

Il silenzio della terra e dei volti: censura e narrazioni in *After the Last Sky* di Edward Said

Come disinnescare una mostra fotografica

Nel 1983, in veste di consulente delle Nazioni Unite, Edward Said propone di esporre una mostra fotografica sul popolo palestinese nel palazzo dove si tiene la International Conference on the Question of Palestine (ICQP) a Ginevra: le immagini del fotografo svizzero Jean Mohr in collaborazione con John Berger ritraggono siti e comunità selezionati con cura dallo stesso Said secondo un criterio di rappresentatività, per cui luoghi e individui devono rendere visibile la condizione di un popolo, catturando scorci, dettagli capaci di trascendere il carattere contingente del momento per rappresentare una fase particolarmente critica della sua storia. Mohr è stato indirizzato sui luoghi, è insieme un inviato e un «testimone» di Said (Said 1993: 92) in Palestina.

Alla richiesta di Said segue una risposta sconcertante da parte dell'organizzazione della conferenza: le foto possono essere esposte, ma prive di qualsiasi didascalia o forma di spiegazione. Una replica che lascia interdetto l'intellettuale palestinese, il quale, sulle prime, non sa capacitarsi di questo rifiuto. Segue una trattativa, al termine della quale si giunge a un compromesso per cui sotto ogni foto verrà indicato il luogo dello scatto – Siria, Libano, Giordania, Gaza - ma assolutamente niente di più. Quando si scopre chi ha posto il veto alle didascalie e messo in atto questa forma di censura, emerge l'amara sorpresa che non si è trattato di Israele, come sarebbe stato prevedibile, ma di un gruppo di Paesi arabi per i quali, secondo lo stesso Said, la Palestina torna utile se si tratta di attaccare l'imperialismo americano,

lo stato ebraico e il sionismo a livello mondiale, ma che poi risultano sordi alle rivendicazioni del popolo palestinese proprio quando si manifesta come popolo, e non come entità astratta.

La censura messa in atto rispetto alle foto è solo la punta dell'iceberg rispetto a quanto, a livello di interdizioni, è stato imposto a Said già prima dell'inizio della conferenza: gli vengono infatti commissionati dall'Assemblea Generale dell'ONU almeno venti studi concepiti per informare i partecipanti alla conferenza stessa – presenti solo come membri di rappresentanze governative e mai a titolo personale – sullo stato dei Palestinesi. Di questi studi soltanto tre sopravvivono a una serie di vagli per approdare al tavolo della conferenza, mentre tutti gli altri subiscono veti incrociati da parte delle delegazioni dei Paesi arabi, veti giustificati da scuse pretestuose, nel timore che quelle immagini possano innescare una protesta contro quegli Stati dove si trovano - spesso come profughi - dei Palestinesi.

A partire dalla tragedia di un'etnia, forme e implicazioni odierne della censura emergono in un'opera, *After the Last Sky*, che combatte quella censura attraverso parole e immagini. Oggigiorno l'efficacia comunicativa della fotografia o del fotoreportage spesso sopravanza quella del testo scritto, ed è quindi prevedibile che l'attività censoria si concentri sulle foto, non necessariamente oscurandole, ma piuttosto, come nel caso della mostra da cui prende le mosse *After the Last Sky*, intervenendo sulla loro ricezione. Nonostante si tratti di una vicenda di oltre trenta anni fa, prima dell'invenzione della rete e dei social network, ancora risulta paradigmatica rispetto al funzionamento della censura, che non esiste in termini assoluti e generici, ma va individuata nelle pieghe dell'informazione, spesso in un'assenza, come la mancanza di alternative per la diffusione del messaggio censurato. Nell'arco di tempo fra la mostra, nel 1983, e il 1986, quando *After the Last Sky* esce finalmente da Faber & Faber, le foto subiscono censura così come le tesi che, nelle intenzioni dello stesso Said, quelle immagini dovrebbero veicolare: l'assenza, sia dalla sede della conferenza che nei media, è quella del popolo palestinese.

«True censorship removes choice. It menaces and issues command that few can ignore» (Cohen 2012: XVI). Quanto sostiene Nick Cohen,

sulla scia dell'impegno civile di Christopher Hitchens, trova un inquietante riscontro nelle minacce che lo stesso Said dovette subire per le sue idee. Contestualmente, la storia e le pratiche discorsive di *After the Last Sky* assumono un rilievo straordinario se rivisitate alla luce degli eventi che si sono succeduti nella stessa regione, il Medio Oriente, dalla Guerra del Golfo, all'11 settembre, al conflitto iracheno fino agli odierni, farneticanti proclami dello Stato Islamico. Crisi che nascono e si sviluppano in primo luogo all'interno di strategie mediatiche: senza voler sminuire la tragica sorte delle vittime – in grande maggioranza civili – sul campo, l'arena mediatica è stata ed è il primo fronte di tutte queste guerre. I prodromi di un mutamento che non è esagerato definire antropologico coincidono con il primo episodio di questa sequenza, la crisi degli ostaggi in Iran di cui quest'opera di Said – sviluppata nella sua forma ibrida, di mostra fotografica nel 1983 e di fotoreportage nel 1986 – è una conseguenza.

La portata del cambiamento che ha avuto luogo a partire da allora, a livello politico e culturale insieme, è ben sintetizzata da Mitchell:

Images have always played a key role in politics, warfare, and collective perceptions about the shape of history, but there is something new in the emergence of public imagery in the period from 2001 to 2008. This is partly a matter of quantity. [...] But it is also a matter of quality. Images have always possessed a certain infectious, vital character, a vitality that makes them difficult to contain or quarantine. If images are like viruses or bacteria, this has been a period of breakout, a global plague of images. And like any infectious disease, it has bred a host of antibodies in the form of counterimages. Our time has witnessed, not simply more images, but a *war* of images [corsivo nell'originale] in which the real-world stakes could not be higher. This war has been fought on behalf of radically different images of possible futures; (Mitchell 2011: 2)

Una reazione efficace funziona con immagini anticorpo, come quelle di *After the Last Sky*, che affronta con le stesse armi la politica

mediatica che fa della censura il primo atto della «dispossession». Un testo che coincide anche, come vedremo, con una svolta nell'azione di Said in senso secolare.

