



Semiosi e colonialità in Palestina *Riflessioni decoloniali sulla guerrilla visuale* *contro il muro israeliano*

di Luigi Cazzato

ABSTRACT: Il presente saggio prova ad affrontare la questione palestinese sul terreno dell'attivismo artistico (artivismo), che attraverso una miriade di graffiti (fra cui quelli di Banksy, Joy van Erven e Blu), offre una sorta di contro-semiosi dentro la colonialità del potere (Quijano), nel tentativo di sgretolare simbolicamente il muro israeliano. Questo confine-muro diventa una *herida abierta* che sanguina, per dirla con Gloria Anzaldúa, del sangue del sud del mondo costretto a scontrarsi a mani nude contro i muri del nord del mondo, essendo Israele un prodotto di quest'ultimo (Said, *Question*). Questo confine-muro diventa "globale" nella misura in cui la *defence barrier*, come la chiamano gli israeliani, o l'*apartheid wall*, come lo chiamano gli attivisti internazionali, è diventata una sorta di tela globale su cui si combatte una guerrilla visuale transnazionale, che qui viene interpretata con le lenti del pensiero decoloniale e dal punto di vista della tradizione degli oppressi (Walter Benjamin).



ABSTRACT: The present essay looks at the Palestinian question within the field of artistic activism (artivism), which, through a myriad of graffiti (among which Banksy's, Joy van Erven's and Blu's), offers a sort of counter-semiosis within the coloniality of power (Quijano), in the attempt to symbolically knock down the Israeli wall. This wall-border becomes a *herida abierta* that bleeds, in the words of Gloria Anzaldúa, the global south's blood, forced to clash against the global north's walls, Israel being the product of the latter (Said, *Question*). This wall-border becomes "global" to the extent that the defence barrier, as it is called by the Israeli, or apartheid wall, as called by the Palestinians, has become a sort of global canvas on which a transnational visual guerrilla is fought. This fight is here interpreted through the lens of decolonial thought and, to put it with Walter Benjamin, from the perspective of the tradition of the oppressed.

PAROLE CHIAVE: Palestina; muri; pensiero decoloniale; colonialità; semiosi visuale

KEY WORDS: Palestine; walls; decolonial thinking; coloniality; visual semiosis

CONFINE/MURO, DESTITUZIONE COLONIALE E POTERE DELL'ENUNCIAZIONE

Il confine si configura come il luogo della trasduzione (livello fisico) e della traduzione (livello semiotico). Secondo l'autore del *Pensiero meridiano* Franco Cassano, "il confine non è un luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano e la partita del rapporto con l'altro diventa difficile e vera" (7). Se così è, cosa accade quando il confine viene murato? Diventa una barriera non solo fisica ma anche comunicativa, che si sovrappone allo spazio della traduzione eliminandola e facendo diventare impossibile la già difficile partita del rapporto con l'altro. Soprattutto, si imprigiona prima l'altro al di là del muro e poi se stessi al di qua di esso, potenziando la propria auto-enunciazione e quindi irrigidendo la propria struttura identitaria.¹ Stiamo parlando, dunque, di "semiosi coloniale", un processo che secondo il semiologo Walter Mignolo non può che essere "a process of manipulation and control rather than transmission of meaning or representation" (Mignolo, *Darker Side* XVI). Questo processo di manipolazione e controllo è alla radice della "questione palestinese", una condizione che oramai è vecchia un secolo, se consideriamo come suo inizio la Balfour Declaration (1917).²

¹ Jurij Lotman, a proposito di metalinguaggio autodescrittivo, sosteneva che "l'elaborazione di autodescrizioni metastrutturali (grammatiche) è un fattore che accresce notevolmente la rigidità delle strutture" (64).

² Per una breve ricostruzione degli inizi della questione palestinese e la cruciale importanza della dichiarazione dello statista britannico, si veda l'accorato scritto di Patrick Williams in occasione del centenario (1917-2017).



Il presente saggio, attraverso fonti bibliografiche tradizionali, fonti presenti sulla Rete³ e con l'aiuto del pensiero decoloniale, ambisce affrontare la questione palestinese sul terreno dell'attivismo artistico visuale (artivismo), che offre una sorta di contro-semiosi (nel contesto generale della colonialità della semiosi⁴) come tentativo di *ricostituzione* estetica o meglio estetica, di contro alla *destituzione* coloniale. Abbiamo appena concentrato in poche parole un condensato di pensiero decoloniale, che proviamo brevemente a dipanare con Mignolo.

