

NARRAZIONI INCROCIATE  
LA PALESTINA RACCONTATA DA E. W. SAID E J. MOHR

Valeria Cammarata

Una delle questioni centrali nate dall'incontro tra *migration studies* e *cultural studies* è quella legata alla rappresentazione dei soggetti di esperienze traumatiche come quelle delle migrazioni non sicure, delle diaspore, delle guerre, dei disastri climatici. Particolare attenzione è rivolta in questo contesto all'agency di questa rappresentazione, ovvero a chi è il soggetto della storia: chi racconta queste storie, a chi, per conto di chi? Non si tratta di certo di una domanda nuova, ma di una questione che ogni approccio critico alla cultura ha sempre sollevato, dalla critica letteraria agli studi sui media, dalla filosofia politica alla cultura visuale. Partendo dall'incontro tra letteratura e cultura visuale, questo saggio affronta la rappresentazione dell'identità culturale del popolo palestinese attraverso un genere specifico, a metà tra letteratura e fotografia: il fototesto. Nello specifico sarà analizzato *After the Last Sky. Palestinian Lives* di E. W. Said e J. Mohr (1986), un esempio ancora significativo per il discorso critico sull'identità palestinese. Attraverso la rappresentazione fototestuale, Said e Mohr dimostrano in che modo le espropriazioni, i reinsediamenti e l'esilio hanno influito sulla vita quotidiana e culturale di questo popolo. Soprattutto, questo lavoro si concentrerà sulla necessità per i palestinesi di diventare soggetti della propria storia e di farla ascoltare.

*Parole chiave*

Fototesto; Cultural studies; Identità; Displacement; Palestina; Said; Mohr.

INTERSECTING NARRATIVES  
PALESTINE TOLD BY E. W. SAID AND J. MOHR

One of the central issues that has emerged from the encounter between migration studies and cultural studies is that of the representation of the subjects of traumatic experiences, such as those of insecure migration, diasporas, wars, and climate disasters. Particular attention is paid to the agency of this representation, i.e. who is the subject of the story: who tells these stories, to whom, in whose name? This is certainly not a new question, but one that has been raised by every critical approach to culture, from literary criticism to media studies, from political philosophy to visual culture. Starting from the encounter between literature and visual culture, this essay addresses the representation of the cultural identity of the Palestinian people through a specific genre, somewhere between literature and photography: the phototext. Specifically, *After the Last Sky. Palestinian Lives* by E. W. Said and J. Mohr (1986), a still significant example of critical discourse on Palestinian identity. Through photo-textual representation, Said and Mohr show how dispossession, displacement, and exile have affected the daily and cultural lives of this people. Above all, this work focuses on the need for Palestinians to become subjects of their own history and to have their voices heard.

*Keywords*

Phototext; Cultural Studies; Identity; Displacement; Palestine; Said; Mohr.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18975>

# NARRAZIONI INCROCIATE

## LA PALESTINA RACCONTATA DA E. W. SAID E J. MOHR<sup>1</sup>

Valeria Cammarata

### *Raccontare diversamente*

Il genere fototestuale, in cui immagine e parola si incontrano e si dividono o si contendono<sup>2</sup> la pagina, è uno di quei campi in cui le storie individuali o epocali trovano libera espressione, perché su queste pagine non esistono distinzioni rigorose tra il regno verbale e quello visivo, tra quello della letteratura e quello della rappresentazione fotografica. In questa condizione di compresenza, nessuno dei due segni deve necessariamente prevalere. La fotografia può (a volte) dire ciò che la letteratura non riesce a mostrare; la letteratura può (a volte) immaginare ciò che la fotografia non riesce a tracciare. Ma è proprio nello spazio bianco – che nessuna delle due arti affini riesce a riempire – che si producono i discorsi più significativi del fototesto.

Wright Morris, l'inventore del termine “fototesto”<sup>3</sup>, parte dalla fotografia documentaria negli anni della Grande Depressione che ha rappresentato una grande spinta e allo stesso tempo una grande sfida al mezzo fotografico e all'espressione letteraria. Ma nella sua ricerca sia la parola letteraria sia l'immagine fotografica

---

<sup>1</sup> Questo testo è stato scritto nell'estate del 2023, prima dunque dei drammatici fatti del 7 ottobre e del “nuovo” conflitto israelo-palestinese che, nei giorni in cui l'articolo viene pubblicato, sta portando alla completa distruzione della Striscia di Gaza e alla morte di quasi 19000 Palestinesi, in seguito alle operazioni militari dello Stato di Israele, e di 1400 Israeliani, in seguito all'attacco di Hamas. Per questo motivo il saggio non menziona questi avvenimenti. Tuttavia l'intento dell'autrice rimane immutato e drammaticamente attuale: raccontare la questione palestinese attraverso lo sguardo di Edward Said, opponendo alle rappresentazioni dominanti una visione più umana e complessa.

<sup>2</sup> Nel suo studio sul *photo-essay*, W.J.T. Mitchell mostra come il rapporto tra fotografia e linguaggio può essere considerato come un'invasione del secondo sulla prima, una sorta di assorbimento nell'uso reale. In effetti, «questa invasione potrebbe provocare una resistenza o [...] potrebbe esserci un valore in gioco in tale resistenza, un motivo reale per difendere il carattere non linguistico della fotografia» (Mitchell 1994, 283). Come vedremo più avanti, la questione dell'invasione, della resistenza, dell'attraversamento dei confini è particolarmente significativa in *After the Last Sky*, per quanto riguarda sia la forma sia il contenuto dell'opera.

<sup>3</sup> Il termine “fototesto” non deve essere considerato un termine unico e definitivo per il genere. Ne sono stati proposti molti altri, ognuno dei quali evidenzia una particolare caratteristica di questa forma ibrida: romanzo fotografico (Jan Baetens 2015); fototesto (Strand e Newhall 1950); photo-essay (W.J.T. Mitchell 1994).

sembrano non avere la capacità di trasmettere tutta la verità. Da qui la necessità di conquistare una nuova frontiera della rappresentazione che unisca i due media, alla ricerca di significati che vadano oltre la superficie visibile, oltre la memoria stessa. Non si tratta più di dare una traccia credibile della realtà, e nemmeno di trasmetterla alla memoria, ma di creare nuovi ricordi non attraverso ciò che ci appartiene, ma piuttosto attraverso ciò che non ci appartiene. Per Morris stesso, d'altra parte, la fotografia è un'immagine di ciò che non ci appartiene più, di ciò che cerchiamo di registrare nel momento stesso in cui sta scomparendo, un istante prima che vada perduto (Morris, 1982). E la letteratura è solo un altro mezzo che mescola ricordi reali e irreali, salvandoli dall'oblio. Attraverso l'occhio della mente, diverso ma alleato a quello della macchina fotografica, le immagini non sono meno significative ma certamente meno documentarie. Tra fotografia e letteratura, il fototesto è un terzo ibrido, un punto di vista insolito, che interrompe la quotidianità, l'"ordinario" attraverso cui siamo abituati a vivere il mondo. Se comunemente guardiamo le fotografie in modo fugace, vedendo solo ciò che già conosciamo, la letteratura impone una pausa contemplativa su di esse, mettendo in evidenza un dettaglio in un oggetto, un'ombra in un paesaggio, un segno su un volto, dettagli che cambiano il senso dell'immagine. Se durante la lettura "normalmente" ci lasciamo trasportare dal flusso dell'immaginazione, la fotografia le impone una pausa materializzante, ancorandola per un istante alla realtà, rompendo la superficie della pagina per dimostrare che ciò che viene detto è esistito, almeno per qualcuno, da qualche parte, in qualche modo.

