



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

LAUREA MAGISTRALE IN CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE
MULTIMEDIALE

**DIGITAL INTIFADA: COLONIALISMO SIONISTA E RESISTENZA PALESTINESE
NELLO SPAZIO MULTIMEDIALE**

Tesi di laurea in Teorie del cinema

Relatrice

Prof.ssa Monica Dall'Asta

Correlatrice

Prof.ssa Ruba Salih

Presentata da

Bruna Andreotti

Sessione Marzo

Anno Accademico 2024/2025

Sommario	
Premessa	4
Introduzione	5
Parte I: Occupazione e colonialismo nell'era digitale.....	10
1. La lente al servizio dell'occupazione	10
2. Vetrificazione dello sguardo colonialista	17
3. Hasbara.....	21
4. Logica dell'eliminazione	26
5. Atti di sparizione	31
6. "The PR war"	37
7. Narrazioni contrarie	41
Parte II: Resistenza palestinese dal cinema al videoattivismo.....	45
1. Il panorama mediale in Palestina	45
2. Il cinema palestinese: periodi, prassi e istituzioni	49
3. Il trauma e la narrazione.....	59
4. Spazio fisico, spazio diegetico.....	66
5. Spazi immaginari.....	71
6. Videoattivismo	77
7. Digital Intifada.....	82
Conclusioni	92
Bibliografia.....	94
Filmografia.....	96
Sitografia	96
Altri siti web consultati:	98

Premessa

Un tecnicismo: la maggior parte delle fonti è scritta in lingua inglese. La traduzione è opera mia. Una nota personale: il genocidio del popolo palestinese sta avvenendo sotto gli occhi sconcertati degli esseri umani di tutto il mondo e, allo stesso tempo, ad opera delle mani complici dei governi e delle istituzioni occidentali. Il lavoro che segue nasce dal tentativo di far luce sulla condizione e sulle posizioni dei canali medialti nella trattazione del genocidio palestinese, e sui processi culturali coinvolti, beneficiando consapevolmente della libertà da cui ha la possibilità di nascere.

Introduzione

I media svolgono da sempre il compito di informare gli individui membri delle società civili, tenendoli aggiornati in merito agli avvenimenti rilevanti. I conflitti armati che si svolgono nel mondo sono generalmente considerati tra questi, trovando perciò spazio tra le righe dei giornali stampati e nelle trattazioni dei telegiornali nei palinsesti televisivi. Nell'età contemporanea, segnata dalle innovazioni tecnologiche figlie della rivoluzione digitale, la trattazione cronachistica è arrivata sul web, coinvolgendo fonti più o meno autorevoli e più o meno ufficiali. Ogni utente ha la possibilità di scrivere la propria opinione sui social network, fomentando discussioni e allineandosi ad una determinata visione politica. È per questo motivo che spesso le voci dissidenti, bistrattate dai media mainstream, riescono a costruire i propri spazi di risonanza mediatica all'interno degli spazi digitali dei social network. I media, nuovi e tradizionali, hanno da sempre intrecciato un rapporto controverso con il potere: di vassallaggio o dissidenza, nessuno individuo facente parte della classe dei giornalisti sembra poter sfuggire al posizionamento politico, reale o percepito che sia.

È spesso rimproverato a chi si occupa della copertura giornalistica e al sistema dei media in generale di fare il gioco dei governi: rispettandone gli interessi, oscurando ciò che è sconveniente e dando spazio a ciò che non lo è, adoperando termini e toni coerenti con le direzioni politiche degli stati.

Le immagini sono uno strumento fondamentale in questo contesto, poiché portano automaticamente con sé un'aura di veridicità che manca alle parole scritte. È, ad esempio, grazie alla presenza capillare della ripresa televisiva in Vietnam, che ha mostrato i massacri della guerra, che l'opinione pubblica statunitense ha iniziato a virare verso posizioni antibelliche. Nello stesso periodo, alla fine degli anni Sessanta, Gil Scott-Heron cantava *"the revolution will not be televised"*, sostenendo i movimenti di rivendicazione delle persone afroamericane negli Stati Uniti. La rivoluzione, in effetti, non veniva trasmessa in televisione: come media di stato, la televisione era, e probabilmente è ancora, una cassa di risonanza della cultura dominante, che non ospita personalità dissidenti e opinioni scomode. È quanto continua ad avvenire nella trattazione mediatica della situazione in Palestina. Israele, uno stato tecnocratico estremamente all'avanguardia,¹ può contare su un vasto consenso internazionale,

¹ Utilizzo l'espressione tecnocrazia per evidenziare l'importanza strutturale che ricopre l'avanzamento scientifico e tecnologico, principalmente in ambito bellico, nello stato di Israele: è questo carattere, reso

costruito anche grazie all'appoggio dei media. Stratagemmi retorici come l'appellarsi al diritto di difesa, alla presenza di un sentimento di antisemitismo dilagante o al trauma storico dell'Olocausto non servono ad altro che a giustificare il genocidio del popolo palestinese. Il genocidio ha la sua condizione di esistenza nel progetto coloniale di insediamento di Israele, iniziato con le prime immigrazioni sioniste all'inizio del Novecento. I media mainstream, soprattutto in America e in Europa, già all'inizio del fenomeno di migrazione, celebrarono il ritorno degli ebrei in Terra Santa, instillando sentimenti razzisti e islamofobi² nei confronti dei nativi palestinesi. I palestinesi sono ancora per lo più ritratti come terroristi da fermare o, in alternativa, come poveri, rozzi o incivili. Entrambe queste immagini contribuiscono a deumanizzare i palestinesi, un processo propedeutico allo sterminio, che procede pressoché indisturbato. Edward Said evidenzia l'importanza del ruolo dell'approssimazione nei discorsi accademici e mediatici attorno all'Islam nell'Occidente non musulmano.

È semplicemente falso tentare di riportare tutto a qualcosa chiamato Islam, nonostante l'insistenza di orientalisti rumorosi e polemici attivi prevalentemente negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Israele – su un Islam che pervade le società islamiche da cima a fondo, che *dar-al-Islam* sia una entità coerente e univoca, che chiesa e stato siano una sola cosa nell'Islam, e via elencando.³

Ad oggi, con l'esplosione dei social network e le possibilità offerte dall'esperienza *prosumer*⁴ sembra si sia andati incontro ad una relativa democratizzazione dell'accesso agli spazi di creazione e diffusione dell'informazione. Gli attivisti sono approdati agli spazi di Internet, disponendo ora di potenti strumenti per diffondere iniziative di mobilitazione e per far luce su argomenti poco trattati dai media mainstream. I palestinesi hanno ora accesso a nuovi spazi, dove hanno la possibilità di parlare per sé stessi, denunciando quanto subiscono con la complicità dei governi occidentali. Il lavoro online di attivisti, giornalisti sul campo e civili palestinesi ha fatto

possibile grazie all'affluenza di ingenti capitali, soprattutto statunitensi, che ha concesso ad Israele di contare su un'infrastruttura bellica impareggiabile a livello globale.

² È quanto osservato da Edward Said: il discorso come "braccio disarmato" del genocidio, che, per questo, risulta facilmente propinabile all'audience.

³ Edward Said, *Covering Islam: come i media e gli esperti determinano la nostra visione del resto del mondo*, a cura di Marco Gatto, Transeuropa, 2012, p. 44.

⁴ Una figura ibrida di produttore e consumatore propria della società postindustriale e particolarmente evidente nello spazio digitale e dei social media, dove i fruitori consumano contenuti e ne producono nello stesso spazio e tempo. Il termine fu coniato da Alvin Toffler nel testo *The third wave* (1980), risalente ad un'epoca ancora analogica.

aumentare sensibilmente la visibilità dedicata alla resistenza palestinese e alle violenze sioniste. Ciò è avvenuto soprattutto dopo il 7 ottobre 2023, giorno dell'operazione Al-Aqsa Flood da parte di Hamas. L'evento ha costretto i media ad uscire dal silenzio sulla questione palestinese, offrendo una copertura della notizia e una trattazione più approfondita. Nonostante l'evento sia stato raccontato innanzitutto come improvviso attacco terroristico contro civili israeliani, la causa palestinese ha assunto una visibilità inedita. Da questo momento ad oggi l'immagine mediatica dei palestinesi ha assunto una dimensione nuova: prima descritti esclusivamente come temibili terroristi, sono ora visibili anche come popolo sistematicamente affamato e vittima di un genocidio. I talkshow televisivi hanno non di rado ospitato giornalisti ed esperti della questione, sionisti e antisionisti. I social network sono probabilmente la testa d'ariete di tale cambiamento, che, in effetti, riguarda più l'opinione pubblica in generale che i media tradizionali nello specifico.

Gli spazi digitali e dei social network, infatti, offrono ora contenuti che fanno da occhi sul campo a Gaza e in Cisgiordania. Terribili immagini, provenienti per lo più da civili, attivisti e giornalisti testimoniano l'empietà dei soldati dell'IDF e lo strazio dei palestinesi, mentre si impedisce ai media internazionali di entrare a Gaza e gli aiuti umanitari indirizzati ai palestinesi continuano ad essere bloccati da Israele.

La scrittrice palestinese Susan Abulhawa ha sottolineato: "viviamo nell'era della tecnologia, e questo è il primo genocidio della storia ad essere trasmesso in diretta". Il popolo palestinese, attraverso le immagini diffuse sulle piattaforme digitali, è oggi protagonista di un movimento di rivendicazione senza precedenti, soprattutto nel contesto dei media: per la prima volta parlano di sé stessi e per sé stessi, combattendo le narrazioni dominanti. La televisione è il medium che fece aprire gli occhi agli americani sulle atrocità del conflitto in Vietnam, scardinando la retorica pro-bellica ufficiale. Instagram e TikTok sembrano essere i canali che riflettono la rottura dell'immagine dominante israeliana in favore della rivoluzione palestinese. Questa volta la rivoluzione potrebbe, dunque, davvero passare in televisione, dopo essere annunciata sugli schermi dei cellulari. Questo tipo di situazione configura una vera e propria *intifada digitale*: una rottura del vigente paradigma sionista in favore della liberazione di una narrazione di autodeterminazione e resistenza palestinese.

Il lavoro che segue analizza le fasi e gli strumenti, tecnici e retorici, dei processi disposti da Israele al fine di colonizzare l'immaginario occidentale, culturale e mediale, e le modalità attraverso cui si è organizzata, di risposta, la resistenza palestinese sulle piattaforme a disposizione.

La prima parte è dedicata alla fazione sionista, di cui si ripercorre la costruzione di un mastodontico apparato di colonialismo discorsivo, propedeutico all'occupazione fisica della Palestina e al benessere dei governi occidentali. Le immagini, in questo contesto, sono strumenti fondamentali di perpetrazione e legittimazione delle violenze. L'esercito israeliano ha infatti a lungo utilizzato apparecchi fotografici per allenarsi all'esproprio e alla normalizzazione della violenza. I discorsi inseriscono queste ultime in una retorica di riconquista legittima. Le immagini di guerra israeliane saranno altresì analizzate coinvolgendo elementi teorici in prestito dagli studi visuali. Secondo le teorie di Laura Mulvey l'immagine tecnica, lungi dall'assolvere ad una funzione di mera registrazione della realtà, tende a plasmare un mondo nuovo, dove si ripropongono schemi di potere patriarcale. Gli studi di Mulvey saranno trasposti in chiave anticoloniale, osservando come la tecnologia fotografica posta al servizio del sionismo renda i palestinesi oggetto di uno sguardo che li irretisce e deumanizza.

Questi processi non avrebbero possibilità di applicazione senza l'incessante lavoro dei media, impegnati nella costruzione di un solido consenso interno ed esterno a Israele. In questo senso saranno indagate le dinamiche proprie dell'Hasbara, la propaganda di stato israeliana, che agisce nel contesto mediale a vari livelli e adoperando diversi stratagemmi comunicativi. Il consenso, nella fattispecie, si costruisce attraverso due direttrici parallele: una di promozione dello stato di Israele, l'altra di delegittimazione dei palestinesi.

Alla base dei fenomeni genocidari esiste una logica dell'eliminazione, descritta dall'antropologo Patrick Wolfe, che lavora anche nel campo dei discorsi e attraverso modalità non fisicamente violente. L'antropologa Rebecca Stein rintraccia nei discorsi dei media l'esistenza di una retorica simile, che opera in maniera quasi celata, producendo atti di sparizione. Questi ultimi realizzano nella pratica del linguaggio delle vere e proprie cancellazioni strumentali, le stesse che riguardano l'annientamento fisico dei palestinesi.

L'emergere di contenuti di fattura palestinese nello spazio digitale ha smascherato la realtà violenta di Israele, danneggiandone irrimediabilmente la reputazione. La guerra multimediale, la *digital intifada* descritta, si svolge nello spazio multimediale, mentre la realtà dell'occupazione continua nello spazio fisico. Ad infoltire la fazione antisionista sono sopraggiunte anche alcune voci dall'interno di Israele, contribuendo ad una crisi d'immagine senza precedenti dello stato ebraico e dei suoi componenti.

La seconda parte è dedicata all'analisi della resistenza palestinese nello spazio multimediale. Il panorama dei media in Palestina è andato incontro a numerosi aggiornamenti, attraverso cui la narrazione della resistenza, esistente sin dai tempi del mandato britannico e delle prime immigrazioni sioniste, ha trovato uno spazio inedito. Si osserverà, in tal senso, la presenza di un filo conduttore, che parte dalle prime trasmissioni radiofoniche negli anni Venti e passa per il cinema, giungendo alla contemporaneità dei contenuti sui social network. L'istanza di liberazione nazionale, dunque, sembra aver trovato ciò che cerca da un secolo: uno spazio aperto, visibile e con una maggiore libertà di espressione.

Si descriveranno i caratteri del cinema palestinese e i cambiamenti a cui va incontro a cavallo tra il terzo e il quarto periodo: è in questo momento che la trattazione della resistenza passa da una dimensione collettiva ad una di elaborazione individuale. La discontinuità dello spazio e del tempo è esplorata attraverso la creatività dei registi, che tentano di colmare i vuoti tra luoghi e i racconti (come nel caso di Michel Khleifi) oppure, al contrario, di enfatizzarli (come nel caso di Rashid Masharawi). Anche in questo caso si osserva la presenza di una componente immaginaria, la stessa evidenziata da Edward Said, che agisce ora in senso positivo: non più producendo approssimazione, ma creando unità. È questa componente immaginaria che funge da territorio comune tra le dinamiche del cinema e quelle della produzione di contenuti sui media digitali in Palestina. Le immagini sono oggi il fondamento delle narrazioni militanti: consentono la costituzione di un linguaggio anticoloniale e di resistenza per i palestinesi, così come coadiuvano i soldati israeliani nelle operazioni militari. Si traccia, infine, il percorso che collega l'attivismo palestinese nella sua forma tradizionale a quello odierno digitale, presente in particolar modo su TikTok. È questa, infatti, la piattaforma che sembra aver riformulato lo spirito dell'attivismo, proponendo soluzioni giocose in uno spazio ugualmente minacciato dal colonialismo sionista.

Parte I: Occupazione e colonialismo nell'era digitale

1. La lente al servizio dell'occupazione

Il movimento sionista, dalle cui aspirazioni nacque nel 1948 lo stato di Israele, ha da sempre necessità di alimentarsi con ingenti capitali economici, al fine di dare corpo alle mire espansionistiche che ne hanno concesso la fondazione e che ne caratterizzano tuttora l'orientamento politico. Sin dai suoi albori, infatti, lo stato di Israele gode del sostegno economico dei governi internazionali, soprattutto degli Stati Uniti. Secondo Al Jazeera, "Israele è il principale beneficiario degli aiuti esteri degli Stati Uniti, avendo ricevuto circa 263 miliardi di dollari tra il 1946 e il 2023".⁵ Lo sviluppo tecnologico, da sempre parte dell'agenda statale dello stato ebraico, rappresenta la direzione primaria degli investimenti. "Mantenere l'egemonia militare regionale di Israele è un elemento fondamentale della politica degli Stati Uniti in Medio Oriente. Questo risultato è stato ottenuto grazie ai finanziamenti degli Stati Uniti e al crescente arsenale militare israeliano".⁶

I motivi sono vari: il più caro alleato e finanziatore di Israele è fisicamente lontano. La sua natura di stato coloniale fa sì che sia isolato in una terra straniera circondata da nemici, verso cui nutre, al contempo, aspirazioni di conquista territoriale e timore. È da questo isolamento e, insieme, dal colonialismo del movimento sionista, che deriva la costruzione di una mastodontica industria militare, prodotto di un costante stato di paranoia, evidente in tutti gli aspetti della vita in Israele.⁷

Conquista di nuovi territori e difesa dai nemici sono, dunque, i motori dell'industria pesante israeliana, che, beneficiando di aiuti economici internazionali, riesce a mantenersi su altissimi livelli qualitativi. In una realtà simile ogni aspetto della vita è militarizzato, e ogni tecnologia è messa a disposizione da privati e sfruttata da istituzioni per fini bellici. È questo aspetto che definisce Israele come un *tecnostato*, cioè una forma di organizzazione statale che privilegia l'investimento in campo tecnologico, proiettato, in tal caso, principalmente nell'industria bellica. Questo aggiornamento funzionale riguarda anche e soprattutto il settore delle comunicazioni,

⁵ AJLabs, "How Big Is Israel's Military and How Much Funding Does It Get from the US?," *Al Jazeera*, 11 ottobre 2023.

⁶ Ibid.

⁷ L'obbligo di servizio militare per uomini e donne, la presenza capillare di dispositivi di sorveglianza e la militarizzazione dello spazio pubblico hanno fatto sì che si instaurasse un sentimento permanente di minaccia imminente.

di cui le operazioni militari diventano il contenuto prediletto. Questo aspetto risulta particolarmente evidente nel fenomeno contemporaneo degli *influencer* sionisti, ma ha una storia molto più lunga. Le immagini fotografiche in questo contesto rappresentano non solo una modalità fondamentale, al servizio dei processi di creazione e diffusione delle informazioni, ma anche una vera e propria arma al servizio dell'occupazione. Questa storia ci riporta indietro nel tempo, agli inizi delle immigrazioni sioniste in Palestina.

Gli ultimi anni dell'Ottocento sono caratterizzati da forti innovazioni nel campo della fotografia e della cinematografia: nel 1888 George Eastman commercializza la prima macchina fotografica Kodak con rullino fotografico, nel 1895 avviene a Parigi la prima proiezione di immagini registrate con il cinematografo dei fratelli Lumière. Sono proprio i Lumière, giunti in Palestina nel 1896, a registrarne su pellicola le prime immagini. Le vedute immortalano scene di vita quotidiana a Gerusalemme: persone di religione ebraica e musulmana affollano le strade, condividendo pacificamente gli spazi. A questo periodo risalgono anche i primi insediamenti sionisti: la prima *aliyah*, cioè la prima ondata di migrazioni di ebrei in Palestina, avvenne tra il 1882 e il 1904. Le testate giornalistiche internazionali, già ben intrise dello spirito sionista, celebrano il ritorno degli ebrei in Terra Santa; ad oggi esiste anche un museo dedicato al racconto dell'arrivo dei primi coloni.

L'interazione tra fotocamera e militarismo [...] avrebbe assunto nuove forme in Palestina durante i primi decenni del Novecento: nelle pratiche turistiche degli europei in visita nella Terra Santa, armati delle loro macchine fotografiche Kodak; nelle pratiche di sorveglianza delle autorità imperiali britanniche (1920–1948); nella fotografia e nel cinema prodotti all'interno della crescente popolazione di coloni ebrei in Palestina, impiegati per consolidare il progetto sionista. Nei successivi archivi fotografici, i palestinesi venivano tipicamente esclusi dal campo visivo o rappresentati secondo stereotipi orientalisti, fornendo il complemento simbolico al travaglio materiale della spoliazione palestinese.⁸

Le fotografie dei coloni giunti in Palestina assumono dunque una funzione prettamente celebrativa: ad essere registrata su pellicola è una conquista territoriale di cui si percepisce già un significato storico che si sceglie di custodire, traccia fondativa di una

⁸ Rebecca Stein, *Screen Shots: State Violence on Camera in Israel and Palestine*, Stanford University press, 2021, p. 20, trad. mia.

comunità neonata. Le nuove e funzionali camere commerciali furono acquisite anche da Israele e impiegate nelle operazioni dell'*Haganah*, l'organismo paramilitare posto a difesa delle neonate colonie ebraiche prima della fondazione ufficiale dello stato di Israele. Per i successivi decenni, durante il mandato britannico⁹ in Palestina, l'intelligence sionista studia a fondo le immagini dei territori palestinesi prima di procedere all'occupazione militare: sono largamente sfruttate sia fotografie aeree che scatti ravvicinati, presi sotto copertura per non destare sospetti nella popolazione palestinese.