Tornando a Ginevra nel 1983, è chiaro che i membri della commissione organizzatrice della ICPQ attribuiscono una notevole importanza alle foto; nessuno ne mette in dubbio la qualità fattuale, ovvero la capacità di aderire fedelmente alla realtà e riprodurla. E proprio in questo snodo risiede il senso dell'opzione censoria, nel senso che le foto parlano, e lo fanno attraverso le didascalie che ne illustrano il contenuto: occorre bloccare questo passaggio, prevenire la reazione che potrebbe seguire all'interazione fra la foto e la didascalia. Tuttavia, eliminare il commento può produrre anche un esito inatteso, perché senza un supporto scritto le foto sollecitano un'interpretazione. Private di una narrazione, esse restano mute, e proprio allora finiscono per *interpellare* come oggetti enigmatici uno sconcertato osservatore.

Non essendovi semiologi fra i membri della commissione della ICPQ, è improbabile che qualcuno dei censori sapesse che le foto non sono segni (Barthes: 1992), ma cose, anzi, di più: sono l'assolutizzazione della loro contingenza, del loro esistere come cose, cioè qualcosa che ribadisce sempre e soltanto l'hic et nunc che è l'effetto dello scatto. Ecco perché ne *La camera chiara* la fotografia viene definita da Barthes come «gravata» da questo suo aspetto immanente, che impedisce alcun rapporto «con l'essenza»: non ci può essere essenza, dove, come nella fotografia, l'oggetto è appiattito su ciò che rappresenta. La fotografia è dunque un oggetto refrattario alle classificazioni, così come al rapporto con l'esterno attraverso similitudini e paragoni, introvertito come un buco nero che attira su di sé tutto lo spazio circostante, o, fuor di metafora, compendia tutto lo spazio circostante nell'istante in cui viene scattata. «Compendiare» non significa però chiarire, anzi. Barthes soggiunge che la foto si sottrae proprio nel momento in cui svolge la sua funzione denotativa, e ciò rende dunque ancora più necessario, affinché essa possa significare, l'ausilio della didascalia. Il testo scritto infatti stabilisce connessioni, opera raffronti, funziona come una legenda rispetto a una mappa, ne ricostruisce il contesto e, nel fare questo, gli attribuisce senso. Sempre

in questa fase, anche solo grazie al registro linguistico o all'aggettivazione utilizzati nella didascalia, si delinea un giudizio che poi la foto fa circolare e amplifica.

L'obiettivo della censura non è la foto in sé, ma la relazione fra oggetto e suoi fruitori. Trattando della fotografia come forma di comunicazione, Susan Sontag insiste soprattutto su due elementi: il suo carattere etico, e, allo stesso tempo, lo scarto esistente fra le fotografie e le immagini «più antiche e più artigianali» (Sontag 1992: 3) che hanno educato le generazioni anteriori al 1839. Porre l'accento sul carattere etico del mezzo fa pensare che si fotografi secondo uno statuto deontologico in grado di discriminare fra il buono e il cattivo. Ed invece, sempre secondo la Sontag, «fotografare significa appropriarsi della cosa che si fotografa» (Sontag 1992: 4) e ciò sfugge a qualsiasi considerazione etica, consegnando la fotografia alla *Ubris*. L'appropriazione in questo caso non si espleta nel possesso, quanto nella sfera estetica, dove si reclama la totalità dell'immagine. Un gesto autoritario perché impone una sola prospettiva, scartando tutte le altre: la *Ubris* colpisce dunque tutto ciò che viene tagliato fuori dallo sguardo; è nel dichiararsi portatrice esclusiva della verità che, secondo la Sontag, la fotografia risulta moderna, all'atto in cui pretende di dire tutto sul mondo, assolutizzando un'inquadratura, rendendola per molti versi indiscutibile. In questa facoltà di rendere l'insieme in un istante e «congelare» la materia del narrato la fotografia trascende il racconto, e provoca così un mutamento radicale nella percezione massificata del mondo, poiché:

come strumento per filtrare il mondo e trasformarlo in oggetto mentale, la stampa sembra meno pericolosa delle immagini fotografiche che sono oggi le fonti principali di ciò che noi sappiamo sull'aspetto del passato o sulla gamma del presente [...] La fotografia porta con sé ciò che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra. Ma è l'esatto contrario della comprensione, che parte dal non accettare il mondo quale esso appare. Ogni possibilità di capire ha le sue radici nella

capacità di dire no. A rigor di termini, da una fotografia non si capisce mai nulla. (Sontag 1992: 4-22)

Palestina: un esercizio di contro memoria iconografica

«Above of all to make you see» scrive Conrad nella celebre prefazione a *The Nigger of the Narcissus*, manifesto poetico della sua opera: egli sa bene che l'atto del vedere è lungi dall'essere l'azione immediata che generalmente si ritiene, e le immagini intorno alle quali costruisce la sua prosa sfumano verso la suggestione visionaria, o hanno contorni volutamente incerti per ribadire l'insicurezza epistemologica della percezione ottica del mondo.

Fin dalla dissertazione *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* Said è attratto dalla capacità di Conrad di ordinare l'esistente attraverso una narrazione dal carattere sostanzialmente visivo: «Generally it can be said that, in world whose condition is chaotic, meaningless and oppressive, for Conrad it was reason, or the intellect, that could illuminate and then master all the threats of chaos» (Said 1966: 19 cit. in Döring 2012: 226).