A questo proposito Mitchell sottolinea il carattere di incompletezza che sia la fotografia che il testo assumono nel loro incontro:

Le fotografie [...] non sembrano del tutto capaci di imporre un'inquadratura che includa tutto ciò che sta lì per essere, diciamo, "ripreso". La generale "incompletezza" del saggio letterario informale diventa una caratteristica particolarmente cruciale delle relazioni tra immagine e testo nel *photo-essay*. Il testo del *photo-essay* rivela tipicamente un certo riserbo o una certa modestia nelle sue pretese di "parlare per" o di interpretare le immagini; come la fotografia, ammette la sua incapacità di appropriarsi di tutto ciò che era lì per essere ripreso e cerca di lasciare che le fotografie parlino da sole o "ricambino lo sguardo" dello spettatore. (Mitchell 1994, 289)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni dei testi citati in questo saggio sono mie.

Come è facile intuire, la storia del fototesto segue da vicino quella della fotografia. Dall'inizio del Novecento in poi, entrambi i media sono stati testimoni dei traumi più profondi del mondo (soprattutto occidentale) che hanno segnato il nostro modo di guardare alla realtà, alla vita, alla storia, alla necessità e alla condanna della memoria. Sebbene non possa essere del tutto circoscritto all'ambito "politico", il fototesto può essere considerato figlio della crisi della rappresentazione che ne è derivata, come una messa in scena dell'indicibile e dell'inimmaginabile, o della loro cancellazione. La Grande Depressione, le due Guerre Mondiali, il nazismo e la Shoah, le diverse forme di terrorismo del XX secolo, l'11 settembre, le nuove forme di terrorismo: sono queste le immagini che riempiono le pagine dei fototesti, collegate tra loro in una sorta di narrazione ininterrotta, che collega il trauma privato a quello collettivo, dimostrando come esso si ripeta e si riattualizzi in ogni nuovo capitolo. Nonostante l'irriducibile diversità, ognuno di questi fototesti può essere considerato una raccolta di immagini (e parole). Se c'è una forma comune ai fototesti questa è in effetti quella della collezione, o dell'atlante: una forma narrativa non lineare, ipertestuale, in cui l'occhio ordinatore è quello del lettore-osservatore, in cui l'ordine del discorso, costruito su nodi di senso, può sempre essere rivisto, rovesciato, reinventato. Qui le certezze della cronologia sono infrante e la storia è messa in scena nelle sue stratificazioni, il riferimento ad altri testi, ad altri media, ad altre immagini è continuo, il paratesto, le appendici, la tecnologia partecipano alla narrazione. In quanto raccolta, il fototesto è una selezione personale, parziale, soggettiva di elementi significativi, almeno per il collezionista, che costruisce un personale universo di senso, non necessariamente in relazione immediata e referenziale con il mondo da cui, anzi, cerca di separarsi.

La perdita di referenzialità è un'altra caratteristica fondamentale del fototesto novecentesco: quando la storia stessa diventa incomunicabile, impronunciabile, inaccettabile, incomprensibile, la rappresentazione (sia essa verbale o visiva) non può più aderire ad alcun referente e diventa sfuggente senza rinunciare alla sua funzione narrativa e memoriale. Le storie, così come le memorie, non possono più essere oggettive o parziali, non possono più aspirare al documento della verità. La storia può ancora essere raccontata, ma ora i dettagli prevalgono sugli schemi generali, i piccoli

interstizi sui grandi disegni, i ricordi personali, distorti dal tempo o dal punto di vista, sui “resoconti ufficiali”.

Tutte queste caratteristiche del fototesto convinsero Said che questa poteva essere la forma di narrazione più adatta alla questione palestinese, una forma che egli aveva cercato per tutta la sua vita, attraverso tutta la sua opera. Laddove i reportage documentari, i resoconti giornalistici, le narrazioni autobiografiche non erano riusciti a proporre il punto di vista palestinese in tutta la sua complessità, la doppia visione del fototesto poteva forse vincere la sfida di dire ciò che nessuno era ancora riuscito a mostrare e raccontare:

Usiamo fotografie e testo, ci siamo detti, per dire qualcosa che non è mai stato detto sui palestinesi. Tuttavia, il problema di scrivere e rappresentare – in tutti i sensi – i palestinesi in modo nuovo fa parte di un problema molto più ampio. Perché non è che nessuno parli o ritragga i palestinesi [...]. Tutti noi siamo già stati lì, leggendone, sperimentandone la presenza e il potere millenario, vivendoci per periodi più o meno lunghi. È un luogo terribilmente affollato, quasi troppo affollato per sopportare la storia o l'interpretazione della storia che le è richiesta. (Said 1996, 4)

Come vedremo più avanti in *After the Last Sky*, Said e Mohr esplorano la condizione dei palestinesi in esilio e cercano di dare voce a coloro che sono stati privati della loro terra e della loro identità. La questione Palestinese, di recente tornata tragicamente alla ribalta della cronaca, è stata oggetto di dibattito e controversia per decenni, con migliaia di persone (tra cui Said) costrette all'esilio a causa dei conflitti politici e delle disuguaglianze sociali nella regione. Questo fototesto combina fotografia, testo e analisi socio-politica, documentando la vita quotidiana dei palestinesi in esilio, attraverso le immagini scattate da Mohr e i testi scritti da Said. Si tratta di un nuovo modo di riflettere sulla questione dell'identità palestinese e sulle complesse dinamiche di appartenenza e radicamento. Said e Mohr illustrano come l'identità dei palestinesi esiliati sia plasmata dalla loro condizione di migrazione forzata e dalle successive esperienze di esilio. Ma questa analisi fototestuale è soprattutto interessata alla questione della rappresentazione delle vite palestinesi, un tema ancora oggi difficile da affrontare.

Non c'è modo migliore per raccontare questa storia che le parole di Mahmoud Darwish (2003):

Where should we go after the last frontiers?  
Where should the birds fly after the last sky?  
Where should the plants sleep after the last breath of air?  
We will write our names with scarlet steam.  
We will cut off the hand of the song to be finished by our flesh.  
We will die here, here in the last passage.  
Here and here our blood will plant its olive tree.

### *Il diritto di narrare*

Edward W. Said ha affrontato l'argomento ricoprendo ruoli diversi: come membro della diaspora palestinese – e come consulente per le Nazioni Unite ma anche come esponente di spicco degli studi culturali e come scrittore. Si potrebbe dire che tutta l'opera di Said – da *Orientalism* (1978) a *Covering Islam* (1981), da *Culture and Imperialism* (1993) alla sua autobiografia *Out of Place* (1999) – ha fornito una prospettiva critica sulla questione affrontandola dal punto di vista della politica occidentale e orientale, dei discorsi coloniali, dell'identità culturale e della rappresentazione. Tuttavia, due suoi scritti in particolare sembrano essere rilevanti nel contesto di questo saggio, per il modo in cui cerca di rendere il lettore consapevole della complessa storia, della cultura e dell'identità del popolo palestinese, affrontando allo stesso tempo il modo in cui questi temi sono narrati attraverso diversi media.