Nel 1948 nacque ufficialmente lo stato di Israele e con esso le Forze di difesa israeliane (IDF): al loro interno si organizza una sezione ufficiale specializzata in fotografia militare. L'unità, al completo servizio del progetto sionista, assolve a due diverse funzioni: documentare per la cronaca nazionale la vita dei soldati e le operazioni militari, celebrandone le vittorie; offrire supporto alla progettazione degli assalti e degli espropri a danno dei palestinesi. Le fotografie del territorio, delle abitazioni e dei civili palestinesi sono dunque sfruttate come strumento di ricognizione per pianificare a tavolino le operazioni militari.

Le operazioni militari che riguardarono l'invasione del Libano del 1982 furono da questo punto di vista particolarmente rilevanti. L'IDF organizza ed esegue in questa occasione un sequestro storico: quello dell'intero archivio di immagini su pellicola palestinesi, comprendenti foto e video.¹⁰ L'archivio sarebbe rimasto disperso a lungo. Nello stesso periodo la sezione fotografica israeliana lavora ad un film, uscito nel 1986 con il nome *Two fingers from Sidon*, che segue le operazioni delle milizie nell'operazione in Libano. Il tono del film, celebrativo e promozionale, contribuisce a diffondere un'immagine eroica delle milizie israeliane e delle conquiste del progetto sionista. È, tuttavia, durante la Prima Intifada¹¹ che l'unità assume chiaramente una funzione propagandistica, molto simile a quella dei media israeliani contemporanei. In questo periodo, la presenza di giornalisti di testate internazionali nei territori occupati

⁹ Negli anni tra il crollo dell'Impero ottomano e la nascita dello stato di Israele (1920-1948) il territorio palestinese fu posto sotto il controllo inglese, che favorì le immigrazioni sioniste, come precedentemente accordato nella dichiarazione Balfour.

¹⁰ L'archivio è stato ritrovato recentemente dalla filmmaker Kernit Mandel, come documentato in *A Reel War* (2021), analizzato in maniera più approfondita nel paragrafo 5.

¹¹ La prima serie di insurrezioni contro l'entità sionista, consistente in dimostrazioni, scontri e azioni di disobbedienza civile, partite dal campo profughi di Jabalya, a nord di Gaza nel dicembre 1987 e durata fino al 1993.

è aumentata sensibilmente, e con essa anche la quantità di immagini provenienti dal fronte, che testimoniano chiaramente le violenze commesse dai soldati dell'IDF. Il compito della sezione di fotografia è anche in questo caso chiaro: produrre immagini che ripulissero l'immagine dei soldati, occultando le violenze da loro commesse, denunciando quelle palestinesi e costruendo, in ultima analisi, una narrazione che assolvesse i soldati, la cui immagine inizia ad incrinarsi.

L'unità fotografica israeliana beneficia ben presto degli aggiornamenti tecnologici provenienti dall'incessante sviluppo dell'economia bellica: gli operatori possono contare su una vasta gamma di dispositivi, comprese camere a infrarossi, termiche e radiocomandate, oltre che su apparecchi di sorveglianza di ogni genere. Le fotografie termiche in particolare sono utilizzate per identificare e localizzare gli obiettivi umani e dare indicazioni ai cecchini. L'antropologa Rebecca Stein riporta le parole di un ex membro dell'unità fotografica dell'IDF: "Avevo molte lenti. Avevo un teleobiettivo 1000. Era un dispositivo fantastico. Lo usavo per fare foto di ricognizione, foto di case in cui avremmo arrestato qualcuno pochi giorni dopo... Sai, per raccogliere informazioni".¹²

Anche nelle operazioni *straw widow*, particolarmente diffuse tra la Prima e la Seconda Intifada,¹³ l'utilizzo di camere e dispositivi fotografici risulta decisivo. La strategia consiste nell'esproprio di un'abitazione palestinese al fine di riconvertirla ad avamposto militare, conquistando terreno utile agli ulteriori avanzamenti. Prima di procedere all'esproprio, l'abitazione viene selezionata secondo necessità da un vasto archivio, che comprende immagini aeree scattate con droni e altre fotografie ravvicinate, che mostrano altezza e angolazione delle costruzioni. Ad ogni casa è associato un numero. L'aggiornamento dell'archivio pretende che si operassero raid, per lo più notturni, al fine di mappare accuratamente gli spazi. Le irruzioni sono sempre accompagnate da foto e video: i soldati riportano le identità dei residenti, le dimensioni dell'edificio, la disposizione del mobilio e ogni informazione ritenuta necessaria. "Facendo da eco alle operazioni militari, ha impiegato la sua macchina fotografica per impegnarsi nella micro-pratica dell'espropriazione",¹⁴ osserva Stein consultando l'archivio fotografico personale di un ex membro dell'IDF. L'espropriazione, evidentemente, è, prima che fisico, un atto fortemente ideologico, che richiede una preparazione psicologica

¹² Rebecca Stein, op. cit., p. 32, trad. mia.

¹³ La seconda scia rivoluzionaria, scoppiata a Gerusalemme nel 2000 e protrattasi fino al 2005.

¹⁴ Rebecca Stein, op. cit. p. 26, trad. mia.

adeguata. La mente dei soldati è ormai allenata all'atto dell'esproprio, sfruttando una retorica di (ri)conquista. La fotografia incarna un punto di vista ravvicinato e controllante sul territorio, abitua i militari a percepirsi in prossimità delle abitazioni palestinesi prima di procedere all'operazione, che risulta, a questo punto, un completamento empirico di quanto già sancito nell'allenamento psicologico. A conferma di ciò, un ex militare dell'IDF confessa che le fotografie scattate, in realtà, non vengono mai effettivamente riviste, se non in casi particolari, e le informazioni sulle abitazioni mai archiviate.

Nonostante l'esercito sostenesse il contrario, gli esercizi di mappatura erano spettacoli performativi di potere militare, dimostrazioni di presenza [...] il loro successo era nel processo, non nel risultato. Le camere erano tecnologie di occupazione in un senso più esteso.¹⁵

Le immagini raccolte, lungi dall'essere decisive nella programmazione materiale delle operazioni militari, vengono poi spesso organizzate in album, archivi personali o addirittura in DVD commemorativi, distribuiti ai soldati alla fine del servizio militare. Le fotografie ritraggono per lo più paesaggi demoliti o siti storici rilevanti, ma a volte comprendono immagini di cadaveri palestinesi martoriati. Delle sofferenze inflitte e dei crimini perpetrati rimane, in questo modo, un souvenir da custodire o un trofeo di cui pregiarsi: una scorciatoia visiva per rivivere la dinamica del potere o per conservare un legame emotivo con l'esperienza. L'esistenza di questo genere di archivi testimonia con chiarezza la volontà genocidaria del progetto sionista: le immagini non raccontano la violenza per quella che è, cioè lesiva per altri esseri umani, o per quello che provoca, cioè la morte, ma la trasfigurano in atto fondativo, propedeutico alla conquista territoriale e alla vittoria storica e culturale ai danni di un popolo da cancellare. Un simile atto di conservazione produce così uno slittamento semantico della violenza: da colpa a vanto. Un'operazione che deumanizza la vittima e assolve l'assassino.

Quasi a volerne rafforzare l'impatto psicologico, i materiali fotografici dei raid vengono spesso prodotti con dispositivi personali, il cui utilizzo è, in realtà, illegale. Oltre all'attrezzatura a disposizione della sezione ufficiale di fotografia militare, infatti, spesso ai soldati è richiesto di adoperare dispositivi personali per scopi militari. Una normativa datata 1986 ne vieta l'utilizzo, in teoria, anche se la pratica, spesso, lo incoraggia, e, in generale, anche quando non risponde ad esigenze militari, l'uso dei

¹⁵ Ivi, p. 42, trad. mia.

dispositivi personali è largamente tollerato e raramente punito. I primi dispositivi ad essere introdotti tra i corpi militari sono le piccole camere analogiche nel corso degli anni Novanta, poi sostituite da macchine digitali e, in tempi più recenti, dai cellulari personali.

Durante l'invasione del Libano del 2006, ad esempio, l'uso del cellulare non è osteggiato, poiché consente ai soldati di telefonare ad amici e parenti; la cosa migliora l'umore generale e, di conseguenza, garantisce una miglior efficienza nelle operazioni militari. "L'assenza di un divieto militare sulle tecnologie personali fu, perciò, non un semplice fallimento politico, ma una scelta deliberata, un modo per rafforzare la percezione di un contratto sociale",¹⁶ osserva Stein. A questa dinamica partecipa (e, anzi, la sua partecipazione è decisiva nel progetto sionista in senso più esteso) anche il settore privato. Per sostenere il morale dei soldati, alcuni gestori telefonici decidono in questo periodo di abbassare i costi delle chiamate. Lo sforzo bellico, è evidente, investe tutti i settori della vita in Israele, configurando un'atmosfera di guerra totale simile a quella descritta da Goebbels nel 1943.¹⁷ In Libano, secondo alcuni, è stato proprio l'utilizzo militare di cellulari personali ad aver distratto ed indebolito l'esercito israeliano, provocandone la sconfitta.

Anche nella strategia *knock on the roof*, particolarmente sfruttata nell'assedio di Gaza tra il 2008 e il 2009, le telecomunicazioni hanno un ruolo decisivo. La tattica consiste nel telefonare a privati cittadini palestinesi, avvisando di un imminente bombardamento. L'azione è presentata da Israele come chiara testimonianza di umanità. In realtà serve ad eludere la normativa, "convertendo zone civili in legittimi obiettivi militari, la cui distruzione sarebbe altrimenti stata una violazione della legge".¹⁸

Anche nelle differenze nell'accesso e nell'utilizzo dei cellulari si evidenziano le disuguaglianze strutturali instaurate dallo stato di Israele tra israeliani e palestinesi. Spesso, il solo possesso di un cellulare rende i palestinesi obiettivi sensibili per i cecchini. I militari hanno spesso dichiarato di aver aperto il fuoco per errore su chi stesse usando un cellulare, poiché il dispositivo veniva scambiato per un'arma.

¹⁶ Ivi, p. 35, trad. mia.

¹⁷ Ministro della Propaganda del Terzo Reich in Germania e fidato collaboratore di Adolf Hitler.

¹⁸ Ivi, p. 38, trad. mia

I dispositivi fotografici e di comunicazione diventano così per Israele l'ennesimo strumento di esproprio e violenza, al fianco di bulldozer e cecchini. Questa peculiare riconversione funzionale può essere indagata in maniera più approfondita, coinvolgendo teorie e speculazioni provenienti dagli studi visuali.

2. Vetrificazione dello sguardo colonialista

La violenza sionista riesce dunque a convertire il dispositivo fotografico in strumento al servizio dell'oppressione. Lo sguardo sionista infonde le proprie mire colonizzatrici nelle lenti della macchina da presa, facendone un'arma devastante. Da questo processo di vetrificazione dello sguardo colonialista deriva la costruzione di una realtà totalmente dominata: lo sguardo-soggetto (sionista) è alla postazione di controllo ed è libero di agire violenza sugli oggetti-oppressi (palestinesi). I palestinesi, a loro volta, risultano vittime di un processo simultaneo, che oggettifica e irretisce i loro corpi, rendendoli inermi e passivi rispetto alla violenza sionista.

Una simile lettura chiama in causa teorie provenienti dalla branca degli studi visuali, che hanno approfondito il tema della disuguaglianza strutturale nello sguardo filmico. La critica e teorica Laura Mulvey, ad esempio, ha studiato le dinamiche di sopraffazione che sottendono all'atto di guardare, applicandole alla differenza sessuale (uomo-soggetto e donna-oggetto dello sguardo). Il campo in cui meglio si osservano il lavoro e gli effetti di tale processo è il cinema hollywoodiano classico, verso cui si concentra l'analisi di Mulvey. "Lo sguardo è il vettore del funzionamento dell'apparato, delle dinamiche diegetiche del testo filmico e del rapporto tra schermo e spettatore".¹⁹ Nel cinema hollywoodiano il soggetto dello sguardo è sempre maschile, l'oggetto è femminile; ciò produce un'identificazione dello spettatore maschile nel protagonista-soggetto dello sguardo, mentre nega, al contempo, un simile processo nella spettatrice donna.²⁰

Se si sostituiscono gli attori dell'equazione di Mulvey con quelli coinvolti nella produzione fotografica militare israeliana, si osserva la possibilità di instaurare una relazione di somiglianza tra la violenza maschilista dello sguardo cinematografico hollywoodiano e quella coloniale del sionismo. La società israeliana è definita da un sistema di apartheid, cioè di disparità di potere su base etnico-religiosa: in una stessa porzione di terra vivono persone differenziate in base all'etnia e alla religione, e per questo sottoposte a leggi differenti. In questo genere di situazione lo sguardo, caricato del potere e della violenza del colonizzatore, ha come soggetto il sionista e come

¹⁹ Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni Editore, Roma 2013, p. 15.

²⁰ In un secondo momento Mulvey approfondirà la questione dell'identificazione femminile, sostenendo che possa in realtà avvenire, ma solo ad una condizione: che si verifichi una regressione psicanalitica ad una fase pre-edipica, segnata dall'attività e non dalla passività, che invece caratterizza la sessualità femminile adulta.

oggetto i palestinesi. In Mulvey era “il personaggio maschile a dominare la scena, con l'azione e lo sguardo”;²¹ nella produzione fotografica sionista “predomina l'occhio dei militari. Sulle prime pagine dei giornali, i lettori incontrano le strade di Gaza dal punto di vista privilegiato del giornalista”.²² Nella teoria di Mulvey “Il corpo femminile sostiene lo sguardo, interpreta e significa il desiderio maschile”;²³ i media israeliani operano un simile processo di deformazione sui corpi dei palestinesi: da vittime delle violenze e dell'apartheid diventano pericolosi terroristi o abili mistificatori. La narrazione di Israele priva costantemente i palestinesi della possibilità di raccontare il proprio dolore e, in seconda analisi, di autodeterminarsi in senso più esteso.

Questo meccanismo di cattività discorsiva è accuratamente instaurato dalle istituzioni, irradiato dagli individui e propedeutico al perpetrarsi delle violenze sioniste. Può risultare invisibile agli occhi dei civili israeliani, che, difatti, pretendono di affrontare un processo di decostruzione prima di poterlo osservare chiaramente.

L'odio misogino e il razzismo, seppur non immediatamente identificabili, prendono comunque parte al regime di disparità imposto da Israele, facendo da corollario alla violenza sionista. Non è una rarità, infatti, che soldati dell'IDF abusino sessualmente di donne palestinesi.²⁴

Mordechai Kedar, docente dell'Università Bar Ilan, ha dichiarato agli israeliani durante una trasmissione radiofonica in diretta che, se Israele minacciasse di inviare agenti per stuprare la madre o la sorella di un militante palestinese come punizione per i suoi crimini, questo servirebbe come efficace deterrente.²⁵

Bill Maher, comico americano, ha scritto in un tweet: “Avere a che fare con Hamas è come avere a che fare con una donna pazza che sta cercando di ucciderti – puoi solamente trattenerle i polsi a lungo, finché non è necessario che la

²¹ Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni Editore, Roma 2013, p. 15.

²² Rebecca Stein, “Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza”, *Antipode Online*, 22 marzo 2024, p. 1, trad. mia.

²³ Laura Mulvey, op. cit. p. 34.

²⁴ O di uomini, come è avvenuto nel caso di un prigioniero palestinese stuprato da dieci soldati dell'IDF. Il video del crimine è stato diffuso a luglio 2024. Itamar Ben-Gvir, ministro della sicurezza nazionale di Israele, ha dichiarato che “qualsiasi azione, anche gli stupri di gruppo, sono permessi se sono intrapresi per la sicurezza dello stato” (Simon Speakman Cordall, ‘Everything is legitimate’: Israeli leaders defend soldiers accused of rape, *Al Jazeera*, 9 agosto 2024.). La violenza sessuale è perpetrata come atto volto a garantire la sopraffazione assoluta, al punto da non riconoscere più differenze sessuali nella vittima. Ciò che pratica non è, a ben guardare, la misoginia, ma una disparità ontologica in senso più vasto.

²⁵ Marwan Bishara, “On men and war”, *Al Jazeera*, 31 luglio 2014, trad. mia.

schiaffeggi”.²⁶ In queste parole, che susciterebbero la risata, la violenza appare, secondo l'uomo, una soluzione necessaria e obbligata dalla contingenza, adatta sia a gestire una donna (pazza) che Hamas. Ciò che questa presunta battuta ironica sottintende, in seconda analisi, è la superiorità fisica e intellettuale di Israele e dell’America rispetto ad Hamas (e, per continuità semantica, alla Palestina): una superiorità che è chiamata ad esprimersi in extremis, operando in favore di una ricostituzione dell’ordine ai danni di un nemico caotico, terrorista, imprevedibile, pazzo.

Il richiamo, individuato attraverso la lente dei gender studies, è all’immaginario della mascolinità razionale, per cui “è la ragione e non le passioni umane a garantire la nostra capacità morale”²⁷ e “la facoltà della ragione viene ritenuta pertinenza esclusiva dei maschi”.²⁸ La donna risulta di conseguenza priva sia della razionalità che della capacità morale: è un essere demoniaco e distruttivo. Le parole di Maher associano Hamas²⁹ a questo tipo di femminile: è nient’altro che un mostro da assoggettare, un barbaro da civilizzare ad ogni costo. La lente colonialista impone che debbano essere gli americani e gli israeliani (possibilmente uomini e bianchi) a sconfiggere questo terribile nemico e che di Hamas non si dica mai nulla di diverso da “movimento terrorista”.

Le donne palestinesi sono doppiamente sanzionate da questa logica e, per questo, vittime delle violenze dei soldati. La violenza sessuale è, in questo senso, più che una punizione: è una brutale imposizione di sottomissione che, per il militarismo israeliano, corrisponde ad una riconduzione coatta all’ordine naturale delle cose. È per questa ragione che coraggiosi atti di resistenza come quello diffuso da un video ad agosto 2025, in cui una donna palestinese ride alle minacce di un giovanissimo colono israeliano nel villaggio di Al Mughayyir in Cisgiordania,³⁰ appaiono dotati di una fortissima aura rivoluzionaria.³¹

²⁶ Ibid.

²⁷ Arnaldo Spallacci, Maschi, Il Mulino, Bologna, 2012, p. 37.

²⁸ Ibid.

²⁹ Che, si vedrà, fa spesso da sineddoche per tutti i palestinesi, in una narrazione mediatica deviata e di parte, quando non addirittura per tutti gli arabi.

³⁰ <https://www.youtube.com/shorts/NWN9ZHULddU>

³¹ Ed è per motivazioni simili che le lotte sociali hanno ormai assunto carattere trasversale, puntando all’oppressore di qualsiasi entità e combattendo presso stessa sede ideologica violenze e discriminazioni di ogni tipologia.

Del pensiero misogino appare applicata anche la doppia morale storicamente associata alle donne. In un cartello nella città di Or Yehuda, nel distretto di Tel Aviv, si legge “pestate la loro madre e tornate a casa sani e salvi dalla vostra”.³² La madre israeliana è dunque una donna in pena per il proprio figlio lontano, impegnato in una missione eroica e pacificatrice che lo priva dell’affetto materno; la madre palestinese è solo meritevole di punizioni, colpevole di aver messo al mondo un terrorista. La morale della prima è legata a valori positivi, quella della seconda a valori negativi.

Questa doppia morale è così interiorizzata³³ da essere perpetrata spesso anche da donne. Famoso è il video diffuso da B’Tselem in cui una donna israeliana, Yifat Alkobi, schernisce una donna palestinese, Rajaa Abu Aisha, “con la ripetizione di una singola maledizione, pronunciata lentamente e ritmicamente in arabo per consolidare la ferita: sharmuta, sharmuuuuuta (prostituta)”.³⁴ Appellativi del genere e minacce di stupro sono spesso rivolte anche alle manifestanti che esprimono sostegno e solidarietà al popolo palestinese, provenendo principalmente da fazioni pro-Israele.³⁵

“In fin dei conti, la guerra è fatta da uomini annoiati in cerca di emozioni. Infatti, è una guerra di uomini. Ma questo è il motivo per cui è giunto il momento che le donne intervengano e contribuiscano a porre fine a questo orribile spettacolo”.³⁶ Se la guerra è la massima espressione del machismo, non sorprende che schemi di oppressione e misogina siano applicati indistintamente nel substrato civile e militare della società israeliana. E non sorprende che la cosa riguardi anche le donne, socializzate in un ambiente ipermilitarizzato e, perciò, ipermascolinizzato.