Come osserva Tobias Döring, nel suo diario *A Personal Record* Conrad dà maggior risalto all'elemento personale piuttosto che al «record», e il diario appare come un discorso - nel senso foucaultiano del termine - all'interno del quale l'autore dichiara di modellare la realtà secondo l'immaginazione, dove l'«imagination» è considerata la «supreme master of art as of life» (Conrad 1946: 25 in Döring 2012: 226) e nel dar vita al romanzo surclassa ogni forma di scrittura storica documentaria.

Non può sfuggire il carattere retorico o proto-decostruttivo della poetica conradiana. Per quanto concerne la censura, questa poetica evidentemente cancella, relativizzandola, ogni certezza a livello di referente, ma soprattutto, saldando estetica e narratologia (oltre che richiamando un'intera *Weltanschauung*) presenta sorprendenti analogie con la fotografia nella chiosa di Susan Sontag. Anche in questo caso l'onnivoro sguardo del narratore, come quello del fotografo, tende all'appropriazione del visibile spinto da un anelito totalizzante, ma in

nessun caso viene qui concessa all'immagine un'autonomia tale da poter sopravanzare il racconto. La letterale insignificanza della foto in sé non è motivo di turbamento per Conrad, visto che la comprensione del mondo, che gli compete e di cui è pienamente consapevole, si attua in una dimensione estetica. Fin qui per il modernismo e quel narcisismo dell'autore che ne è il corollario.

E la censura? Così come nella fotografia, essa è la misura del carattere discorsivo, o, se si preferisce, del ruolo di una certa ideologia in quest'intervento sulla realtà, perché anche qui la *Ubris* dell'autore/scrittore nella sua veste di demiurgo si manifesta nell'esclusione di porzioni del reale per dare maggior risalto al quadro d'insieme. Quella di Said non è un'adesione pedissequa alla poetica conradiana, ma certamente molte delle sue opere sono fortemente connotate in senso autobiografico grazie al costante ricorso alla testimonianza visiva. Demiurgo e insieme archeologo rispetto agli enunciati che una rappresentazione può veicolare, Said in *After the Last Sky* commenta come segue le foto di un gruppo di contadine lungo un sentiero fra i campi:

In themselves these photographs are silent. They seem saturated with a kind of inert being that outweighs anything they express; consequently they invite the embroidery of explanatory words. What's more, in our heads legends arise unbidden. The unadorned fact that they show working people of the peasant class is constantly compromised by bits of prose floating across their surfaces. 'Shepherds in the field' says one such tag, and you could add 'tending their flocks, much as the Bible said they did'. Or, the two photographs of women evoke phrases like 'the timeless East' and 'the miserable lot of women in Islam'. (Said 1993b: 92-93)

L'immobilismo rilevato nelle immagini richiama la retorica coloniale già denunciata in *Orientalism*; non bisogna dimenticare, per cogliere il senso di questa ekphrasis, che *After the Last Sky* trae la sua ragion d'essere dal compito di diffondere una contro-informazione. Il

primo passo in questa direzione consiste nel denunciare la costellazione in cui si inseriscono e operano espressioni come «the timeless East» o «the miserable lot of women in Islam» o la retorica biblica nel riferimento a greggi e pastori. Quelle che Said qualifica come leggende mistificatorie nel contesto politico – mediatico trovano nuova linfa a seguito del confronto fra gli Stati Uniti e l’Iran: fra il novembre 1979 e il gennaio 1981, la crisi dei funzionari dell’ambasciata americana di Teheran presi in ostaggio dai sostenitori di Khomeini, con il suo protrarsi estenuante – specie in relazione ai tempi dei media statunitensi –, diventa per l’opinione pubblica statunitense lo spartiacque tra un prima e un dopo nella considerazione *in toto* del mondo islamico (Said 1997: 83). Nelle giornaliere corrispondenze dall’Iran l’intero sistema dell’informazione statunitense manifesta gravi e colpevoli carenze, dovute a scarsa professionalità o palese malafede; riemergono stereotipi e luoghi comuni riconducibili ad un orientalismo d’acatto che finisce per esacerbare gli animi producendo gravi e duraturi danni a livello di opinione pubblica, non solo negli Stati Uniti, ma in tutto il mondo occidentale:

A number of rather important consequences have followed. One is that a specific picture- for it is that- of Islam has been supplied. Another is that its meaning or message has on the whole continued to be circumscribed and stereotyped. A third is that a confrontational political situation has been created, pitting ‘us’ against ‘Islam’. A fourth is that this reductive image of Islam has had ascertainable results in the world of Islam itself. A fifth is that both the media’s Islam and the cultural attitude to it can tell us a great deal not only about Islam but about institutions in the culture, the politics of information and knowledge, and national policy. (Said 1997: 44)

Soprattutto, con l’elezione di Reagan alla Casa Bianca – anch’essa almeno in parte dovuta alla crisi degli ostaggi –, risulterà l’allineamento di informazione, economia e politica: Said denuncerà l’oscuramento sistematico di opinioni eterodosse da parte di

un'informazione «monocromatica», nell'interesse di quelle imprese multinazionali che traggono profitto da questo stato di cose.

Since these tacitly agreed-upon rules serve efficiently to reduce an un-manageable reality into 'news' or 'stories' and since the media strive to reach the same audience which they believe is ruled by a uniform set of assumptions about reality, the picture of Islam (and of anything else, for that matter) is likely to be quite uniform, in some ways reductive, and monochromatic. It ought to go without saying that the media are profit-seeking corporations and therefore, quite understandably, have an interest in promoting some images of reality rather than others. They do so within a political context made active and effective by an unconscious ideology, which the media disseminate without serious reservations or opposition. (Said 1997: 49)

In questo senso le foto della mostra che poi saranno pubblicate in *After the Last Sky* si oppongono al discorso dominante che sminuisce una realtà complessa, appiattendola nello stereotipo del Palestinese con kefiah e kalashnikov, esclusivamente associato ad azioni terroristiche. Non mancano risvolti emotivi nello sconcertante bilancio che Said fa rispetto alla percezione che il mondo ha del popolo palestinese. «The images used to represent us only diminish our reality further» (Said 1986: 4).