*The Question of Palestine* (1979) è stato scritto tra il 1977 e il 1978, all'indomani di eventi significativi per il conflitto israelo-palestinese, come l'elezione di Menachem Begin a capo del governo israeliano, gli accordi di Camp David, il massacro della strada Costiera, l'occupazione israeliana del Libano meridionale e la risoluzione 425 delle Nazioni Unite che chiedeva l'immediato ritiro delle forze israeliane dal Libano. Sebbene tutti questi eventi entrino nel saggio di Said, il suo intento principale va oltre le questioni contemporanee. Come Said stesso afferma, si tratta certamente di un saggio politico per il suo tentativo di presentare al lettore (soprattutto a quello americano che viene subito interpellato fin dall'introduzione) la questione (che egli

chiama «la nostra questione») «non come qualcosa di impermeabile e finito, ma come qualcosa su cui riflettere, sperimentare, impegnarsi, insomma come un argomento da trattare politicamente» (Said 1979, 15). Said cerca di presentare la storia palestinese, poco conosciuta e anche poco apprezzata, nel modo più ampio possibile, esaltandone l'unicità. Sebbene il popolo palestinese abbia origini antiche, è a partire dai primi anni Ottanta dell'Ottocento che subisce la prima di tante svolte decisive, con il primo arrivo dei coloni sionisti sulle coste del Paese. Da questo momento Said inizia a raccontare una storia molto più ampia di debolezze e fallimenti, di «notevole resilienza e di ancor più notevole rinascita nazionale» (ivi, X), e della costruzione di una (nuova) identità politica, di una «idea palestinese» che unisca persone geograficamente disperse e frammentate. Il punto di vista adottato da Said non è quello di un osservatore distaccato, né di una testimonianza personale o addirittura il punto di vista di un esperto. È, piuttosto, il resoconto di realtà vissute nel corso della sua vita, dall'infanzia palestinese al lungo e periglioso esilio, «fondato sul senso dei diritti umani e sulle contraddizioni dell'esperienza sociale, per quanto possibile nel linguaggio della realtà quotidiana» (ivi, XV).

Vale la pena notare come il tema della rappresentazione sia fondamentale per affrontare la questione della Palestina. Infatti, secondo Said, il discorso liberale, soprattutto americano, è caratterizzato da una “coalescenza” egemonica della visione occidentale e di quella che egli definisce israelo-sionista. Al di là delle ragioni che stanno alla base di questa identificazione, più interessanti sono i risultati. Said dimostra infatti come, almeno dal 1967, la maggior parte dei discorsi pubblici e la copertura mediatica americana abbiano mantenuto una linea di rappresentazione della questione basata su due elementi: da un lato, la rappresentazione del popolo palestinese come non-persona, o addirittura “cattiva gente” (un popolo decadente e inferiore, di terroristi, estremisti o, nella migliore delle ipotesi di rifugiati); dall'altro, la rappresentazione del sionismo come il trionfo della ragione e degli ideali occidentali. A titolo di esempio, Said cita il modo in cui i più importanti giornali americani, come il «New York Times», presentavano l'occupazione israeliana della Cisgiordania e della Striscia di Gaza come un modello per la futura cooperazione tra arabi ed ebrei. Ma

ciò che è ancora più interessante per l'autore di *Orientalism* è vedere come, sia negli articoli giornalistici sia nei resoconti di importanti scrittori in visita in Israele, i palestinesi non siano mai chiamati a parlare in prima persona della loro vicenda. Accade così che durante la guerra del 1973 il «New York Times Sunday Magazine» tenga una rubrica settimanale sull'argomento. Ma se a rappresentare la causa israeliana viene sempre chiamato un testimone israeliano, per la causa palestinese la parola viene data a un esperto occidentale di “questioni arabe”. Lo stesso accade nel racconto del viaggio a Gerusalemme di Saul Bellow, *To Jerusalem and Back* (1976).

Quando Bellow esprime la sua preoccupazione per la sorte dei palestinesi che vivono nei territori occupati e per la “possibile” violazione dei diritti umani a causa dell'occupazione militare israeliana, la replica non viene da una voce palestinese, ma ancora una volta da quella di un “esperto” non palestinese<sup>5</sup>. Secondo Said la stessa questione è tipica dell'orientalismo: quando un esperto “orientalista” ritiene di poter parlare a nome dei nativi e delle società primitive che ha studiato, denota con la sua presenza l'assenza dei soggetti in questione, «così anche i sionisti hanno parlato al mondo a nome dei palestinesi» (Said 1979, 39).

L'attitudine dei media americani a parlare a nome di qualcun altro, a nome di un altro Popolo, non solo produce effetti di travisamento e di incomprensione, ma ha anche, anzi soprattutto, come conseguenza l'esclusione di alcune identità dai discorsi politici, culturali e popolari. Per questo motivo, secondo Said, non ci sarà soluzione alla questione palestinese finché non saranno gli stessi palestinesi a prendere la parola. Ma prendere la parola non significa solo avere una rappresentanza nelle istituzioni locali o sovranazionali, significa soprattutto iniziare a ridisegnare la propria identità, a riscrivere la propria storia. Questa riscrittura dovrebbe seguire un ordine narrativo preciso, con un inizio (il 1948, secondo Said) e una fine da decidere con cura, per far circolare la voce palestinese, una voce poco chiara, che necessita di riformulazioni, di un preciso vocabolario e di una specifica struttura.

---

<sup>5</sup> Tuttavia, Said considera anche coloro che si esprimono in difesa della causa palestinese o che, almeno, esprimono qualche perplessità sulla certezza del giudizio su Israele. Uno di questi è Noam Chomsky autore, tra l'altro, come vedremo più avanti, di un articolo in aperta polemica con Saul Bellow, intitolato *What Every American Should Believe* (1976).

Come ha affermato Hayden White in *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1980, 17): «da narrazione in generale, dal racconto popolare al romanzo, informa gli annali di “storia” pienamente realizzata, ha a che fare con i temi della legge, della legalità, della legittimità o, più in generale, dell’autorità». In questo articolo, ormai diventato un classico, White teorizza anche che la narrazione non è solo uno dei tanti codici utilizzati dagli esseri umani per dare un senso al mondo, ma è un vero e proprio meta-codice attraverso il quale è possibile trasmettere un messaggio transculturale, e quindi anche una memoria,<sup>6</sup> su un’esperienza condivisa. Quando raccontiamo una storia o una vicenda non solo facciamo una copia dei fatti, ma creiamo anche un sostituto di significato. Da questo punto di vista, l’assenza di una capacità narrativa acquista la stessa importanza e, ancor più, il rifiuto di una narrazione che finisce per produrre un’assenza o un rifiuto di significato. Ecco perché lo sviluppo della capacità di narrare è strettamente legato allo sviluppo di una coscienza storica, a sua volta legata all’interesse per il sistema sociale.

Da queste intricate connessioni derivano anche altre caratteristiche della narrazione storica quali: la funzione moralizzante, cioè l’identificazione della realtà con il sistema sociale di riferimento; il tema dell’autorità, cioè la volontà di rappresentare (sia attraverso azioni culturali sia attraverso azioni politiche) i fatti così come sono «legittimamente» stabiliti (ne deriva il «diritto di narrare»); la discutibilità degli eventi, cioè il fatto che possono essere raccontati in modo diverso. Autorità e discutibilità sono, secondo White, strettamente connesse. Infatti, perché un evento possa essere considerato storico deve aver prodotto almeno due narrazioni, altrimenti non ci sarebbe motivo per lo storico di assumersi la responsabilità e l’autorità di raccontare «la realtà delle cose» (White 1980)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> White sottolinea che la realtà dei fatti non risiede nel fatto che accadano, ma nel fatto che siano ricordati e ordinati in una sequenza cronologica, o che vengano registrati (1980, 23).

