



---

## La Palestina im-possibile delle artiste della diaspora

**Celeste Ianniciello**

### **Abstract**

The present article is focused on the art of some female artists of the Palestinian diaspora, highlighting the different ways such examples of post-colonial aesthetics articulate the condition of 'impossible situatedness' that characterises the Palestinian reality, by proposing critical reconfigurations of territoriality, identity, belonging, property, citizenship, and memory. The impossible situatedness determined by the Israeli colonial politics is thus questioned, undone, and remembered through: Emily Jacir's participative projects dedicated to alternative practices of memorialisation; Hatoum's aesthetics of defamiliarization; Raeda Saadeh's paradoxical and provocative self-portraits; Larissa Sansour's futuristic scenarios. These projects are analysed as acts of political desire of repositioning, affirmation and constitution, which destabilise the colonial logic of closure and dispossession. Particular attention is paid on the relationships between home/dwelling, citizenship/belonging, property/strangeness, residency/space, migration/alienation, archive/future.

### **Keywords**

Arte postcoloniale femminile - diaspora palestinese - memoria transculturale - *statelessness* - alienità

Was I born of a lie  
In a country that did not exist?/  
Am I one tribe at the confluence of two opposing bloods?/  
But perhaps I am not.  
But of course I am not, your equations prove it,  
even while lowering my voice I do not hear the sea  
Nor do I hear the light  
Threatened, therefore living,  
Wounded, therefore being  
Fearful, therefore frightening  
Erect, therefore a flame tree/  
Who will make me real?

Nadia Tueni, *Lebanon, Poems of Love and War* (2006)

La presente analisi intende focalizzarsi sulle varie e innovative modalità di articolazione critica della condizione palestinese offerte da alcune artiste della diaspora, che, partendo da una riflessione sullo stato di impossibilità (territoriale, identitario, esistenziale) determinato dalla politica coloniale israeliana, attivano delle pratiche estetiche e degli immaginari che possono definirsi come dei processi di riappropriazione e liberazione. In particolare, Mona Hatoum, Emily Jacir, Raeda Saadeh e Larissa Sansour ci pongono di fronte ad un'estetica in grado di rinegoziare e ribaltare i termini dell'impossibilità riguardante, nel contesto palestinese, la territorialità, l'identità, l'appartenenza, la proprietà, la memoria e l'esistenza stessa presente e futura. Si tratta di una destabilizzazione dei confini imposti imprescindibile dall'esperienza della diaspora, della migrazione, della possibilità di movimento, che ciascuna artista porta con sé. Prima di affrontare l'argomentazione estetica, è opportuno soffermarsi su ciò che qui s'intende per stato di impossibilità legato ad una condizione presente, del qui e ora, prendendo come riferimento le osservazioni di Judith Butler e Gayatri Spivak (2007) sul dispossessamento, sulla cittadinanza e sulle forme alternative di appartenenza, sorte intorno alla discussione delle posizioni di Hanna Arendt in merito.

Nella sua critica allo stato-nazione, nel capitolo, "Il tramonto dello stato nazione e la fine dei diritti umani", Arendt (1958 [2009], 372-402) pronuncia una nuova dichiarazione dei diritti che comprende innanzitutto il diritto ad avere diritti e, tra le altre cose, il diritto all'appartenenza, ponendosi la questione della possibilità di forme di appartenenza alternative allo stato-nazione, in senso antinazionalista. La filosofa sottolinea, secondo Butler, come lo stato nazione implichì in sé la condizione di *statelessness*, di essere senza stato, portando come esempio supremo la formazione dello Stato d'Israele. Arendt, tuttavia, lega questa possibilità di appartenenza politica alternativa all'azione collettiva, cosicché nel passaggio dall'agire solitario all'agire comune, dall'Io al Noi si possano stabilire le basi dell'uguaglianza. In tal senso anche l'azione individuale consiste in un'azione che cerca di stabilire uguaglianza, e si pone quindi come azione plurale, e in quanto tale recante in sé un'efficacia politica, anche soltanto in forma di visione, aspirazione, sollecitazione, incitamento, rivendicazione, sentimento, desiderio.

Riferendosi alle osservazioni di Arendt, Butler riflette con Spivak sulle forme alternative di cittadinanza oltre le prerogative giuridiche dello stato-nazione, delle possibilità di appartenenza a partire dallo 'stato in cui siamo' come forma essa stessa di nuove condizioni di possibilità. Butler cita l'esempio dell'inno nazionale statunitense cantato in spagnolo da immigrati messicani illegali, in occasione di una manifestazione in cui rivendicavano il diritto alla cittadinanza e alla residenza legale, contro le politiche dell'allora Bush junior. Questo atto di appropriazione non è altro che l'espressione di una contraddizione, equivale a un esercizio di libertà contro

l'autorità che nega quella stessa libertà e stabilisce un diritto di espressione oltre la legittimità legale. L'inno, cioè, nelle parole di Butler, non è una semplice performance ma una «contraddizione performativa» che emerge da un desiderio comune di uguaglianza e che articola una forma di appartenenza non-nazionalista, caratterizzata dalla pluralità, dalla traduzione e dalla differenza, e in una certa misura anche dalla relazione tra estetica e politica nella sfera pubblica. Esso ha importanza non perché produce un'efficacia giuridica, ma per il suo potenziale politico e culturale, innescato dalle contraddizioni che mette in scena, e da ciò che di nuovo esse possono suggerire, sollecitare, far desiderare.

Il regime di governamentalità dello stato-nazione (coloniale), le sue tattiche multivalenti e le sue complesse strategie di azione, richiedono forme altrettanto sofisticate di intercettazione e comprensione, per poter così anche riconoscere le varie forme di resistenza, risposta, agency, mobilitazione che eludono e disarticolano il potere statale-coloniale, ponendo delle sfide sia su un piano giuridico-istituzionale che su un livello culturale ed epistemologico. La libertà e l'uguaglianza possono e devono andare oltre le loro articolazioni positive, le contraddizioni (dello stato in cui siamo) devono pertanto poter essere pronunciate, esposte, performate, rielaborate. Le varie forme di insubordinazione e apertura all'essere altrimenti offerte dalle pratiche artistiche femminili della diaspora palestinese sono qui analizzate come caso esemplare.

L'antropologo Arjun Appadurai (2016) ci invita a considerare come dalla disgiuntura tra identità e territorialità creata dai vari flussi di migrazione globale, emerge la possibilità di immaginare dei sé alternativi e dei mondi differenti, la possibilità di ricombinazione e riposizionamento delle proprie vite proprio attraverso l'esperienza di migrazione. In tali contesti, che generalmente si legano a condizioni di perdita, la capacità e l'opera dell'immaginazione e dell'aspirazione non sono da considerarsi un privilegio, bensì l'attività primaria per la condivisione di nuovi discorsi e narrazioni della perdita. È possibile tracciare delle interessanti connessioni tra le riconfigurazioni artistiche di esperienze quali la dislocazione, il dispossessamento, la colonizzazione, l'alienazione e la possibilità di nuove forme di r/esistenza, residenza, cittadinanza, dimora, in cui le idee di luogo, identità e appartenenza acquistano una nuova luce critica. L'arte, e nello specifico di questa discussione, l'arte femminile della diaspora palestinese, offre vari esempi di pronuncia e rielaborazione delle contraddizioni e delle possibilità legate allo 'stato in cui siamo'.

