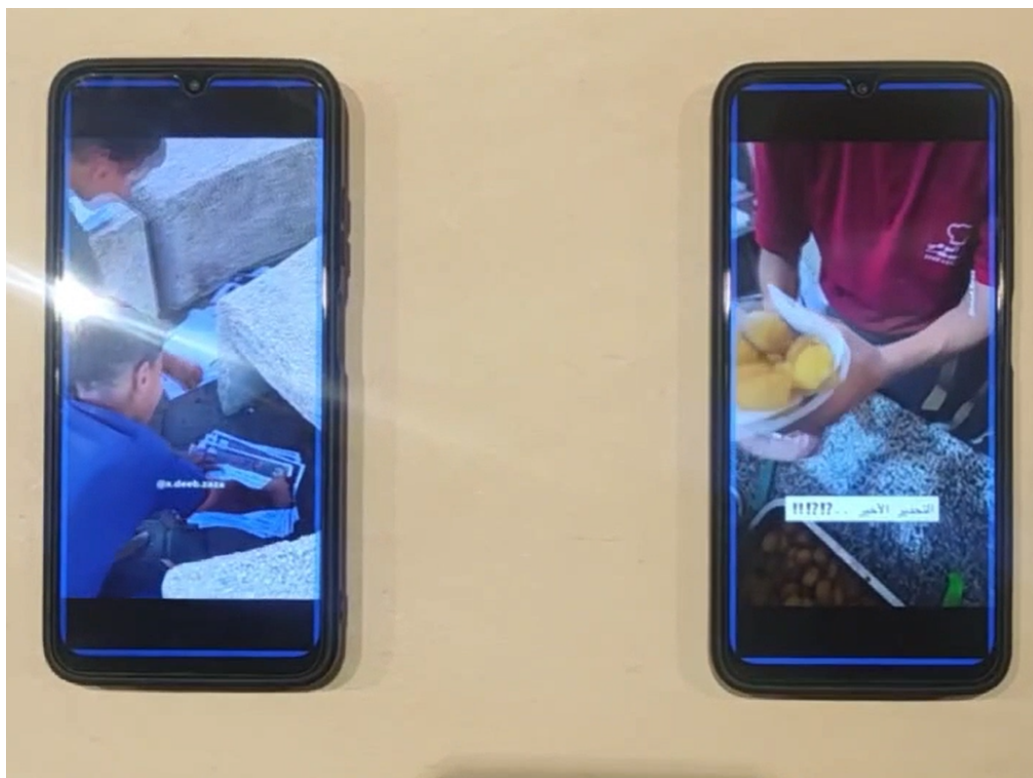
Un punto che lavora sul profondo – e che la mostra lascia emergere per accumulazione – è che la prova risiede nella correlazione sistematica tra episodi apparentemente irrelati. Si tratta di una differenza di prospettiva che implica un mutamento di scala: dalla ricostruzione puntuale dell'evento alla 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 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