«Diminish» ha una chiara connotazione morale, indica un'azione i cui effetti sono duraturi e agiscono in profondità, e preludono alla «dispossession»: *The Politics of Dispossession* (Said 1994) scandisce la vicenda palestinese fra il 1968 e il 1993 riunendo interventi su fatti di cronaca in cui il senso del singolo evento si inquadra in una guerra di posizione cominciata più di un secolo fa, che non vede contrapposte soltanto due nazioni, ma, col passare degli anni, anche due visioni antagoniste del mondo cresciute parallelamente a questa contesa, in cui gran parte dei paesi in via di sviluppo o con un passato coloniale (spesso queste condizioni coincidono) simpatizza per la Palestina e ne prende le parti. Non deve stupire che questa affinità nasca

paradossalmente da una censura condivisa, che viene riconosciuta come tale da gruppi o nazioni anche nelle modalità della sua azione: è anzitutto lo sguardo sull'«Altro», anche quando rivendica uno status di scientificità, a risentire degli stessi condizionamenti mediatici denunciati da Said:

Any interaction between different groups of people has a power dimension that plays out in overlapping and interconnected histories. Unfortunately, area studies have severed regions from one another in the scholarly mind, so they are never studied in relation to one another. [...] No first world exists independently from the third world; a third world exists in every first world and vice versa. (Nader in Iskandar e Rustom 2010: 84)

In questa contesa sulla visibilità la posta in gioco è l'autodeterminazione del popolo palestinese, che dipende in notevole misura dal «permesso di narrare»¹: «the idea of a Palestinian homeland would have to be enabled by the prior acceptance of a narrative entailing a homeland. And this has been resisted as strenuously on the imaginative and ideological level as it was politically» (Said 1994: 256).

Le immagini di *After the Last Sky* svolgono dunque funzioni analoghe a quelle dei processi fondativi delle «comunità immaginate» illustrate da Benedict Anderson, e come tali infatti sono state accolte da W.J.T. Mitchell, il quale ha visto in esse «the most ambitious of books, a nation-making text» (Mitchell 1989: 12, in Döring 2012: 208). Tuttavia, in quest'impresa contro-egemonica Said non si batte soltanto contro chi, come Golda Meir «sets the general tone» (Imseis in Iskandar e Rustom 2010: 253) ovvero definisce i termini della questione negando la stessa esistenza del popolo palestinese, ma in questa guerra di immagini – come rileva Mitchell – l'intellettuale palestinese deve anche confrontarsi con una solida tradizione iconografica dello stato di Israele. Mezzo secolo di storia dello stato ebraico viene festeggiato nel

¹ «Permission to Narrate» è il titolo dell'articolo da cui è tratta la citazione successiva.

1998 in un volume di foto dell'agenzia Magnum (Cfr. Magnum 1998), che ritraggono l'arrivo dei profughi sopravvissuti all'Olocausto, la fondazione di kibbutz e la vita quotidiana dei kibbutznik, nonché la prima guerra arabo-israeliana vista però solo dal fronte sionista. Le immagini di questa raccolta sono opera di alcuni degli artefici del fotogiornalismo, da Robert Capa a Inge Morath, e molte di esse sono talmente famose che non è esagerato attribuire loro uno status iconico:

Like any religious icon, they work in several registers of ritual and response. They are easily recognized by many people of varied background. They are object of veneration and other complex emotional responses. They are reproduced widely and placed prominently in both public and private settings, and they are used to orient the individual within a context of collective identity, obligation, and power. (Hariman e Lucaites 2007: 1)

Molti di quei fotografi, costretti all'esilio dall'avvento del nazismo, avevano lavorato per giornali come la *Berliner Illustrierte Zeitung* o la *Münchener Illustrierte Presse* nei quali il fotogiornalismo si impone come genere di informazione autonomo, il cui punto di partenza non è il testo ma la fotografia (cfr. Vowinckel 2013). I loro reportage dalla Palestina trasmettono l'energia di un'esaltante sforzo comune di fondazione – a fronte di quella che è una colonizzazione surrettizia – privo, nell'austera atmosfera del kibbutz, di quell'ostentazione che, agli occhi dell'Occidente e degli Stati Uniti in particolare, contraddistingue il nazionalismo di regimi autoritari. Foto che «non si limitano però a ridefinire i materiali dell'esperienza ordinaria [ma] ridefiniscono anche la realtà in quanto tale, come pezzo da esporre, come documento da esaminare, come oggetto da sorvegliare» (Sontag 1992: 134). Grazie all'aura che ne fa delle icone, quelle immagini acquisiscono un'esistenza autonoma che sopravvive alla realtà storica, per cui, mentre Israele conosce tensioni interne e internazionali che finiscono per alterarne la composizione sociale e il progetto originario, l'eco di quelle foto è ancora dotata, soprattutto nel mondo anglosassone, di una presa duratura.

Va da sé che un simile status iconico, inteso come radicamento nella coscienza collettiva e riferimento inconscio dell'opinione pubblica occidentale, rappresenta un ulteriore ostacolo all'impresa che si prefigge Said: la materia su cui opera non consente una narrazione lineare, anche perché, come lui stesso rileva, l'esperienza dei Palestinesi non può essere assimilata alla storia recente del mondo arabo, visto come la violenza ha plasmato la loro consapevolezza di sé, producendo situazioni complesse e inedite «realities and relationships that neither fit simple categories nor conform to previously encountered forms» (Said 1993: 5).

A ciò si somma, *last but not least*, una geografia fisica ossessionata dal possesso del territorio, in cui la stessa architettura degli insediamenti israeliani – quelli ripresi da Mohr presentano una singolare struttura cubista che non condivide nessun elemento con le costruzioni pre-esistenti del villaggio arabo nella vallata prospiciente (Said 1993: 72-73) – ostentano il rifiuto di ogni forma di dialogo con l'Altro-vicino Palestinese, ed esasperando quell'accumularsi di visioni contrastanti, terrene e trascendentali, che da secoli divide la Terra Santa.