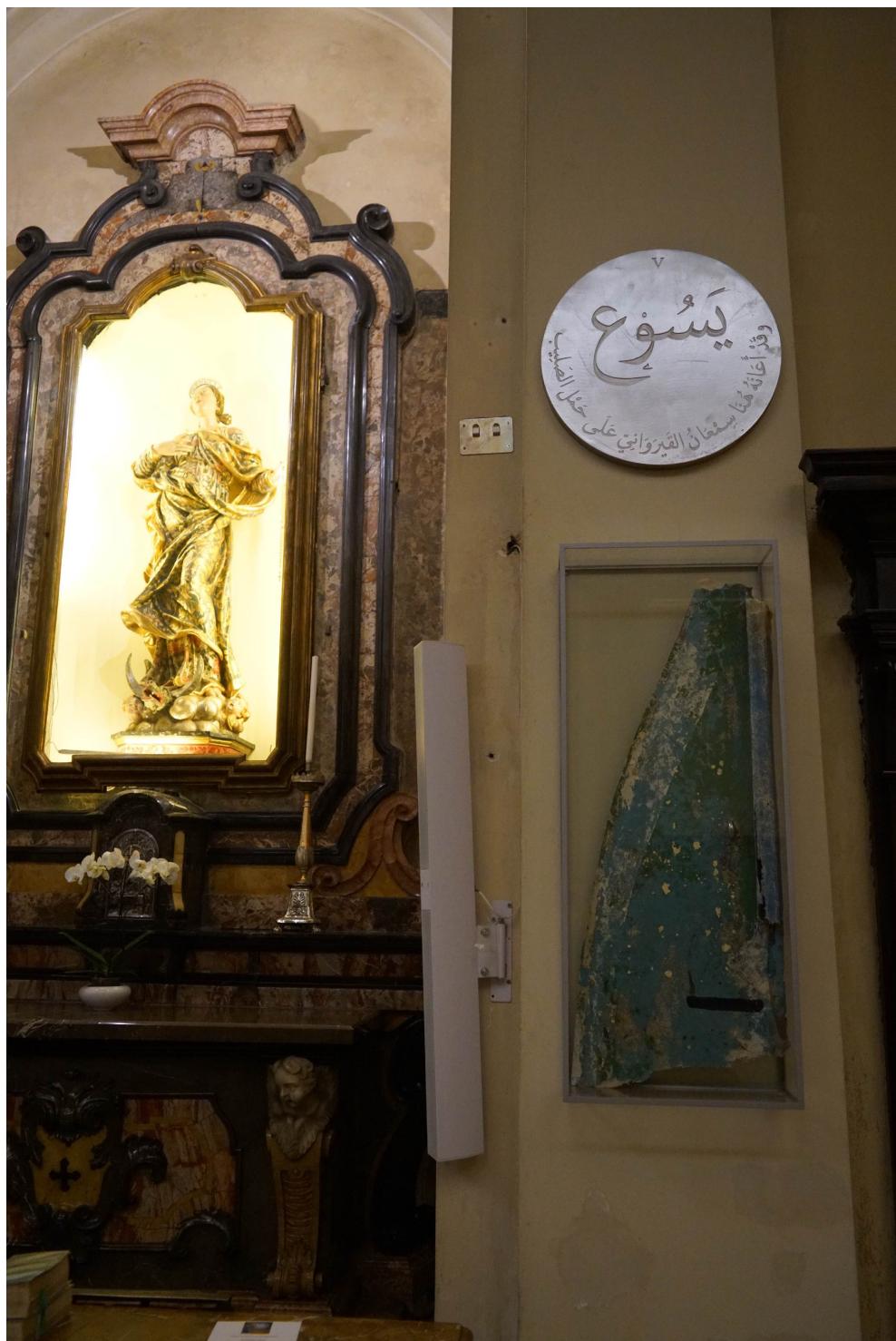
#### **Emily Jacir e Mona Hatoum: la memoria, la casa, il corpo**

La possibilità della messa in discussione dei confini istituzionali, storici e culturali della proprietà, del patrimonio, dell'appartenenza, attraverso una pratica di ri-appropriazione

critica, è la sfida posta dall'artista Emily Jacir. Nata a Betlemme e cresciuta tra l'Arabia Saudita, la Palestina e L'Europa, poi attiva come artista e studiosa tra la sua terra natia, gli Stati Uniti (dove ha una galleria a New York) e l'Europa (dove Jacir ha trascorso parte della sua adolescenza, frequentando le scuole superiori a Roma), l'artista articola l'esperienza della diaspora evocando le esperienze personali insieme al quadro sociale, politico e culturale più ampio entro il quale tale fenomeno può essere collocato: vecchie strutture di potere, le minoranze in pericolo, le condizioni dei rifugiati nei campi, i centri di detenzione, le economie invisibili del capitalismo avanzato. In tal senso, risuonano le osservazioni di Stuart Hall secondo le quali l'idea di diaspora mette in discussione le nozioni di origine culturale, radici e autenticità. La diaspora è il luogo in cui questioni di genere, classe e razza formano una nuova, potente e instabile articolazione che non consente facili risposte, ma piuttosto contribuisce a sollevare nuove questioni che proliferano accanto a vecchie visioni culturali, assetti sociali e attività politiche (Hall 2012). Esplorando varie tecniche artistiche, dalla fotografia, al video, all'installazione e alla performance, l'arte di Jacir si sviluppa spesso fuori dalle mura dei musei, negli spazi pubblici e coinvolge direttamente il pubblico. Quelli attivati da Jacir sono processi collettivi e pubblici basati sulla partecipazione, su pratiche desideranti che articolano delle sfide culturali (Bittar 2009).