³² Marwan Bishara, op. cit., trad. mia.

³³ Al punto che indagini o accuse di crimini sessuali hanno coinvolto addirittura l’ex presidente Moshe Katsav e i due ex potenziali presidenti Silvan Shalom e Meir Sheerit.

³⁴ Rebecca Stein, *Screen Shots: State Violence on Camera in Israel and Palestine*, Stanford University press, 2021, p. 52, trad. mia.

³⁵ Episodi del genere hanno riguardato anche e in particolar modo gli Stati Uniti; in Aya Gruber, “The misogyny of the anti-protest”, *Al Jazeera*, 17 maggio 2024, si riporta che offese simili siano state rivolte alle studentesse degli accampamenti della University of California Los Angeles.

³⁶ Marwan Bishara, op. cit. trad. mia.

3. Hasbara

Un apparato militare di tali dimensioni, che investe in maniera capillare anche le interazioni più amene della vita civile, presuppone l'esistenza di una solida base di consenso. Il sostegno arriva sia dall'interno di Israele che dalle alleanze internazionali. Entrambi muovono a partire da una concezione positiva dello stato ebraico, per cui è al lavoro il progetto Hasbara. Il termine³⁷ si riferisce ad un pilastro della politica interna ed estera di Israele sin dai tempi della sua fondazione: la meticolosa strategia comunicativa che, servendosi di svariate tecniche retoriche, punta ad accaparrarsi consensi nazionali e internazionali. È un progetto che risponde alle esigenze di uno stato isolato e neonato, costituito a partire da politiche di colonialismo di insediamento e circondato da nemici. In questo senso la costruzione del consenso passa per l'annientamento del nativo che sta opprimendo: "l'Hasbara è meglio intesa come produzione di malcontento verso l'autodeterminazione palestinese".³⁸

È possibile inquadrare il progetto dell'Hasbara nell'ambito della diplomazia pubblica di stato: in quanto tale, avrebbe lo scopo legittimo di influenzare il pubblico nazionale e internazionale, al fine di garantire una coesione sociale e perseguire gli interessi statali. Nello svolgimento delle operazioni diplomatiche l'utilizzo dei mass media è "più efficace quando è impercettibile, poiché nelle moderne democrazie rappresentative la credibilità si basa sulla presunta indipendenza delle redazioni da interessi politici".³⁹ Osservandone, tuttavia, gli obiettivi e i metodi, appare evidente che l'Hasbara assomigli maggiormente ad un insieme di tecniche di manipolazione di massa, che rispondono a necessità propagandistiche,⁴⁰ più che diplomatiche. I canali dell'Hasbara sono i media, prima tradizionali (stampa, radio, televisione, cinema) e poi digitali (computer e smartphone, piattaforme varie e social network), ma non solo. A volte ad essere messe in campo sono tecniche di vero e proprio proselitismo:

La compagnia aerea israeliana El Al ha persino sperimentato un'offerta di giorni di paga speciali per gli assistenti di volo negli Stati Uniti per impegnarsi nell'Hasbara

³⁷ Che significa "spiegare", alludendo ad un'operazione neutrale o addirittura pedagogica di disvelamento di una realtà oggettiva; in realtà nasconde una forte componente propagandistica, afferendo ad una narrazione costruita a partire da una ben precisa posizione politica e ideologica.

³⁸ Miriyam Aouragh, "Hasbara 2.0: Israel's Public Diplomacy in the Digital Age." *Middle East Critique* vol. 25, no. 3, 2016, p. 4, trad. mia.

³⁹ Ibid., trad. mia.

⁴⁰ "Le lobby pro-Israele si sono sviluppate come un fenomeno transnazionale, finanziato in gran parte da attori aziendali transnazionali, che li hanno incorporati nelle reti neoliberali e neoconservatrici" (Miriyam Aouragh, op. cit., p. 11, trad. mia). Le redazioni e i media israeliani, dunque, sono tutt'altro che scevri da condizionamenti politici.

personale. Questi ambasciatori di El Al usano i loro spazi liberi tra un volo e l'altro per scambiare quattro chiacchiere con i residenti locali, condividendo storie personali di vita in Israele, e menzionando il successo di Israele nei campi della scienza e della cultura.⁴¹

Può assumere altresì le forme di manipolazione e indottrinamento, indirizzate soprattutto verso i giovani della comunità ebraica statunitense.⁴² Il programma *Taglit Birthright Israel*,⁴³ ad esempio, offre un viaggio gratuito di dieci giorni in alcune delle principali città israeliane a giovani ebrei, a scopo promozionale.⁴⁴ Simone Zimmermann, attivista antisionista ebrea americana, racconta la sua esperienza, intervistata nel documentario *Israelism*,⁴⁵ uscito nel 2023:

quando ero al liceo ho fatto un viaggio in Israele per giovani ebrei e uno dei programmi che abbiamo fatto era Gadna, dove abbiamo trascorso una giornata fingendo di essere soldati dell'esercito israeliano. Indossavamo uniformi militari e cose del genere, era una parte normale della nostra infanzia.

Nel sito ufficiale di *Taglit Birthright* si legge: “La nostra speranza è che i nostri programmi motivino i giovani a continuare a esplorare la loro identità ebraica e il loro sostegno a Israele e a mantenere legami duraturi con gli israeliani che incontrano”.⁴⁶ Nello spot ufficiale del programma, il viaggio viene definito “il regalo di una vita” e Israele “il magico stato”.⁴⁷ È qui evidente, oltre che il tentativo di indottrinamento e la normalizzazione della violenza di stato, una delle tecniche cardine della retorica sionista che fa capo all'Hasbara: l'instaurazione di una linea di continuità, retorica e mendace, tra l'identità ebraica e il supporto allo stato di Israele. “Puoi separare Israele dall'ebraismo? Non lo so, io non ci riesco. Alcune persone possono, per me sono la stessa cosa” è quanto afferma Jacqui Schulefand, ex insegnante di una scuola ebraica americana, intervistata in *Israelism*.

⁴¹ Miriyam Aouragh, op. cit., p. 15, trad. mia.

⁴² “Si registra che l'Hasbara si concentri particolarmente sul pubblico americano, per l'ovvia ragione che essi sono, in quanto pagano le tasse negli Stati Uniti, i principali finanziatori di Israele, dato che Israele è il destinatario della maggior parte di investimenti esteri” (Ivi, p. 16, trad. mia).

⁴³ La parola Taglit significa “scoperta”, “birthright”, invece, “diritto di nascita”. Il nome disvela chiaramente uno degli obiettivi dell'Hasbara: reclutare persone appartenenti alla comunità ebraica per proseguire nel progetto di apartheid, vendendo sapientemente l'esperienza come edificante per la costruzione identitaria e della spiritualità degli ebrei.

⁴⁴ La natura di stato coloniale di Israele ha fatto sì che, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla sua nascita, una buona parte degli investimenti si sia indirizzata verso il reclutamento su base etnico-religiosa e i processi di immigrazione di cittadini provenienti dall'estero.

⁴⁵ *Israelism* (Erin Axelman, Sam Eilertsen, 2023).

⁴⁶ Miriyam Aouragh, op. cit. p. 15, trad. mia.

⁴⁷ “About us”, Birthright Israel, <https://int.birthrightisrael.com/about-us>, consultato il 23 settembre 2025.

I metodi al servizio dell'Hasbara sono molteplici, intricati e strettamente interdipendenti. Seguono tendenzialmente due discorsi: l'autopromozione e l'attacco ai nemici. Nell'alveo dell'autopromozione rientrano le operazioni psicologiche e le campagne pubblicitarie, ad esempio l'esaltazione del titolo di *start-up nation* o il presentarsi come l'unico paese libero e democratico del Medio Oriente.

Negli attacchi retorici ai nemici sono comprese tutte le tecniche di comunicazione che puntano a delegittimare la sofferenza dei nemici (non solo palestinesi, spesso per estensione di tutto il mondo arabo) o a giustificare la violenza sionista nei loro confronti: manipolazione delle informazioni, creazione di notizie false, utilizzo di termini *red flag*⁴⁸ (come "terrorismo", "Hamas", "attentato"), giustificazione dei massacri,⁴⁹ messa in dubbio delle notizie sulle violenze perpetrate dall'esercito o dai coloni.⁵⁰ I processi di delegittimazione investono non solo i palestinesi, ma chiunque provi a pronunciarsi contro l'operato di Israele: i portavoce delle istituzioni e dei media israeliani sono pronti a chiamare in causa l'antisemitismo per silenziare qualsiasi voce scomoda.

Questi metodi sono da sempre al servizio dell'Hasbara; con l'avvento di Internet, i social network e l'apertura di spazi di dialogo digitali, tuttavia, sono andati incontro ad aggiornamenti e intensificazioni senza precedenti. Questo rafforzamento ha, in realtà, due diversi ordini di motivazioni: l'aggiornamento tecnologico ha consentito l'apertura di spazi mediali inediti, cosa che ha attirato le mire espansionistiche di Israele; ha offerto, tuttavia, al contempo, la possibilità di emergere anche a punti di vista contrari alla retorica sionista, che è da subito corsa ai ripari.

Il colonialismo sionista lavora così sullo spazio digitale allo stesso modo di quello territoriale: "le tecnologie digitali vengono armate per espandere il controllo e soffocare la popolazione palestinese".⁵¹ Gli strumenti sono sofisticati e comprendono

forme di sorveglianza e supervisione, ma anche manipolazione degli spazi digitali per promuovere determinate narrazioni a scapito di altre; [...] censura di mobilitazioni palestinesi sui social media, sorveglianza di attivisti palestinesi nello spazio digitale e violazione dei diritti digitali attraverso il monitoraggio e

⁴⁸ Cioè, che rimandano immediatamente ad un pericolo, sfruttando una retorica inaugurata dalle comunicazioni sull'attentato dell'11 settembre: il solleticare la paura cieca e irrazionale dei paesi occidentali per il terrorismo islamico.

⁴⁹ La vittima era armata o minacciosa e doveva essere neutralizzata.

⁵⁰ Le morti sono recitate oppure le prove video sono fabbricate.

⁵¹ Ayman Yousef, Mokadi Tarik, "Digital Uprising: Palestinian Activism in the Cyber Colonial Era." *FWU Journal of Social Sciences*, vol. 18, no. 3, 2024, p. 49, trad. mia.

l'intercettazione delle comunicazioni online; [...] l'uso da parte di autorità israeliane di sofisticati spyware per hackerare i dispositivi di attivisti, studiosi, giornalisti e difensori di diritti umani palestinesi, portando spesso ad arresti e interrogatori.⁵²

L'accademica e attivista Miriyam Aouragh, utilizza l'espressione *Hasbara 2.0* per descrivere l'aggiornamento a cui è andata incontro la propaganda di Israele, riferendosi a due aspetti fondamentali: "questo termine [...] riflette il modo in cui l'Hasbara si è sviluppata in risposta ai media, ma anche il modo in cui cerca di adattarsi ai cambiamenti dell'opinione pubblica".⁵³ Non solo, quindi, approdare allo spazio digitale, ma sottoporlo agli stessi processi di colonizzazione che riserva ai territori palestinesi: occupando quanto più spazio possibile, reprimendo il dissenso, delegittimando e invisibilizzando i nemici e operando in maniera subdola.

La formazione da parte di Israele di un ministero informale per l'Hasbara, parte del ministero degli Esteri, nel 2013, è la testimonianza della professionalizzazione e intensificazione dell'Hasbara, in termini di quantità degli interventi (e sussidi) che ne risultano.⁵⁴

Il rafforzamento dell'Hasbara, in un progetto che sembra sperimentare il funzionamento del "ministero della verità" del 1984 orwelliano, avviene, dunque, in concomitanza con il proliferare inarrestabile di prove e testimonianze video e fotografiche delle violenze dei soldati e dei coloni contro i palestinesi, e con l'emergere di tutta una serie di voci dissidenti, di coraggiosi giornalisti e attivisti online, anche dall'interno di Israele. In realtà

i problemi relativi alla reputazione di Israele non sono nuovi. Lo stato ha dovuto affrontare forti critiche e imbarazzo pubblico durante le campagne militari dei decenni precedenti, in particolare Libano nel 1982, 1996 e 2006, e soprattutto durante l'operazione Scudo difensivo nel 2002.⁵⁵

Una delle tecniche più diffuse, propria della versione 2.0 dell'Hasbara, ma che fa capo alle stesse necessità di autopromozione di sempre è il *pinkwashing*, cioè "una strategia deliberata da parte dello Stato israeliano e dei suoi sostenitori per nascondere le continue violazioni dei diritti umani dei palestinesi dietro un'immagine di modernità

⁵² Ibid.

⁵³ Miriyam Aouragh, op. cit. p. 4, trad. mia.

⁵⁴ Ivi, p. 10, trad. mia.

⁵⁵ Ivi, p. 3, trad. mia.

rappresentata dalla vita gay israeliana".⁵⁶ Sulla pagina online ufficiale di ARZA, Associazione sionisti riformisti d'America, si legge:

Lo stato ebraico deve essere una società che riflette tutte le persone ebrae, con rispetto e legittimazione garantita a tutte le denominazioni. Lavoriamo per l'accettazione del Movimento Riformista, sostenendo le cause di uguaglianza di genere, matrimonio civile, conversione, giustizia razziale e molte altre. Questi sono i nostri valori e questa è la nostra patria.⁵⁷

È qui più che mai evidente: Israele riflette dal punto di vista legislativo esclusivamente le persone ebrae, che sono, dunque, le uniche a rientrare nel contratto sociale e di cui si garantiscono i diritti umani e civili.

Consultando il profilo Instagram ufficiale dell'IDF, in un post del 26 agosto 2025 si legge: "nell'IDF, l'uguaglianza non è solo descritta, è una componente di ciò che siamo. Nella giornata internazionale dell'uguaglianza femminile celebriamo le nostre donne che rendono possibile ogni nostra missione". Questa retorica di *empowerment* femminile, coerentemente alle dinamiche di apartheid sionista, si riferisce alle sole donne israeliane. Delle donne palestinesi, o di qualsiasi altra soggettività non ebrea non c'è la minima traccia. Israele realizza, in questo senso, la paura più profonda dell'antisemitismo: la segregazione delle persone ebrae, elevata a principio fondativo dello stato e riprodotta in ogni aspetto della vita sociale e civile. L'aspetto complementare di tale aspetto è, intuitivamente, l'eliminazione dei nativi palestinesi, un'eliminazione che, prima di diventare materiale, è subdolamente discorsiva.

⁵⁶ Jason Ritchie, "Pinkwashing, Homonationalism, and Israel-Palestine: The Conceits of Queer Theory and the Politics of the Ordinary", *Antipode*, n. 47, 2014, p. 618, trad. mia.

⁵⁷ "About us", ARZA, <https://arza.org/about-us/>, consultato il 24 settembre 2025, trad. mia.

4. Logica dell'eliminazione

Una delle correnti retoriche dell'Hasbara si occupa dunque di smantellare la dignità palestinese, operando per cancellare l'identità palestinese dalla narrazione e per rendere i palestinesi terroristi, violenti o criminali. Questa cancellazione ontologica e culturale, almeno nella sua accezione discorsiva, passa in maniera sottile nei contenuti culturali israeliani e sionisti di tutte le epoche.⁵⁸ Tale realtà risulta essere conseguenza dell'applicazione di una precisa cornice ideologica e costituisce un esempio della cosiddetta logica dell'eliminazione descritta dall'antropologo Patrick Wolfe. La logica dell'eliminazione è un processo intrinseco al colonialismo d'insediamento ed eventualmente contiguo al genocidio.

Il colonialismo di insediamento si pone l'obiettivo della sostituzione della popolazione indigena con una crescente comunità di coloni: si passa sui corpi dei nativi, sui loro beni materiali e sui loro valori culturali per il semplice motivo che essi si frappongono tra i coloni e la possibilità di aumentare la superficie di terreno in loro possesso. La conquista territoriale è il carburante della furia colonialista, per cui i conquistatori si prestano ad agire violenze di ogni genere. Israele è uno stato coloniale d'insediamento nato dal movimento sionista, secondo cui il popolo ebraico, dopo l'esilio biblico, avrebbe il diritto di reinsediarsi in Terra Santa. "La dipendenza cronica del sionismo dall'espansione territoriale"⁵⁹ si alimenta parallelamente attraverso due processi, che riflettono le due direzioni dell'Hasbara e che Patrick Wolfe individua nella duplice dimensione, positiva e negativa, del colonialismo. "Negativamente, lavora per la dissoluzione delle società native. Positivamente, costruisce una nuova società coloniale sulla base delle terre espropriate".⁶⁰ Nel caso di Israele il processo positivo è instaurato nell'importazione di coloni selezionati su base etnico-religiosa ("la legge del ritorno impegna lo stato ebraico in un progetto di immigrazione numericamente illimitata ma etnicamente esclusiva, un fattore che, nonostante formalizzi la cittadinanza, milita contro l'assimilazione dei gentili nativi"⁶¹). Il processo negativo risiede nella costante eliminazione dei nativi palestinesi. In entrambi i momenti del colonialismo sionista, il lavoro del settore privato risulta decisivo. Nella fase negativa:

⁵⁸ È un elemento strutturale di testi storici e discorsi revisionisti, ma anche dei contenuti mediali dei social network contemporanei.

⁵⁹ Patrick Wolfe, "Settler colonialism and the elimination of the native", *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n. 4, 2006, p. 401, trad. mia.

⁶⁰ Ivi, p. 388, trad. mia.

⁶¹ Ibid., trad. mia.

compagnie che producono armi contribuiscono al genocidio dei palestinesi; imprese che utilizzano macchine pesanti distruggono le abitazioni palestinesi e preparano il terreno alle costruzioni; i servizi di videosorveglianza contribuiscono alla preparazione degli attacchi militari. Nella fase positiva: imprese di costruzioni erigono rapidamente abitazioni, a volte nel giro di una sola notte, creando ed espandendo le colonie; queste sono poi collegate ai territori israeliani tramite reti idriche, elettriche e di distribuzione energetica, strade e reti di trasporto. L'uso di servizi e infrastrutture è ovviamente appannaggio esclusivo dei coloni: ai palestinesi è proibito l'uso dei 400 km di strada costruiti nel 2019 per collegare le colonie in Cisgiordania ai territori israeliani.⁶²

“Il territorio è vita [...] perciò i conflitti per il territorio possono essere, e infatti spesso sono, conflitti per la vita”.⁶³ La logica dell'eliminazione e il colonialismo di insediamento risiedono l'uno nell'altro e spesso (ma non necessariamente) si manifestano nella forma del genocidio. Meron Benvenisti, ex sindaco di Gerusalemme ovest, ricorda: “come membro di un pionieristico movimento giovanile, io stesso ho fatto fiorire il deserto, sradicando l'antico ulivo di al-Bassa per pulire la terra per un boschetto di banani, come richiesto dal piano agricolo del mio kibbutz, Rosh Haniqra”.⁶⁴ La questione dell'agricoltura è particolarmente rilevante nel processo di colonizzazione, proprio perché è frutto di un rapporto stretto tra l'attività umana e la terra. “L'agricoltura non solo supporta gli altri settori. È intrinsecamente sedentaria e, perciò, permanente [...] l'agricoltura è un calcolo razionale di mezzi e fini, volto a garantire la propria riproduzione, generando capitale che si proietta in un futuro in cui si ripete”.⁶⁵ La riconversione delle terre coltivate significa la violenza del colonialismo in modo profondo: sradica la cultura e le usanze dei nativi per impiantare l'identità dei coloni. È questo, in ultima analisi, che racconta Benvenisti.

La matrice razzista, per quanto esistente, non è, secondo Wolfe, produttiva di un progetto genocidario: “la razza è un costrutto sociale, e la cosa non ci dice molto”.⁶⁶ Ciò che risulta altresì fondamentale, e che attiva in ultima analisi il genocidio, è sempre e comunque il legame con il territorio dei nativi. “Dove sono è chi sono”.⁶⁷ Anche nel

⁶² In Megan Giovannetti, “Israel opens ‘apartheid road’ in occupied West Bank”, *Al Jazeera*, 2 febbraio 2019, si parla dell'autostrada come “the apartheid road”.

⁶³ Patrick Wolfe, op. cit., p. 387, trad. mia.

⁶⁴ Ivi, p. 388, trad. mia.

⁶⁵ Ivi, p. 395, trad. mia.

⁶⁶ Ibid., trad. mia.