The constitution of the modern/colonial world order and frame of mind to which the rhetoric of modernity was and continued to be a crucial factor of justification and legitimization operates on the simultaneous forces of destitution in every area of life that doesn't fit modern/colonial global designs. The simultaneous movement of modernity (constitution)/coloniality (destitution) is the underlying force of globalism, which also spurred the constitution of Western Civilization since the Renaissance and the retrospective foundations of its origins in Greece and Rome. (Mignolo, "Coloniality" 2-3)

Se tutti possiamo condividere il senso del sostantivo "modernità" o dell'aggettivo "moderno", forse è il caso di specificare che la parola "colonialità" (Quijano) rinvia alla matrice epistemologica della modernità, la cui retorica rende invisibile questa matrice. Da qui la necessità dell'endiadi modernità/colonialità, il cui slash sta ad indicare che i due termini sono complementari facce della stessa medaglia, che non esiste modernità senza colonialità, sebbene la *logica* della modernità (la colonialità) venga nascosta dalla sua *retorica*. La teoria e la prassi decoloniali vogliono essere una risposta al processo costitutivo/destitutivo della modernità/colonialità attraverso la ricostituzione di quanto destituito a livello epistemologico (il *conoscere*) ed estetico (il *sentire*). Insomma: "Epistemology and aesthetics (gatekeepers of both a Western modern and postmodern frame of mind) have to be, and the work is in the making to do it, *reconstituted* as of gnoseology and aesthesis" (Mignolo, "Coloniality" 14). Su quest'ultima espressione torneremo in seguito.

Il presente saggio, allora, riguarda la ricostituzione decoloniale del sentire nel suo farsi. Vale la pena, nel senso originario dell'espressione, anche avvertire che questo contributo rischia di essere minato alle sue fondamenta da un doppio *double bind*. Il primo *double bind* è quello dell'ambizione di esplorare la complessità della questione palestinese attraverso uno sguardo occidentale (oltretutto non sul campo) e, in quanto occidentale, va a ingrossare le fila di coloro che hanno come oggetto di studio l'altro, che spesso occidentale non è. Il secondo *double bind* è legato al tema specifico del saggio che vuole appunto stare *accanto* ai palestinesi, alla loro sofferenza, col rischio però di estetizzare questa sofferenza attraverso i graffiti dipinti sul muro che divide Israele e Cisgiordania. E tuttavia non ci si può sottrarre al tentativo, nella

³ In particolare, si sono consultati database on line come quello di Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#Motives) e di Flickr (<https://www.flickr.com/photos/eddieandangerous/albums/72157603567536021>). A volte si è ricorsi anche a *Google Street View*.

⁴ Su colonialità della semiosi e semiosi della colonialità, si vedano le introduzioni di Cazzato e Zaccaria e l'articolo di Mignolo nel secondo numero di *Echo*.



speranza di “partecipare” alla causa palestinese da questa distanza geo-sociale, provando ad essere rispettosi del dire e del fare dei suoi soggetti, nei limiti dati dalla nostra posizionalità enunciante. Qui ci riferiamo a quella che viene chiamata “geopolitics of knowledge”:⁵ la *situatedness* del soggetto enunciante e il relativo potere che ne deriva nel generare conoscenza costruendo enunciati: nel caso israeliano avere il potere di costruire enunciati vuol dire anche avere il potere di costruire muri, giustificandone la costruzione. Nel caso dei palestinesi la loro *situatedness* li condanna a non avere il potere di costruire enunciati potenti e a chiedere il permesso di raccontare (Said, “Permission”).

GLOBALIZZAZIONE/PALESTINIZZAZIONE E ARTIVISMO

Secondo John Collins,

The global importance of Palestine seems to be increasing in inverse proportion to the amount of territory controlled by Palestinians. This is evident within the global justice movement, where the growing centrality of Palestine (“we are all Palestinians”) indicates that the conditions affecting Palestinians, particularly those living under Israeli domination, are recognized and are becoming increasingly generalizable. (Collins 1)

Se la questione palestinese si è globalizzata, allo stesso tempo il globo si è palestinitizzato. Si assiste, cioè, a un doppio processo inverso. Da una parte, la questione è diventata globale a partire dalle parole-simbolo palestinesi “kefiah” e “intifada” fino all’attuale movimento BDS (*Boycott, Divestment and Sanctions*). Dall’altra, il pianeta sta diventando una sorta di immensa Palestina, e i territori occupati servono anche come una sorta di laboratorio sperimentale per sistemi di securitizzazione pervasiva (a partire dalla cosiddetta “Global War on Terrorism”) da usare nel mondo per il controllo delle popolazioni, delle comunità o degli individui.

La condizione palestinese attuale è, se possibile, ancor più tragica e, non a caso, lo storico israeliano Ilan Pappé l’ha definisce come la storia di un *incremental genocide*, un genocidio graduale che ci ricorda un tratto basilare della storia del colonialismo storico, il cui principio cardine secondo Achille Mbembe è quello della colonia come “the site where sovereignty consists fundamentally in the exercise of a power outside the law (*ab legibus solutus*) and where ‘peace’ is more likely to take on the face of a ‘war’ without end” (Mbembe 23). Insomma, vale sempre la nota tesi di Walter Benjamin secondo cui: “La tradizione degli oppressi ci insegna che lo ‘stato di emergenza’ in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto” (Benjamin 79). Bisogna quindi giungere all’idea che quello che accade in Palestina ci riguarda non solo per non dimenticare le profonde