Non è un caso che diverse opere o azioni dell'artista siano state contrastate e addirittura censurate dalle istituzioni museali, gallerie e fiere che le ospitavano come nel caso dell'opera pubblica *Stazione* progettata per la mostra collettiva "Palestine c/o Venice", curata da Salwa Mikdadi, nell'ambito della Biennale di Venezia del 2009. Il comune di Venezia ha giustificato la propria decisione di cancellare l'opera di Jacir con motivazioni di ordine pubblico, ovvero la necessità di evitare possibili provocazioni delle ansie islamofobe o arabofobe serpeggianti nella comunità locale. L'opera incriminata sarebbe consistita nella giustapposizione dei nomi delle varie fermate della linea 1 del Vaporetto con la loro traduzione in arabo, trasformandola in una linea di trasporto multilinguistica attraverso la città, evocatrice dell'antico patrimonio comune tra Venezia, l'Italia e la cultura araba, scaturito da processi di migrazione. La parola stessa "arsenale", indicante una delle principali *venues* della Biennale, deriva dalla parola araba *dar al-sin'a*, fabbrica. Aggirando la politica dell'ansia xenofoba, l'artista, allora, decide di distribuire per le vie della città una brochure in arabo, italiano e inglese, con allegata una mappa dei punti in cui le scritte multilingue sarebbero dovute apparire. Il pamphlet conteneva anche un resoconto storico delle influenze dal mondo arabo sul territorio veneziano fin dal sedicesimo secolo, consegnate agli scambi commerciali, quindi linguistici, scientifici e artistici, nell'ambito del più ampio e antico traffico di beni e saperi tra Africa, Asia e Europa. Analogamente, irrompendo nel dominio monolitico del nazionalismo, costruito su storie ibride silenziate, l'arte di Jacir, operante sui margini del riconoscimento istituzionale, interviene nuovamente nell'esplorazione di un'Italia "araba", con l'installazione *Via Crucis* (2013-2016), in mostra permanente nella chiesa San Raffaele di Milano, muovendosi negli

intrecci di una molteplice appartenenza religiosa e linguistica come effetto di una comune storia di migrazione globale riguardante sia il passato che il presente.



**Figura 1** Emily Jacir, *Via Crucis - Station V (Simon of Cyrene helps Jesus to carry his cross)* 2013-2016. Permanent installation at the Church of San Raffaele, Milan.  
Commissioned by Artache. © Emily Jacir. Cortesia dell'artista.

Jacir riproduce le quattordici stazioni della Croce, riportandone metà in arabo e metà in italiano, su piastrelle circolari di alluminio, collocate lungo le navate. Le stazioni sono contrassegnate anche da alcuni oggetti che evocano quella che si potrebbe definire la ‘via Crucis palestinese’ mescolando l’immaginario legato all’assedio coloniale israeliano e figure del culto cattolico cristiano: filo spinato, valigie, chiavi di case espropriate e simbolo di resistenza, proiettili, abiti tradizionali femminili. Altri oggetti, come frammenti di barche, fotografie, reti da pesca, vengono invece da Lampedusa, raccolte dall’artista durante la sua residenza nell’isola. Essi concorrono a tradurre l’interconnessione tra le differenti narrative di migrazione, esilio e appartenenza, che attraversano l’isola, la città e la Palestina; il patrimonio culturale e religioso urbano così come le memorie migranti del mare.

L’estetica della traduzione (e) dei contrasti di Jacir include storia personale e collettiva, facendole convergere in una nuova articolazione narrativa che eccede i confini storici e geografici. Fin dalle prime opere partecipative dell’artista, il pubblico viene coinvolto in queste pratiche di sperimentazione con la memoria e la storia, richiamando e riconfigurando il senso della «collocazione impossibile» (Demos 2003, 68) dei palestinesi.

*Where We Come From?* (2003) consiste in una vera e propria azione condivisa tra l’artista e le persone coinvolte, ed è basata su ciò che al popolo palestinese sotto occupazione viene quotidianamente impedito, ma che è invece garantito all’artista dal suo passaporto statunitense: la possibilità di movimento libero, da un paese all’altro e all’interno della propria terra d’origine. Richiamandosi alla domanda che solitamente viene posta alle frontiere, “qualcuno ti ha dato qualcosa da portare?”, e alla sua esperienza di continui spostamenti da e per la Palestina, Jacir decide di interrogare personalmente il desiderio di alcuni palestinesi della diaspora e diseredati, affidandone la realizzazione alla sua possibilità di attraversare liberamente le frontiere. Oltre le restrizioni sul movimento dei palestinesi, imposte da Israele, l’artista attraversa i confini blindati dei territori occupati portando con sé trenta desideri da compiere e fotografandone la realizzazione.



**Figura 2** Emily Jacir, *Where We Come From* 2001-2003 detail (*Hana*)

American passport, 30 texts, 32 c-prints and 1 video.

© Emily Jacir

Courtesy the artist and Alexander and Bonin Gallery, New York.

Nell'installazione prodotta da questa azione, Jacir mostra le fotografie con accanto le didascalie che riportano il desiderio a cui le immagini si riferiscono: "porta i fiori sulla tomba di mia madre", "gioca con il primo bambino che incontri per strada", "vai sulle rovine della mia casa forzatamente abbandonata", "vai in un ristorante e ordina il mio piatto preferito". Attraverso una continua transizione tra le parole e le immagini, emerge la «banalità dell'esilio» (Demos 2003, 70) espressa dalla dimensione ordinaria dei desideri espressi, e al contempo il desiderio di vedere compiute quelle volontà, attraverso la diaspora, attivando una serie di sovrapposizioni tra l'artista e l'esiliato, tra l'esule e il pubblico che legge il testo in prima persona, stabilendo così una molteplice appartenenza, un agire comune, un'uguaglianza, nelle parole di Arendt, costruito attraverso il passaggio dall'io al tu al noi. *Where We Come From?* consiste in un archivio dei desideri che testimoniano il paradosso della loro impossibilità, il fatto cioè di essere al contempo compiuti e impediti, realizzati e negati, intimi e condivisi. L'orientarsi di Jacir verso la tendenza, molto in voga fin dagli anni Novanta dell'arte partecipativa, che trasforma gli spettatori in produttori d'arte, agenti operativi di significato, e l'opera d'arte da oggetto finito in processo artistico aperto (Bishop 2012), consente di ricostituire la memoria diasporica in modo alternativo, riconfigurandola e ri-membrandola attraverso quella che può essere

considerata come una pratica collettiva di archiviazione sconfinante, postistituzionale e demuseificante<sup>1</sup>.

L'archivio diasporico così ricostruito rimanda alle osservazioni di Appadurai (2016) secondo cui l'archivio contemporaneo può essere concepito come spazio sociale dell'aspirazione, del desiderio e del dibattito culturale, come una mappa che offre alle comunità migranti l'opportunità di potersi orientare tra nuovi scenari immaginativi per la propria esistenza futura e nuove forme d'intervento e azione nel presente. Vi è anche questo alla base dell'opera *ex libris* (2012) un'installazione fotografica presentata in occasione della rassegna Documenta 13, attraverso la quale Jacir crea una sorta di museo personale ricavato da resti letterari palestinesi, intrecciando e interrogando la storia, la memoria e l'appartenenza.



**Figura 3** Emily Jacir, *ex libris* 2010-2012  
Installation, public project and book  
photo: Roman März, dOCUMENTA (13), 2012  
© Emily Jacir  
Courtesy the artist and Alexander and Bonin Gallery, New York.