⁶⁷ Ivi, p. 388, trad. mia.

caso del colonialismo sionista l'attacco al territorio si verifica sulla base dello stretto rapporto esistente tra l'identità nazionale e il territorio palestinese. In questa prospettiva il progetto sionista punta alla distruzione del legame identitario esistente tra il popolo palestinese e il territorio. Appiattimento e appropriazione del territorio sono dunque attacchi diretti all'identità culturale palestinese.

La logica dell'eliminazione assume secondo Wolfe diverse forme, eventualmente coesistenti nella forma del genocidio, ma differenti da esso. Omicidio di massa e genocidio, ad esempio, possono coesistere in una singola azione; inoltre, spesso il genocidio passa per singoli e consecutivi omicidi di massa. Nonostante ciò, non rappresentano la stessa cosa: l'attentato alle Torri Gemelle, evidenzia Wolfe, è evidentemente un omicidio di massa, ma non un genocidio. Quello riguardante i nativi americani è senz'altro un genocidio, che ha raramente assunto le forme dell'omicidio di massa. Il massacro di Khan Yunis, avvenuto il 3 novembre 1956 nella striscia di Gaza, è un omicidio di massa che partecipa ad un progetto genocidario. Il fine, comune ad altre forme di brutalità colonialista, è sempre quello di liberare il territorio dai nativi per garantire l'insediamento dei coloni.

La rimozione spaziale, un'altra soluzione di eliminazione, risponde a simili esigenze. Può assumere la forma dello sterminio, dell'espulsione, dello sfollamento, del sequestro territoriale. In Palestina la presenza di checkpoint, barriere, controlli in entrata e in uscita e avamposti militari contribuisce ad allontanare sempre di più i palestinesi dai loro territori. Wolfe sottolinea: "difficilmente può esserci un'espressione più compiuta di sequestro spaziale della barriera in Cisgiordania".⁶⁸

Una forma più sottile, ed eventualmente meno violenta fisicamente, di rimozione spaziale è l'allotment, cioè la frammentazione delle terre dei nativi. Il fenomeno avviene in Palestina tramite la vendita di appezzamenti di terra a privati coloni ebrei. La pratica inizia nel periodo del mandato britannico e si diffuse particolarmente per le esigenze economiche dei palestinesi; il fenomeno dota la presenza ebraica di una maggiore stabilità in Palestina, i cui rischi sono ben presto intercettati. La commedia di Nasri al-Juzi *I fantasmi dei cavalieri della libertà* affronta l'argomento.⁶⁹

⁶⁸ Ivi, p. 404, trad. mia.

⁶⁹ Nella commedia si racconta la storia di un uomo che, caduto in difficoltà economiche, decide di vendere un appezzamento di terra ai coloni sionisti. Il figlio impedisce la vendita grazie all'aiuto di tre fantasmi: Omer Ben al Khattab, il secondo califfo a conquistare Gerusalemme, Khaled Ben al Walid,

L'eliminazione dei nativi può spesso assumere forme di assimilazione politica o culturale. Un esempio di questa modalità di neutralizzazione culturale è il fatto che molti palestinesi sono ad oggi in possesso di cittadinanza israeliana: lungi dall'essere una concessione di inclusione sociale, è uno dei tanti modi per mascherare la distanza coloniale che ancora persiste. In questo modo "Israele ha fisicamente diviso i palestinesi in due parti: [...] quelli noti come "arabi israeliani" e quelli nei territori occupati".⁷⁰

Altra forma di eliminazione culturale, particolarmente sfruttata da Israele, è la ridenominazione dei territori: i nomi arabi delle strade palestinesi sono continuamente sostituiti con nomi in lingua ebraica, spesso arricchiti da riferimenti biblici. L'assimilazione, inoltre, può assumere l'aspetto inquietante di una vera e propria riprogrammazione della popolazione su base eugenetica, biologica o culturale. Limitazioni delle nascite, controlli demografici, rapimenti di bambini, conversioni religiose, risocializzazioni coatte, imposizione di matrimoni misti (al fine di "diluire" la presenza nativa), sono tutti espedienti che puntano alla "dissoluzione del titolo di nativo in proprietà individuali alienabili".⁷¹

Peculiarità del sionismo, rispetto alle altre forme di colonialismo, è la dottrina della conquista del lavoro.

Nella sua enunciazione europea, il produttivismo non fu concepito per esautorare gli altri. Era piuttosto concepito, nella sua essenza autarchica, per inculcare l'autosufficienza produttiva in un popolo ebraico che era stato relegato ad occupazioni urbane (principalmente finanziarie) che furono stigmatizzate come parassitarie dalla popolazione gentile circostante.⁷²

Nella sua assimilazione sionista, il produttivismo autarchico punta alla costituzione di una società ebraica autonoma e autosufficiente, che basi la propria efficienza sul lavoro di manodopera esclusivamente ebraica. Le conseguenze sono evidenti: i palestinesi risultano esclusi dall'intera filiera produttiva israeliana. La conquista del lavoro non rappresenta dunque solo un programma economico, bensì una vera e propria strategia coloniale di apartheid: la sostituzione dei coloni ebrei con i nativi

eroe militare del primo periodo islamico, e Salah A-Ddin, che riconquistò Gerusalemme dal controllo dei crociati.

⁷⁰ Yousef Ayman, Tarik Mokadi, "Digital Uprising: Palestinian Activism in the Cyber Colonial Era." *FWU Journal of Social Sciences*, vol. 18, no. 3, 2024, p. 48, trad. mia.

⁷¹ Patrick Wolfe, op. cit., p. 388 trad. mia.

⁷² Ivi, p. 390 trad. mia.

palestinesi invade anche il diritto al lavoro, non solo alla residenza. In tal senso, la dottrina ha contribuito a rendere la colonia sionista un insediamento autosufficiente, fondato sulla creazione di un'economia chiusa e separata e sulla segregazione strutturale. I palestinesi sono così espulsi, oltre che dai loro territori, dalla filiera produttiva che lavora al loro interno.

Le modalità attraverso cui il colonialismo opera l'eliminazione dei nativi sono dunque svariate, operano in diversi ambiti e sono associate a diverse intensità di violenza. Nel caso del sionismo l'esistenza dell'Hasbara garantisce sia un costante lavoro di rimozione dei palestinesi dalla sfera mediale, sia un generale clima di autopromozione e propaganda di Israele. Nella declinazione mediatica della logica dell'eliminazione si osservano fenomeni discorsivi variegati e allo stesso modo pervasivi.

5. Atti di sparizione

Alla logica dell'eliminazione descritta da Wolfe fanno capo operazioni discorsive più sottili, ma non per questo meno violente. L'antropologa Rebecca Stein definisce atti di sparizione tali fenomeni linguistici, descrivendo con questa espressione le micro-cancellazioni realizzate a livello del linguaggio e della comunicazione dai media di stato israeliani. Gli atti di sparizione, iscritti nel progetto dell'Hasbara, agiscono ad un livello quasi subliminale e operano logorando progressivamente la presenza palestinese nei discorsi nazionali e internazionali. Tali dinamiche riflettono la realtà dell'occupazione e dei costanti tentativi di soppressione del punto di vista palestinese. Il 25 agosto 2025 l'immagine della Canon insanguinata della giornalista palestinese Mariam Abu Daqqa rimbalza sulle testate giornalistiche internazionali. L'attacco è emblematico: evidenzia l'intenzione (ormai evidente) di Israele di attaccare i giornalisti e, più in generale, la possibilità dei palestinesi (e non solo) di raccontare il proprio dolore e denunciare i crimini strutturali dello stato ebraico. Attaccare i giornalisti, o chiunque si occupi del racconto di una realtà specifica, significa soffocare il fuoco sotto la cenere. Significa chiudere qualsiasi via alla diffusione del racconto della resistenza palestinese. È questo l'effetto fisico di ciò che gli atti di sparizione realizzano a livello del linguaggio, che è il primo obiettivo sensibile del sionismo. Israele passa sui corpi dei giornalisti al fine di bloccare la possibilità che emerga nello spazio mediale un contraddittorio.

Ciò che si deduce è qui qualcosa di molto più profondo della ferocia dello stato ebraico: è la sua paura. La macchina fotografica distrutta e insanguinata di Mariam Abu Daqqa, insieme alle morti di tutti gli altri giornalisti palestinesi, ne è il simbolo e la causa. Gli atti di sparizione sono il braccio disarmato dell'IDF: fanno svanire l'esistenza palestinese nello stesso modo brutale con cui i soldati uccidono preventivamente i giornalisti.

“Se hai una pistola puoi sparare e uccidere, ma se prendi una camera e la usi per documentare, l'altra persona inizia a preoccuparsi. Inizia a pensare che sei libero, che hai potere”.⁷³ È quanto afferma il regista e critico cinematografico palestinese Annan Barakat; il potere a cui si riferisce è la semplice possibilità di autodeterminarsi. Le strategie dell'Hasbara sono sempre al lavoro per impedire che ciò avvenga: si toglie

⁷³ Annan Barakat intervistato in *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021)

spazio di parola ai palestinesi per determinarne l'inesistenza culturale per proseguire nel progetto sionista. Espedienti simili operano soprattutto nel campo dei media, nuovi e tradizionali, a volte celatamente, altre volte in maniera sfacciata, al fine di cancellare l'eredità culturale palestinese e impedirne aggiornamenti al presente. La condizione di esistenza di Israele, e del consenso internazionale di cui gode, è, in ultima analisi, l'assenza ontologica della Palestina e lo smantellamento di un apparato di solidarietà umana per i palestinesi. Sui giornali, nelle radio e nelle televisioni non si parla generalmente di Palestina; si utilizzano termini red flag per parlare di palestinesi terroristi, al fine di suscitare reazioni di paura e allontanamento nell'audience internazionale. La storia del cinema mainstream in generale parla raramente di Palestina.⁷⁴

Il cinema, sarà meglio analizzato in seguito, rappresenta da sempre per i palestinesi uno strumento fondamentale di percezione della propria identità. Legatosi indissolubilmente al racconto della resistenza, la ripresa video⁷⁵ assurge a diverse funzioni: raccontare il dolore quotidiano, ma anche esorcizzarlo; recuperare la memoria e l'identità palestinese, ma anche aggiornarla. In epoca contemporanea lo spazio digitale è facilmente accessibile: con un cellulare si possono registrare avvenimenti e pubblicarli praticamente in tempo reale. In questo processo Internet si configura come un enorme spazio di archiviazione per le immagini della resistenza palestinese, oltre che per le testimonianze delle violenze. Questa funzione dell'archivio precede di molto l'avvento di Internet e dell'era digitale. L'Organizzazione per la Liberazione della Palestina (OLP) ha a lungo lavorato alla costituzione e all'organizzazione di un archivio su pellicola. Questo

offriva un'incessante documentazione di battaglie, bombardamenti, eventi politici, culturali e sociali, interviste a politici, capi militari e notabili dei circoli culturali e intellettuali dell'epoca, molti dei quali oggi scomparsi. Inoltre, conteneva interviste agli ospiti, documentazione di delegazioni e ricevimenti, un resoconto della vita nei

⁷⁴ Mentre ha spesso parlato di Olocausto e di diaspora ebraica. Sarebbe da approfondire in questo caso l'influenza delle lobby pro-Israele a Hollywood e nel mondo del cinema in generale.

⁷⁵ L'utilizzo del video in generale, più che la produzione cinematografica in senso stretto. Il cinema è un'industria e, come tale, si alimenta di ingenti capitali, che rispecchiano più o meno le condizioni economiche di uno stato.

campi di rifugiati e di guerriglia e la documentazione giorno per giorno degli eventi della guerra civile.⁷⁶

Questo archivio è stato a lungo nel mirino di Israele. Un popolo senza un'identità culturale forte a fare da spina dorsale per la resistenza fisica e culturale è un popolo facilmente cancellabile. L'eredità culturale palestinese è fortemente legata a questo archivio: per questo motivo, Israele l'ha sequestrato, impedendone la diffusione ed eventualmente mutilandolo. L'archivio comprende diverse immagini e riprese su pellicola: il più ricco, ma non l'unico, era quello della Film Foundation dell'OLP, organizzato scrupolosamente dalla documentarista Khadija Abu-Ali, al fine di integrarlo in ulteriori prodotti audiovisivi. La cancellazione coloniale della Palestina sta a capo, dunque, di diversi fenomeni: la sottrazione dell'archivio ai palestinesi, l'uccisione di giornalisti palestinesi, il divieto di accesso a Gaza e in Cisgiordania a giornalisti di testate internazionali, la sparizione di riferimenti al genocidio palestinese nei media nazionali, l'assenza del racconto della Palestina nei prodotti audiovisivi, in radio, nei libri e in tutti gli spazi mediatici commerciali.

La storia dell'archivio palestinese, tuttavia, sembra ancora aperta. La regista israeliana Karnit Mandel dedica un documentario alla preziosa scoperta rinvenuta mentre lavorava: catalogando materiali nell'archivio dell'IDF, trova alcune riprese sotto la voce *shalal* (materiale saccheggiato). Il materiale è chiaramente di origine palestinese e potrebbe essere stato rubato dai soldati durante la guerra in Libano nel 1982, luogo in cui era stato precedentemente messo al sicuro. Nel 2021 le riprese vengono fatte visionare a diverse persone, poi intervistate e riprese da Mandel: ciò che risulta è un documentario che focalizza le posizioni sioniste e antisioniste dei coinvolti, analizzando il tema della memoria e il lavoro della propaganda in Israele. “Erano poveri e non potevano permettersi camere di qualità [...] erano molto arretrati rispetto ai coloni ebrei in termini di comunicazione e reti sociali e culturali”, afferma lo storico israeliano Mordechai Bar-on. “Ti ricordo che non esistevano i palestinesi nel '64, il concetto è stato inventato dopo” puntualizza Benny Michelson, ex ufficiale dell'intelligence israeliana e storico militare, intervistato da Mandel. Sabri Jiryis, direttore generale del centro di ricerca dell'OLP, riconosce all'istante il materiale mostratogli da Mandel:

⁷⁶ Nurith Gertz, George Khleifi, *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Edinburgh University Press, 2008, p. 28, trad. mia.

Questo è il mio lavoro [...] l'obiettivo del centro era documentare la causa palestinese per creare un archivio. Era presente un'unità cinematografica dove si producevano film di ogni tipo. [...] Quando l'esercito israeliano è entrato a Beirut hanno caricato tutto su furgoni e l'hanno portato via.⁷⁷

Mandel confronta inoltre le immagini dell'archivio palestinese con vecchie riprese di cronaca israeliana datate 3 novembre 1956: a questa data risale il massacro di Khan Yunis.⁷⁸ Nel materiale israeliano si dice: "la vita è ora tranquilla a Gaza City, dopo la liberazione dalle norme egiziane [...] è stato formato un nuovo consiglio locale a Rafah [...] un ufficio postale israeliano ha iniziato ad operare a Gaza". Nell'archivio palestinese allo stesso periodo risalgono riprese che descrivono una vita tutt'altro che tranquilla: si vedono bambini in coda per un pezzo di pane e si descrive una vita da rifugiati. La voce fuori campo evidenzia: "i bambini che crescono nei campi sono circondati da frustrazione e amarezza. Se non possiamo ancora risolvere il problema, questo oscurerà gli anni della loro giovinezza". Dal confronto, è evidente, emerge il conflitto al cuore della questione: Israele celebra la conquista coloniale del territorio, strappato al controllo nemico e dotato di organi all'avanguardia; ai palestinesi non si dedica il minimo accenno, realizzando quella cancellazione fisica e culturale descritta da Stein. Il materiale d'archivio palestinese, oltre che denunciare gli effetti dell'occupazione e raccontare la vita come rifugiati, contribuisce in senso più vasto allo scardinamento della retorica sionista: quello che offre allo sguardo dell'audience è una società organizzata, fatta di donne, uomini e bambini che vivono una vita normale, da studenti di scuola e lavoratori domestici e pubblici. Ciò che spaventa Israele e i sionisti è proprio il fatto che dei palestinesi si possa dire che sono persone normali che fanno una vita normale, e non temibili terroristi e criminali indottrinati dall'antisemitismo. L'eliminazione fisica, a questo punto, è una conseguenza della condanna ideologica: i palestinesi sono deumanizzati attraverso l'etichetta del terrorismo. Tale deumanizzazione è propedeutica all'eliminazione, poiché elimina il senso di umana empatia attraverso cui i militari sono in grado di procedere all'esecuzione e Israele di assicurarsi consensi internazionali.

Quando sono visibili, i palestinesi sono nemici: terroristi (vivi o morti), prigionieri, o carismatici leader di Hamas che eludono la cattura. I giornalisti palestinesi di Gaza,

⁷⁷ Sabri Jiryis in *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021).

⁷⁸ Una tra le più violente operazioni israeliane nella striscia di Gaza, avvenuta nel contesto della guerra di Suez, in cui 275 palestinesi furono giustiziati dall'esercito israeliano.

che potrebbero fornire testimonianze sui bombardamenti quotidiani, vengono liquidati come testimoni ontologicamente inaffidabili, incapaci di testimoniare la loro devastazione personale.⁷⁹

La propaganda è, come sempre, al lavoro: la cronaca è realizzata nel modo più conveniente per l'immagine di Israele. L'utilizzo stesso della propaganda (enfaticizzato da un eventuale atto di smascheramento) diventa strumento di propaganda per Israele: "Gli arabi non pensano mai di essere stati sconfitti. Loro sanno come usare la propaganda per ribaltare quasi tutte le guerre contro di loro in un trionfo politico. Mi congratulo con loro, sanno come fare. Noi no".⁸⁰

Altra questione affrontata da Mandel è quella delle *victory photo*, cioè fotografie che celebrano i successi storici di Israele, organizzate in album stampati da tenere in casa. Nell'analisi della narrazione dietro a questo genere di immagini, Mandel si rivolge allo storico israeliano Mordechai Bar-on, curatore di uno di questi album, relativo alla fondazione dello stato di Israele. L'uomo afferma:

Volevamo descriverci a noi stessi. La nostra esperienza non era l'esclusione degli arabi. Loro hanno lasciato quei luoghi. Gli arabi non erano un soggetto centrale per noi. Erano stati sconfitti e deportati. Erano una minoranza insignificante e noi volevamo parlare di noi stessi, come in un autoritratto.⁸¹

Poi Mandel lo incalza, chiedendo delle violenze, aspetto apparentemente assente nelle fotografie:

Non sto cercando di nascondere il fatto che le immagini siano frutto di una selezione. Non abbiamo rivelato tutte le storie, ma l'esercito israeliano non praticava violenze sessuali, espulsioni e saccheggi programmati. C'erano in effetti stupri, espulsioni e saccheggi, ma questi atti non rappresentano l'esercito israeliano. I militari hanno combattuto riflettendo l'intera nazione, e nella nazione ci sono persone diverse.⁸²

Anche il confezionamento di questi album è evidentemente frutto di un progetto di propaganda: il popolo israeliano, a cui l'album è indirizzato, assume che la fondazione

⁷⁹ Rebecca Stein, "Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza", *Antipode Online*, 22 marzo 2024, p. 1, trad. mia.

⁸⁰ Avraham Bar'am, ex comandante del battaglione dei carri armati in *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021).

⁸¹ Mordechai Bar-on in *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021)

⁸² Ibid.

di Israele è avvenuta in un atto eroico e ideologicamente patriottico, che ha ridato una terra ad un popolo senza terra, ignorando la presenza dei nativi.

La diffusione dei materiali scoperti da Mandel potrebbe davvero innescare un meccanismo di rilettura critica della comunicazione e della storia di Israele: è per ovviare a questo rischio che alla filmmaker viene proibito di proseguire nella ricerca dell'archivio dell'esercito israeliano. Un funzionario le comunica che, in realtà, è inutile proseguire, non trovandosi lì il resto dell'archivio: "non ce l'abbiamo. L'archivio palestinese non è nell'archivio dell'esercito israeliano. È stato restituito dopo gli accordi di Oslo. Era parte dell'accordo. Il materiale è stato restituito. Ciò che hai visto è tutto quello che abbiamo".⁸³ L'archivio dell'OLP risulta ad oggi disperso, e la cosa è vissuta "come una perdita di identità per le persone. L'archivio è un soggetto vivente. Non puoi metterlo in un armadio e abbandonarlo".⁸⁴ Lo scopo dell'archivio palestinese è in effetti lo stesso che soggiace alla volontà di conservazione comune ad ogni archivio: quello di essere accessibile a tutti ed eventualmente riutilizzato in nuovi prodotti audiovisivi che celebrino la memoria della resistenza e dell'identità culturale palestinese.⁸⁵ È ovviamente negli interessi di Israele impedire che ciò avvenga, distanziando sempre più il popolo palestinese da una parte fondamentale del loro patrimonio culturale. Mustafa Kabha osserva: "c'è il desiderio di coprire e cancellare tutti gli strati della memoria palestinese. Nessun tentativo di cancellare qualsiasi memoria potrà mai avere successo. Continuerà a fare capolino da sotto i tappeti".⁸⁶ Finché il popolo palestinese continua ad organizzare la resistenza in senso culturale, infatti, non c'è modo per cui il revisionismo storico sionista funzioni. Mandel conclude il documentario con un aggiornamento prevedibile, ma poco rassicurante: "nel 2018 il primo ministro israeliano Benjamin Netanyahu ha firmato un emendamento alla legge sull'archivio. Il periodo di segretezza per le informazioni conservate nell'archivio dell'esercito israeliano è stato esteso da settanta a novant'anni".⁸⁷

⁸³ *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021)

⁸⁴ Mustafa Kabha, responsabile di Studi sul Medio Oriente presso la Open University of Israel, intervistato in *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021).