⁵ Spostando l’attenzione, *contra* Cartesio, dall’enunciato all’enunciazione, Walter Mignolo afferma: “rather than assuming that thinking comes before being, one assumes instead that it is a racially marked body in a geo-historical marked space that feels the urge or get the call to speak, to articulate, in whatever semiotic system, the urge that makes of living organisms ‘human’ beings” (Mignolo, “Epistemic Disobedience” 2).



ingiustizie che i palestinesi oppressi subiscono, ma anche perché il loro stato di emergenza può essere anche il nostro e gli anticorpi che lì stanno nascendo sono gli stessi che possono servire per affrontare dappertutto la crisi internazionale del sistema del capitalismo neoliberista. Insomma, oggi la condizione palestinese costituisce, per dirla con Lanfranco Binni, un laboratorio globale “nell’attuale fase di necessario e radicale cambiamento dei nostri modi di vedere la storia, i rapporti di potere, la pace e la guerra, gli imperialismi, i collaborazionismi, le subalternità ai poteri di pochi contro i molti” (Binni 391).

Forse così si spiega l’interesse per il muro israeliano (uno dei tanti nello scenario oscurantista internazionale⁶) che squarcia il ventre della Palestina. Si tratta di un “muro globale” nella misura in cui la *defence barrier*, come la chiamano gli israeliani, o l’*apartheid wall*, come lo chiamano gli attivisti internazionali, è diventata una sorta di tela globale su cui si combatte una guerriglia visuale transnazionale (Gould) sin dal suo primo ergersi nel 2002.

Come bisogna definire questa guerriglia, *street art* o *artivism*? Forse è facile definire cosa sia l’arte di strada, con la sua enfasi sul contesto di produzione e fruizione dell’opera, la strada, cioè uno spazio pubblico aperto e accessibile a tutti. È un po’ meno facile definire l’attivismo: un neologismo che con la sua crasi indica un rapporto organico fra arte e attivismo e ha come obiettivo l’agire politico nel mondo attraverso il gesto estetico (cfr. Lemoine and Ouardi; Zaccaria; Attimonelli). Nel caso del muro israeliano chi è che agisce, ovvero questa guerriglia visuale da chi è combattuta? Perlopiù da artisti e attivisti internazionali, visto che la guerra dei graffiti locali si combatté soprattutto ai tempi della prima Intifada (1987-1993)⁷ quando, oltre le pietre, si lanciavano scritte sui muri (Peteet).

Quindi, oggi, sul brutale muro di cemento armato, alto otto metri e lungo 712 km (quasi tre volte la lunghezza del confine ufficiale di 250 km perché penetra serpeggiando dentro la Cisgiordania), i graffiti e murales che appaiono possiamo così distinguerli:

- graffiti locali*: una minoranza, scritti in arabo, allegorici, spesso privi di un messaggio di speranza e legati alla vita quotidiana, indirettamente politici, meno attraenti e meno inventariati;
- graffiti transnazionali*: la maggior parte, in inglese, didattici, sensazionali, apertamente politici, più attraenti, più inventariati, ma spesso “opachi”, vale a dire, non facilmente traducibili alla popolazione palestinese;
- graffiti palimpsesto*: graffiti “stranieri” usati come base per sovrapporre altri graffiti (locali?).

⁶ Per una ricognizione sul proliferare dei muri nel mondo dopo la fine della Guerra fredda da quelli costruiti nel Mediterraneo a quelli costruiti nelle Americhe, si veda l’articolo di Annalisa Girardi “Tutti i muri nel mondo 30 anni dopo Berlino”: <https://www.fanpage.it/attualita/tutti-i-muri-nel-mondo-30-anni-dopo-berlino/>.

⁷ Sulla Prima e Seconda Intifada, quest’ultima detta anche “Intifada i Al-Aqsa” (dal nome della moschea davanti alla quale era cominciata), e su tutta la storia della Palestina, dall’arrivo dei coloni sionisti fino agli anni 2000, si veda De Leonardis.



Secondo gli studi dei graffiti condotti nei dintorni di Gerusalemme Est è chiara l'egemonia della lingua della colonialità odierna. In base alla ricognizione di David Hanauer due terzi dei graffiti sono in lingua inglese. La seconda lingua è l'ebraico, terza la lingua araba. Quelli che seguono sono due esempi di murales arabi:



Fig. 1 A destra il simbolo del Fronte popolare. A sinistra c'è scritto: "i martiri di Al-Aqsa", che è un riferimento ai palestinesi uccisi durante l'inizio della seconda Intifada nel 2000. Backmann René. *A Wall in Palestine*. Picador, 2010, 6.



Fig. 2 A destra, la dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. A fianco, il disegno dell'albero d'ulivo che rompe il muro, dove c'è scritto: "Un giorno ci sarà per noi una patria"⁸ (fonte: Google Street View Betlemme).

⁸ Si ringrazia Nabil Salameh per l'assistenza nella traduzione dall'arabo.