<sup>1</sup> Per un approfondimento di questi aspetti riguardanti la relazione tra l'opera di Jacir e, più in generale, l'arte postcoloniale e l'istituzione museale, si rimanda ai testi: *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean* (Ianniciello 2018); *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices* (Ferrara 2012); *The Ruined Archive* (Chambers, Grechi, Nash 2014).

L'opera mostra immagini tratte da più di trentamila libri provenienti da case, biblioteche, istituzioni palestinesi saccheggiate da Israele nel 1948, e conservate e catalogate nella biblioteca nazionale ebraica di Gerusalemme Ovest come A.P. (Abandoned Property). L'artista, nel corso di diverse visite alla biblioteca, ha fotografato i volumi, mostrandone, nell'installazione, le pagine interne di scrittura araba, a mano o battuta a macchina, talvolta chiaramente leggibile, oppure disturbata da sbiadimenti e sovrapposizioni di altre lingue (inglese e tedesco). A Kassel, la regione che ospita Documenta, l'artista recupera il registro di tracce e frammenti ritrovati nella biblioteca ebraica, e lo restituisce ad un nuovo spazio: quello museale dell'installazione e anche quello esterno al museo. Jacir, infatti, traduce in tedesco e inglese alcune iscrizioni a mano lasciate dai precedenti proprietari, e le espone in spazi pubblici, sotto forma di cartelloni pubblicitari, intessendo così un dialogo tra interno ed esterno, tra vicino e lontano, tra la storia, i luoghi e le istituzioni. *Ex libris* è stata allestita nell'area antistante il Fridericianum Museum, lo Zehrenturm, in cui furono conservati dei preziosi manoscritti, sopravvissuti ai bombardamenti americani del 1941, durante i quali molti altri volumi custoditi dal museo furono distrutti. Jacir richiama nella sua opera anche il periodo postbellico dell'occupazione americana della regione, durante il quale fu intrapreso un grande processo di restituzione da parte dell'Archivio Offenbach, che conservava dei manoscritti, frutto dei saccheggi nazisti.

Intrecciando esperienze di assedio e distruzione passate e presenti (perpetuate da Israele e Stati Uniti), e attraversando i confini di differenti storie e geografie (quelle del Nord-America, dell'Europa centrale e del Medio Oriente), l'artista sembra riattualizzare il processo di restituzione, conferendogli non un significato riconciliatorio, pacificante, compensatorio, bensì dirompente, provocatorio, che interroga l'idea stessa di proprietà. I libri palestinesi, una volta brutalmente appropriati, sono ora consegnati a una visione e uno spazio pubblici, attraverso un gesto creativo che li ha resi 'incontenibili', inappropriabili. Jacir attinge all'archivio libresco di *ex libris* per produrre diverse opere pubbliche, come AP 3852, un murale sul lato di un edificio di New York, che riproduce una frase tratta dal libro 'AP 3852', identificato cioè con quattro numeri indicanti la sua posizione logistica, secondo una catalogazione che spazza via la costellazione privata di storie, persone, luoghi, legami, che lo ha tenuto in vita. Di contro, il grande murale newyorkese espone, attraverso la scritta in arabo e in inglese, la verità dell'oggetto e la sua memoria negata: "questo libro appartiene al suo possessore, Fathallah Saad. Lo ha comprato con i suoi soldi, all'inizio di marzo, nel 1982". Non siamo semplicemente di fronte a una forma di recupero della perdita, ma piuttosto a un processo di trasformazione della perdita in una possibilità di narrazione critica e contraria al potere coloniale di appropriazione e depredamento. Un processo enunciativo e performativo in cui la memoria viene attivata come differenza,

possibilità alternativa del ricordare e l'eredità materiale e culturale sono considerate delle questioni aperte, evocando l'impegnativo invito di Stuart Hall (2002) a reimmaginare i confini della proprietà, del patrimonio e dell'appartenenza nazionale. Emblematico, in tal senso, il recente progetto collettivo di Jacir di recupero e reinvenzione della memoria culturale partendo dall'interno della nazione, dalla propria casa Dar Jacir, costruita dal bisnonno dell'artista nel 1890 e ora trasformata in centro indipendente d'arte e ricerca, spazio di residenza artistica, luogo di sperimentazione, dibattito e scambio culturale, destinato ad arricchire la fervente scena dell'arte sotto occupazione di artisti e centri culturali (Parry 2018). Situata a Betlemme, al centro di tre grandi campi profughi, Aida, Dheisheh, e Azza, lungo la principale via di collegamento tra Gerusalemme a Hebron, interrotta nel 2004 dal muro di separazione, Dar Jacir è stata testimone della drammatica svolta imposta dal muro, con numerosi scontri tra l'esercito israeliano occupante e giovani palestinesi. Più volte distrutta e poi tenacemente ricostruita, la casa ha superato guerre, occupazioni, rivoluzioni, celebrazioni, divenendo parte integrante della memoria collettiva locale e simbolo di resistenza. Tra le varie attività che il centro si propone di offrire vi è la costituzione di un archivio della memoria locale, partendo dalla collezione di famiglia composta da foto, manufatti, diari, lettere, documenti commerciali risalenti al periodo ottomano, passando per il periodo del governo inglese, fino al presente, provenienti da svariate parti del mondo, testimoniando il patrimonio transnazionale e cosmopolita della città.

Spesso le artiste della diaspora ci invitano a considerare la casa non unicamente in termini di proprietà violata, sottratta, negata, o come meta di un agognato quanto impossibile ritorno e spazio esclusivo della propria memoria, ma anche come luogo abitato da molteplici lingue, storie, geografie, culture, memorie. Un riferimento esemplare in tal senso è rappresentato dall'arte di Mona Hatoum, incentrata sulla defamiliarizzazione del domestico, attraverso una scomposizione giocosa e, al contempo, destabilizzante e provocatoria dei confini della familiarità legata alla casa, alla nazione, al mondo intero, attraverso un processo di alterazione critica che sceglie come punto di partenza la "geografia più vicina" (Rich 1985): il proprio corpo. Un corpo fuori-luogo, deformato, disturbante, minaccioso e insieme attraente (*Corps étranger* 1994) oppure fragile, presente in forma di frammenti, tracce, residui (*Skin, Hair, Nails* 2003; *Hair Drawing* 2003; *Blood Drawing* 2003), in significativa corrispondenza percettiva e sensoriale con visioni del mondo estranianti e disorientanti, come quelle che Hatoum propone in una serie di 'mappe alterate' del mondo (*Map* 1998; *Continental Drift* 2000; *Projection* 2006; *Shift* 2012), della Palestina (*Present Tense* 1996; *Interior Landscape* 2009), delle città assediate (*3D Cities*), e della casa-madre (*Homebound Measures of Distance*), che rendono visibile e tangibile ciò che è impossibile vedere sulle cartine ufficiali: la permeabilità dei bordi e la scomponibilità degli spazi provocate dal percorso biografico, evocando una

corrispondenza tra l'identità geografica e la geografia dell'identità. Richiamando la teoria femminista della politica del posizionamento di Adrienne Rich (1984) e le osservazioni del filosofo palestinese Elias Sanbar (2004) a proposito dell'identità palestinese, è possibile pensare alle mappe e al corpo di Hatoum come figure di una *becoming identity*, una identità in divenire, situata, materiale, immanente, e al contempo ambigua, aperta, mutevole, in cui è inscritta una forma di resistenza che «non offre né riposo né ristoro» (Said 2000, 17).