<sup>7</sup> Il saggio di White appena citato ha una valenza non solo critica ma anche “storica”. Infatti, fu pubblicato in un numero monografico di «Critical Inquiry», la rivista dell’Università di Chicago diretta dal 1979 al 2020 da W.J.T. Mitchell, il padre della cultura visuale. Il numero dell’autunno 1980 si intitola *On Narrative* e raccoglie gli atti di un importante convegno tenuto all’Università di Chicago l’anno precedente. Il convegno, così come il volume, raccoglieva le posizioni e le opposizioni di un gruppo particolarmente illustre di filosofi, critici letterari, psicologi, storici dell’arte, antropologi e scrittori, riuniti per discutere della narrazione “sotto la rubrica Illusione della sequenza”, come dice lo stesso Mitchell. Oltre a Mitchell e White e tra gli altri, il volume ospita saggi di

Non è un caso che l'articolo di Hayden White, che in qualche modo segna il passaggio dalla narratologia al *narrative turn*, sia alla base dell'altro fondamentale articolo di Said: *Il permesso di narrare*. Questo articolo si basa su *Israel in Lebanon*, una pubblicazione nata dalla commissione internazionale di giuristi guidata da Sean MacBride per indagare sulle violazioni del diritto internazionale commesse da Israele durante l'invasione del Libano nel 1982. L'attenzione di Said non è tanto rivolta al rapporto in sé, seppure ne riconosca l'importanza documentale, quanto all'assenza di effetto apprezzabile sia sul discorso pubblico sia sull'opinione pubblica occidentale. Alla base di questo disinteresse, di questa ostilità, per dirla con Said, soprattutto dello Stato e della maggior parte della nazione americana, c'è l'esistenza stessa di una storia, di un'attualità e di un'aspirazione all'autodeterminazione del popolo palestinese, che è stato solitamente descritto come negazionista e terrorista. In realtà, non è sempre stato così. Tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, infatti, la questione palestinese e il movimento che cercava di ricostruire una narrazione comune e un racconto storico sull'origine e la soluzione della catastrofe per il popolo palestinese avevano suscitato un certo consenso internazionale. Si trattava di resistere alle narrazioni concorrenti che invece sostenevano che un popolo palestinese non esisteva storicamente, che non aveva un'identità comune e, quindi, nessun diritto come nazione. Il movimento nazionale palestinese ha iniziato a proporre un altro tipo di narrazione, basata sull'alienazione, il ritorno e la divisione del territorio tra i due popoli, ma né Israele né l'Occidente hanno mai accettato questa storia. Come Said (1996) ha potuto constatare durante il suo lavoro di osservatore alle Nazioni Unite, l'esistenza del popolo palestinese, cioè la narrazione della sua storia, come direbbe White, pone un doppio problema, non solo nel noto contesto israeliano ma anche in quello arabo. Qui, la storia dei palestinesi dispersi nei Paesi arabi limitrofi ha corso il rischio di mettere in discussione la narrazione collettiva araba e di assumere un punto di vista "liberale e occidentale". Insomma, una storia scomoda ovunque, un popolo sempre "fuori posto". Eppure, dice Said, questo popolo ha la sua responsabilità per

---

Roy Scafer, Jaques Derrida, Frank Keriede, Nelson Goodman, Seymour Chatman, Victor Turner, Paul Ricoeur, Ursula K. Le Guin.

non aver affermato la propria storia o, almeno, per non aver contestato quella degli altri, per non aver costruito un archivio di tutti gli eventi che nel corso di un secolo hanno costruito la sua identità storica come qualcosa di più del "non ebreo". Non tutto è perduto, però, e anche dall'archivio di un'assenza, da un archivio di lacune, si può ancora partire. Con questa idea in mente, Edward Said incontra Jean Mohr.

### *Visioni doppie*

Era il 1983 quando Edward W. Said, allora membro della Conferenza internazionale sulla questione della Palestina (ICQP), propose di organizzare una mostra fotografica nella sala dell'Ufficio delle Nazioni Unite a Ginevra. Quasi immediatamente, Said propose come fotografo Jean Mohr, un militante che aveva già conosciuto personalmente e intellettualmente insieme a John Berger<sup>8</sup>, al quale era legato da una lunga amicizia e collaborazione artistica e politica. Mohr, che già possedeva un ricchissimo archivio di fotografie "palestinesi", accettò immediatamente e di buon grado, e partì per una missione patrocinata dall'ONU. Nel frattempo, però, il progetto dello scrittore subiva una battuta d'arresto: la mostra si sarebbe potuta tenere, a patto però che le fotografie non fossero accompagnate da alcun tipo di testo. Secondo Mauro Pala (2015), l'esperienza vissuta in questo caso Said e Mohr è paradigmatica di una pratica censoria che si sarebbe poi amplificata con l'utilizzo della rete e dei social media, in termini non di una censura assoluta, ma «nelle pieghe dell'informazione» (ivi, 2), come di un'assenza che non lascia alternative di diffusione al messaggio escluso: «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

---

<sup>8</sup> Jean Mohr non era nuovo alla pratica fototestuale, infatti la collaborazione con John Berger, una vera e propria simbiosi artistica e politica, aveva già portato alla realizzazione di alcune tra le opere più significative per tutto il genere in esame, specialmente per quello "militante" del secondo Novecento, come *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor* (1966), storia del Dr. John Sassall medico di campagna che lavora in una comunità rurale nell'Inghilterra degli anni '60 e del suo ruolo di ascoltatore, guaritore e parte integrante della comunità, *A Seventh Man* (1975), dedicato alla vita e alle esperienze dei lavoratori migranti in Europa, *Another Way of Telling* (1982), in cui Berger e Mohr esaminano la natura della fotografia e il suo ruolo nella rappresentazione della realtà. Per un'analisi approfondita del significato dell'opera fototestuale di Jean Mohr e John Berger si veda Mignano (2016).

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» (*ibidem*).

Dopo una serie di confuse risposte ufficiali e difficili procedure burocratiche, Said ottenne il permesso di accompagnare le fotografie esclusivamente con i nomi dei luoghi in cui erano state scattate. Alcuni Stati membri, infatti, temevano che Said avrebbe usato parole scomode. In seguito, scoprì che l'opposizione proveniva da alcuni Stati membri arabi:

La Palestina per loro era utile fino a un certo punto: per attaccare Israele, per inveire contro il sionismo, l'imperialismo e gli Stati Uniti, per lamentarsi dell'insediamento e dell'espropriazione delle terre arabe nei Territori Occupati. Al di là di questo punto, quando si trattava dei bisogni urgenti dei palestinesi in quanto popolo, o delle condizioni deprecabili in cui molti palestinesi vivono nei Paesi arabi e in Israele, bisognava tracciare delle linee. (Said e Mohr 1986, 3)

L'intera vicenda convinse Said che non solo la mostra andava fatta, ma che bisognava trovare un modo ancora più incisivo e potente per raccontare la vita dei palestinesi come popolo. Come abbiamo già visto nelle sezioni precedenti, non si trattava (e non si tratta tuttora) di raccontare una storia, ma tante storie complicate, fatte di spossamento, esilio, dispersione. Said doveva trovare una forma non convenzionale, ibrida, frammentaria. Non un libro oggettivo, né uno soggettivo, piuttosto un libro scritto a quattro mani e con una doppia visione.