BANKSY VA IN PALESTINA

Nel 2005 l'artista britannico Banksy si reca in Cisgiordania per la prima volta per realizzare una serie di interventi murali con tecniche miste sulla West Bank Barrier (fig. 3 e 4). Si tratta di "pezzi" che hanno come tema principale la dissoluzione-superamento del muro, raffigurando gesti impossibili o condizioni inattuabili (*trompe-l'œil*).



Fig. 3 e 4 <https://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733>.

L'artista britannico qui mette all'opera una chiara strategia di dissoluzione visuale del supporto. E così facendo mette la Cisgiordania in relazione con altri luoghi lontani: geograficamente (spiaggia caraibica [fig. 5]) o esistenzialmente (salotto quotidianità borghese [fig.6]). Il muro diventa così uno spazio eterotopico. Secondo Michel Foucault, le eterotopie sono spazi che hanno:

il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili. [...] Esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata. (Foucault 16-19)

Sembra quasi che il filosofo francese stia parlando della Cisgiordania imprigionata dal muro israeliano, relegata all'interno di uno spazio aperto e tuttavia chiuso: uno spazio reale che grazie ai murali *dissolventi* diventa illusorio, uno spazio



illusorio che denuncia come tale, cioè illusorio, lo spazio reale, in cui cioè ci si illude di poter confinare per sempre la vita degli altri.



Fig. 5 <https://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733>.

Fig. 6 <https://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733>.

ALTRI GUERRIGLIERI VISUALI

Il tema di questa illusione ci porta a un murales prodotto nel 2007 dall'artista multimediale olandese, che ha vissuto in Israele, Joy van Erven, il quale ripete sul muro la frase "Ich bin ein Berliner" che il presidente americano Kennedy pronunciò a Berlino Ovest il 26 giugno 1963 (fig. 7).



Fig. 7

https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#/media/File:Bethlehem_Wall_Graffiti_-_Ich_bin_ein_Berliner.jpg.



È come voler chiamare in causa il governo americano alle sue precise responsabilità in Palestina, ma soprattutto un voler prevedere la caduta anche di questo muro così come è caduto quello di Berlino (si veda fig. 8: "We will be there", cioè quando il muro israeliano cadrà). Legare in parallelo il muro in Germania e quello in Palestina espone l'illusione degli israeliani per quella che è: il tentativo vano e, allo stesso tempo, feroce di difendere scioccamente la loro esistenza in questo modo.



Fig. 8 Parry, William. *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*. Lawrence Hill books, 2011, 13.

"Ich bin ein Berliner" diventa dunque "Io sono un palestinese" e con questo *claim* in testa che nel 2007 Banksy invitò artisti da tutto il mondo (fra cui Joy van Erven) a lavorare sul muro a Betlemme. Il muro diventò così un gigantesco spazio per graffiti, il cui sottotesto implicito comune era: "Siamo tutti palestinesi".

Banksy invitò anche l'italiano ma altrettanto misterioso Blu, il quale disegnò la figura di un gigante il cui dito riesce a fratturare una torre di guardia in cemento: un'altra impossibilità *à la* Banksy, che un gesto naif, ma potente, rende possibile, almeno nell'illusione (fig. 9). È l'allegoria stessa della pratica attivista, un fragile Davide che *nell'immaginazione* e *con l'immaginazione* combatte un Golia mostruosamente più forte nella realtà.



Fig. 9 Parry, William. *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*. Lawrence Hill books, 2011, 32.

L'OPACITÀ DEL BANKSY EFFECT?

Questa strategia in territori come la Palestina spesso può essere scambiata per velleitarismo o, peggio, per estetizzazione della sofferenza altrui, che una volta entrata nei circuiti internazionali dell'attivismo politico e mediatico incoraggerebbe il turismo dell'occupazione. È lo stesso Banksy a segnalare il problema raccontando l'episodio del vecchio palestinese che lo accusava di "abbellire" il muro, rimuovendo, evidentemente, la natura rozza e oppressiva del dispositivo sionista. Questo lo scambio memorabile avvenuto mentre dipingeva nel 2005:

Old man: You paint the wall, you make it look beautiful.

Me [Banksy]: Thanks

Old man: We don't want it to be beautiful, we hate this wall, go home. (cit. in Parry, "Banksy")

Ecco allora che si parla di "Banksy effect" (DeTurk 24), intendendo con tale conio la massificazione dell'attivismo che se, da una parte, diventa un veicolo di protesta sociale e politica, dall'altra, commercializza il suo fare depoliticizzandolo (per esempio,



si possono acquistare poster e gadget in Rete). Non è facile confutare questa ipotesi. Quello che è certo è che l'effetto Banksy ha suscitato controversie fra i palestinesi e, per Rebecca Gould, la consapevolezza di Banksy sulle ambiguità etiche dei suoi gesti (non ultimo il rischio di orientalizzare il muro) non esonera chi guarda i murales dal confrontarsi con i limiti politici di queste espressioni artistiche. C'è una ineluttabile differenza fra l'artista (o chi guarda i suoi graffiti) – che vede il muro come un'occasione per rappresentare e comunicare una disconnessione simbolica dall'oppressione sionista – e coloro i quali devono convivere quotidianamente da oppressi nel loro territorio occupato e adesso lacerato da un muro fatto non di immagini o simboli ma di dura realtà, di duro cemento. I brutali fatti quotidiani, come l'ambulanza che non arriva a causa del muro, non possono venire registrati veramente sulla tela globale dell'attivismo in Palestina.