### Raeda Saadeh e Larissa Sansour: la storia, lo spazio, il futuro

L'arte di Raeda Saadeh si sviluppa intorno alla condizione anomala, comune a molti palestinesi della 'diaspora interna', di essere palestinese musulmana con passaporto israeliano, il quale consente all'artista di muoversi verso l'Occidente ma di non poter attraversare i confini dei paesi arabi, secondo un complicato sistema giuridico espressamente discriminatorio perché volto all'instaurazione di uno stato di apartheid (Pappé 2016; Giorgio e Cruciani 2018). Nella vita quotidiana della popolazione palestinese sono inscritti i paradossi del sistema coloniale riguardante i criteri della cittadinanza e della nazionalità su base etnico-religiosa e le conseguenti possibilità, norme e modalità di spostamento, proprietà e tutta una serie di riconoscimenti (negati) che investono finanche il «diritto ad avere diritti» (Arendt 2009 [1951])<sup>2</sup>. Butler, infatti, osserva che quando si parla dei palestinesi nei territori occupati, non si sta facendo riferimento allo stato descritto da Giorgio Agamben di «nuda vita» (2005 [1995]), bensì a forme altamente giuridiche di dispossessamento (Butler-Spivak 2007).

Attraverso le sue opere performative e fotografiche, Saadeh evoca, ri-creandoli, i paradossi della legge imposta sulle vite sotto occupazione, facendo del linguaggio surreale, incarnato da figure femminili, il suo alleato sedizioso. Esattamente come nella realtà, protagonista del paradosso, in tutte le sue opere, è l'artista stessa. In una serie fotografica, Saadeh compare di volta in volta nelle vesti di personaggi fiabeschi, mitologici o tratti dalla storia dell'arte, dalla cultura e dall'immaginario occidentale: *MonaLisa* (2007) *Cinderella* (2010), *Rapunzel* (2010), *Little Red Cap* (2010), *Penelope* (2010), immersi nella realtà palestinese a lei familiare, prestata a *setting* improbabili e carichi di contrasto.

---

<sup>2</sup> A tal proposito, sono interessanti le osservazioni di Etienne Balibar sul diritto e i suoi limiti e, in particolare, la relazione tra il diritto alla libera circolazione e il riconoscimento della cittadinanza nella sua dimensione internazionale (Balibar 2012; 2018).



**Figura 4** Raeda Saadeh, *Monalisa*, fotografia 70-50 cm, 2007s. Cortesia dell'artista.



**Figura 5** Raeda Saadeh, *Cinderella* Cortesia dell'artista



**Figura 6** Raeda Saadeh, *Rapunzel* Cortesia dell'artista.



**Figura 7** Raeda Saadeh, *Little Red Cap* Cortesia dell'artista



**Figura 8** Raeda Saadeh, *Penelope*, fotografia, 70 x 47 cm, 2010. Cortesia dell'artista.

Nelle foto, Penelope è intenta a lavorare ai ferri, con lo sguardo fermo, rivolto all'orizzonte, seduta sul cumulo di macerie di una casa abbattuta, dove si è impigliato il suo sproporzionato gomitolo di lana, tra il groviglio di ferri spezzati fuoriusciti dal cemento. Similmente, il paesaggio che fa da sfondo a una più che mai enigmatica Mona Lisa è quello di colline occupate da insediamenti israeliani. Cappuccetto Rosso, invece, nel portare cibo alla sua famiglia, si è smarrita nel 'bosco' dei grattacieli del quartiere finanziario di Tel Aviv, mostrandosi preoccupata per essersi inoltrata incautamente in una zona interdetta e potenzialmente pericolosa e tuttavia consapevole dell'incongruenza irriverente della sua presenza. I travestimenti di Saadeh, innescando un corto circuito tra autenticità e contraffazione, rivelano molto più di quanto nascondano: le sovrapposizioni e alleanze sistem(at)iche tra lo stato di occupazione politica, territoriale, giuridica, materiale e diversi stati di oppressione e divisione culturale, sociale e di genere. *Who Will Make me Real?* (2005) l'artista sembra chiederci, attraverso il titolo di un'opera che la ritrae avvolta da ritagli di giornale con una posa da odalisca ma con il suo solito sguardo fiero e sfidante. La ribellione contro le forze occupanti è affidata a una femminilità indomita, capace di agire, performandola, la follia della propria condizione:

She is not blind to the opponents around her and pushes forward with enduring strength – and at times, she feels that it is almost as if she has to assume a sort of madness in her behaviour so that she can live unharmed by oppression, in an attempt to always protect those she loves from negative forces of fear. In my art works, the woman I represent lives in a world that attacks her values, her love, her spirit on a daily basis, and for this reason, she is in a state of occupation – and her world could be here in Palestine or elsewhere; and despite all, she looks towards her future with a smile" (Saadeh; cfr Issa 2012).

Analogamente, l'artista Larissa Sansour riconfigura l'insostenibilità e l'assurdità della condizione di dispossessamento territoriale e identitario dei Territori Occupati in scenari fantascientifici. Nel progetto multimediale (video e foto), *Nation Estate* (2009), attraverso la mescolanza di uno scenario creato dalla computer-grafica, attori reali, ed elettronica arabesca, Sansour esplora la possibilità di una soluzione 'verticale' per lo Stato palestinese. Nel film, i palestinesi hanno il loro Stato nella forma di un grattacielo: il *Nation Estate*, una costruzione residenziale colossale, capace di ospitare l'intera popolazione palestinese, che può finalmente godere di un 'alto' tenore di vita. Ogni città occupa un piano: Gerusalemme è al tredicesimo piano; Ramallah, al quattordicesimo; la città nativa di Sansour, Betlemme è al ventunesimo, e così via. Gli spostamenti da una città all'altra, una volta sottoposti a checkpoint, sono possibili, ora, tramite un ascensore. Fortemente desiderose di riacquistare un senso di appartenenza, le amministrazioni governative di ciascun piano provvedono alla costruzione di piazze e luoghi di riferimento iconici. La storia è incentrata su una figura femminile, interpretata da Sansour stessa, in folcloristici abiti futuristi, mentre rientra a casa da un viaggio all'estero, attraversando il piano della mostruosa costruzione approvata e sponsorizzata dalla comunità internazionale. Una volta superati i passaggi di sicurezza, sale in ascensore per raggiungere il piano 'Betlemme', attraversando Piazza della Mangiatoia e la Chiesa della Natività, prima di guadagnare casa, dove immediatamente si prepara un piatto di tabouleh fantascientifico.