⁸⁵ "Nella modalità poetica di creazione dell'immagine, non lineare e non discorsiva, è performata la coscienza storica e l'argomentazione retorica" (Yousef Ayman, Tarik Mokadi, op. cit., p. 48, trad. mia).

⁸⁶ *A Reel War* (Karnit Mandel, 2021).

⁸⁷ Ibid.

6. "The PR war"

In epoca contemporanea l'occupazione israeliana può beneficiare degli aggiornamenti tecnologici e digitali. Spyware, tecnologie di hackeraggio e meccanismi di video sorveglianza attaccano il popolo palestinese online e offline. I cambiamenti del panorama mediale, tuttavia, hanno interessato anche la Palestina: contenuti girati da palestinesi e testimonianze video delle violenze sioniste sono approdate sullo spazio digitale.

Dal 2014 e, ancor più, dal 2021 – durante i bombardamenti israeliani – le tecnologie mobili e digitali si sono diffuse nella popolazione gazawi. [...] Nel 2021 il campo globale dei social media in tempo di guerra si saturò di video amatoriali palestinesi delle morti a Gaza e devastazioni infrastrutturali, spesso caricati nel mezzo degli attacchi di Israele.⁸⁸

Si configura in questo modo un conflitto nello spazio mediale che riprende quello esistente in primis a livello ideologico, tra il sionismo e la resistenza, e in seconda istanza nello spazio fisico dei territori palestinesi occupati.

Lungi dal provocare un cambio radicale della prevalente mentalità colonialista, l'inedita varietà di contenuti mediali ha piantato un germoglio di dissenso in Israele. Alcuni israeliani hanno iniziato a mettere in dubbio la legittimità dei modi dell'esercito, alimentando "un profondo senso di crisi politica. Nel 2021, commentatori e analisti militari nella televisione israeliana attenzionarono l'audience sul torrente di brutte immagini che venivano da Gaza durante l'assalto israeliano".⁸⁹

Il governo e i portavoce dell'esercito, per la prima volta si ritrovano smascherati pubblicamente. La reazione non è esattamente di sconforto, almeno apparentemente. Ciò che si mette sul campo è una strategia di comunicazione: la questione è gestita come un problema di pubbliche relazioni.

Avvisarono che, nonostante un crescente esercito di influencers pro-Israele sui social media, l'esercito stava fallendo nel produrre le cosiddette *victory photo* che potrebbero mitigare le immagini dannose prodotte dai loro avversari. "Nella battaglia di foto di pathos", scrive un commentatore nella stampa mainstream israeliana, "non abbiamo alcuna possibilità".⁹⁰

⁸⁸ Rebecca Stein, "Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza", *Antipode Online*, 22 marzo 2024, p. 4, trad. mia.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

La soluzione di Israele a questa nefasta crisi d'immagine su scala internazionale, dunque, non è smettere di mietere vittime, bensì delegittimare la causa palestinese lavorando sul piano discorsivo, producendo malcontento verso gli attivisti e consenso rispetto alle uccisioni.

Alcuni danno la colpa ai portavoce, dicendo che i loro messaggi fossero maldestri o arrivassero troppo tardi. Alcuni danno la colpa a inadeguati finanziamenti globali. [...] Molti affermano di star perdendo consensi internazionali a causa di “esperti in social media di Hamas”. [...]. Questo espediente ricorrente installa una narrazione sostitutiva, che rimpiazza la violenza genocida di Israele con la storia di un nemico mediatico lesivo. La violenza dello stato israeliano viene sostituita dalla presunta violenza delle immagini del nemico. E in questa riformulazione, lo stato ebraico è installato come vittima principale.⁹¹

Lo spostamento da parte di Israele dell'attenzione mediatica dal genocidio in atto al conflitto nello spazio digitale è già di per sé un tentativo maldestro di occultare le violenze sioniste. Se a ciò si aggiunge il ricorso a retoriche di vittimismo e antisemitismo e lo sfruttamento di fake news, emergono chiaramente le cause della crisi del sionismo. Smascherato ormai nel carattere strutturale della sua violenza, al discorso sionista non rimane dunque che l'appiglio retorico.

Questa “guerra delle pubbliche relazioni” ha portato il sionismo ad attrezzare gli spazi mediatici in senso nazionalista e ad impegnarsi per censurare il dissenso. Ad essere ancora in gioco, nello spazio mediale come in quello territoriale, sono ancora una volta le due modalità attraverso cui opera il colonialismo di insediamento nella maniera descritta da Wolfe. Il motivo è semplice: “il cyberspazio è diventato cruciale nel controllo della narrazione”.⁹²

Per la fase positiva Israele ha come sempre potuto contare sul supporto degli Stati Uniti. Tra gli investimenti nel campo dell'Hasbara Israele ha investito nell'influencer marketing, una delle più recenti modalità di comunicazione social. In un articolo del 1° ottobre 2025 del Times of Israel si descrive il *Project Esther*, “un piano per combattere l'antisemitismo”. Secondo Al Jazeera

campagne come *Project Esther* manipolano il trauma ebraico storico per promuovere la supremazia bianca e sopprimere i movimenti anticoloniali e

⁹¹ Ivi, p. 5, trad. mia.

⁹² Yousef Ayman, Tarik Mokadi, op. cit., p. 44, trad. mia

antirazzisti, mentre si fa gaslighting sul pubblico affinché accetti la solidarietà palestinese, anche quando espressa da ebrei, come antisemita.⁹³

Il progetto risponderebbe dunque alla solita necessità sionista di sfruttare elementi retorici strategici per accaparrarsi consensi. In tal caso si utilizzano le piattaforme personali di *influencer* ebrei statunitensi più o meno noti, cosa che testimonia la capacità dell'Hasbara di reinventarsi, aggiornandosi a livello tecnologico e metodologico.

Nell'articolo del Times of Israel si citano vari numeri: 200.000 dollari per reclutare e coordinare gli influencer, 60.000 dollari per lo sviluppo del progetto, 140.000 dollari per la fase di pubblicazione, 250.000 dollari per gli influencer e i costi di agenzia, 50.000 dollari per i report finali. Le piattaforme coinvolte sono principalmente Instagram e TikTok, e "ci sono prove che il lavoro sia già attivo: il Primo Ministro Benjamin Netanyahu ha incontrato un gruppo di *influencers* statunitensi venerdì a New York".⁹⁴

Il recente approdo allo spazio digitale, tuttavia, dota la causa palestinese di un valore culturale aggiunto, e il discorso attorno alla questione non è liquidabile come strategico o finalizzato all'ennesima invisibilizzazione del genocidio. Quella combattuta nello spazio digitale potrebbe infatti idealmente essere l'unica guerra ad armi pari tra i due schieramenti ideologici. Ad essere schierati sono, in questo caso la volontà di denuncia della resistenza palestinese e i tentativi del sionismo di rovesciare la narrazione, agendo nello spazio mediale come in quello territoriale. Le armi potrebbero essere i soli smartphone e i contenuti delle piattaforme social. Sono certamente riflessi nel web gli squilibri reali di potere, che giocano un ruolo tutt'altro che secondario: l'accesso alle tecnologie e alla connessione internet in Israele è sicuramente più immediato rispetto a Gaza e alla Cisgiordania, perennemente sotto blackout. Inoltre, censura, sorveglianza, software di manipolazione di informazioni e di promozione della visibilità di determinate narrazioni, e metodi di fabbricazione del consenso sono strumenti "essenziali per una più estensiva procedura di cybercolonialismo",⁹⁵ che impedisce a palestinesi ed attivisti online di raggiungere la visibilità desiderata. È

⁹³ Yoav Litvin, "Project Esther: A Trumpian blueprint to crush anticolonial resistance", *Al Jazeera*, 15 novembre 2024, trad. mia.

⁹⁴ Elia-Shalev Asaf, "Inside Israel's 'Esther Project': DOJ filings reveal paid US influencer campaign amid AI-powered PR blitz", *The Times of Israel*, 1° ottobre 2025.

⁹⁵ Yousef Ayman, Tarik Mokadi, op. cit., p. 49, trad. mia.

con il termine cybercolonialismo che si identifica il progetto coloniale attraverso cui

le tecnologie digitali sono armate per intensificare il controllo e soffocare i nativi. [...] Questa manifestazione digitale dell'occupazione non solo compromette la protezione e la sicurezza degli attivisti, ma ha anche effetti agghiaccianti sulla libertà di espressione e sul diritto al dissenso.⁹⁶

Ad essere in pericolo non sono dunque solo i palestinesi e gli attivisti, ma la libertà di espressione in senso più esteso: potenzialmente chiunque esprima il proprio dissenso online è silenziato, quando non ufficialmente interrogato o arrestato.⁹⁷

“L’attivismo digitale si sviluppa in relazione non solo al regime di controllo digitale e sorveglianza, ma anche alla generale minaccia del cybercolonialismo”.⁹⁸ È l’attivismo, dunque, l’aspetto positivo dell’approdo digitale del conflitto. La causa palestinese riesce nonostante tutto a beneficiare delle possibilità del digitale in termini di visibilità e di aumento del supporto a livello internazionale. “Questi spazi virtuali agiscono come gruppi di discussione, di forza e di sostegno comune, costruendo un’identità comune e un obbligo verso la causa palestinese”.⁹⁹ La distanza fisica, conseguenza dell’ormai più che centenaria diaspora palestinese, viene virtualmente annullata negli spazi di discussione della causa; spazi virtuali che rappresentano “un ambiente alternativo e più sicuro per i palestinesi per illustrare la loro esistenza, identità e resistenza”.¹⁰⁰

Con l’approdo del conflitto ideologico al cyberspazio si alzano anche alcune coraggiose voci dissidenti dall’interno di Israele, mettendo alla prova i limiti della censura e della pervasività della retorica sionista, offrendo alla pubblica attenzione aspetti inediti dell’occupazione.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Numerosissime sono infatti le testimonianze di giornalisti e attivisti online che lamentano restrizioni nella diffusione dei propri post o improvvise cancellazioni di contenuti imposte da Facebook o Instagram. Un caso emblematico è quello del giornalista di Al Jazeera Tamer Almisshal, il cui profilo Facebook è stato chiuso il giorno dopo la pubblicazione di un’indagine sulla cooperazione tra Meta e Israele nella moderazione dei contenuti palestinesi. L’episodio è descritto in Al Jazeera Staff, “Meta deletes Al Jazeera presenter’s profile after show criticising Israel”, *Al Jazeera*, 10 settembre 2023 <https://www.aljazeera.com/news/2023/9/10/meta-deletes-al-jazeera-presenters-profile-after-show-criticising-israel> (ultimo accesso 28 ottobre 2025).

⁹⁸ Yousef Ayman, Tarik Mokadi, op. cit. p. 49, trad. mia.

⁹⁹ Ivi, p. 53, trad. mia.

¹⁰⁰ Ivi, p. 49, trad. mia

7. Narrazioni contrarie

In questo sistema paranoico alla retorica sionista si richiede la massima efficienza nella limitazione della diffusione di notizie negative su Israele. La censura militare gioca da sempre, a livello nazionale, un ruolo centrale: la diffusione delle informazioni è quasi appannaggio esclusivo dei portavoce dell'esercito, fatto che garantisce il totale asservimento della narrazione mediatica al governo. Molti israeliani ne conoscono il nome e il volto, poiché, ad oggi, è una presenza costante in televisione: "Daniel Hagari si è guadagnato alti livelli di fiducia da Israele per mantenerli al passo con l'offensiva nella striscia di Gaza, riempiendo un vuoto e rassicurando il pubblico traumatizzato dagli orrori del 7 ottobre".¹⁰¹

I dissidenti, o chiunque esprima umana pietà per le vittime palestinesi, sono duramente sanzionati, quando non addirittura accusati di tradimento e arrestati. Nonostante ciò, nel corso degli anni, alcune coraggiose voci fuori dal coro hanno trovato modo di emergere, denunciando abusi, tentativi di manipolazione e strategie di controllo dell'informazione a opera di Israele. Una delle prime fu l'organizzazione non governativa *B'Tselem*, impegnata nella denuncia degli abusi di Israele nei territori occupati dal 1989 e ancora attiva. Nel sito ufficiale dell'associazione si legge:

L'essenza del regime di apartheid in vigore tra il fiume Giordano e il Mar Mediterraneo è di promuovere e perpetuare la supremazia di un gruppo su un altro. B'Tselem lavora per cambiare questa realtà, riconoscendo che questo è l'unico modo per realizzare un futuro in cui i diritti umani, la libertà e l'uguaglianza siano garantiti a tutti gli esseri umani che vivono qui, palestinesi ed ebrei.¹⁰²

Nel 2007, prima che le tecnologie fotografiche e digitali diventassero largamente accessibili, *B'Tselem* distribuisce alcune telecamere ai palestinesi residenti in Cisgiordania, in zone duramente segnate dalle violenze dei coloni.¹⁰³ Obiettivo del progetto è raccogliere materiali significativi dal punto di vista legale, utili a testimoniare le brutalità sioniste.

¹⁰¹ Rebecca Stein, "Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza", *Antipode Online*, 22 marzo 2024, p. 3, trad. mia.

¹⁰² "About B'Tselem". B'Tselem, https://www.btselem.org/about_btselem, consultato il 13 settembre 2025, trad. mia.

¹⁰³ Chi arriva in Palestina con intenti colonialisti, occupando ed espropriando terreni, non è sempre mosso da credenze religiose: alcuni beneficiano di vantaggi economici o sociali, altri sono mossi da un sentimento fortemente nazionalista, come nel caso del movimento Gush Emunim, altri ancora scappano da questioni legali pendenti.

Una parte degli archivi fotografici risalenti al periodo della Seconda Intifada si è rivelata utile a testimoniare le violenze dell'esercito e spesa come elemento di protesta contro l'occupazione. È quanto avviene con la prima mostra fotografica di *Breaking the Silence*, organizzata a Tel-Aviv nel 2004. Il gruppo, ancora attivo, fu fondato da ex militari che avevano prestato servizio a Hebron durante la seconda Intifada. Lo stesso anno fu segnato, tra le altre cose, dallo scandalo di Abu Ghraib,¹⁰⁴ che incise sulla necessità dello stato ebraico di tenere saldo il controllo dell'informazione. Il potere delle immagini avrebbe di lì a qualche anno segnato una grande inversione di rotta nella percezione dell'occupazione della Palestina nei media di tutto il mondo, grazie all'esplosione nell'utilizzo dei social network. Prima di questo momento, tuttavia, Israele continua alla strenua i tentativi di influenzare i media.

La prima decade del secondo millennio vede il diffondersi delle prime immagini girate da Palestinesi e diffuse da *B'Tselem* e le fotografie dagli archivi di *Breaking the Silence*, oltre che notizie e riflessioni di attivisti e giornalisti antisionisti. Le confessioni e l'evidenza delle brutalità dei soldati iniziano a far vacillare lentamente ma inesorabilmente la reputazione dello stato ebraico, anche internamente.

La reazione dei media israeliani è, a questo punto, di totale negazione. Nel 2008 Ashraf Abu-Rahma, manifestante palestinese, viene colpito e ucciso da un soldato israeliano: l'evento è registrato da un'adolescente dalla finestra della sua casa e diffuso velocemente, arrivando alla televisione israeliana. L'evento inaugura l'utilizzo di una strategia comunicativa che si rivelerà peculiare nella gestione delle crisi d'immagine di Israele: la totale negazione e la delegittimazione della vittima. Il video viene fatto passare come un falso, una prova strategicamente costituita per infangare l'immagine dello stato ebraico. La retorica del falso nasce sul web e acquisisce un'ampia frangia di consensi, così folta da arrivare in parlamento ed essere frequentemente sfruttata come strumento di Hasbara. Ad oggi la tecnica è largamente praticata dallo stesso primo ministro Benjamin Netanyahu.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Una serie di gravi violazioni dei diritti umani, torture e umiliazioni ad opera dei soldati americani sui prigionieri di guerra in Iraq.

¹⁰⁵ Insieme al continuo e instancabile appellarsi, nei discorsi pubblici, alla necessità di distruggere Hamas per il bene degli stessi palestinesi, che li terrebbe sotto controllo, ostacolando l'ingresso di aiuti umanitari e usando i civili come scudi umani. È una retorica ormai largamente smascherata che serve esclusivamente a mascherare il genocidio: è improbabile che lo stato con l'intelligence più evoluta al mondo non sia in grado di individuare dei terroristi.

Come sappiamo dagli studi postcoloniali, il ripudio delle rivendicazioni indigene di vario genere (sulla storia, sulla terra, sull'umanità, ecc.) era una logica fondamentale di tutti i progetti coloniali: vale a dire, l'accusa che la rivendicazione indigena fosse inautentica o inventata sotto qualche aspetto. Tali forme di ripudio furono cruciali per consentire la violenza del colonialismo nelle sue varie forme.¹⁰⁶

La tecnica della delegittimazione della prova di violenza viene adoperata anche in maniera retrospettiva, investendo uno dei casi che avevano più fatto scalpore negli anni della seconda Intifada: l'omicidio del dodicenne Muhammad Al-Durrah il 30 settembre 2000. L'evento, ripreso da un corrispondente palestinese della televisione francese, diventa presto virale, diffuso a livello globale e raggiungendo un pubblico inedito. Ciò infligge un colpo senza precedenti alla reputazione di Israele, che corre ai ripari. La strategia si dipana lungo gli anni successivi, in cui gradualmente si instillano dubbi sulla veridicità della ripresa fino all'organizzazione di una vera e propria campagna a difesa dell'esercito e dell'operato dei soldati. I media israeliani adoperano l'espressione *Pallywood*¹⁰⁷ per screditare le prove di violenza ed abbattere sul nascere la retorica anti Israele, alludendo alla fabbricazione cinematografica delle prove incriminanti. Si inizia così a parlare di finte ferite, finte morti, performance di attori, immagini editate, suoni di spari aggiunti in postproduzione, riprese mosse e tagli di montaggio strategici.¹⁰⁸ Dieci anni dopo Muhammad Al-Durrah diventa "il bambino che non è mai morto" secondo i giornali.

La strategia della negazione è largamente sfruttata da Israele negli anni a seguire, intensificandosi nell'era degli smartphone e delle fake news. Al 2010 risale la fondazione di Tazpit,¹⁰⁹ agenzia di stampa nata con lo scopo di rappresentare il punto di vista dei coloni, difendendo ad ogni costo l'immagine di Israele, offrendo un contraddittorio alle immagini di B'Tselem e, di fatto, attaccandone la credibilità. Quando i filmati risultano tecnicamente inattaccabili, la strategia di Tazpit è di portare i lettori a

¹⁰⁶ Rebecca Stein, *Screen Shots: State Violence on Camera in Israel and Palestine*, Stanford University press, 2021, p. 74, trad. mia.

¹⁰⁷ Il termine è utilizzato per la prima volta dallo storico americano Richard Landes, professore della Bar-Ilan University di Tel Aviv, e collocato nel contesto di un fenomeno più ampio, che chiama *lethal journalism*. L'espressione è adoperata da Landes per denunciare una generale volontà dei media occidentali di attaccare l'immagine di Israele, presentando posizioni faziose come notizie oggettive.

¹⁰⁸ Le accuse furono così gravi che B'Tselem rispose rivelando i dettagli del loro processo di lavorazione delle immagini ricevute e delle analisi forensi.