Inoltre, il messaggio veicolato in un inglese globale sul muro dell'apartheid è di tipo genericamente anarchico e attinge all'archivio della memoria occidentale (la frase di Kennedy) e non a quello palestinese, l'archivio delle voci della resistenza locale. Come fa notare Gould:

Although the many idioms of the graffiti on the apartheid wall originate in different ways and for different reasons, one of their collateral effects is to assimilate Palestinian resistance into global English. Inevitably, failures in translations proliferate. Allusions to the Warsaw Ghetto and the Berlin wall are mistranslations in many respects, and their relevance to everyday aspects of the Israeli occupation is at best opaque for many Palestinians. (Gould 13)

Quindi il rischio dei graffiti della guerriglia visuale transnazionale è quello di omogenizzare il messaggio attraverso un idioma universale ed universalizzante (ovvero occidentale e occidentalizzante) che è lontano dalla realtà locale e che resiste alla traduzione. Se i graffiti locali in arabo, di oggi e soprattutto quelli dell'Intifada, parlavano e parlano della resistenza palestinese a due destinatari locali (quello palestinese e quello israeliano) e raramente a quello internazionale, meritoriamente i graffiti in inglese parlano della resistenza palestinese a un'audience internazionale. Tuttavia, il rischio insito in questa guerriglia *estetica* nella lingua franca è quello di rendere opaca all'audience locale i suoi riferimenti occidentali e all'audience internazionale di estetizzare la realtà locale dell'occupazione, della colonizzazione, dell'apartheid.⁹

Forse qui la colpa è da far risalire alla tradizione estetica occidentale, che da Kant in poi ha regolato il gusto e la pratica artistica, separandola dalla vita concreta e imponendo la norma illuminista del sentire il bello come norma universale. La proposta decoloniale, allora, è di distinguere fra *aestheTics* ed *aestheSis*. Nelle parole di Walter Mignolo e Rolando Vasquez è successo che

Modern *aestheTics* have played a key role in configuring a canon, a normativity that enabled the disdain and the rejection of other forms of aesthetic practices, or, more precisely, other forms of *aestheSis*, of sensing and perceiving. Decolonial *aestheSis* is an option that delivers a radical critique to modern, postmodern, and altermodern *aestheTics* and, simultaneously, contributes to making visible decolonial subjectivities at the confluence of popular practices

⁹ Sulla questione dell'apartheid in Palestina si veda Falk e Tilley.



of re-existence, artistic installations, theatrical and musical performances, literature and poetry, sculpture and other visual arts. (Mignolo and Vasquez)

Qui il concetto di *aestheSis* riporta il contenuto della parola al senso primevo dell'abilità di percepire il bello, azzerando la pretesa di normare universalmente questo dominio umano del sentire. Soprattutto, il passaggio dal dominio dell'*estetico* a quello dell'*estesico* consente di disconnettersi dalla matrice coloniale del potere (Quijano) che rende invisibile tutto un modo di fare arte e di percepirla al di fuori dei canoni occidentali.¹⁰

GRAFFITI PALIMPSESTO: TENTATIVI DI GUARIGIONE ESTESICA

Allora, forse, la presenza di alcuni graffiti, la cui paternità è sconosciuta e la cui natura è palimpsestica, possono configurarsi come una inconsapevole risposta estesica. A parte le opere identificate e catalogate dalla Rete attribuite a famosi artisti, come Banksy e Blu, per molte altre è difficile, oltre ad assegnarne la paternità, anche capire se il graffito è locale o straniero. È il caso del *pastiche* parodico di una *Pietà* postmoderna dell'immagine n. 10.



Fig. 10

[https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#/media/File:Liberty_-_panoramio_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#/media/File:Liberty_-_panoramio_(1).jpg)

Qui, un simbolo americano (la Statua della Libertà) e cristiano (la *Pietà* di Michelangelo) vengono contaminati con una delle icone palestinesi più conosciute e

¹⁰ Per approfondire questo passaggio dall'epistemologia alla gnoseologia, si veda Mignolo "Ricostituzione".



potenti, Handala, il personaggio-bambino creato dall'artista palestinese Naji al-Ali,¹¹ che dando sempre le spalle rappresenta i rifugiati palestinesi del mondo intero.¹² Qui l'intreccio fra l'emblema della libertà occidentale (negata in Palestina) e l'emblema dell'ingiustizia mediorientale evoca potentemente la realtà dell'occupazione e la condizione che i palestinesi vivono da circa un secolo. Infine, le opere degli artisti più famosi possono subire un processo a volte di vera e propria rimozione, altre volte di sovrimposizione da parte di artisti locali. Il risultato sono dei veri palimpsesti (Toenjes) transculturanti in cui l'originale appartenente alla cultura globale egemone viene sovrascritto dalla cultura locale subalterna, dando vita ad un'opera terza.



