

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

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

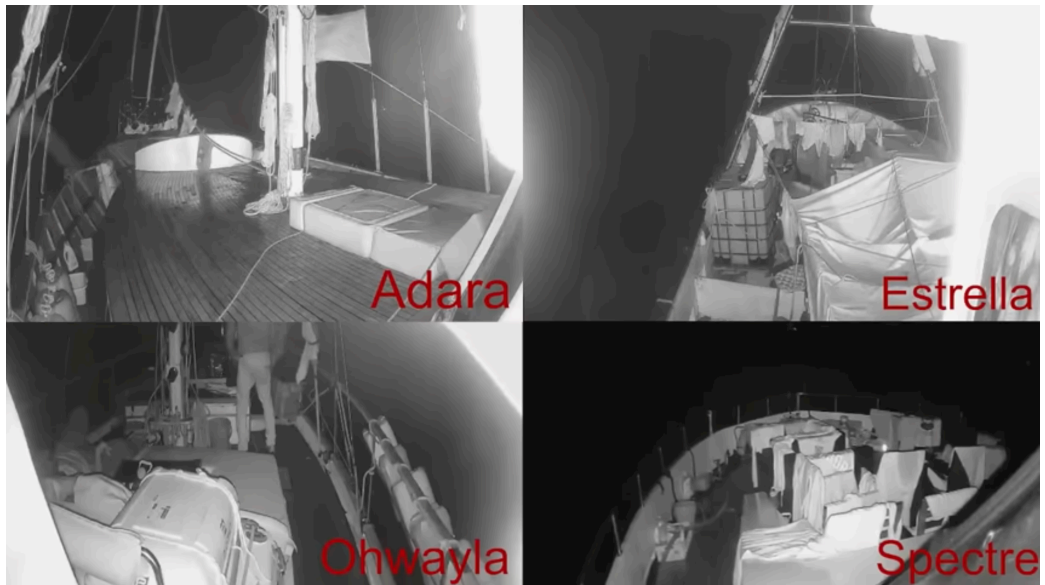
Pochi mesi fa, nei giorni a cavallo tra settembre e ottobre, il sistema dei media ha dedicato un'attenzione pervasiva alla copertura della traversata della Global Sumud Flotilla, la missione marittima internazionale finalizzata a forzare il blocco navale imposto da Israele e a facilitare l'ingresso a 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 omesso, 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 svisciva 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 clausura 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

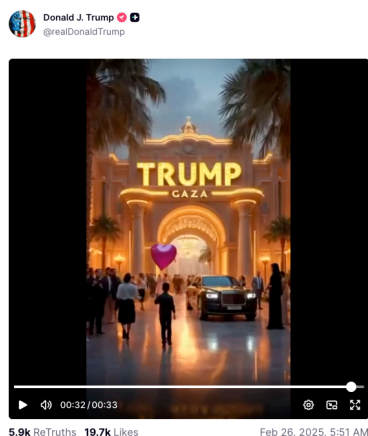
Il 28 agosto 2025, un articolo del quotidiano *Il Riformista*, firmato dal direttore Claudio Velardi (2025a), punta il dito contro la giornalista Cecilia Sala, accusandola di aver condiviso sul social X uno scatto fotografico falso, poiché realizzato con l'AI. L'immagine rappresenta il dolore di una 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.

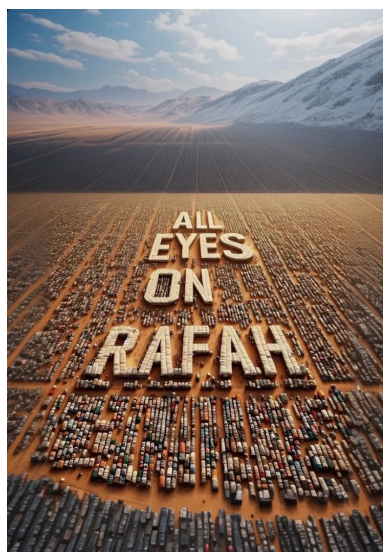
Il primo è il caso dell'osceno video rinominato *Trump Gaza*: realizzato online come *content* parodico (peraltro, proprio in coincidenza dell'uscita del libro di Mirzoeff) e subito ripubblicato sui social Truth e Instagram dal presidente degli Stati Uniti Donald Trump. Nella clip, viene mostrato come 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.



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