This is not just a matter of geopolitics and the question of Israel as the site of big-power imperialist maneuvering: it is also a matter of a global poetics in which the Holy Land plays a historical and mythic role as the imaginary landscape where Eastern and Western cultures encounter one another in a struggle that refuses to confine itself to the Imaginary. (Mitchell 1994: 29)

In tali condizioni, non c'è alcun dubbio sull'autorità cui Said ricorre per dar voce a delle foto altrimenti «silent». Come osserva Timothy Brennan, (Brennan in Iskandar e Rustom 2010: 102) nell'assemblare in sequenza le immagini e illustrandole, Said riafferma la sua «persona», smentendo Barthes sull'eclisse dell'autore, a favore di una rappresentazione di chiara matrice conradiana in cui è pienamente riconoscibile l'impronta dell'artefice, possibilmente caratterizzata da «mass density and referential power» (Said 2003b: 20 cit. Brennan 2010:

103). Un'operazione in cui rientra il montaggio, grazie al quale Said emula i fotoreporter ebrei formati alla scuola del Bauhaus:

Con il montaggio si possono creare spazi immaginari riprendendo frammenti di spazi reali, si può fermare, accelerare, invertire lo scorrere del tempo. Il cinema sembra produrre un dominio illimitato su tutte le coordinate dell'esperienza. Con la seconda metà degli anni '20 è ormai diffusa la constatazione che il raggio d'azione del montaggio si è ampiamente esteso al di là dei confini del fotomontaggio e del cinema. (Somaini 2011: XV)

È anche qui l'occhio di chi osserva ad avviare la sequenza ed attribuirgli senso: la foto di quattro persone riprese ad una certa distanza, presso una casa rustica su dei terrazzamenti: «a small but clearly formed human group surrounded by a dense and layered reality expresses very well what we experience during that detachment from an ideologically saturated world. (...) is for me a private, crystallized, almost Proustian evocation of Palestine. Memory» (Said 1993: 48). A partire da questo fotogramma Said dà l'avvio alla narrazione, dimostrando di conoscere il «funzionamento» delle immagini, «che avviene nel tempo e nel tempo deve essere spiegato [perché] solo ciò che narra può farci comprendere» (Sontag 1992: 22): l'autore «presta» alle foto, seguendo la lezione di Berger, «un passato e un futuro» (Berger e Mohr 1982: 7 in Döring 2012: 217). A sua volta, la sequenza di immagini e testo scritto inscena una rammemorazione, intesa a recuperare criticamente il passato come possibile antidoto alle interpretazioni accumulate sull'oggetto della rappresentazione – il Palestinese – rendendolo prima succube e quindi alienando sia la sua identità che – come a suo tempo postulato da Marx – il suo lavoro (Cfr Said 1993: 93). Le numerose foto di lavoratori, dal contadino al meccanico, dal falegname ai braccianti giornalieri, costituiscono per Said la prova di un bilancio fallimentare dell'organizzazione del lavoro fra i Palestinesi, i quali possono fare esclusivo affidamento sulle risorse individuali in contrasto con quanto una solida struttura statale è in grado di offrire agli Israeliani: «wealth of services sustained and

directed by European minded Zionists, whereas our people were either in the fairly unenlightened clutches of quasi feudal landowning class» (Said 1993: 96). Eppure, anche nella sua dimensione di routine, implicita nel termine *sumud* che lo sussume, inteso come «to stay put, to cling to our houses and land by all means available» (Said 1993: 100), il lavoro rappresenta una forma di resistenza, la risposta al Sionismo come «Benthamite policy of detail» (Said 1993: 101), all'interno del quale si proietta senza sosta l'immagine di un mondo migliore nel quale «as if onto a world theater stage» si staglia «the view of Zionists as early founding fathers and pioneers» (Said 102-103).

La ricostituzione della Palestina – «reconstitution» nelle parole di Weizmann – è il mito fondante, dotato di una forte carica «didattica», con cui Israele ha corretto la visione corrente dell'Ebreo in Occidente, per poi presentare la Palestina insieme come rifugio e teatro di un'azione affermativa. Ciò ci traduce in una censura della Palestina araba:

Everything about Arab Palestine is rewritten. Turn into something extremely suspect [...] the land did not exist as Palestine, and perhaps the people did not exist either. 'We' Palestinians have almost imperceptibly become 'they', a very doubtful lot. [...] We need to retell our story from scratch every time, or so we feel. (Said 1993: 75)

Così come il leader anti-apartheid Steve Biko, anche Said individua un nesso strettissimo fra la ricostruzione della storia di un popolo e la possibilità di un'azione emancipatrice: «work out schemes to further [...] our own authorities rather than wait to be interpreted by others» (Biko 1996: 52 cit. da Imseis in Iskandar e Rustom 2010: 102). Per contrastare un'azione egemone che oscura e censura, Said adotta una prospettiva asimmetrica rispetto ai discorsi del potere, concentrandosi su quegli aspetti della realtà palestinese generalmente trascurati dai media (nonché dalla classe dirigente palestinese): la dimensione privata e il mondo femminile, perché sono queste due sfere, spesso sovrapposte, ad essere più spesso oscurate. Al-dakhil

«dall'interno» designa in primo luogo le regioni abitate dai Palestinesi all'interno di Israele, (Said 1993: 51) ma questo significato si estende per comprendere altri spazi che corrispondono alla «manfa» e alla «gurba», rispettivamente l'esilio e lo straniamento.