Fig. 11

https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#/media/File:Banksy_on_the_West_Bank_separation_wall,_sofas_March_2018.jpg

Nella immagine n. 11, l'idillio "alpino" di Banksy viene cancellato, riportando allo sfondo della realtà nuda e cruda del muro reale. Nella immagine n. 12, invece, questo ritorno alla realtà avviene attraverso una caparbia rappresentazione di un altro muro, messo ben in evidenza dal colore celeste rispetto al grigio del cemento del muro reale.

¹¹ Per un approfondimento sull'amato cartoonist e il suo personaggio, ma anche tanto odiato da essere assassinato, si veda questo video: <https://www.youtube.com/watch?v=bA62i33GtBk>.

¹² Con la street art, il gesto palimpsestico è sempre in agguato e in questa immagine la testa di Handala viene come fatta girare attraverso il disegno (irriverente?) di occhi e bocca.



Fig. 12

https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Marsupium/West_Bank_barrier_graffiti#/media/File:Banksy_on_the_West_Bank_separation_wall,_sofas_March_2018.jpg



Fig. 13 [https://www.palestineposterproject.org/poster/visit-palestine-banksy-tribute.](https://www.palestineposterproject.org/poster/visit-palestine-banksy-tribute)



L'immagine n. 13 è una parodia dell'idillio "caraibico" di Banksy ed è attribuita a un artista di nome Wiz (verosimilmente locale). Essa attua una serie di processi di riscrittura. Il termine "parodia", introiettando nella sua etimologia la doppia valenza del prefisso greco "para" (che vuol dire sia "accanto" sia "contro"), paradossalmente omaggia e sfida ciò che parodizza. In questo poster viene omaggiato e sfidato in prima istanza il murales *trompe-l'oeil* di Banksy, in seconda istanza il notissimo poster del grafico ebreo Franz Krausz (1905-1998), *Visit Palestine*, che negli anni '30 emigrò nel nascente stato di Israele e si occupò della campagna pubblicitaria per l'emigrazione in Palestina (sulla storia di questo poster si veda Cazzato 65-67). In questo doppio atto transculturante ed eterotopico, Wiz crea un palimpsesto sovrapprendendo alla spiaggia caraibica di Banksy il noto *landmark* della città vecchia di Gerusalemme: la spianata delle moschee con in evidenza la Cupola della Roccia. Al di là del muro, ciò che viene negato ai palestinesi non è il globalizzato desiderio di raggiungere una spiaggia caraibica, bensì le radici della propria identità storica.

Infine, cosa è successo al graffito di Joy van Erven "Ich bin ein Berliner"?



Fig. 14 foto attribuita a Alexandra Novosseloff, fonte: <https://blogs.getty.edu/iris/how-should-we-remember-the-berlin-wall/>

Una striscia azzurra ne copre parzialmente le lettere (si veda fig. 14). È una striscia che cinge per un lungo tratto il muro, compreso quello del graffito di van Erven. Non si sa, ovviamente, chi ne sia l'artefice. Sarebbe facile pensare che sia stato un gesto di obliterazione simbolica di tutti graffiti che "abbelliscono" il muro, per riportarlo alla sua "originale natura" di muro brutale che divide in due il corpo della Palestina. Ma non di ritorno all'originale si tratta, bensì di una nuova opera o spazio simbolico *terzo* in cui le frontiere artistiche si incontrano-scontrano alla ricerca di una coalizione forse impossibile fra la coscienza poetico-politica di un "nord" critico, ma sempre egemone,



e la coscienza poetico-politica di un "sud" subalterno in cerca di una strada autonoma verso la propria liberazione, a cominciare dalle guarigioni decoloniali grazie all'arte estetica. Il muro israeliano è un confine-*herida abierta* che sanguina, per dirla con Gloria Anzaldúa (3), del sangue del sud del mondo costretto a scontrarsi a mani nude contro il nord del mondo (Israele è un prodotto di questo mondo, armato fino ai denti), con la difficoltà estrema di intravedere un *altro* mondo, terzo lo chiama la poeta chicana, dove si possa formare una *border culture* di coalizioni sud-sud.

TRADIZIONE DEGLI OPPRESSORI E RI-COSTITUZIONE ESTESICA

Quello palestinese è corpo-territorio occupato da un altro corpo, in un processo di colonialismo di insediamento che tenta sistematicamente di rimuovere, cancellare dalla memoria locale e globale e dal flusso mediatico internazionale, se stesso in quanto tale. Ma da un po' di tempo il "Settler Colonial Turn" (Collins) non mette solo in discussione il progetto coloniale sionista, mette in discussione anche l'ipotesi nazionalista (oramai superata) della soluzione "due popoli, due stati". Lo fa sulla base del fatto che esiste oramai solo "uno stato" in mano al colonizzatore, che non riuscendo ad eliminare o espellere del tutto la popolazione indigena, la segrega in un'apartheid comparabile a quella del Sudafrica. Ecco perché il muro israeliano è il muro di un'apartheid.