La locuzione “doppia visione” contiene una molteplicità di significati su una molteplicità di livelli. La visione del libro è doppia innanzitutto perché si divide tra fotografia e scrittura. Tuttavia, ognuna di esse ha una propria “duplicità”: il testo di Said è a volte in relazione complementare con le immagini (sotto forma di commento, mediazione, riflessione), altre volte in relazione indipendente (critica politica, storia della Palestina, racconti autobiografici); la stessa cosa accade con le fotografie di Mohr, a volte in relazione “illustrativa” con i testi (quando “mostrano” un concetto espresso dal testo di Said), a volte indipendente e senza alcuna spiegazione (persino nel ruolo di contrappunto ironico). La duplicità è anche tra lo sguardo di Said, un palestinese-americano (in qualche modo un insider), e quello di Mohr, uno svizzero tedesco (in qualche modo un outsider). Ma il punto di vista di Said è esso stesso

duplice: proprio come lo sguardo di ogni esule, sia insider che outsider, vicino e lontano, estraneo e familiare. Inoltre, lo sguardo di ogni palestinese è doppio: non ebreo in Israele; non arabo nei Paesi arabi; “terrorista”; rifugiato. Questo dualismo non può e non deve essere ridotto a un’unità, ed è proprio per questo che la forma del fototesto è la più congeniale (Mitchell 1994, 313). Più precisamente, Mitchell parla di saggi fotografici, cioè di quelli «che contengono forti elementi testuali, in cui il testo è decisamente un elemento “invasivo” e persino dominante [...] il cui testo si occupa non solo dell’argomento in comune tra i due media, ma del modo in cui i media affrontano quell’argomento» (Mitchell 1994, 286). Mitchell sottolinea che il lavoro di Said e Mohr mantiene un rapporto molto particolare con la sua forma,<sup>9</sup> perché quella del fototesto è una forma che diventa anche contenuto in quanto «resiste» alla riduzione della questione della Palestina a questione politica, aprendola piuttosto a una riflessione etica ed estetica: «le due lenti di questo libro sono la scrittura e la fotografia, non intese in modo astratto o generico, ma come costruzioni di storie, luoghi e spostamenti specifici» (Mitchell 1994, 316, trad. it mia).

Così, passando più specificamente alla forma, alla materialità del fototesto, il lavoro di Said e Mohr può essere ricondotto alla forma atlante, cioè a quella che, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, è caratterizzata da una significazione diffusa e multidirezionale. Anche la retorica dell’impaginazione è molto significativa e sembra essere una vera e propria sintassi che organizza e articola i diversi capitoli, le diverse storie e di conseguenza le diverse forme di interazione tra parola e immagine. A volte, per esempio, le fotografie sono incorniciate e staccate dal testo, a volte sono prive di margini, come se avesse superato i confini tra immagine e testo (Mitchell e Said, 1984)<sup>10</sup>.

La forma-atlante, la raffinata retorica dell’impaginazione, lo stretto legame con la forma permettono a Said e Mohr di sollevare questioni che ancora oggi, dopo quasi quarant’anni, sono le principali preoccupazioni degli studi sulla migrazione, come

---

<sup>9</sup> Purtroppo, non c’è spazio qui per approfondire la questione, ma è interessante notare come questa stretta e significativa connessione tra il contenuto dell’opera e la sua forma nel saggio fotografico possa essere ricondotta a un particolare tipo di rapporto tra immagine e testo, quello dell’omologia strutturale.

<sup>10</sup> Per un resoconto della genesi cfr. Mitchell e Said (1998).

quelle dell'attraversamento delle frontiere, della vulnerabilità, della criminalizzazione. Come abbiamo già visto, la questione dei confini tra immagine e testo e della loro porosità è fondamentale in tutti i fototesti, ma in *After the Last Sky* acquista un significato ancora più profondo. Infatti, permette a Said e Mohr di passare continuamente dalla dimensione retorica ed estetica a quella politica, sia a livello di popolo che di persona. In prima istanza, la questione pone i due autori dell'opera in un rapporto impari in termini di mobilità: infatti, in quanto membro del Consiglio Nazionale Palestinese, Said non può entrare in Israele, in Cisgiordania o nella Striscia di Gaza. Mentre Mohr, cittadino svizzero, ha accesso a quei luoghi, motivo per cui Said non potrà accompagnarlo nel suo viaggio. A far emergere questa differenza e il doloroso legame con la questione della distanza è un espediente retorico, ricorrente nel libro. È quello della giustapposizione di due pagine in cui i confini tra testo e fotografia sono disposti in modo antitetico: da un lato l'immagine è chiusa da una cornice nera che esclude prospettive e speranze, dall'altro senza cornice e addirittura senza margini, la fotografia si integra, diventa quasi liquida sulla pagina ed entra in contatto con la parola. La prima occorrenza di questo dispositivo retorico è nel primo capitolo, intitolato *Stati*.

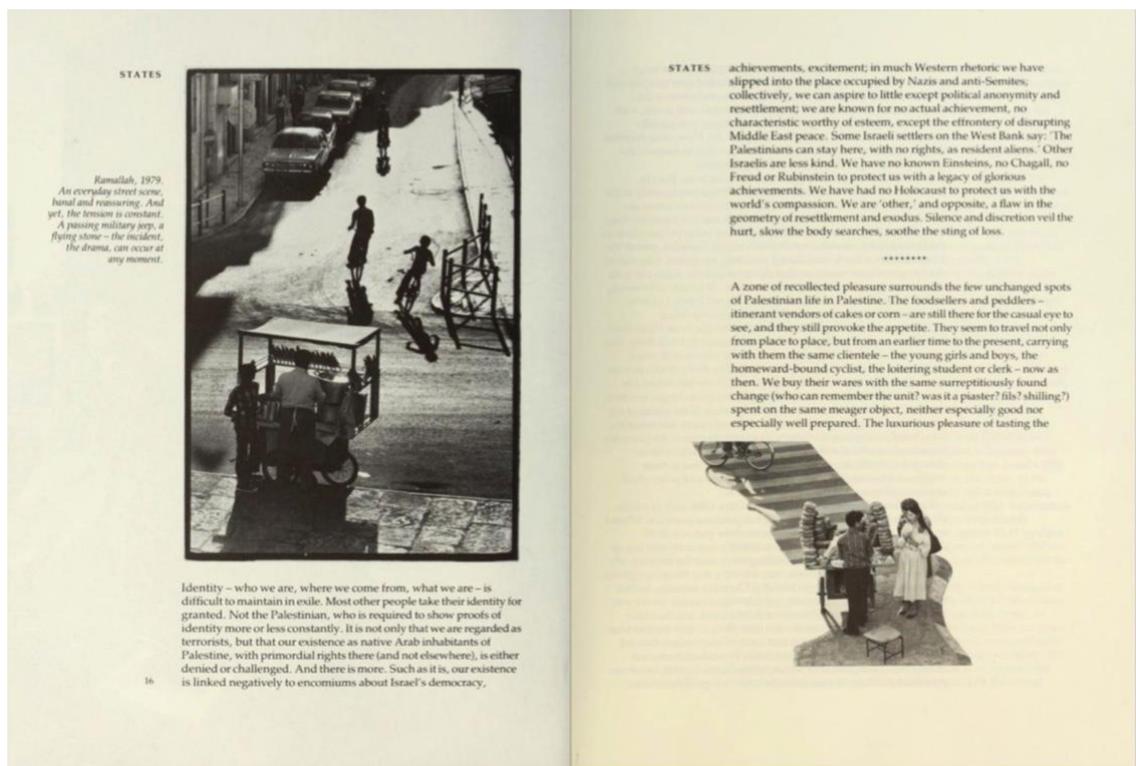


Fig. 1: Ramallah, 1979, in Said e Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 16-17.