¹⁰⁹ "Si riferivano alla Cisgiordania con i nomi biblici, una pratica coloniale diffusa, un modo per dare un fondamento alla sovranità israeliana con la storia biblica [...] evitavano la parola palestinese" appunta Rebecca Stein da una visita del 2013 (Rebecca Stein, *Screen Shots: State Violence on Camera in Israel and Palestine*, Stanford University press, 2021, p. 85, 86, trad. mia).

chiedersi cosa sia avvenuto prima delle violenze dei coloni e dei militari, ritenute sempre e comunque risposte. Si diffonde l'idea che fossero i palestinesi a provocare la reazione violenta, innescandola con minacce e incitazioni che la giustificano in ogni caso, e che fossero abili manipolatori, appoggiati dagli operatori di organizzazioni internazionali per i diritti umani.¹¹⁰ Il meccanismo è ripetuto e adattato alle contingenze. La violenza subita dai palestinesi è intesa da Israele come un'arma dialettica con potenzialità da non sottovalutare, e in quanto tale è prontamente disinnescata. La violenza assume in questo modo una portata doppia, fisica e semantica: è praticata non solo sul piano materiale, ma anche nelle modalità di invalidare e silenziare le reazioni alla violenza.

Nonostante i disperati tentativi di silenziare il dissenso, la verità, ha trovato il modo di irrompere anche tra le fila israeliane ed ebraiche. Molti giovani in Israele hanno, infatti, iniziato a protestare contro l'obbligo militare, rifiutando di arruolarsi e bruciando in strada l'ordine di leva. Molti protestano per l'incapacità del governo di svolgere negoziati efficaci per liberare gli ostaggi trattenuti da Hamas,¹¹¹ altri individuano nell'esercito la responsabilità del genocidio in atto. Episodi del genere sono avvenuti ad opera del movimento Mesarvot, nato nel 2015 per supportare gli obiettori di coscienza che decidono di non rispettare l'obbligo militare. Molti dissidenti sono puniti con il carcere. Se si considera il militarismo sfrenato dello stato ebraico e le operazioni di indottrinamento a cui sono sottoposte le giovani generazioni, si comprende il carattere rivoluzionario di questa scelta.

Entrare nell'esercito è un vero e proprio rito di iniziazione all'età adulta per gli israeliani: un modo per fare la propria parte nella società, per rispettare il contratto sociale. "Non siamo lo stato di Israele senza l'esercito. È la cosa più importante che abbiamo nel paese. Dobbiamo nutrirlo e continuare a contribuire, specialmente le giovani generazioni. È ciò che rende il nostro esercito unico".¹¹² Dalla descrizione di simili esperienze si evince che per arrivare a riconoscere la veridicità degli eventi di violenza sionista, gli israeliani hanno necessità di passare per un processo di emancipazione e decostruzione della realtà che conoscono, prodotto di un efficace indottrinamento.

¹¹⁰ Da questo momento in poi le camere iniziarono a riportare integralmente le violenze.

¹¹¹ Ironico per un paese che ha fatto della diplomazia internazionale la sua condizione di esistenza.

¹¹² È quanto afferma una giovane recluta nel servizio di The Guardian sul fenomeno della diserzione militare tra giovani israeliani. Su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sbFXEbKmzHA&t=505s> (ultimo accesso il 9 febbraio 2026).

Parte II: Resistenza palestinese dal cinema al videoattivismo

1. Il panorama mediale in Palestina

La possibilità per i palestinesi di stampare giornali, produrre e distribuire film, avere accesso alle frequenze radiofoniche e televisive, produrre contenuti digitali e, in generale, esprimersi liberamente attraverso le possibilità e le tecniche dei media tradizionali e digitali è bersaglio di Israele sin dalla sua fondazione. Il contesto mediale non è liberamente fruibile per i palestinesi. È per questo motivo che il tema della resistenza si è sviluppato in maniera spontanea all'interno dei contenuti dei media palestinesi, accompagnandone l'evoluzione e sfidando costantemente i limiti dell'oppressione. La libertà d'espressione palestinese ha in realtà risentito, nei primi anni del movimento sionista e prima della costituzione ufficiale dello stato ebraico, di ostacoli posti in essere dal controllo ottomano prima e britannico poi. La possibilità per i palestinesi di immaginare uno stato di autodeterminazione esiste da sempre nei tentativi di ottenere spazio nei canali dei media, oltre che nelle manifestazioni e nei movimenti di resistenza.

La prima fase della storia della copertura mediatica della resistenza palestinese, che è, in ultima analisi, la storia dei media palestinesi, è da ricercarsi nelle pubblicazioni sulla carta stampata, che, sin dai primi decenni del Novecento ospitano i rivolgimenti discorsivi dei processi di resistenza all'oppressione. “*Falastin*, giornale fondato nel 1911, chiuso dagli Ottomani e successivamente riaperto, è ad oggi una delle più antiche pubblicazioni in Palestina. [...] Questa prima fase [...] ha contribuito a collegare il giornalismo palestinese alla lotta per la liberazione nazionale”.¹¹³ I britannici, arrivati in Palestina attraverso la scia dell'imperialismo e mossi per lo più da interessi economici e di controllo territoriale, ripropongono i metodi di censura editoriale dell'Impero ottomano. Intraprendono, come avviene da copione nei processi di colonizzazione, un programma simultaneo di repressione della resistenza palestinese e di costituzione di una rete mediale in linea con l'impero britannico. La produzione della carta stampata aumenta e “i giornali iniziarono a collegarsi e a diffondere notizie da tutto il mondo attraverso i sistemi telegrafici dell'Impero britannico”.¹¹⁴ Editori, giornalisti e realtà palestinesi legati ai movimenti di liberazione e rivendicazione

¹¹³ Gretchen King, “Palestine: Resilient Media Practices for National Liberation”, in *Arab Media System*, Carola Richter e Claudia Kozman (a cura di), Open Book Publishers, 2021, p. 40, trad. mia.

¹¹⁴ Ibid.

territoriale sono invece sottoposti a continui tentativi di silenziamento attraverso esili e chiusure forzate. Anche la radio subisce un'accelerazione in concomitanza all'arrivo dei britannici: il *Palestine Broadcasting Service* inizia le trasmissioni nel 1936 in inglese, arabo ed ebraico al fine di "competere al meglio con la stampa politicizzata",¹¹⁵ e con la voce di rivendicazione dei palestinesi.

La politicizzazione della stampa di fattura palestinese è un processo spontaneo, che risponde all'esigenza di raccontare i movimenti di rivendicazione e sostenere la liberazione della Palestina dall'impossibilità esistente di autodeterminarsi. Per gli obiettivi e la linea di azione politica subisce le conseguenze imposte dagli oppressori. L'intero sistema dei media palestinesi si sviluppa in un contesto di rivendicazione e conquista di spazi, in cui il solo racconto dell'esistenza palestinese è già di per sé un atto rivoluzionario, troppo scomodo per essere discusso sui giornali.

Quanto sarà più che mai evidente nel confronto con l'entità sionista, è già presente in una forma embrionale durante i primi anni del Novecento, quando a ostacolare la costruzione di una politica di autodeterminazione in Palestina sono ottomani e britannici. Le politiche di repressione del dissenso funzionano già secondo schemi particolarmente severi.

Con la costituzione ufficiale dello stato ebraico viene imposto il rilascio di concessioni speciali da parte del Ministero dell'Interno per stampare giornali, le frequenze radiofoniche sono prese d'assalto dal movimento sionista, lo studio di *Palestine Broadcasting Service* è preso da Israele. La Nakba del 1948 significa per i palestinesi la distruzione della quasi totalità dell'apparato mediale: il governo israeliano vieta qualsiasi trasmissione radiofonica, distrugge l'intera filiera della carta stampata, attaccando le redazioni e arrestando i giornalisti, tutte le pubblicazioni sono sottoposte a dura censura militare.

In questo periodo il contributo dei palestinesi in esilio o rifugiati all'estero risulta fondamentale: le trasmissioni radiofoniche e televisive si appoggiano a sistemi, industrie e tecnologie di altri stati. Le vicine nazioni arabe ospitano le trasmissioni finché l'OLP non acquisisce un trasmettitore nel 1965 e inizia a trasmettere in Palestina dalla Siria e dal Libano. Diaspora, esilio e dispersione territoriale fanno parte ormai da più di un secolo dell'identità culturale palestinese: lo spazio mediale riflette e, insieme,

¹¹⁵ Gretchen King, op. cit. p. 40, trad. mia.

combatte la separazione dalla comunità e la lontananza dal territorio. Questo aspetto sarà evidente in maniera particolare nell'era digitale.

Fino agli accordi di Oslo nel 1993 in Palestina praticamente non esiste più una radio o una televisione di stato; allo stesso modo l'accesso a Internet è negato dal regime sionista. Dopo la Prima Intifada e la firma degli accordi, il sistema mediale palestinese si arricchisce, ottenendo di fatto il diritto di esistere insieme al riconoscimento dell'OLP, e impegnandosi nella ricostruzione dell'infrastruttura delle telecomunicazioni. Vengono in questa occasione assegnate alcune frequenze all'Autorità Palestinese, aumenta il numero di reti private, molte trasmissioni dall'estero assumono carattere ufficiale ritornando sui territori, si lancia la *Palestinian Broadcasting Company*, statale e finanziata con fondi pubblici. Con la morte di Arafat e la vittoria elettorale di Hamas, il presidente dell'Autorità Palestinese Mahmoud Abbas pone sotto controllo presidenziale tutti i media statali. Nello stesso periodo gli aggiornamenti relativi alle tecnologie satellitari e l'apertura alle reti private danno il via ad una proliferazione delle trasmissioni, potenzialmente provenienti da tutto il mondo, spesso senza autorizzazione legale.

Il lavoro di un canale come *Al Jazeera*, operante su satellite, significa l'apertura di nuovi spazi di visibilità per la causa palestinese, soprattutto quando nei primi anni Duemila assume giornalisti per trasmettere dai territori occupati. Il contributo dei giornalisti locali risulta fondamentale nella copertura mediatica dalla Seconda Intifada in poi. Questa apertura inedita significa la possibilità per i palestinesi di accedere a flussi di informazioni globali e di rompere in parte l'isolamento imposto dallo stato ebraico. Nonostante ciò

Il principale ostacolo allo sviluppo delle tecnologie e delle infrastrutture mediatiche in Palestina rimane l'occupazione israeliana, che limita la capacità [...] di importare le tecnologie necessarie per mantenere e modernizzare il sistema mediatico, [...] impedisce l'accesso alle frequenze per le trasmissioni, applica restrizioni alle telecomunicazioni al 2G o al 3G tramite assegnazione dello spettro, [...] attacca ripetutamente gli uffici, gli studi e le infrastrutture dei media palestinesi.¹¹⁶

I continui attacchi di Israele hanno, tuttavia, costretto le trasmissioni radiofoniche e televisive ad operare in segreto.

¹¹⁶ Gretchen King, op. cit., p. 49, trad. mia.

L'apertura della connessione Internet sembra in prima istanza aggirare questo tipo di problemi, facendo sì che “i palestinesi in Palestina possano riferire più facilmente sugli eventi locali a un pubblico globale attraverso un numero crescente di siti web di informazione con sede in Palestina e all'estero”.¹¹⁷ Sul web iniziano così velocemente ad operare giornali, televisioni e radio già consolidate, mentre privati cittadini e attivisti palestinesi approdano sui social network e iniziano a registrare e pubblicare la realtà della vita quotidiana sotto il regime di occupazione e a indire mobilitazioni transnazionali per la causa palestinese. Prevedibilmente “tutte le connessioni al World Wide Web passano attraverso Israele, che opera regolarmente interruzioni, distrugge le infrastrutture, [...] collabora con aziende tecnologiche private per censurare e chiudere gli account palestinesi”.¹¹⁸ Il fine è sempre quello di silenziare la realtà dei palestinesi sotto occupazione, e dunque “censurare, arrestare, deportare e uccidere i giornalisti palestinesi [...]”.¹¹⁹ Il rapido adattamento tecnologico ha comunque operato una svolta significativa nella narrazione mediatica della realtà palestinese a Gaza e in Cisgiordania.

Durante i bombardamenti aerei di Israele del 2008, 2009 e del 2012, la maggior parte dei palestinesi a Gaza non aveva accesso diffuso alle tecnologie digitali e una connessione Internet affidabile. [...] Ma dal 2014 e, ancor più, nel 2021 – durante i bombardamenti israeliani – le tecnologie mobili e digitali si sono diffuse nella popolazione gazawi, e i palestinesi iniziano a filmare e postare gli attacchi militari alle loro comunità quasi in tempo reale.¹²⁰

In questo contesto di continui silenziamenti e tentativi di repressione l'immagine è testimonianza della resistenza politica e della sopravvivenza palestinese, e la sua diffusione è un atto rivoluzionario capace di innescare un conflitto culturale su scala mondiale. Prima di essere chiaro nelle immagini digitali e nei contenuti sui social network, un simile processo è già all'opera nella produzione cinematografica.

¹¹⁷ Gretchen King, op. cit., p. 44, trad. mia.

¹¹⁸ Ivi, p. 49, trad. mia.

¹¹⁹ Ivi, p. 50, trad. mia.

¹²⁰ Rebecca Stein, “Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza”, *Antipode Online*, 22 marzo 2024, p. 4 trad. mia.

2. Il cinema palestinese: periodi, prassi e istituzioni

Il medium cinematografico arriva in Palestina “come la maggior parte delle comunità arabe [...] negli anni Venti. Negli anni Trenta furono costruiti cinema nelle maggiori città”.¹²¹ Prima di questo momento, tuttavia, i territori palestinesi sono già stati registrati su pellicola da troupes e produzioni cinematografiche europee. Negli anni immediatamente successivi all’invenzione dei Lumière, infatti, registi e cineasti arrivano in Palestina per girare documentari, riprendendo siti archeologici e paesaggi.

La popolazione palestinese era come parte integrante del paesaggio [...] non ci furono mai interviste [...] i palestinesi erano ritratti come retrogradi e colpiti dalla fame, mentre le colonie ebraiche erano accreditate come responsabili per aver portato la cultura in una landa desolata.¹²²

Sostituire questo tipo di narrazione sarà, tra le altre cose, obiettivo fondamentale del movimento cinematografico palestinese sorto alla fine degli anni Sessanta.

Il primo film di fattura palestinese risale al 1935, girato da Ibrahim Hassan Sirhan, e ritrae la visita del principe saudita a Gerusalemme e Jaffa, accompagnato dal Mufti palestinese. Sirhan racconta l’esperienza al regista Kassam Hawal in un’intervista pubblicata nel testo *The Palestinian Cinema* nel 1978: le sue personali memorie attestano l’esistenza di una realtà cinematografica in Palestina prima della Nakba. In realtà il cinema non penetra subito nel panorama mediale palestinese, per cause di diversa natura. Concorrono motivi di ordine economico:

Il cinema è un’industria, e le industrie hanno bisogno di risorse finanziarie, competenze, obiettivi strategici e pianificazione a livello nazionale. La leadership palestinese [...] non sapeva né come gestire il conflitto a carico dalla società che guidava, né come scegliere gli strumenti giusti e utilizzarli in modo appropriato per raggiungere gli obiettivi nazionali.¹²³

Esistono motivi culturali: “la società palestinese era costituita prevalentemente da una popolazione contadina”,¹²⁴ che aveva una “percezione del cinema come invenzione occidentale che corrompe la morale”.¹²⁵ I primi film diffusi in Palestina sono infatti “soprattutto commedie musicali e melodrammi superficiali sull’amore,

¹²¹ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 15, trad. mia.

¹²² Ibid.

¹²³ Ivi, p. 18, trad. mia.

¹²⁴ Ivi, p. 15, trad. mia.

¹²⁵ Ibid.

un argomento a cui la società conservatrice era contraria".¹²⁶ Oltre a ciò, ostacoli e provvedimenti di natura politica derivanti dal controllo del governo mandatario riescono a silenziare qualsiasi tentativo di utilizzare il cinema come strumento di resistenza.

Il *Moving Pictures Act* (1929) e il *Newspaper Act* (1933) conferivano ai censori [...] l'autorità di chiudere i cinema per motivi d'immoralità o corruzione della società. [...] Nel 1935 il *Public Amusement Act* definì la maniera attraverso cui era concesso ai cinema di tenere proiezioni. [...] Nel 1939, il Regolamento Numero 57 aggiunse una clausola che obbligava i proprietari dei cinema a consegnare il programma dei film a un tenente di polizia prima della proiezione.

Il periodo dal 1935 al 1948 viene identificato dagli storici come il primo periodo del cinema palestinese. Le fonti pervenute, come nel caso di Sirhan, sono per lo più testimonianze orali, articoli di giornali e documenti relativi alle produzioni; nessuna traccia di film.¹²⁷ Il primo film di Sirhan, la registrazione della visita del principe saudita a Gerusalemme nel 1935, lo colloca tra i fondatori del cinema palestinese, insieme al direttore della fotografia Jamal al-Asphar, che collabora al documentario. Subito dopo i due realizzano un secondo film, *Realized Dreams*, uscito nel 1938 con l'obiettivo di

promuovere la causa degli orfani e dimostrare che i palestinesi sono in grado di fare film, perché allora la gente non credeva che i palestinesi potessero fare film, così come oggi non riesce a immaginare che un palestinese possa inviare un satellite nello spazio.¹²⁸

Nel 1945 Sirhan dichiara l'intenzione di voler fondare la sua realtà produttiva, attirando gli interessi di Ahmad Hilmi al-Kilani, che lo raggiunge dal Cairo, dando inizio all'esperienza di Arab Film Company. La compagnia produce *Holiday Eve* (1947), di cui non si hanno più tracce e *A Storm at Home*. L'esperienza di Sirhan non rappresenta un unicum: alcune testimonianze ricordano la produzione di un film a cura di Al Jazira, di proprietà di Abd-er-Razak Alja'uni. Anche Muhammad Saleh Kayali, proprietario di uno studio fotografico, realizza un film sulla questione palestinese, commissionato dalla Lega Araba. Le operazioni militari sioniste che avrebbero portato alla fondazione dello stato di Israele impediscono,

¹²⁶ Ivi, p. 18, trad. mia.

¹²⁷ Fu proprio Sirhan, intervistato dal regista iracheno Kassem Hawal, a rivelare l'esistenza di un cinema pre-Nakba. Le memorie di Sirhan furono pubblicate nel libro *The Palestinian Cinema* nel 1978.

¹²⁸ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 13, trad. mia.

tuttavia, l'avanzamento delle produzioni cinematografiche da parte palestinese, che riprendono la loro normale attività solo vent'anni dopo.

Dopo la Nakba nel 1948 i palestinesi diventano rifugiati, esiliati o in minoranza nella loro terra. Le difficoltà della situazione, profondamente traumatica, bloccano qualsiasi tipo di espressione artistica, cinematografica, politica e militante. È questo un periodo, il secondo del cinema palestinese, di silenzio quasi totale,¹²⁹ nel quale i palestinesi tentano di elaborare ad un livello psicologico profondo e tendenzialmente privato la nuova realtà in cui si trovano.

Il periodo successivo, dal 1967 al 1982, è identificato come terzo periodo del cinema palestinese e presenta delle caratteristiche peculiari, che lo differenziano non solo dagli altri momenti del cinema palestinese, ma dalla maggior parte dei movimenti cinematografici della storia contemporanea. Gli anni di riferimento corrispondono a eventi di rilevanza storica: sono quelli dell'occupazione di Cisgiordania e Striscia di Gaza da parte di Israele (1967) e dell'invasione del Libano (1982). In questo arco di tempo registi e cineasti lavorano fuori dai loro territori, principalmente in Libano e Giordania, operando all'interno della cornice politica dell'OLP, che ne definisce limiti, priorità e obiettivi. Il germoglio di questa singolare esperienza viene piantato quando la fotografa Sulafa Jadallah Mirsal fonda una piccola unità fotografica, che si occupa principalmente di immagini commemorative dei martiri palestinesi. Nel 1968 l'unità viene acquisita da Fatah, nella sede ad Amman, diventando il Dipartimento di Fotografia. Il Dipartimento non si occupa di cinema in maniera specifica; Fatah ne descrive "gli obiettivi: documentazione degli eventi, appoggiare la causa palestinese e prestare servizio alla stampa".¹³⁰ Il lavoro di Mirsal si arricchisce grazie alla presenza di due professionisti operanti nella televisione giordana: Mustafa Abu-Ali e Hani Johariya. Nonostante le direttive istituzionali limitino il loro lavoro alla fotografia, il gruppo produce dei film con le attrezzature disponibili, riprendendo manifestazioni, raduni pubblici e altre attività culturali e politiche.