L'esortazione di Anzaldúa a formare coalizioni sud-sud ci riporta all'esortazione di Walter Benjamin a guardare la storia dal punto di vista della *tradizione degli oppressi*. Se così facessimo ci accorgeremmo che la soluzione nazional-sionista, figlia della *tradizione degli oppressori*, è veramente un non-sense storico. Palestinesi e israeliani (arabi ed ebrei) potrebbero non pensarsi come due popoli nemici divisi da un gap etnoculturale incolmabile, come ha voluto il progetto sionista che affonda le radici nella storia europea. Secondo Edward Said, fondamentalmente la Palestina è stato il luogo dello scontro fra i suoi abitanti nativi (che comprendevano sia la maggioranza araba che la minoranza ebrea) e l'arrivo di una forma di cultura "avanzata" che era sostanzialmente europea e segnata dalla matrice della sua storia colonialista. Prova ne era il fatto che "as far as the Jewish minority in Palestine was concerned, Zionism had very little to do with them" (Said, *Question* 20). In realtà, se visti dal punto di vista della tradizione degli oppressi, palestinesi e israeliani potrebbero vedersi come due popoli imparentati dalla lunga storia discriminatoria della modernità/colonialità: a partire, per esempio, dal comune destino durante la violenta cacciata dalla Spagna araba nel 1492 (la *Reconquista*), ovvero accomunati dalla prima ferita procurata dalla colonialità del potere che ha dominato nella modernità a partire da quella data (che corrisponde anche alla *conquista* dell'America).

Il muro israeliano è il muro avuto in eredità dalle strutture epistemologiche coloniali di origine europea, che dominano il mondo da cinque secoli e che, dopo l'*ultimo* olocausto,¹³ quello nazista, hanno messo radici in Medio Oriente, dando vita

¹³ È stato Aimé Césaire a insegnarci che lo scandalo delle persecuzioni naziste non è dovuto al "il crimine in sé, non è il crimine contro l'uomo, non è l'umiliazione dell'uomo in quanto tale, ma il crimine



all'insediamento coloniale sionista, l'ultimo perdurante brutale progetto coloniale della storia d'Occidente. I gesti pittorici sul muro sionista sono un tentativo disperato di rottura di quel muro, una disconnessione (*desprendimiento*: Quijano) dalla sua matrice, per una ri-costituzione estetica dell'esistenza, ovvero di una ri-esistenza decolonizzata.

BIBLIOGRAFIA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Books, 1987.
- Attimonelli, Claudia. "Il senso migrante della fotografia." *S/Murare il Mediterraneo. Pensieri critici e attivismo al tempo delle migrazioni*, a cura di Luigi C. Cazzato e Filippo Silvestri, Pensa, 2016, pp. 145-165.
- Backmann, René. *A Wall in Palestine*. Picador, 2010.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Einaudi, 1962.
- Binni, Lanfranco, "Un nuovo internazionalismo", "Palestinesi", *Il Ponte*, speciale a cura di Lanfranco Binni, et al., vol. LXXVI, n. 1, 2020.
- Cassano, Franco. *Il pensiero meridiano*, Laterza, 2005.
- Cazzato, Luigi C. "Shades of Feeling: Human Rights, Decoloniality, and Palestine." *From the European South*, no. 2, 2017, pp. 55-70.
- Cazzato, Luigi C., e Paola Zaccaria. "Semiosi della colonialità e dinamiche culturali al tempo della mobilità globale." *Echo*, n. 2, 2020, pp. 1-7. doi.org/10.15162/2612-6583/1203.
- Césaire, Aimé. *Discorso sul colonialismo*. Traduzione di Lanfranco Di Genio, Ombre Corte, 2010.
- Collins, John. *Global Palestine*. Columbia UP, 2011.
- De Leonardis, Fabio. *Palestina 1881-2006. Una contesa lunga un secolo*. La Città del Sole, 2007.
- DeTurk, Sabrina. "The 'Banksy Effect' and Street Art in the Middle East." *Street Art and Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 1, no. 2, 2015, pp. 22-30.
- Falk, Richard, e Virginia Tilley. "Pratiche israeliane nei confronti del popolo palestinese e questione dell'apartheid." *Il Ponte*, speciale a cura di Lanfranco Binni, et al., vol. LXXVI, n. 1, 2020, pp. 74-84.
- Foucault, Michel. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Traduzione di T. Villani, Mimesis, 2002.
- Girardi, Annalisa. "Tutti i muri nel mondo 30 anni dopo Berlino." *Fanpage.it*, 7 nov. 2019, <https://www.fanpage.it/attualita/tutti-i-muri-nel-mondo-30-anni-dopo-berlino/>. Consultato il 4 gen. 2021.
- Gould, Rebecca. "The Materiality of Resistance: Israel's Apartheid Wall in an Age of Globalization." *Social Text*, vol. 118, no. 32.1, 2014, pp. 1-21.

contro l'uomo bianco, l'umiliazione dell'uomo bianco, il fatto di aver applicato in Europa quei trattamenti tipicamente coloniali che sino ad allora erano stati prerogativa esclusiva degli arabi d'Algeria, dei coolie dell'India e dei negri dell'Africa" (49).