Sulla pagina di sinistra è rappresentata una scena di vita quotidiana, incorniciata, accompagnata da una didascalia di Mohr: «Ramallah, 1979. Una scena di strada quotidiana, banale e rassicurante. Eppure, la tensione è costante. Una jeep militare che passa, una pietra che vola: l'incidente, il dramma, può verificarsi in qualsiasi momento» (Said e Mohr 1979, 16). Le persone in strada sono tutte rappresentate di spalle, e sono ombre con le loro stesse ombre contro la dura luce del sole, il carretto di un venditore di cibo in primo piano, alcuni ragazzi in bicicletta: non riusciamo a riconoscere nemmeno un volto. Sulla pagina di sinistra si trova un'altra foto, con un soggetto simile ma diverso per luce e disposizione. Non ha didascalie, né cornici, né margini. Sembra tagliata lungo le linee della strada e (forse) di un marciapiede: ancora una volta un venditore di cibo in primo piano, sullo sfondo rimane solo una bicicletta, di cui vediamo solo le ruote. Questa volta due donne si fermano per comprare qualcosa, una di loro tiene in mano la merce appena acquistata, ha un vestito leggero,

come la luce del sole più illuminante e dolce della foto precedente, ci mostra il suo volto, l'altra donna è nascosta dietro di lei. Il testo che segue la prima foto non sembra avere un legame referenziale: riguarda la questione dell'identità e di quanto sia difficile mantenerla in esilio, cioè una volta che si è stati costretti ad attraversare le frontiere e poi queste sono state chiuse. Anche per coloro che sono rimasti, ad esempio nei territori occupati, la situazione non è più semplice, possono solo essere «stranieri residenti».

La seconda foto, invece, è immersa in un testo che, pur rimanendo malinconico, lascia emergere spazi di resilienza e resistenza nelle vite dei palestinesi:

I venditori ambulanti di torte o di mais sono ancora lì, a disposizione di chi li osserva, e stuzzicano ancora l'appetito. Sembrano viaggiare non solo da un luogo all'altro, ma da un'epoca precedente a quella attuale, portando con sé la stessa clientela – le ragazze e i ragazzi, il ciclista che torna a casa, lo studente o l'impiegato che bighellona – di tanto in tanto [...] Il lussuoso piacere dell'assaggio [...] supera il semplice atto del mangiare e apre davanti a noi il [...] gusto del cibo non legato ai pasti, al nutrimento, alla routine. Ma quale distanza mi separa ora dalla concretezza di quella vita. Quanto facilmente si viaggia nelle fotografie e quanto è possibile sospendere le barriere che mi tengono lontano dalla scena che ritraggono. (ivi, 17-18)

Se da un lato i confini creati da altri Stati costringono i palestinesi allo sfollamento, dall'altro l'assenza di confini propri, di una propria nazione, espone i palestinesi a una costante vulnerabilità, particolarmente evidente quando si parla di bambini. Questa considerazione, tuttavia, non porta ad alcun "approccio umanitarista". Lo stesso espediente retorico fa emergere quest'altro aspetto della stessa questione.



Figura 2: Gaza/Tel Sheva, in E. Said e J. Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 24-25.

La foto incorniciata a sinistra mostra «un ragazzo di età sconosciuta» in un campo profughi di Gaza, nel 1979, come recita la didascalia di Mohr. Non è visibile alcuno sfondo, è impossibile vedere qualcosa del contesto in cui vive. Tuttavia, ciò che conta è il suo volto, che vediamo molto bene: con qualche cicatrice qua e là, capelli corti e tagliati, un'espressione incredibilmente triste sul viso, uno sguardo molto maturo negli occhi. Quello che ci colpisce di più è la sua maglietta, una maglietta molto popolare che riporta le immagini di John Travolta e Olivia Newton-John e i film più popolari dell'epoca. Said spiega così il contenuto della pagina precedente: «Al 'qualcosa' mancante si sovrappongono nuove realtà. Viaggi in aereo e conversazioni telefoniche nutrono e collegano i fortunati: i simboli di una cultura pop universale avvolgono i vulnerabili» (ivi, 23). Nell'altra pagina, l'immagine è stata ritagliata e questa volta mostra i ritratti di tre bambini. A differenza della precedente, uno spirito infantile e spensierato caratterizza questa immagine, anche se gli abiti dei bambini rivelano che non vivono in condizioni facili o felici, e la spensieratezza infantile non

è distribuita equamente sui loro volti. Anzi è ordinata secondo l'altezza (e probabilmente in base all'età), i bambini mostrano di perdere gradualmente quell'allegria immotivata: se, infatti, il più piccolo ride spensierato, la ragazza al centro è piuttosto accigliata, quella in piedi e quella più grande, già velata, ride appena. L'ombra di un adulto chiude in obliquo l'immagine e pone un confine tra l'ombra e la luce.<sup>11</sup> Tuttavia, il testo con cui questa immagine in qualche modo si fonde, non ha nulla a che fare con la spensieratezza della gioventù e con i sentimenti di speranza. Non indulge a nessuna tentazione umanitaria, anzi è molto tagliente e ci mette di fronte a tutta la spietata crudeltà della questione dei bambini nei campi profughi, del loro destino e del modo in cui vengono percepiti:

Non può esistere una sequenza ordinata del tempo. Lo si vede nei nostri figli che sembrano aver saltato una fase della crescita o, cosa più allarmante, hanno raggiunto una maturità fuori stagione in una parte del corpo o della mente mentre il resto rimane infantile. Nessuno di noi può dimenticare i sussurri e gli occasionali proclami secondo cui i nostri figli sono "il fattore popolazione" - da temere, e quindi da deportare - o costituiscono obiettivi speciali per la morte. Ho sentito dire in Libano che i bambini palestinesi in particolare dovrebbero essere uccisi perché ognuno di loro è un potenziale terrorista. Uccideteli prima che loro uccidano voi. (ivi, 25)

Le ultime frasi ci portano al "tema di confine" della criminalizzazione dei palestinesi (ma più ampiamente di tutti i rifugiati e i migranti). È naturalmente un tema principale e probabilmente quello che pone il rapporto tra immagine e testo nel modo più problematico ma anche (forse) riuscito di porre una contro-narrazione. Già all'inizio del libro Said affronta la questione della rappresentazione dei palestinesi e degli stereotipi ad essa legati: «pronunciate la parola 'terrore' e un uomo con kaffiah e maschera e con un kalachnikov in mano, balza immediatamente agli occhi» (ivi, 4). Questa affermazione mostra come un'immagine fisica (*picture*) si trasformi in una mentale (*image*) attraverso l'uso della parola. Questo stesso processo e il continuo

---

<sup>11</sup> La didascalia di questa fotografia è degna di nota: «Tel Sheva, 1979. Un ritratto di gruppo, scattato su richiesta dei bambini» (Said e Mohr 1979, 25). Il fatto che Mohr sottolinei che i bambini hanno chiesto di essere fotografati è significativo dal punto di vista dell'agency e della soggettivazione, che affronteremo tra poco. Un tema particolarmente sensibile nel campo degli studi sulle migrazioni, soprattutto negli studi che si occupano della "spettacularizzazione" dei fenomeni migratori (cfr. Mazzara 2019).

rimando di immagini e linguaggio sono alla base della formazione degli stereotipi. Mitchell definisce gli stereotipi come:

Gli schermi sociali che circolano attraverso i registri sensoriali dal visibile all'udibile e... tipicamente si nascondono come modelli cognitivi trasparenti, iperleggibili e invisibili di pregiudizio [lo] stereotipo è più efficace [...] quando rimane non visto, inconscio, disconosciuto, un sospetto in agguato sempre in attesa di essere confermato da una nuova percezione. (Mitchell 2005, 296).