Il primo film realizzato dal Dipartimento è *Say No to the Peaceful Solution* (1968), che comprende immagini di eventi e interviste girate durante l'ondata di

¹²⁹ "Ci sono indicazioni che il produttore palestinese Ibrahim Hassan Sirhan abbia diretto, filmato o partecipato ad un film in Giordania nel 1957, ma non c'è nessuna prova evidente. [...] Nel 1964 il regista palestinese Abdallah Ka'wash girò un film, *My Homeland, My Love*, ad Amman e in altre città." (Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 20, trad. mia).

¹³⁰ Nurith Gertz., George Khleifi, op. cit., p. 20, trad. mia.

manifestazioni contro il piano Rogers.¹³¹ Durante gli eventi del *Black September*¹³² in Giordania l'OLP, guidata da Fatah, si sposta da Amman a Beirut, insieme al Dipartimento di Fotografia. Il film *With Blood and Soul* (1971), girato in questo periodo, ne ritrae gli eventi.

Seguendo il percorso tracciato dal Dipartimento di Fotografia (poi *Palestinian Film Foundation*), altre organizzazioni politiche palestinesi si dotano di un'unità di produzione cinematografica, instaurando un rapporto di continuità tra la militanza palestinese e l'attività cinematografica. È proprio questa profonda connessione tra cinema e realtà politiche dedite al movimento di liberazione ad essere peculiare di questo periodo: la camera è il luogo di elaborazione, di celebrazione e di conservazione della memoria della rivoluzione palestinese. Per la prima volta i registi palestinesi rivendicano la responsabilità della narrazione del proprio dolore e della propria battaglia, diffondendo immagini che ritraessero il loro punto di vista.

La percezione dei palestinesi passa così da quella compassionevole del rifugiato a quella dell'impavido combattente rivoluzionario: un'immagine che di lì a poco sarebbe stata assunta dai media occidentali e trasfigurata in quella del terrorista. La condizione del cinema in Palestina risulta dunque "unica nel suo genere, una corrente cinematografica istituzionalizzata [...] che operava all'interno di un movimento di liberazione nazionale".¹³³ Rapportata al sistema mediatico è una situazione decisamente atipica e dalla forte carica rivoluzionaria: il dissenso si esprime non nei confronti dell'apparato di una singola nazione, quanto verso il panorama mediatico globale. Il rapporto tra produzione filmica e istituzioni palestinesi non è comunque di totale complicità:

È qui che risiedevano sia i suoi punti di forza che le sue debolezze. Da un lato [...] il movimento nazionale finanziava troupe, uffici, sessioni di riprese di routine e produzioni. Dall'altro lato, tutto funzionava secondo le priorità delle organizzazioni.¹³⁴

¹³¹ Piano di pace proposto nel 1969 dal segretario di Stato degli Stati Uniti William Rogers, volto a risolvere la questione Israele-Palestina tramite il ritiro israeliano dai territori occupati, ma che non riconosceva la Palestina e l'OLP.

¹³² Il conflitto armato tra l'esercito giordano e i gruppi palestinesi dell'OLP, culminato con il trasferimento di questi ultimi in Libano.

¹³³ Nadia Yaqub, *Palestinian Cinema in the Days of Revolution*, University of Texas Press, Austin, 2018, p. 1, trad. mia.

¹³⁴ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 22, trad. mia.

L'interesse dei leader palestinesi non è, infatti, quello di produrre film di pregio artistico, quanto di utilizzare il mezzo cinematografico per spiegare, sostenere e diffondere la causa palestinese, soprattutto in Occidente. I film di questo periodo sono infatti spesso identificati come "cinema della rivoluzione palestinese" o "movimento cinematografico", in continuità e al servizio di quello politico.

Questo sentimento rivoluzionario si è spesso espresso in termini marxisti,¹³⁵ allineandosi così ad altri movimenti di rivendicazione e resistenza.¹³⁶ Il sorgere di un sentimento generale di dissenso e contestazione avrebbe portato negli anni Settanta ad una messa in discussione della legittimità della materia culturale su scala globale. Il dibattito innesca un processo di decostruzione culturale in cui trovano spazio discussioni su capitalismo, colonialismo, razzismo e misoginia che accompagnano processi di decolonizzazione e riforme in campo sociale. In campo cinematografico una nuova generazione di registi manifesta insofferenza verso i canoni del classicismo hollywoodiano, ritenuto anacronistico e in forte necessità di rinnovamento. Le pratiche di registi, critici e cineasti cambiano radicalmente, assumendo una prospettiva politica e militante. Questo genera un interesse inedito, come dimostra il caso della Nouvelle Vague francese,¹³⁷ per il cinema palestinese e per i movimenti legati al cinema di altri popoli oppressi, risultando in una visibilità inedita per la causa.

Yaqub traccia in particolare un collegamento tra i caratteri del cinema militante palestinese, il movimento argentino nato dal manifesto *Verso un terzo cinema* del 1969 di Fernando Solanas e Octavio Getino, e la pratica *Per un cinema imperfetto* descritta dal regista cubano Julio Garcia Espinosa nel 1979.

Con il terzo cinema, il cinema palestinese condivide

¹³⁵ Emblematica è la dichiarazione presentata dalla delegazione palestinese al Tashkent Film Festival del 1973: "La guerra del popolo è ciò che ha dato al cinema della rivoluzione palestinese le sue caratteristiche e il suo modo di operare... La luce è l'arma primaria, e, similmente, la camera 16 millimetri è l'arma più appropriata per il cinema del popolo. Il successo di un film si misura con gli stessi criteri con cui si misura il successo di un'organizzazione militare, poiché entrambe aspirano alla realizzazione di una causa politica... Il desiderio di combattere è l'elemento più importante nella guerra popolare, e quindi è anche la componente più importante nella militanza cinematografica... Il film rivoluzionario è dedicato agli obiettivi tattici e strategici della rivoluzione. Il film militante, quindi, deve diventare un bene essenziale per le masse, al pari di un pezzo di pane." (riportato in Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 23, trad. mia).

¹³⁶ In Sud America, Cuba, Brasile, Nord Africa, Vietnam, Angola, Mozambico e altri luoghi.

¹³⁷ Jean-Luc Godard si recò ad Amman nel 1968, incontrando Abu-Ali e Johariya, per filmare alcuni materiali, poi utilizzati in *Ici et ailleurs* (1970).

una pratica cinematografica che è al tempo stesso indissolubilmente legata a un movimento politico rivoluzionario e impegnata in un cambiamento radicale nel finanziamento, nella produzione, nella concettualizzazione, nella distribuzione e nella visione dei film.¹³⁸

Mentre il cinema imperfetto:

sostiene il potere comunicativo ed estetico delle imperfezioni del cinema a basso budget che nasce da contesti di urgenza politica. [...] Evitando qualsiasi dipendenza da attori e registi famosi, [...] preferendo individui formati e pronti ad assumere una varietà di ruoli.¹³⁹

I registi palestinesi operano “nel tentativo di creare un linguaggio cinematografico in sintonia con la rivoluzione palestinese e le sue esigenze”,¹⁴⁰ fatto che ne mette non di rado a rischio la vita. Essere presente direttamente sul campo di battaglia, infatti, è

concepito non solo come attivazione di una rappresentazione dal punto di vista del combattente palestinese, ma anche, di per sé, un atto rivoluzionario che cercava di eliminare la mediazione della rappresentazione.¹⁴¹

Lo stile dei film è assimilabile ad “un cinegiornale condito da analisi politiche”,¹⁴² l’azione ripresa in tempo reale è il centro della narrazione militante, spesso accompagnata da riflessioni di carattere politico, interviste di leader e civili e inserti con materiali di archivio.¹⁴³ Nonostante i rischi, le difficoltà produttive e la generale scarsità di risorse, registi e cineasti palestinesi hanno modo di produrre un gran numero di film, più di sessanta, principalmente documentari. Spesso i film vengono sottoposti alla visione dei leader politici e proiettati nei campi rifugiati prima di essere distribuiti. La fase di distribuzione è affidata nella maggior parte dei casi al circuito dei festival, cosa che contribuisce all’aumento di visibilità¹⁴⁴ della causa in tutto il mondo. Con l’invasione del Libano da parte di Israele nel 1982 il Dipartimento di Fotografia viene trasferito in Tunisia, le infrastrutture cinematografiche dell’OLP cessano di esistere, e l’intero archivio cinematografico

¹³⁸ Nadia Yaqub, op. cit., p. 50, trad. mia.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ivi, p. 2, trad. mia.

¹⁴¹ Ivi, p. 56, trad. mia.

¹⁴² Ivi, p. 26, trad. mia.

¹⁴³ La volontà di archiviazione e di conservazione è alla base dell’attivismo palestinese, che combatte da sempre contro la cancellazione dell’identità culturale.

¹⁴⁴ Visibilità che rispondeva anche ad un’altra esigenza: quella di mantenere viva l’attenzione sulla causa palestinese in un periodo in cui la retorica del terrorismo stava iniziando a prendere il sopravvento.

palestinese, che comprende tra le altre cose immagini e riprese pre-Nakba, viene rubato.¹⁴⁵

Dal 1982 gli storici considerano iniziato il quarto periodo del cinema palestinese, che arriva fino al presente. I fondamentali cambiamenti in campo cinematografico sono il prodotto dell'adattamento alla nuova realtà istituzionale. Il trasferimento delle infrastrutture dell'OLP risulta in una politica fortemente frammentata, che dà modo all'occupazione sionista di intensificare e istituzionalizzare le sue misure. La reazione palestinese culmina negli avvenimenti della Prima Intifada (1987-1993), che porta agli accordi di Oslo e alla creazione dell'Autorità Palestinese nel 1994. Questa

si allontanò dalla resistenza armata per operare sempre più nell'ambito dei negoziati internazionali e, man mano che cresceva la sua dipendenza da tale ambito per il finanziamento, l'ideologia della liberazione attraverso la lotta armata sopravvisse quasi esclusivamente all'interno delle organizzazioni islamiste.¹⁴⁶

L'Autorità Palestinese e gli Accordi di Oslo non migliorano la problematica condizione dei palestinesi, che, continuando a subire incursioni e violenze sioniste, organizzano la Seconda Intifada. Il controllo dell'Autorità Palestinese (ufficialmente Stato di Palestina dal 2013) è limitato ad oggi solo ad alcune zone della Cisgiordania, mentre Hamas governa a Gaza dal 2006. Questa situazione politica è spesso presente nei film palestinesi, dove

i personaggi resistono non solo alla violenza e all'occupazione israeliana, ma anche alla corruzione, all'inefficienza e all'ingiustizia dell'Autorità Palestinese o alle condizioni economiche di sfruttamento e alienazione.¹⁴⁷

Gli avvenimenti della Prima e della Seconda Intifada “attirarono troupe giornalistiche internazionali che iniziarono a coprire sistematicamente la resistenza sempre più intensa e organizzata all'occupazione israeliana”,¹⁴⁸ e con cui filmmaker e giornalisti palestinesi iniziano a collaborare.

Il nuovo cinema palestinese viene variamente identificato come “cinema palestinese indipendente”, “cinema palestinese dei territori occupati”, “cinema della post-rivoluzione” o “cinema individualistico”. Si caratterizza principalmente

¹⁴⁵ Lo stesso archivio ritrovato da Karnit Mandel in *A Reel War* (2021), oggetto del paragrafo 5 nella prima parte.

¹⁴⁶ Nadia Yaqub, op. cit., p. 8, trad. mia.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ivi, p. 9, trad. mia.

per la mancanza di supporto istituzionale, l'assenza delle prima onnipresenti immagini d'archivio e la coesistenza di varie esperienze individuali.

“Il cinema è relegato ai margini dell'agenda della lotta nazionale”,¹⁴⁹ e venendo a mancare una realtà produttiva centrale più o meno strutturata quale era il Dipartimento di Fotografia, le esperienze di registi e filmmaker non hanno più modo di confluire in progetti militanti collettivi; ciò che risulta è un panorama di realtà produttive fortemente frammentato, spesso supportato dall'estero, da televisioni e compagnie di produzione europee e americane.

I registi del quarto periodo si trovano dunque ad affrontare un panorama nuovo che pone diverse sfide: la mancanza di un organo centrale per la direzione delle attività legate al cinema, la crisi economica dilagante, gli attacchi e i blocchi ad opera di Israele e la mancanza di alleati. Pioniere di questo nuovo cinema è Michel Khleifi, il primo a distaccarsi dai canoni del cinema militante, battendo la strada in direzione di un cinema più autoriale e interrogando tematiche nuove. Dal successo dei primi film di Khleifi,¹⁵⁰ Rashid Masharawi, Elia Suleiman, Ali Nassar, Nizar Hassan, Hani Abu-Assad e altri registi rappresentano il nuovo cinema palestinese, contribuendo con le spesso travagliate esperienze da vissuti personali, elaborando violenze, sradicamento, esili, prigionia e cancellazione culturale in un'ottica nuova. I film “non sono esplicitamente politici o sociali, ma si focalizzano sulle incessanti battaglie esistenziali dei personaggi”.¹⁵¹ Le tematiche del terzo periodo sono ancora presenti, ma ritraggono “la resistenza non più come un atto politico collettivo, bensì come soluzioni individuali che consentono di continuare a vivere normalmente”.¹⁵² Si sfuma spesso tra documentario e finzione, includendo elaborazioni personali legate alle tematiche del trauma, della memoria e della nostalgia, oltre che nuove modalità di rappresentazione della società palestinese¹⁵³ e del rapporto con l'oppressore sionista. All'immissione di nuove soluzioni estetiche ed espedienti produttivi seguono spesso ricezioni ambivalenti dell'audience.¹⁵⁴ L'ampliamento dei punti

¹⁴⁹ Ivi, p. 31, trad. mia.

¹⁵⁰ *Fertile Memories* (1980) e *Wedding in Galilee* (1987).

¹⁵¹ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 45, trad. mia.

¹⁵² Ivi, p. 10.

¹⁵³ Prima rappresentata come coesa e unita dall'obiettivo comune di liberazione nazionale, adesso risulta variegata e include diverse classi sociali.

¹⁵⁴ Le produzioni di Khleifi, Masharawi e Nassar hanno incluso partnership israeliane, questione fortemente criticata dall'audience palestinese.

di vista e la caratterizzazione più personale delle tematiche vengono, in realtà, dalle esperienze dirette dei registi, spesso emigrati e poi ritornati in patria. Rashid Masharawi, ad esempio, dopo un periodo in Olanda torna in Palestina, a Ramallah, dove fonda il *Cinematic Production Center*. In quest'ambito

ha cercato di produrre film locali formando al contempo troupe tecniche e di produzione palestinesi, al fine di ridurre la dipendenza dalle troupe cinematografiche straniere e, di conseguenza, i costi di produzione, limitando così la dipendenza dai finanziamenti esteri.

Nel periodo della Seconda Intifada si diffondono i *roadblock movies*, un filone di film che elabora una risposta estetica e discorsiva alle restrizioni della mobilità imposte dai checkpoint israeliani e dei blocchi stradali in Cisgiordania. Lo spazio in questi film appare discontinuo, figlio di una geografia incerta e continuamente ridiscussa con l'entità sionista. "Le case sono in rovina, gli esterni sono distrutti, l'unico posto lasciato intatto è il confine, il *roadblock* divide sia la geografia che le identità in segmenti isolati".¹⁵⁵

Hani Abu-Assad ha diretto due dei più iconici roadblock movies. Il primo è *Rana's Wedding* (2002), che segue il percorso di una giovane donna per raggiungere l'uomo che vuole sposare. Il cammino dei personaggi viene continuamente bloccato, terminando proprio ad un *roadblock*, dove gli amanti sono costretti a fermarsi e, impossibilitati a proseguire, a sposarsi. Il blocco fisico diventa un ostacolo in senso più ampio, e posto al centro della narrazione. Questo poiché

separa gli amanti, si frappone tra i membri della famiglia che hanno bisogno di incontrarsi, divide le diverse sezioni di Gerusalemme e addirittura le case in spazi segregati [...] la perdita sia degli spazi pubblici che di quelli privati caratterizza gran parte dei nuovi film palestinesi.¹⁵⁶

Il secondo film è *Ford Transit* (2003), la cui ispirazione nasce dalla reale esperienza della lavorazione del film precedente, girato a Gerusalemme Est e Ramallah durante la Seconda Intifada. Durante le riprese

La troupe è stata costretta a entrare nell'area a bordo di Ford Transit, i veicoli che i lavoratori palestinesi utilizzano per recarsi al lavoro in Israele. Abu-Assad ha dichiarato in alcune interviste che l'autista, Rajai, ha ispirato il suo film successivo. "Era un eroe. Diceva sempre 'nessun problema', anche quando ci sparavano".¹⁵⁷

¹⁵⁵ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 153, trad. mia.

¹⁵⁶ Ivi, p. 154.

¹⁵⁷ Ivi, p. 48.

Anche nella fase di distribuzione i cineasti si trovano ad affrontare nuove sfide. I film raggiungono raramente i territori palestinesi: negli anni Settanta molti cinema in Cisgiordania e nella Striscia di Gaza vengono chiusi a causa degli attacchi sionisti; Israele applica inoltre una severa censura rispetto a tematiche ritenute scomode dal governo.

Allo stesso modo, nelle nazioni arabe la diffusione viene in qualche modo limitata: “sembra che temessero il contenuto nazionalista e i messaggi di incitamento, e forse anche lo stile non convenzionale di alcuni dei film”.¹⁵⁸ Come conseguenza di ciò, la diffusione dei film palestinesi, ancora molto legata al circuito dei festival, praticamente raggiunge ogni luogo meno che i palestinesi in Palestina.

Un tentativo di ovviare a tale problema avviene nel 1992, quando il *Jerusalem Film Institute* organizza il primo festival dedicato al cinema palestinese, con proiezioni a Gerusalemme, Nazareth, Nablus e Gaza. Similmente si tenta di istituire delle unità cinematografiche mobili per organizzare proiezioni nei villaggi e nei campi rifugiati. Iniziative simili sorgono a Gerusalemme, Ramallah, Nazareth e si diffondono in Cisgiordania e a Gaza. Sia nella fruizione che nelle fasi di scrittura e lavorazione dei film palestinesi i percorsi richiamati afferiscono all'elaborazione del trauma, alla conservazione della memoria, al compromesso della vita sotto occupazione e all'allontanamento dalla terra. Queste tematiche chiamano in causa analisi più approfondite.

¹⁵⁸ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 36, trad. mia.

3. Il trauma e la narrazione

La storia del cinema palestinese è sin dalle origini chiamata a confrontarsi con gli eventi storici che la accompagnano e che ne definiscono i limiti e le tematiche. Registi e filmmaker palestinesi rischiano continuamente la propria incolumità e la propria vita per realizzare le riprese, e tale realtà, è inevitabile, si riflette nei prodotti audiovisivi, sia in termini estetici che narrativi. È per questo che i film palestinesi riflettono così fedelmente gli avvenimenti storici, integrandone gli effetti nei singoli percorsi narrativi. È questa una caratteristica che si mantiene costante nei prodotti audiovisivi, seppur elaborata con delle differenze a seconda del periodo e degli autori. Nei film del terzo periodo la realtà dell'occupazione è il punto di origine della narrazione militante; nel quarto periodo sono esperienze di vita più personali, che elaborano comunque reazioni al sionismo, ad essere rappresentate ed indagate sullo schermo. I film del cinema palestinese, dunque, si ambientano sempre nella realtà dell'occupazione e del colonialismo, un contesto fortemente traumatico, che produce continuamente ferite individuali e collettive. Nel rappresentare, interrogare e documentare questa condizione, il cinema palestinese tutto si configura come uno spazio di elaborazione del trauma.

Il cinema palestinese [...] da un lato cerca di costruire una continuità storica, che conduce dal passato al presente e al futuro, presentando gli eventi traumatici del passato [...] come qualcosa che è sia assente che presente [...]. D'altra parte, congela la storia in un passato utopico e idilliaco o negli eventi dell'esilio e della deportazione [...]. I processi storici determinano in larga misura da quale lato dell'equazione si volgerà la memoria storica.¹⁵⁹

Gli ostacoli e le forze antagoniste in generale, anche nelle storie più intime e apparentemente slegate dalla storia collettiva, sono sempre e comunque propaggini del colonialismo sionista, e, in quanto tali, sembrano discendere direttamente dal trauma originale. La Nakba del 1948, in seguito alla quale circa 750mila palestinesi furono espulsi dai loro territori, è un riferimento implicito, traumatico, pervasivo e paralizzante. Se analizzata, dunque, nel rapporto che la lega al trauma, la cinematografia palestinese rivela un tentativo instancabile di affrontare gli effetti nefasti della Nakba. Ciò che si vede nei film, che raramente citano direttamente gli eventi storici del '48, è un riferimento tacito ma costante, che gli storici definiscono come una

¹⁵⁹ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 3, trad. mia.

presenza fantasmatica e incombente, una presenza-assenza: un motore narrativo invisibile, ma che dirama i suoi effetti in maniera capillare nelle vite dei personaggi e negli spazi rappresentati.¹⁶⁰ Questa esistenza ambigua agisce sulla struttura narrativa del film instaurando un nuovo tipo di temporalità, che richiama in tutto e per tutto quella traumatica descritta in psicologia.