**Figura 9** Larissa Sansour, *Nation Estate – Jerusalem Floor*, C-print, 60x120 cm, 2012. Cortesia dell’artista.

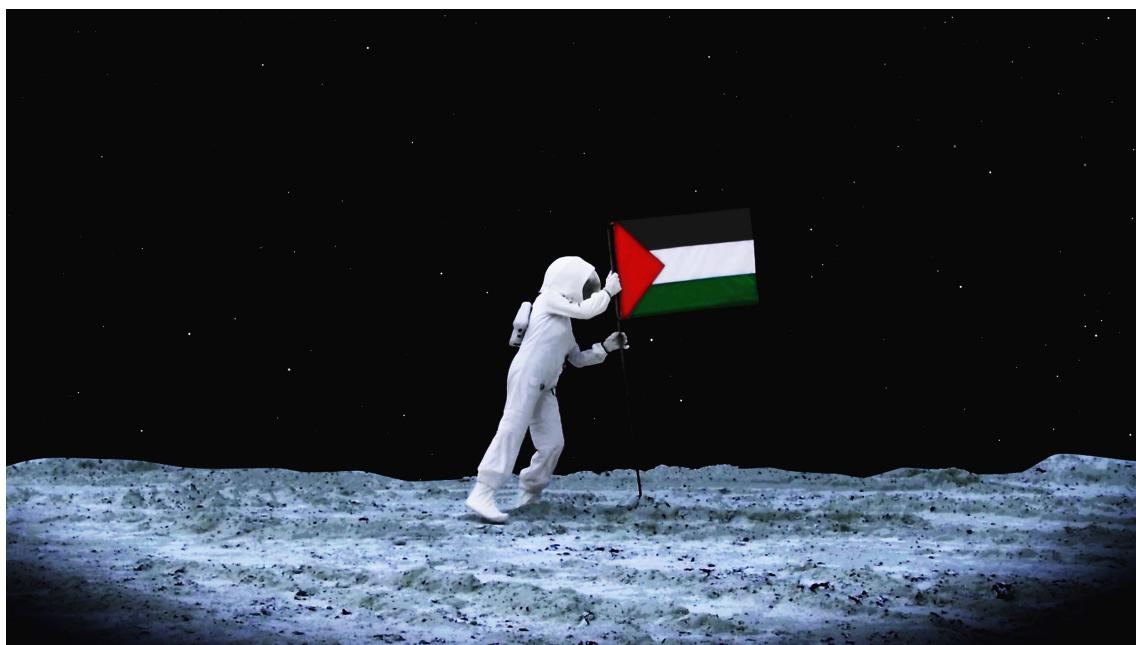
L’utopia futurista di una Palestina spaziale ipertecnologica esplora (e fa esplodere) le distinzioni tra dis-umano e post-umano, innestandosi, con una variante araba, nell’immaginario critico delineato dal movimento culturale e artistico dell’Afrofuturismo (Dery 1993).

Sviluppatisi come corrente della controcultura afroamericana, tra il 1992 e il 1998, l’Afrofuturismo intreccia le istanze antiessenzialiste delle culture afrodiapsporiche, l’emergere della cultura cibernetica, lo sviluppo della nuova tecnologia e la fantascienza, producendo forme di resistenza culturale al razzismo che articolano futuri razziali alternativi (Ferrara 2012). Delineando una zona di convergenza tra i neri, la loro esperienza di disumanizzazione e le creature non-umane della fantascienza, l’Afrofuturismo esplora le potenzialità trasformative della condizione dell’essere alieni, utilizzando gli strumenti e le speculazioni offerte dalla nuova tecnologia come armi di elaborazione e appropriazione controculturale. Le sovversive figure afrofuturiste provocano un cortocircuito nella ‘normalità’ dell’egemonia bianca, contestando non soltanto il suo «appetito razzista per l’uniformità e la simmetria» (Gilroy 2001, 109), ma la categoria stessa dell’umano a favore di figurazioni abitate da immagini performative, che richiamano la figura del *cyborg* elaborato da Donna Haraway (1985), in cui l’umano si mescola al non umano, contaminando e dislocando le categorie essenzialiste di razza e genere e l’epistemologia dominante che le ha prodotte.

Riposizionando le implicazioni critiche dell’estetica afrofuturista nel contesto storico, politico e culturale palestinese, al quale gli scenari fantascientifici di Larissa Sansour

fanno riferimento, si può parlare, allora, dell'arte di Sansour come 'Arabofuturismo', rilevando come la Palestina non sia un caso unico, uno stato d'eccezione, bensì, come osserva il Militant Research Collective (2015), un laboratorio del neoliberismo e delle sue politiche razzializzanti: «There are many places like it: Ferguson, Juarez, Detroit». Ciò ci riporta alla necessità di evidenziare le intersezioni – come ha recentemente auspicato Angela Davis (2018) - tra esperienza afroamericana e palestinese<sup>3</sup>, tra le loro differenti, e solo apparentemente lontane, storie di oppressione e colonizzazione, diaspora e riterritorializzazione (futurista).

Allontanamento e ritorno, fantascienza e verità, realtà e finzione, alienazione e alterità. È negli interstizi carichi di possibilità di questi movimenti oscillanti che ci porta il video di Sansour *A Space Exodus* (2009), un viaggio nello spazio interstellare in cui le provocatorie evocazioni biblico-ebraiche del titolo (*Exodus*) si sovrappongono alle dichiarazioni di appartenenza aliena dell'Afrofuturismo, secondo cui, come cantava Sun Ra, uno dei principali 'profeti' del movimento artistico, "space is the place"<sup>4</sup>. Il destino dei palestinesi è in una diaspora avveniristica: la loro 'terra promessa' è nello spazio.



**Figura 10** Larissa Sansour, *A Space Exodus*, video, 5' 24", 2009. Cortesia dell'artista.

<sup>3</sup> Per un approfondimento di questo punto, riguardante l'intersezione globale delle lotte, con particolare riferimento alla questione palestinese, si veda il contributo di Olga Solombrino, "Mappe della (de)colonialità: Palestina, matrici di dominio e scenari di resistenza locale e globale", in questo numero.

<sup>4</sup> La citazione fa riferimento al titolo dell'album di Sun Ra, *Space is the Place*, del 1973, un progetto originato dalla colonna sonora, prodotta dallo stesso musicista, dell'omonimo film afrofuturista diretto da John Coney, nel 1972, nel quale Sun Ra è coinvolto non solo come musicista ma anche come autore e attore.