Hanauer, David I. "The Discursive Construction of the Separation Wall at Abu Dis: Graffiti as Political Discourse." *Journal of Language & Politics*, vol. 10, no. 3, 2011, pp. 301-321.

Lemoine, Stéphanie, and Samira Ouardi, editrices. *Artivisme: art, action politique et résistance Culturelle*. Alternatives, 2010.

Lotman, Jurij M. *La semiosfera*. Marsilio, 1985.

Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11-40.

Mignolo, Walter D., and Rolando Vasquez Rolando. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings." *Social Text on line*, 15 Jul. 2013, <https://socialtextjournal.org/periscopearticle/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/>. Consultato il 18 mag. 2020.

Mignolo, Walter D. "Colonial semiosis and decolonial reconstitutions." *Echo*, vol. 2, 2020, pp. 8-15. doi.org/10.15162/2612-6583/1204.

---. "Coloniality and globalization: a decolonial take." *Globalizations*, 2020, pp. 1-18. doi.org/10.1080/14747731.2020.1842094.

---. "Epistemic Disobedience, Independent Thoughts and Decolonial Freedom", *Theory, Culture and Society*, vol. 26, no. 7-8, 2009, pp. 1-23.

---. "Ricostituzione epistemico-estetica: l'aestheSis decoloniale un decennio dopo." *Echo*, vol. 1, 2019, pp. 229-242. doi.org/10.15162/2612-6583/1141.

---. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. The U of Michigan P, 1995.

Pappé, Ilan. "Israel's incremental genocide in the Gaza ghetto." *The Electronic Intifada*, 2014, <https://electronicintifada.net/content/israels-incremental-genocide-gaza-ghetto/13562>. Consultato il 18 mag. 2020.

Parry, Nigel. "Well-known UK graffiti artist Banksy hacks the Wall." *The Electronic Intifada*, 2005, <https://electronicintifada.net/content/well-known-uk-graffiti-artist-banksy-hacks-wall/5733>. Consultato il 18 lugl. 2020.

Parry, William. *Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine*. Lawrence Hill books, 2011.

Peteet, Julie. "The Writing on the Walls: The Graffiti of the Intifada." *Cultural Anthropology*, vol. 11, no. 2, 1996, pp. 139-159.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad y Modernidad/ Racionalidad." *Perú Indígena*, vol. 13, núm. 29, 1992, pp. 11-20.

Said, Edward W. "Permission to Narrate." *Journal of Palestine Studies*, vol. 13, no. 3, 1984, pp. 27-48.

---. *The Question of Palestine*. Vintage, 1992.

Solombrino, Olga. "Where is Palestine? Notes on Palestine and the (Post)Colonial." *Decolonising the Mediterranean: European Colonial Heritages in North Africa and the Middle East*, edited by Gabriele Proglia, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 1-18.

Toenjes, Ashley. "This Wall Speaks: Graffiti and Transnational Networks in Palestine." *Jerusalem Quarterly*, vol. 61, 2015, pp. 55-68.

Williams, Patrick. "Balfour Declaration 100 years on: What have we seen? What have we learned?" *AISCLI Newsletter*, vol. 12, 2017, pp. 13-15.



Zaccaria, Paola. "Mediterranean and Transatlantic Artivism: Counter-Acting Neo-Colonialisms in the Public Sphere." *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, vol. 1, 2014, pp. 41-51.

Luigi Cazzato è Professore Ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università di Bari, dove insegna Culture di lingua inglese e decolonialità. È stato vicepresidente dell' AISCLI e fa parte del gruppo di ricerca "Un/Walling the Mediterranean" (<https://smuraremediterraneo.wordpress.com/>). Da diversi anni si occupa dei rapporti culturali fra Inghilterra e Sud da una prospettiva decoloniale. Ha curato la pubblicazione di *Anglo-Southern Relations: from Deculturation to Transculturation*, Lecce 2011 e *S/Murare il Mediterraneo. Un/Walling the Mediterranean*, Lecce-Brescia 2016. È autore di *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*, Milano 2017. Sulla Palestina ha scritto alcuni saggi, fra cui: "Shades of feeling: Human Rights, decoloniality, and Palestine", Padova 2016, e "The Omission of Palestine and Rafeef Ziadah's Spoken Poetry: Decolonizing the Postcolonial", Cambridge 2018.

<https://orcid.org/0000-0002-0936-5802>

luigicarmine.cazzato@uniba.it

Cazzato, Luigi. "Semiosi e colonialità in Palestina. Riflessioni decoloniali sulla guerriglia visuale contro il muro israeliano", n. 25, *Muro/Muri. Forme e rappresentazioni del muro fra lingue, letterature e arti visive*, pp. 163-181, May 2021. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15551>>.

Ricevuto: 20/09/2020 Approvato: 23/03/2021

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15551>