Lo schermo sociale dello stereotipo, che funziona attraverso la continua ripetizione verbale e visiva, fa sì che gli osservatori vedano nelle immagini ciò che già sanno, ciò che vogliono vedere. Come rispondere a questa icona indesiderata? Una scelta potrebbe essere quella dell'iconoclastia, del rifiuto, dell'esclusione delle immagini riconducibili a questa icona. Ma Said e Mohr scelgono un'altra strada, quella della contro-narrazione, della moltiplicazione di immagini formalmente riconducibili allo stereotipo, ma che mostrano significati completamente diversi. Questo avviene per lo più mostrando «uomini in kaffiyah» ma dall'aspetto tutt'altro che minaccioso, anche senza rinunciare a un simbolo identitario caratterizzato da pregiudizi e stereotipi.

Un altro modo retorico e sostanziale di resistere ai pregiudizi, che è probabilmente l'obiettivo principale del libro, è “semplicemente” quello di mostrare uomini comuni (per lo più padri), in contesti di vita quotidiana comuni, a volte anche in contesti ostili.

Mostrare le donne è altrettanto importante. Come sottolinea Mitchell, in questo libro c'è anche una questione di genere, molto complessa. In *After the Last Sky*, Said e Mohr attribuiscono un ruolo centrale alle donne: il capitolo centrale del libro, non a caso dedicato agli Interni, è fondamentalmente “abitato” dalle donne, che sono le vestigia della tradizionale divisione del lavoro, le custodi dell'identità associata alla casa e alla terra, le custodi degli interni palestinesi ovunque nel mondo. Come nel *photo-essay* più importante, *Camera chiara* di Barthes, Said cerca la foto perduta di sua madre per tutto il libro. Eppure «Said riconosce un'assenza critica di donne» nella rappresentazione dei palestinesi. L'icona ufficiale è quella della «mascolinità

automatica», del terrorista che può sentirsi al tempo stesso punito e rimproverato dalla «disciplina prolungata del lavoro femminile» (Mitchell 1994, 317).

Molte altre questioni emergono dalla lettura di *After the Last Sky*: agency e sorveglianza, umanità e vittimizzazione, e sullo sfondo la questione principale dell'esilio, ma anche il ruolo degli intellettuali palestinesi (alcuni in particolare) e quello di alcuni "politici" (alcuni in particolare), il ruolo dell'urbanizzazione e degli insediamenti, la questione del lavoro per i palestinesi.

Purtroppo, non abbiamo spazio qui per affrontarli. Tuttavia, due immagini di donne mi sembrano particolarmente significative per chiudere la nostra analisi. Sono allo stesso tempo molto simili e molto diverse: entrambe appartengono al layout che lascia la foto incorniciata da sola su un luogo vuoto; entrambe sono rappresentate in primo piano e guardano dritto nell'occhio della macchina fotografica; entrambe appoggiano la testa su una mano, anche se la seconda lo fa in modo molto malinconico; rappresentano due donne maggiorenni, ma appartengono a due sezioni diverse del libro (*Interni, Passato e futuro*); le espressioni sui loro volti sono molto diverse.

La prima ha una storia particolare: «Ecco un altro volto di donna segnato dalla familiarità degli anni, che nasconde una vita di episodi [...] è un volto, pensai la prima volta che lo vidi, della nostra vita in casa. Sei mesi dopo mostravo le foto a mia sorella: "Ecco la signora Farraj", disse. In effetti, era proprio così» (Said e Mohr 1979, 84).

Questa signora era in qualche modo legata alla famiglia di Said, ma lui non la vedeva da trent'anni e, quando la riconosce quell'immagine diventa qualcosa di diverso: una mappa di connessioni di persone familiari e non, di luoghi, di storie, persino di segreti a cui la superficie della fotografia cerca di dare una spiegazione: "È una persona reale - palestinese - con una storia reale all'interno della nostra. Ma non so se la fotografia possa, o riesca, a dire le cose come sono realmente". (*ibidem*)

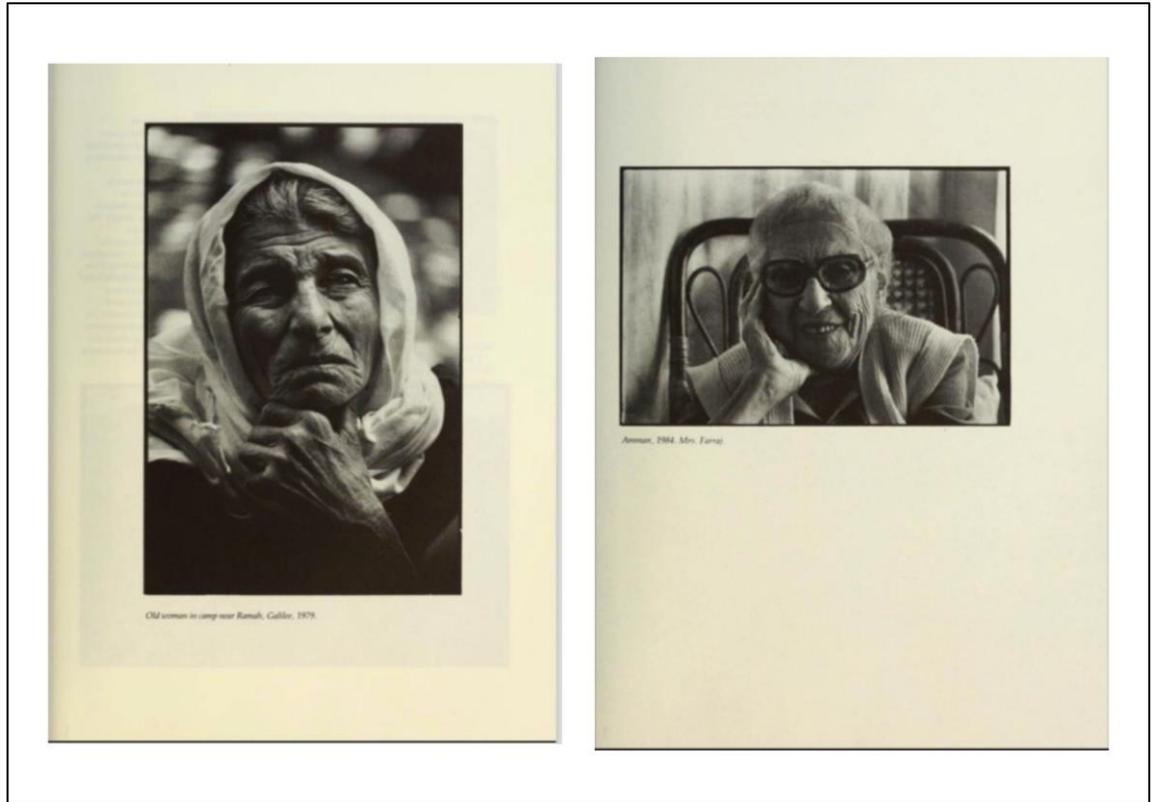


Fig. 3: Mrs Darraj and Old Woman, in Said e Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 163, 85.