Sia che si tratti di esuli in altri paesi (Said 1993: 116-117) o di Palestinesi residenti all'interno dei confini israeliani, le foto e i testi che le accompagnano insistono sul fatto che tutti, a prescindere dal benessere materiale di cui talvolta godono, «have lost the sense of space [...] and the map, like the land itself, or like the walls of our houses, is already so saturated and cluttered that we have had to get used to used to working within an already dense and worked over space» (Said 1993: 62). Se la censura sfocia in un'assenza, le metafore geografiche cui Said ricorre in *After the Last Sky*, dal palcoscenico alla mappa, ripropongono versioni domestiche o, al massimo, topografiche della censura come assenza di spazio, varianti di una costrizione claustrofobica già presente nel titolo della poesia di Darwish cui si ispira l'opera di Said, nella quale non figurano neanche quelle forme di contaminazione culturale che egli stesso individua nell'ambito del fenomeno coloniale (Mackentum in Döring e Stein 2012: 156).

Un'assenza assimilabile allo stadio finale della "dispossession" che trova riscontro anche nella traiettoria della sequenza di immagini, in cui gradualmente ai paesaggi subentrano i ritratti e il commento divaga rispetto alle foto a favore di considerazioni sulla condizione peculiare di un popolo costretto all'esilio. La censura come interdizione dei luoghi viene rivalutata come strumento di una percezione superiore che, non potendo disporre, come nel caso di Weizmann, di un palcoscenico globale, punta sulla memoria, sussumendola dai recessi meno visibili – o maggiormente soggetti a censura – della società palestinese.

«However the question is answered, there is an urgent need to take stock with equal precision of the woman's negation and the Palestinians' dispossession, both of which help to constitute our present situation» (Said 1993: 78).

Così come nel documentario del regista Michel Khleifi *The Fertile Memory*, in cui si alternano scene di vita quotidiana di due donne,

abbiamo dunque numerosi ritratti e presenze femminili. È la sorella di Said a riconoscere la signora Farraj nella foto di un'anziana sorridente che il fratello le porge; a sua volta, Said stesso ha un'agnizione quando individua nella signora Farraj la madre di una ragazza andata in sposa al cugino:

her daughter, who was the first beautiful woman I encountered in real life. Then I saw her [Mrs. Farraj] in her fifties, and then again now, in Jean Mohr's picture. Connected to me, my sister, my friends, her relatives, her acquaintances, and the places she's been, her picture seems like a map pulling us all together, even down to her hair net, her ribbed sweater, the unattractive glasses, the balanced smile and strong hand. But all the connections only came to light, so to speak, some time after I had seen the photograph, after we had decided to use it, after I had placed in sequence [...] as soon as I recognized Mrs. Farraj, the suggested intimacy of the photograph's surface gave way to an explicitness with few secrets. She is a real person – Palestinian – with a real history at the interior of ours. But I do not know whether the photograph can, or does, say things as they really are. Something has been lost. But the representation is all we have. (Said 1993: 84)

L'ekphrasis della foto della signora Farraj oscilla fra le categorie foucaultiane del visibile e del dicibile e denuncia implicitamente il potere che ha censurato la mappatura comunitaria di cui la signora Farraj, grazie alla rammemorazione, è l'inconsapevole volano, arrestando lo sviluppo di quell'entità che potrebbe farsi nazione. Le foto – nel commento di Said – tornano mute, difficilmente possono esprimere il loro potenziale perché il diritto alla narrazione è sequestrato. E così il libro fotografico regredisce allo stato della mostra censurata, con un bilancio incerto, anche se non privo di una nota di speranza: «But for the first time in our history, one can see Palestinians as Palestinians in a sense *producing themselves* (in corsivo) as they go about their work in a new environment of Palestinian self-consciousness affecting everyone» (Said 1993: 108). Anche se la presa di coscienza si scontra con un blocco di cui non si intravede la fine:

«Another way of phrasing the Palestinian dream: the desire for a perfect congruence between memory, actuality and language. Anything is better than what we have not – but still the road forward is blocked» (Said 1993: 75).

Per una filologia della censura

Nel contributo finora più esaustivo su *After the Last Sky* Tobias Döring tratta del documentario «The Last Interview» (Döring 2012: 205) sull'ultima lunga intervista di Charles Glass a Edward Said pochi mesi prima della sua morte. Le analogie fra questo testo e il libro fotografico non riguardano soltanto la profonda consapevolezza del senso della fine che li contraddistingue, ma anche il fatto che entrambi convergono sullo stretto legame fra memoria e immagine.

Durante la conversazione un Said provato dalla malattia sostiene di essere sempre stato dotato di una memoria «fotografica» grazie alla quale, partendo da una sola immagine memorizzata, riusciva a visualizzare interi passaggi di un libro. Molto probabilmente, insistendo su questo aspetto, egli vuole sottolineare il legame fra rappresentazione iconica e verbale nella ricostruzione di quella Palestina che rivedrà solo dopo un'assenza pluridecennale: un'impressione accentuata dal fatto che, nel corso dell'intervista, mentre passa in rassegna varie sue opere, Said continui a sfogliare *After the Last Sky* come a reiterare lo scontato rito dell'album di famiglia.

A più riprese Döring solleva dubbi sul ruolo che Said assume candidandosi a rappresentare i Palestinesi secondo modalità sostanzialmente affini a quelle dell'interprete «imperiale» (Döring 2012: 224). Si può parlare in questo caso di neocolonialismo esegetico? O di un'attitudine magari inconsapevolmente paternalistica, in cui Said assume verso i Palestinesi lo stesso ruolo di suo padre quando lo fotografava insieme alla madre e alle sorelle per certificare uno stretto controllo, anche visivo, sull'intera famiglia (Said 1999)?

Certo l'intero progetto di *After the Last Sky* risente della tensione fra le immagini e testo scritto, nel senso che Said in veste di autore si scontra proprio con quella qualità totalizzante insita nella foto stessa –

come brillantemente esposto da Susan Sontag – è che non sempre coincide con la sua narrazione. Come osserva Döring, alcuni commenti raccontano una storia improbabile rispetto a quanto vediamo nella foto, e la prospettiva adottata da Said sulla Palestina nell’impianto del libro è un’opzione fra tante visto che, ad esempio nel suo *Journey Through the Labyrinth: A Photographic Essay on Israel/ Palestine* il sociologo inglese Kenneth Brown opta piuttosto per una rappresentazione «orizzontale» degli abitanti della Palestina, assimilando ebrei ed arabi in base alla classe sociale di appartenenza e dimostrando, ad esempio, che la povertà, seppure in misura diversa, non risparmia nessuna delle due etnie. Sarebbe legittimo dunque accusare Said di aver censurato gli ebrei israeliani dalla sua rilettura della Palestina?