Nel video, Sansour stessa compare nelle vesti di un'astronauta che giunge sulla Luna, piantando la bandiera palestinese sul suolo del satellite terrestre, accompagnata dalle note di *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss, divenuto colonna sonora del film di Stanley Kubrick, *2001: Odissea nello spazio* (1968). Questa immagine fantascientifica rimanda immediatamente a quella reale dell'impresa storica, il primo allunaggio compiuto da Neil Armstrong nel 1969, divenuto simbolo dei prodigiosi progressi tecnologici raggiunti in Occidente. La parodia data dall'accostamento improbabile tra le due differenti conquiste interplanetarie è sottolineata da alcuni elementi sonori. Nel viaggio intergalattico di Sansour la celebre sequenza musicale che apre il film di Kubrick si mescola a sonorità orientali provenienti dalle corde di strumenti arabi. A interrompere la sequenza, evidenziando la drammaticità del contrappunto sonoro-percettivo-culturale, interviene una dichiarazione rivoluzionaria: "a small step for a Palestinian, a giant leap for mankind", che echeggia la storica frase di Armstrong nell'atto di muovere i suoi primi passi sul suolo lunare. La parodia della traccia sonora "risuona" nelle tracce visive lasciate dagli stivali-babbuccia dell'astronauta mediorientale, dalla forma inusitata, eppure inconfondibile. D'altronde, la bandiera palestinese piantata sul nuovo approdo conferma l'identificazione etnico-geografica. Tutto sembra essere chiaro e, al contempo, tutto si confonde. L'effetto parodico creato dal *détournement* percettivo della commistione tra dato storico e immagini fantastiche è immediato. Ma il senso estetico-politico del video di Sansour non si compie unicamente nella la parodia, né con il *détournement*, bensì attraverso il potenziale di una ri-scrittura storica che essi liberano (Giugliano 2011), nelle nuove possibilità narrative aperte dal suo atto di appropriazione (la conquista dello spazio), capovolgendo il processo di espropriazione e perdita, invisibilizzazione e astrazione di cui lo stato di Israele ha reso oggetto il popolo palestinese, servendosi delle formidabili e sofisticate opportunità offerte dalla nuova tecnologia. A questo punto, stiamo già percorrendo a ritroso il tragitto intergalattico di Sansour, fino al punto in cui il progetto coloniale sionista è giunto ad annullare la distanza tra progresso scientifico e tecnologico e regressione alla disumanità. Il video ci riconduce alle contraddizioni di una storia coloniale, in cui la conquista dello spazio, di un nuovo territorio implica la privazione del proprio spazio, della propria appartenenza, della propria legittimità ad esistere. Il colonialismo è questo: appropriazione e negazione, dei paradigmi che vengono ribaltati nell'estetica dell'alienazione decolonizzante di Sansour. Se la storia è finzione (negazione) allora la finzione è storia, l'arte (artificio creativo, finzione) è contro-narrazione e possibilità di una storia alternativa in cui risulta impossibile separare spazio reale e spazio immaginario, privazione e liberazione, identificazione e opacità identitaria. Focalizzandosi sul ruolo del mito e della finzione nella scrittura della storia, nelle strutture narrative e nella psicologia collettiva, la più recente produzione di Sansour - *In the Future, They Ate From the Finest Porcelain* (film, foto e

installazione, 2015); *Archaeology in Absentia* (installazione, 2016); *Revisionist Production Line* (installazione, 2017) - è impegnata, infatti, attorno a nuove visioni di un *arkè* femminile (Carotenuto 2012) futuristico articolando il passaggio tra l'archeologia, l'archiviazione del passato, la conservazione della nazione, e l'architettura, la prospettiva futura di una costruzione di un nuovo mo(n)do di appartenenze.



**Figura 11** Larissa Sansour/Soren Lind, *In the Future They Ate From the Finest Porcelain*, film, 29', 2016. Cortesia dell'artista.

L'arte di Sansour non insiste tanto sulla denuncia dell'oppressione coloniale che trasforma gli umani in alieni senza stato, né si abbraccia semplicemente alle richieste di riconoscimento di esistenza, memoria o dimora da parte di una popolazione privata di qualsiasi peso ontologico. Piuttosto, il potenziale politico dell'estetica risiede nel racconto (*fiction*) di storie di cittadinanza, identità, dimora, viaggio liberate dal peso del reale (presente) e proiettate in futuri (cibernetici) im-possibili ma carichi di *appeal* utopistico. L'arte articola la battaglia contro l'oppressione non semplicemente in termini reazionari, contrastivi e oppositivi bensì attraverso linee di fuga virtuali desiderabili, liberatorie e «contagiose» (Ferrara 2012) lungo le quali agire la propria diaspora, reindirizzandone le implicazioni reali verso una dimensione surreale, defamiliarizzante, desoggettivante, oltre le costrizioni, i confini e le finzioni normative dominanti (di matrice coloniale ed eteropatriarcale), così da consentirci un balzo (simbolico e sensoriale) nell'ignoto e «to feel at home in alienation» (Eshun 203, 293).

### La politica dell'estetica: conclusioni e proiezioni

Attraverso l'analisi di alcune opere d'arte prodotte da artiste della diaspora palestinese si è cercato qui di evidenziare il passaggio da un'analisi critica dello «stato in cui si è»

(Butler-Spivak 2007) determinato dal potere (governativo), e in particolare alla produzione di disuguaglianza giuridica, economica, politica, subalternità e oppressione culturale, all'apertura di nuove possibilità di esistenza, nuove figurazioni dell'appartenenza e dell'identità, riarticolando l'esperienza della diaspora. In quest'ottica, le immagini e le pratiche artistiche qui presentate possono essere intese non semplicemente come rappresentazioni della realtà, ma piuttosto come realtà esse stesse, e produttrici di nuovi sensi e significati.

Secondo le osservazioni di Elizabeth Grosz (2008) l'arte contemporanea può configurarsi come un luogo concreto d'immaginazione e produzione, non tanto di immagini in cui potersi riconoscere quanto di cambiamenti reali e scambi reciproci tra forze e sensazioni ("affects"). Siamo di fronte a nuove traiettorie epistemologiche che complicano non soltanto la nozione di 'site specificity' dell'arte contemporanea, di rappresentazione, ma anche le categorie universaliste del pensiero tradizionale occidentale. L'arte qui può rendersi capace di creare intrecci spazio-temporali, reti di contatto tra memoria collettiva e personale, tra globale e locale, prossimità e distanza, producendo zone di slittamento ontologico, vie di fuga, incertezze e ambiguità che hanno una forte connotazione epistemologica nella misura in cui, come osserva Denise Ferreira da Silva si emancipano dalla griglia di significazione che sostiene la separabilità, la sequenzialità, la determinatezza, segnando «*a crucial step in the dissolution of the mode of knowing that supports state-capital, that is, that grounds an image of the world as that which needs to be conquered (occupied, dominated, seized)*» (Ferreira da Silva 2018). Interrogando la nostra posizione, le nostre procedure di riconoscimento e definizione, l'arte ci trasporta in uno spazio critico, oltre l'evidenza del visibile, sotto le scorze del tempo addomesticato, in una regione delineata non dalle frontiere, dalle chiusure, dalle divisioni, ma da tracce, segni, pieghe, spostamenti, correnti imprevedibili, migrazioni di corpi e di senso.