La seconda donna non ha né una storia né un nome, sappiamo solo che è «Una donna anziana nell'accampamento vicino a Ramah, Galilea 1979» (ivi, 163), ma possiamo percepire nella bellezza della foto che con tutte quelle linee anche il suo volto è una mappa di connessioni di persone familiari e non, di luoghi, di storie, persino di segreti a cui la superficie della fotografia cerca di dare una spiegazione, ma nessuna descrizione, nessun testo, nessuna parola è esplicitamente dedicata a lei, il testo si è arreso all'immagine.

L'opera di Said e Mohr mette in scena una lotta per la rappresentazione e la narrazione della realtà palestinese, sfidando ostacoli politici e, anche, burocratici. In questo contesto, l'uso del fototesto come forma espressiva emerge come un potente mezzo di comunicazione che supera ciò che testo o immagine da solo o da sola potrebbero mostrare. Soltanto un approccio ibrido come quello di Said e Mohr può davvero narrare storie di spossessamento e resistenza, mantenendo una tensione tra il soggettivo e l'oggettivo. La loro opera non solo documenta le condizioni dei

palestinesi ma offre anche una riflessione critica sul ruolo dei media e sulla percezione degli stessi palestinesi nel mondo. Il “doppio sguardo” di *After the Last Sky*, a un tempo interno ed esterno, fornisce una prospettiva unica sulla realtà vissuta e percepita dei palestinesi, resistendo alla riduzione di una questione complessa a stereotipi, creando uno spazio per una comprensione più profonda che abbraccia la complessità dell'identità, dell'esilio e della sopravvivenza. La loro collaborazione diventa quindi un atto di testimonianza e di sfida, una narrazione alternativa che si oppone alle rappresentazioni dominanti e offre una visione più umana e completa della realtà palestinese.

*Bibliografia*

- Abdo, Nahla, Masalha, Nur (2019), *An Oral History of the Palestinian Nakba*, London, Zed Books.
- Amit, Karin (2009), *Determinants of Life Satisfaction Among Immigrants from Western Countries And From The FSU in Israel*, «Social Indicators Research», vol. 96, n° 3, pp. 515–534.
- Amoruso, Francesco, Pappé, Ilan, Richter-Devroe, Sophie (2019), *Introduction: Knowledge, Power, and the 'Settler Colonial Turn' in Palestine Studies*, «Interventions», vol. 21, n° 4, pp. 451–463.
- Avraham, Eli, Ketter, Eran (2015), *Branding Acre City as a Shared Space*, Haifa, University of Haifa Press.
- Baetens, Jan (2015), *The Photographic Novel*, in Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, pp. 219-239.
- Berger, John, Mohr, Jean (1975), *A Seventh Man*, London-New York, Verso.
- Berger, John, Mohr, Jean (1982), *Another Way of Telling. A possible theory of Photography*, New York, Vintage Books.
- Blatman, Naama, Sabbagh-Khoury, Areej (2022), *The Presence of The Absence: Indigenous Palestinian Urbanism In Israel*, «International Journal of Urban and Regional Research», vol. 47, n° 2, pp. 119-128.
- Bellow, Saul (1976), *To Jerusalem and Back*, New York, Penguin Books.
- Cometa, Michele, Coglitore, Roberta (dir.) (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.
- Darwish, Mahmoud (2003), *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Darwish, Mahmoud (2010), *Journal of an Ordinary Grief* [1973], New York, Archipelago Books.
- Dorai, Mohamed Kamel (2002), *The Meaning of Homeland for the Palestinian Diaspora Revival and Transformation*, in Nadjé Al-Ali and Khalid Koser (eds.), *New Approaches To Migration? Transnational Communities and The Transformation Of Home*, London, New York, Routledge, pp. 87-95.
- Erakat, Noura (2021), *Beyond Discrimination: Apartheid is a Colonial Project and Zionism is a Form of Racism*, «EJIL» [Online], 5<sup>th</sup> July; URL: <https://www.ejiltalk.org/beyond-discrimination-apartheid-is-a-colonial-project-and-zionism-is-a-form-of-racism/> (ultimo accesso: 16 gennaio 2024).
- Hawley, John C. (2006), *Edward Said, John Berger, Jean Mohr: In Search of an Other Optic*, in Silvia Nagy-Zekmi (ed.), *Paradoxical Citizenship. Essays on Edward Said*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Lexington Press, pp. 203–210.

- Huber, Daniela (2021), *The International Dimension of the Israel-Palestinian Conflict. A Post-Eurocentric Approach*, New York, State University of New York Press.
- Marcenò, Serena (2005), *Le tecnologie politiche dell'acqua. Governance e conflitti in Palestina*, Milano, Mimesis.
- Mazzarra, Federica (2019), *Reframing Migration. Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*, Oxford, New York, Peter Lang.
- Mesch, Gustavo S. (2002), *Between Spatial and Social Segregation Among Immigrants: The Case of Immigrants From The FSU In Israel*, «International Migration Review», vol. 36, n° 3, pp. 912-934.
- Mignano, Valentina (2016), *Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in "Un settimo uomo" di John Berger e Jean Mohr*, in Michele Cometa e Roberta Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 137-162.
- Mitchell, William John Thomas (1994), *Picture Theory. Essays in Verbal and Visual Communication*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas, Said, Edward W. (1998), *The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said*, «Boundary 2», vol. 25, n° 2, pp. 11-33.
- Morris, Wright (1982), *Photographs and Words*, Friends of Photography, Carmem.
- Pala, Mauro (2015), *Il silenzio della terra e dei volti: censura e narrazioni in "After the Last Sky" di Edward Said*, «Between», vol. V, n° 9 (Maggio), a cura di Antonio Bibbò, Stefano Ercolino e Mirko Lino, pp. 1-24; URL: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1842>.
- Qabaha, Ahmad, Hamamra, Bilal (2001), *The Nakba Continues: The Palestinian Crisis from the Past to the Present*, «Janus Unbound: Journal of Critical Studies», vol. 1, n° 1, pp. 30-42.
- Said, Edward W. (1978), *Orientalism*, New York, Vintage.
- Said, Edward W. (1979), *The Question of Palestine*, New York, Vintage Books.
- Said, Edward W., Mohr, Jean (1986), *After the Last Sky. Palestinian lives*, New York, Toronto, Pantheon books.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador.
- Strand, Paul, Newhall, Nancy (1950), *Time in New England*, New York, Oxford University Press.
- White, Hayden (1980), *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 7, n° 1, pp. 5-27.

## *Nota biografica*

Valeria Cammarata è professoressa associata di Letterature comparate, Gender Studies e Studi culturali presso l'Università degli studi di Palermo. I suoi principali temi di ricerca sono legati al rapporto tra letteratura e cultura visuale e alla questione femminista all'interno delle pratiche dello sguardo. È responsabile scientifico del progetto *Migrants* per l'Università degli studi di Palermo. Tra le sue pubblicazioni: *Donne al microscopio. Un'archeologia dello sguardo femminile* (ETS, 2013); *Breve storia femminile dello sguardo* (Istituto Poligrafico Europeo, 2014).

[valeria.cammarata@unipa.it](mailto:valeria.cammarata@unipa.it)

## *Come citare questo articolo*

Cammarata, Valeria (2024), *Narrazioni incrociate. La Palestina raccontata da E. W. Said e J. Mohr*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 1-24.

## *Informativa sul Copyright*

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.