Il motivo di certe scelte va ricercato nell’urgenza di replicare alla censura illustrata dal processo di “dispossession”, la cui portata e profondità si può cogliere solo nell’arco di tempo – quasi una *long durée* – in cui si sviluppa il conflitto israelo-palestinese e l’imperativo di «Above all to make you see» risulta per Said un passaggio ineludibile e improrogabile, dato il «central agonistic meaning» (Said 1993: 40) che la Palestina ha acquisito per i Palestinesi e per il resto del mondo. Il problema che si profila in questa narrazione riguarda in primo luogo i suoi protagonisti e fruitori, per i quali è stato concepito questo «effort of placing ourselves in a living continuum» come recupero di un «dynastic sense, the feeling for one’s immediate past» (Said 1993: 67) e la cui esistenza, a distanza di una generazione da quando il libro è stato pubblicato, continua a seguire le traiettorie centrifughe e frammentate dell’esilio, materiale ed esistenziale. Un altro ostacolo alla ricostruzione, o re-invenzione per immagini della storia palestinese è posto dalla foto in sé, che nonostante «l’immediatezza e la presenza» (Döring 2012: 214) che la rendono efficace, poi, come avvalorato dai dubbi di Said sulla produttività della foto della signora Farraj - non sarà in grado di narrare l’intera storia, perché, come già registrato da Barthes, la foto si sottrae alla realtà esattamente nell’istante dello scatto. La scrittura di Conrad si ispirava a delle visioni, ma non doveva confrontarsi con delle fotografie.

Il senso di perdita (Döring 2012: 226) che effettivamente pervade *After the Last Sky* e riverbera più tardi in *Out of Place* nasce da una censura (e una cesura) nei confronti della storia, la coordinata temporale che la foto non è in grado di assecondare; ma il serrato confronto, anche epistemologico, con il mezzo fotografico per mettere in luce quanto è stato coperto, occultato, arbitrariamente semplificato – in una parola censurato – segnerà una svolta nel *modus operandi* dell'intellettuale palestinese.

Contemporaneamente a *After the Last Sky*, in *Opponents, Audiences, Constituencies and Community* Said denuncia sia un sistema di informazione in mano a sedicenti esperti legati ai centri di potere del Reaganismo, che un nuovo tradimento dei chierici sotto forma di ritirata dell'accademia dall'arena politica a seguito dell'involuzione formalista che contraddistingue sia il *New Criticism* statunitense che il post-strutturalismo francese.

It is my conviction that culture works very effectively to make invisible and even 'impossible' the actual *affiliations* that exist between the world of ideas and scholarship, on the one hand, and the world of brute politics, corporate and state power, and military force, on the other. (Said 1983b: 8)

Scartando *l'écriture* derridiana un mero esercizio formale, Said ricorre alle nozioni foucaultiane di *pouvoir* e *raréfaction* per ricostruire l'evoluzione del testo via via che esso assimila e incorpora pregiudizi e interessi particolari, fino a che coincide con l'istituzione stessa, diventandone sostegno e insieme parte integrante. In quelle che Foucault designa come sequenze di *énoncé* individua le relazioni asimmetriche fra l'oggetto della rappresentazione e chi ne è l'artefice, delineando, attraverso l'archivio (Foucault 2004: 358) che compendia gli enunciati, una vera e propria grammatica della censura che stabilisce le regole attraverso le quali una cultura determina ciò che è ammesso o invece è escluso, stabilisce un orizzonte entro il quale si colloca il dicibile (Zabus 2012: 59). Riprendendo Gramsci nelle vesti di interprete di Machiavelli e Vico – già centrale nel suo testo teorico

d'esordio, *Beginnings* – Said concepisce la realtà come condizione integralmente laica, frutto dell'applicazione della volontà umana alla società, da cui discende che tutto è riconducibile alla politica intesa non come ricomposizione idealista ma come conflitto in atto. Da questa costellazione risulta anche la natura aperta del testo: «A text is a being in the world and has ways of existence that are always enmeshed in circumstance, time, place and society; in short, they are in the world, and hence they are worldly» (Said 1983: 165).

After the Last Sky rientra a buon diritto in questa definizione e va visto come una ricerca filologica nella ricostruzione di un testo attraverso la sua conformazione secolare. Il primo passo in questo senso consiste nell'individuare gli attori sociali coinvolti nel testo, e chiedersi come il testo comprenda, ovvero rappresenti e soddisfi, le loro aspirazioni:

In any event, it may be time to rein in our notions of the political stakes in a critique of visual culture, and to scale down the rhetoric of the 'power of images'. Images are certainly not powerless, but they may be a lot weaker than we think. The problem is to refine and complicate our estimate of the way it works. That is why I shift the question from what pictures do to what they want, from power to desire, from the model of the dominant power to be opposed, to the model of the subaltern to be interrogated or (better) to be invited to speak. If the power of images is like the power of the weak, that may be why their desire is correspondingly strong: to make up for their actual impotence. (Mitchell 2005: 33-34)

Nell'atto stesso di interrogarsi, e quindi avviare la ricerca, si colloca la resistenza attiva alle costrizioni della censura, nella capacità di comprendere la totalità non come insieme statico, ma come combinazione in «which individual parts can be said to make up a whole greater than the sum of its parts» (Said 1966b: 444). L'esito di questa ricerca non sfocia in «harmony and resolution, but as intransigence, difficulty, and unresolved contradiction» (Said 1999b).