Queste osservazioni sono in linea con il concetto di emancipazione di Jacques Rancière (2016), secondo cui l'emancipazione non consiste tanto in una liberazione da costrizioni quanto nel superamento di una propria incapacità o impossibilità. In questo discorso, la dimensione emancipatoria, e quindi politica, dell'arte consiste nella capacità artistica di creare degli spostamenti tra un corpo e l'altro, una parola e l'altra, un'immagine, una sensazione e l'altra, attivando in tal modo nuove forme di comunità, nuove territorialità e comunanze. In questa prospettiva, è possibile guardare alle produzioni delle artiste palestinesi della diaspora presentate qui, come a degli esempi di emancipazione artistica e politica dove l'estetica del posizionamento e della resistenza, si unisce ad una vocazione al divenire (minoritario, comunitario, multiplo, migrante, impercettibile, irriconoscibile) in cui la costante interrogazione del qui e ora apre un processo immanente di costante trasformazione e sperimentazione di rotte sconosciute.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2005 [1995]. *Homo Sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Appadurai, Arjun. 2016. "Aspirational Maps. On Migrant Narratives and Imagined Future Citizenship." *Eurozine* 1, 19 Feb. <https://www.eurozine.com/aspirational-maps/> [Ultimo accesso 18/12/2018].
- Arendt, Hannah. 2009 [1951]. "Il tramonto dello stato nazione e la fine dei diritti dell'uomo", in *Le origini del totalitarismo*. Torino: Einaudi.
- Balibar, Étienne. 2012. *Cittadinanza*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Balibar, Étienne. 2018. "Per un diritto internazionale dell'ospitalità", *Il Manifesto*, 8 agosto.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Participation*. London: Verso.
- Bittar, Doris. 2009. "Crossing Boundaries: Emily Jacir." *Canvas: Art and Culture from the Middle East and Arab World* 5 ii: 138-149.
- Butler, Judith and Gayatri C. Spivak. 2007. *Who Sings the Nation-State?*, Oxford, New York, Calcutta: Seagull Books.
- Chambers, Iain, Giulia Grechi and Mark Nash (eds). 2014. *The Ruined Archive*. Milan: Politecnico di Milano.
- Davis, Angela. 2018. *Freedom is a Constant Struggle*, Chicago: Haymarket Books.
- Demos, T.J. 2003. *Desire in Diaspora. Emily Jacir*. Art Journal 62, 4.
- Eshun, Kodwo. 2003. "Further Considerations on Afrofuturism", *CR The New Centennial Review* 3, no. 2: 287-302.
- Ferrara, Beatrice. 2012. "'My Measurement of Race is Rate of Vibration.' Afrofuturism and the 'Molecularization' of Race." *Darkmatter Journal* 9, no. 2 – Special Issue on race and Post-Racial Imaginaries.
- Ferrara, Beatrice (a cura di). 2012. *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*. Milan: Politecnico di Milano.
- Ferreira da Silva, Denise. 2018. "In the Raw." *e-flux Journal*, September. <https://www.e-flux.com/journal/93/215795/in-the-raw/> [Ultimo accesso 18/12/2018].
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Giorgio, Michele e Cruciani, Chiara. 2018. *Israele, mito e realtà*. Roma: Alegre.
- Giugliano, Dario. 2011. "A (his)tory pour les analphabètes. Of Larissa Sansour's Videos." *Third Text* 25, no. 3: 301-309, London: Routledge.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.

- Hall, Stuart. 2002. "Whose Heritage? Unsettling 'The Heritage', Re-imagining the Post-Nation." In *The Third Text Reader on Art, Culture, and Theory*, a cura di Rashid Araeen, Sean Cubitt, and Ziauddin Sardar, 3-13. London: Continuum.
- Hall, Stuart. 2012. "Avtar Brah's Cartographies. Moment, Method, Meaning." *Feminist Review* 100: 27-38.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Ianniciello, Celeste. 2018. *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*. London and New York: Routledge.
- Issa, Rose (ed). 2012, *Raeda Saadeh: Reframing Palestine*, Beyond Art Production. [www.roseissa.com/current%20publ/Raeda/reada-publ-im1.html](http://www.roseissa.com/current%20publ/Raeda/reada-publ-im1.html)
- Militant Research Collective. 2015, "How to See Palestine." *Journal of Visual Culture* 15, no. 1: 42-4.
- Pappé, Ilan. 2016. *Peoples Apart: Israel, South Africa and Apartheid Question*. Tauris Academic Studies.
- Parry, William. 2018. "Art Under Occupation: The Challenges Facing Palestinian Artists and Cultural Institutions." *The National*, 19 April. <https://www.thenational.ae/arts-culture/art/art-under-occupation-the-lenges-facing-palestinian-artists-and-cultural-institutions-1.723211> [Ultimo accesso 18/12/2018].
- Rancière, Jacques. 2016. "Dissenso, emancipazione, estetica." (trans by Ilaria Busconi and Fabrizio Ferraro) *Operaviva Magazine*, 31 Ottobre.
- Rich, Adrienne, 1985. "Notes Towards a Politics of Location." In *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's*, a cura di M. Diaz-Diocaretz et al. Utrecht: John Benjamin Publishing Company.
- Said, Edward et al. (eds). 2000. *Mona Hatoum. The Entire World as a Foreign Land*. London: Tate Gallery Publishing.
- Sanbar, Elias. 2004. *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité de devenir*. Gallimard: Paris.

**Celeste Ianniciello** is PhD in Cultural and Postcolonial Studies, and member of the Center for Postcolonial and Gender Studies at the University of Naples "L'Orientale". She has been researcher in the European project MeLa\*, about the re-thinking of museums and archives in the light of global migration processes and coordinator in the AHRC project, *Responding to Crisis: Humanities and Forced Migrations in the 21st Century* (Keel University). Researcher and curator of the project: *Il Matriarchivio del Mediterraneo. Grafie e Materie* ([www.matriarchiviomediterraneo.org](http://www.matriarchiviomediterraneo.org)); her research is focused on cultural, postcolonial, and gender studies, visual culture, postcolonial and feminist art, the ethic and aesthetic of borders and border-crossings, in the Mediterranean area. She has co-edited the volume *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History* (Routledge 2014). She is co-author of the book: *Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale* ("L'Orientale", 2016), and author of *Arts, Migrations and Postcoloniality in the Mediterranean* (Routledge 2018).

Email: [celesteianniciello@libero.it](mailto:celesteianniciello@libero.it)