L'esito del percorso teorico di Said – l'ultima citazione è tratta da *Late Style*, altro testo uscito postumo – non solo testimonia la sua propensione per «Adorno's unremitting antipathy for systematic thought» (Young in Döring 2012: 30) ma è adorniano anche nell'affinità per un pensiero negativo cui ascrivere l'ultima frontiera della rappresentazione visiva – o orizzonte della fotografia, il ritorno cioè alla fotografia priva di didascalia, muta e allo stesso tempo pressante nell'atto di interpellare chi la osserva. La tensione di questa relazione ha un'eco nella condizione dell'esilio, vista non più in termini territoriali, ma come prospettiva, decentrata e perciò privilegiata, da cui costruire il presente.

The Palestinian as self-consciousness in a barren plain of investments and consumer appetites [...] Attention, alertness, focus. To do as others do, but some somehow to stand apart. To tell your story in pieces, *as it is* (in corsivo nell'originale). And all of this alongside and intervening in a closed orbit of Jewish exile and a recuperated, much celebrated patriotism of which Israel is the emblem. Better our wanderings, I sometimes think, than the horrid clanging shutters of their return. The open secular element, and not the symmetry of redemption. (Said 1993: 150)

Bibliografia

- A.A. V.V., *50 Jahre Israel in Magnum Photographien*, Hamburg Rowohlt, 1998.
- Barthes, Roland, *Camera chiara*, Torino, Einaudi, 1992.
- Berger, John e Mohr, Jean, *Another Way of Telling*, London, Writers and Readers, 1982.
- Biko, Steve, *I Write What I Like: A Selection of His Writings*, London, Powerden, 1996.
- Brennan, Timothy, *Said and World Literature*, in Iskandar e Rustom 2010: 103-120.
- Cohen, Nick, *You can't Read this Book. Censorship in an Age of Freedom*, London, Harper and Collins, 2012.
- Conrad, Joseph, *The Mirror of the Sea and a Personal Record*, London, Dent, 1946.
- Döring, Tobias – Stein, Mark (eds.), *Edward Said's Translocations. Essays in Secular Criticism*, London, Routledge, 2012.
- Döring, Tobias, *Picturing Palestine: Edward Said and the Fiction of Photography*, in Döring e Stein 2012: 205-232.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Routledge, 2004.
- Hariman, Robert – Lucaites, John, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago, Chicago U.P., 2007.
- Imseis, Ardi, *Speaking Truth to Power. On Edward Said and the Palestinian Freedom Struggle in Iskandar e Rustom*, 2010, pp. 247-279.
- Iskandar, Adel – Rustom, Hakem (eds.), *Edward Said. A Legacy of Emancipation and Representation*, Los Angeles, University of California Press, 2010.
- Mackenthum, Gesa, *Overlapping Territories – Exilic Readings*, in Döring e Stein 2012, pp. 144-168.
- Mitchell, W.J.T, (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Mitchell, W.J.T, *The Ethics of Form in the Photographic Essay in Afterimage 16/6*, 1989, cit. in Döring, *Picturing Palestine* 2012.
- Mitchell, W.J.T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, Chicago U.P., 1994.

- Mitchell, W.J.T., *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, Chicago U.P, 2011.
- Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago U.P., 2005.
- Nader, Laura, *The Other is not Mute in Iskandar e Rustom*, 2010: 72-85.
- Said, Edward, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge (MA), Harvard U.P., 1966.
- Said, Edward, *A Sociology of Mind. Review of The Hidden God by Lucien Goldmann*, in *Partisan Review*, 33, Summer 1966b: 444.
- Said, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 [1978].
- Said, Edward, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge MA, Harvard U.P, 1983.
- Said, Edward, *Opponents, Audiences, Constituencies, and Community*, in W.T.J.Mitchell 1983b: 7-32.
- Said, Edward, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, London, Vintage, 1993 [1986].
- Said, Edward, *Covering Islam. How the Media and the Experts determine how We See the Rest of the World*, London, Vintage, 1997 [1981].
- Said, Edward, *The Politics of Dispossession. The Struggle for Palestinian Self-Determination, 1969-1994*, London, Vintage, 1994.
- Said, Edward, *Out of Place. A Memoir*, London, Granta Books, 1999.
- Said, Edward, «Late Style: Adorno, Lampedusa, Cavafy» conferenza tenuta presso la University of Minnesota il 12 febbraio 1999.
- Somaini, Antonio, *Ejzenstein. Cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2012.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992.
- Vowinckel, Annette, German (Jewish) *Photojournalism in Exile: A Story of Network and Success*, in *German History*, Oxford, SAGE, vol. 31, n°4, 2013: 473-496.
- Young, R. – Said, E., *Opponent of Postcolonial Thought*, in Döring e Stein 2012: 23-44.
- Zabus, Chantal, *The Archaeology of Said. Father Foucault, Dieu Derrida, and Other (Af)filiaions*, in Döring e Stein 2012: 56-73.

L'autore

Mauro Pala

Mauro Pala insegna letteratura comparata presso l'Università di Cagliari. Nel 2010, come Fulbright Distinguished Lecturer è stato Visiting Professor presso la University of Notre Dame (USA) nell'ambito del locale PhD Program in Literature. Tra il 2011 e il 2013 è stato Guest Professor presso la University of Malta per la European Summer School su "Writing the Mediterranean". Nel 2015 è stato Research Fellow al Trinity College Dublin presso il Long Room Hub Centre for the Humanities. Ha pubblicato su Romanticismo Europeo, teoria critica, Cultural Studies e teoria postcoloniale. Tra i suoi lavori più recenti ha curato il volume "Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile" (Bologna, Il Mulino, 2014). Attualmente sta studiando la relazione fra la letteratura e il concetto di subalterno. Fa parte del comitato scientifico che coordina il dottorato Europeo dell'Università di Palermo in Cultural Studies.

Email: pala@unica.it

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Pala, Mauro, «Il silenzio della terra e dei volti: censura e narrazioni in *After the Last Sky* di Edward Said», Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>