Il trauma è uno dei concetti chiave della psicologia del Novecento. In Freud è un evento reale tanto orrorifico, inaspettato e scioccante da non venir correttamente conservato a livello della coscienza, che lo rimuove repentinamente. In Lacan è prodotto dall'incontro con il Reale, registro impensabile e indefinibile, che eccede la simbolizzazione e resiste alle possibilità di conversione discorsiva. Il trauma rimane perciò relegato ad una condizione subliminale, rimosso (nel caso di Freud) oppure correlato ad un registro non rappresentabile (in Lacan): in quanto tale, conserva tutta la sua potenza distruttiva. Seppur nascosto, l'evento disturba il funzionamento corretto della vita psichica dell'individuo, impedendo la registrazione progressiva del presente e ritornando periodicamente. Il ritorno del trauma esiste sia nella psicologia freudiana (nello studio del sogno, in particolare), che in quella lacaniana (nel ritorno del Reale), e innesta una deviazione nella struttura lineare del tempo. L'irruzione del trauma rompe i legami di causa ed effetto tra gli eventi, frapponendosi come una lente sulla percezione del presente che richiama l'evento passato. Il trauma non ritorna nella forma di ricordo, ma come evento vivo, pienamente presente e non solamente rappresentato. Non essendo integrato in un flusso di eventi, il trauma innesca una nuova temporalità nella narrazione: il tempo diventa circolare, il presente non viene elaborato se non come effetto dell'evento traumatico, che fa rivivere il passato, negando il futuro. La vita dei palestinesi è costantemente scossa da traumi, evidenti nei film poiché "più il presente è problematico e più la violenza si ripete, colpendo chi non ha ancora dimenticato il trauma iniziale, più è difficile liberarsi da questo circolo vizioso".¹⁶¹

¹⁶⁰ Analizzando la struttura narrativa tipica dei film palestinesi dei termini di Robert McKee, la Nakba appare come una sorta di condizione preliminare al verificarsi dell'incidente scatenante, che in qualche modo lo genera pur rimanendo occulta, presente a priori nello storytelling.

¹⁶¹ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 8, trad. mia.

La struttura narrativa dei film palestinesi sembra dunque riproporre questo tipo di schema. Il trauma nascosto, indicibile, innominabile¹⁶² della Nakba viene continuamente vivificato all'interno narrazione cinematografica, manifestandosi in forme nuove: negli ostacoli che affrontano i personaggi, nella frammentazione dei legami familiari, nell'impossibilità di movimento, nello spaesamento e nel senso di sospensione temporale. È qui che si consolida lo stretto rapporto tra il trauma e la forma narrativa: il soggetto traumatizzato è imprigionato in una struttura temporale che lo porta a rivivere il trauma.

Andando indietro in senso cronologico, prima del trauma esiste un altro elemento, presente con la stessa intensità nel cinema palestinese e fortemente collegato ad esso. Prima dell'evento traumatico, dell'orrore distruttivo, c'è l'immagine idilliaca della vita tranquilla nella propria terra. L'epoca immediatamente precedente alla catastrofe è spesso associata all'innocenza dell'infanzia e descritta come un paradiso perduto. Scene simili hanno assunto diverse funzioni a seconda del periodo. Nei film del terzo periodo le coordinate spaziali sono piuttosto vaghe e, perciò, poco funzionali all'identificazione dei luoghi; rispondono, in realtà ad un bisogno diverso: "tutto sembra astratto, così da estrarre dalle singole inquadrature l'essenza dei vecchi villaggi e della vita tranquilla".¹⁶³¹⁶⁴ Si può osservare la ripetizione di un pattern nella narrazione:

gli eventi, [...] per lo più delineati attraverso materiali d'archivio, sono organizzati secondo uno schema fisso che compare più volte in vari film. Lo schema conduce da immagini di tranquillità (frutteti, alberi, vegetazione) a bombardamenti improvvisi e totalmente inaspettati.¹⁶⁵

Il continuo riferimento al trauma originale e alla perdita dell'idillio, tuttavia, assurge anche e soprattutto ad una funzione socioculturale. Instaura, infatti, quella che Edward Said chiama retorica di appartenenza, cioè una costruzione discorsiva che rafforza i legami sociali sulla base dell'identità; identità, nel caso del popolo palestinese, il cui

¹⁶² *Return to Haifa* (Kassem Hawal, 1982) è uno dei pochi film che allude direttamente agli eventi del 1948. Qui guarire dal trauma significa riparare la visione distorta del protagonista, un uomo palestinese adottato da una famiglia israeliana e cresciuto secondo i dettami del sionismo.

¹⁶³ Nurith Gertz., George Khleifi, op. cit., p. 65, trad. mia.

¹⁶⁴ Ad esempio: in *They do not Exist* (Mustafa Abu-Ali, 1974) la bambina che scrive la lettera al soldato all'inizio del film non è la protagonista, bensì rappresenta un concetto più universale (l'innocenza, l'infanzia e la serenità perduta) che carica simbolicamente la narrazione.

¹⁶⁵ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 60. trad. mia.

tratto prominente è il ricordo collettivo dell'evento traumatico.¹⁶⁶ La condivisione del passato significa la condivisione dell'identità culturale.

Il cinema palestinese è nato in una società diversificata, composta da varie diaspore, classi, generazioni e gruppi religiosi. La narrazione del trauma ha funzionato come un nucleo unificante che ha permesso al cinema di superare controversie e differenze e di ignorare la divisione, creando così un'unica storia che ruota attorno a un unico ricordo e condivisa da tutti.¹⁶⁷

Tuttavia, una società omogenea dal punto di vista identitario, coesa e strutturata in Palestina non esisteva prima del 1948 e non esisterà fino al consolidamento delle istituzioni politiche palestinesi (l'OLP) negli anni Sessanta. Questa illusione ha rimpiazzato, nella tensione nostalgica della narrazione cinematografica, la realtà, che era quella, si è visto, di una società costituita da un mosaico di diverse identità etniche e religiose.¹⁶⁸ Le compiante scene di vita collettiva, rurale e armoniosa, effettivamente, non sono mai esistite. In questo "la storia palestinese [...] non riconosce la dimensione privata o la frammentazione. Cerca di sfumare queste narrazioni in una singola storia, completa ed esclusiva".¹⁶⁹ Lo scopo è ancora una volta la sedimentazione dell'identità nazionale, processo che assume come riferimento il trauma collettivo piuttosto che l'accettazione e la celebrazione delle diverse identità. Ciò ha riguardato il cinema molto da vicino, soprattutto nel movimento militante del terzo periodo. Il cinema palestinese si rivela ancora una volta distante dagli altri movimenti cinematografici nazionali, caricandosi di una funzione che eccede gli obiettivi usuali: fornire un riferimento visivo alla costruzione di un sostrato culturale condivisibile da una comunità. Questo processo favorisce l'instaurazione di una coesione identitaria, quindi offre la possibilità di conoscersi come comunità e cultura: un passaggio fondamentale per l'autodeterminazione.

Nel percorso di affermazione identitaria dei palestinesi, il passo successivo sarà mosso, tuttavia, in direzione totalmente opposta. Sarà il cinema di Michel Khleifi, negli anni Ottanta, a delineare questa svolta nella rappresentazione. Ritrarre la società

¹⁶⁶ In realtà ciò è valido anche, e forse in misura maggiore, per l'identità degli ebrei israeliani: Israele è rappresentato e celebrato come l'unico luogo sicuro per gli ebrei, cosa che evidenzia la percezione dell'identità ebraica come forgiata dall'esistenza dell'antisemitismo e dal trauma dell'Olocausto.

¹⁶⁷ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 4, trad. mia.

¹⁶⁸ "Al Khalidi (1997) illustra questo fenomeno attraverso l'esempio di un palestinese di Nablus, che si definisce prima di tutto *Nablusi* o arabo e solo successivamente palestinese". In Gertz N., Khleifi G., op. cit. p. 61, trad. mia.

¹⁶⁹ Ibid.

palestinese nelle sue reali fattezze, verosimilmente caratterizzate da contraddizioni ed aspetti negativi,¹⁷⁰ ma sicuramente più veritiere, è, infondo, una scelta che riflette profondamente la volontà di autodeterminazione legata alla causa palestinese. La libertà di mettere sullo schermo la verità e la varietà della società, la scelta di mostrare che i palestinesi, come tutti gli individui, sono diversi tra loro e possono scostarsi dall'immagine stereotipata della vittima oppressa, assumendo talvolta addirittura i connotati di carnefice o oppressore,¹⁷¹ può diventare un atto di grande coraggio quando ci si confronta con un sistema che cerca continuamente il difetto per giustificare il genocidio, le violenze e i massacri.

L'opera prima di Khleifi, *Fertile Memories* (1980), è un ritratto accurato delle differenze sociali, generazionali e territoriali dei palestinesi. Le due protagoniste fanno una vita diametralmente opposta, rappresentando due tempi diversi, oltre che due luoghi. Il trauma dell'espropriazione presente nella discontinuità del territorio è ancora presente, sebbene l'immissione della dimensione temporale suggerisca un reale tentativo di superamento. L'ombra del passato è ancora netta sugli eventi del presente, tuttavia, il flusso temporale si muove ora in direzione del futuro: "per affrontare un trauma, è necessario trovare un modo per esprimerlo, per inserirlo in un continuum narrativo".¹⁷² Uno dei meriti della cinematografia di Khleifi è quello di restituire alle storie dei palestinesi la loro dimensione temporale (storica, appunto), sbloccando la paralisi della "conservazione statica dell'immagine incantata del passato".¹⁷³

Il trauma, tuttavia, agisce sui film palestinesi anche in altri modi. Nel cinema di Rashid Masharawi, regista cresciuto in un campo rifugiati, il presente è così traumatico da essere paralizzante. Il futuro è continuamente negato dall'incombere di eventi sempre più disastrosi. "A quanto pare ogni situazione può deteriorarsi, e ogni declino è seguito da un'altra caduta".¹⁷⁴ La negazione del futuro nei film di Masharawi, in realtà, significa, oltre che il progressivo inferocirsi del regime sionista, il sentimento condiviso dalla sua

¹⁷⁰ "I palestinesi, seppur vittime, sono anche colpevoli di oppressione: verso la popolazione rurale, i lavoratori e le donne. [...] Dobbiamo svelare i meccanismi e le logiche che ci rendono potenziali oppressori e vittime. Per arrivare in profondità, è necessario penetrare nel mondo interiore dei personaggi". Michel Khleifi in un'intervista privata, Parigi, 2003, riportato in Getz N., Khleifi G., op. cit. p. 86, trad. mia.

¹⁷¹ La questione del rapporto tra i generi, ad esempio, è particolarmente presente nel cinema di Khleifi: lo squilibrio di potere viene indagato con gli stessi strumenti che riguardano quello esistente tra israeliani e palestinesi.

¹⁷² Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 79, trad. mia.

¹⁷³ Ivi, p. 80, trad. mia.

¹⁷⁴ Ivi, p. 104, trad. mia.

generazione di sfiducia nelle organizzazioni palestinesi per le rivendicazioni nazionali. Il tempo si blocca all'interno delle abitazioni (*Curfew*, 1994), dove i personaggi sono confinati durante il coprifuoco, ai controlli interminabili dei checkpoint per entrare a Gerusalemme (*Ticket to Jerusalem*, 2003) o nelle carceri israeliane. In *Stress* (1998),

Il tempo si disintegra. Apparentemente, viene descritta la normale routine della vita palestinese: [...] venditori al mercato, falegnami, operai edili, fabbri, umili lavoratori che attraversano i posti di blocco, bambini che giocano. Tuttavia, qui la vita quotidiana [...] è tagliata fuori dai suoi vari contesti. Ci vengono presentati momenti isolati, senza passato e senza futuro. [...] Queste persone non hanno una vita completa che dia uno scopo alle loro azioni. Vivono all'interno di segmenti di una sequenza che è stata interrotta.¹⁷⁵

L'assenza di un continuum temporale, proprio delle soggettività traumatizzate, ha modo di assumere anche aspetti grotteschi nel cinema palestinese. Nell'operazione di prelevamento dal flusso temporale i simboli si svuotano del loro significato storico e culturale. Questo processo riflette sull'atmosfera di reverenza che spesso circonda i simboli palestinesi, introducendo una distanza ironica inedita. Nel cortometraggio *Makloub* (2002)

non c'è spazio per un trattamento reverenziale. Il makloub è un simbolo nazionale che rappresenta e ripristina il passato nazionale, ma quando fluttua nel cielo, come l'immagine di Arafat sul palloncino nel film di Suleiman *Divine Intervention* (2002), girato qualche tempo dopo, sembra ridicolo e perde il significato simbolico che aveva un tempo.¹⁷⁶

Anche nei film di Ali Nassar esiste una negazione del presente, che si esprime nei termini del rifiuto di lasciare il passato, custodito come una reliquia preziosa. La memoria va continuamente in direzione del recupero della vita quotidiana nei villaggi, una vita in sicurezza e in armonia con la natura. In *The Milky Way* (1997) Mabruc "gioca con i bambini del villaggio come uno di loro, sembra essere rimasto immerso nell'infanzia che non ha mai avuto".¹⁷⁷ I personaggi di Mabruc e Jamila rappresentano in maniera emblematica il soggetto traumatizzato, rinchiuso nell'evento traumatico del passato. I due:

¹⁷⁵ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 113, trad. mia.

¹⁷⁶ Ivi, p. 114, trad. mia.

¹⁷⁷ Ivi, p. 129, trad. mia.

non vivono pienamente la vita nell'armonioso presente perché i ricordi delle morti violente dei loro genitori, rispettivamente nel 1948 e nel 1956, li perseguitano in una serie di flashback cinematografici che li allontanano dall'idillio e li riportano all'evento traumatico.¹⁷⁸

Nel racconto cinematografico registi e filmmaker palestinesi tentano di interpretare e gestire il carattere drammatico, discontinuo e frammentato del tempo, includendo riflessioni che coinvolgono intervalli cronologici molto variabili, che trattano decenni o singole giornate, giungendo a soluzioni inedite e fortemente rappresentative della condizione palestinese.

A questo processo se ne affianca uno simile, che riguarda la condizione dello spazio, similmente sottoposto a mutilazioni, interruzioni e distorsioni. In questo caso la rappresentazione diegetica dello spazio palestinese, nelle sue diversificate accezioni, è costretta al confronto con l'entità sionista, che opera su scala geografica o anche solo domestica, erodendo continuamente. Il cinema è, in questo caso, la dimensione virtuale in cui i palestinesi possono fruire liberamente dei propri spazi, immaginando un luogo libero dagli attacchi e dalle violenze sioniste. Sarà, in tempi più recenti, lo spazio digitale ad assurgere più chiaramente a questa funzione.

¹⁷⁸ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 125, trad. mia.

4. Spazio fisico, spazio diegetico

La presenza sempre più violenta del colonialismo sionista si manifesta nei continui tentativi di rinegoziare il confine, sfumando i bordi della Palestina geografica per cancellare l'identità palestinese e il suo legame con la terra. Questi continui attacchi si riflettono chiaramente nella rappresentazione dello spazio nei film palestinesi. Uno spazio più o meno esteso, geografico, territoriale, istituzionale oppure privato, domestico, personale, ritratto nella sua sostanziale discontinuità, nel suo tentativo di supportare le ferite inferte dalle dinamiche del colonialismo di insediamento. Questa dimensione rappresenta un elemento d'importanza primaria all'interno del cinema palestinese, che gli ha attribuito descrizioni e analisi diversificate.

Nel cinema palestinese del terzo periodo lo spazio rappresentato nei film non è uno spazio fisico. È uno spazio identificabile non tanto da coordinate territoriali, quanto piuttosto ideologiche: è lo spazio in cui le organizzazioni palestinesi sono impegnate nella rivendicazione e nella causa che le riguarda. Non vi sono luoghi privati poiché non vi sono storie private dei singoli personaggi: ogni spazio è pubblico, segnato dai caratteri e dalle sofferenze proprie dell'identità palestinese e rivendicato dalla collettività palestinese. Le scelte registiche sono scelte militanti in senso politico, poiché rispondono alle esigenze rappresentative della causa: i luoghi vengono fortemente caricati in senso simbolico, associati all'identità palestinese, che li abita e che li definisce. Lavoratori impegnati, bambini che giocano e animali in libertà sono collocati nei paesaggi assolati degli uliveti e delle campagne palestinesi. Le immagini sono spesso accompagnate da musiche tradizionali e descritte da voce narrante e didascalie. È questa spesso la condizione di partenza su cui fa irruzione l'attacco sionista, che comporta cambiamenti repentini nella messa in scena: la ridente campagna è ora sostituita da cumuli di macerie, abitazioni distrutte, fumo, armi e cadaveri da recuperare. La musica e le risate dei bambini sono ora un amalgama di sirene, urla disperate, esplosioni e rumori stridenti, ora il silenzio del lutto. In questo tipo di narrazione, evidente in particolare nei film di Mustafa Abu-Ali,¹⁷⁹ si descrive una quotidianità tanto semplice quanto incredibilmente resiliente e coraggiosa, continuamente minacciata da incursioni e attacchi sionisti, che scatenano la loro ferocia su una situazione di apparente serenità: è la mera esistenza della vita

¹⁷⁹ Le descrizioni fanno riferimento a *Scenes From Under Occupation in Gaza* (1973), *Zionist aggression* (1973), *They do not exist* (1974).

palestinese a far scatenare le aggressioni israeliane. I film di questo periodo, dunque, sono ambientati in un luogo simbolico, più che geografico, un campo di forze dove prende forma lo scontro di coordinate ideologiche: il paesaggio e i luoghi fungono da casse di risonanza per l'identità palestinese, poi sconvolti dalle brutalità sioniste, poi ancora rivendicati, compianti, contesi in continuazione. Le indicazioni geografiche, quando presenti, servono più che altro ad ancorare il film ad eventi storici reali, descritti al fine di conservare una testimonianza e una memoria scevra da revisionismi sionisti.

Nel periodo successivo lo spazio del territorio palestinese va incontro ad una forte risemantizzazione. La spinta ideologica, militante e collettivizzante, si esaurisce in favore dell'emergere di storie individuali segnate da diverse esperienze, che confrontano l'entità sionista attraverso nuove modalità. I territori simbolici sono adesso luoghi fisici, attraversati da personaggi e storie intime e reali, che spesso richiamano eventi del passato.

Nei film di Michel Khleifi lo spazio viene rappresentato facendo emergere una doppia natura: quella fisica, di luogo reale dove si collocano gli eventi narrati, e quella simbolica, che richiama memorie da un passato traumatico. In *Fertile Memories* (1980) "il luogo, che conserva sia il passato che il presente, funge da reliquia [...] di ciò che è destinato a perdersi nella realtà israeliana".¹⁸⁰ La memoria storica è conservata, ma collocata ora in una cornice diegetica funzionale alla narrazione, necessitando ora di un'identificazione più precisa dei luoghi trattati. Il cinema di Khleifi ha una funzione militante in senso più profondo e poetico: inserisce lo sguardo palestinese all'interno delle storie, risultando in prodotti che, per la prima volta, consentono ai palestinesi di parlare di loro stessi, delle loro sofferenze e della loro identità resistente. Ciò si verifica soprattutto in relazione al luogo:

scandito da lunghe riprese, le sue coordinate sono tracciate dai movimenti di camera sul paesaggio, [...] presentato non da un punto di vista onnisciente dall'alto, ma dal punto di vista dei personaggi, che abitano i paesaggi filmati, si muovono al loro interno, camminano e li contemplano.¹⁸¹

All'immissione nei film palestinesi da parte di Khleifi di quello che sembra nient'altro che un *palestinian gaze*, si possono far corrispondere analisi che richiamano ancora una volta le teorie di Mulvey. Per l'autrice nel cinema classico hollywoodiano il

¹⁸⁰ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 74, trad. mia.

¹⁸¹ Ivi, p. 77, trad. mia.

processo di identificazione è appannaggio esclusivo dello spettatore maschio (magari bianco ed eterosessuale) poiché si rivede nel personaggio maschile, che domina la scena con l'azione e lo sguardo – il *male gaze*, appunto. Nei film di Khleifi è lo sguardo palestinese ad essere, oltre che presente, dominante sullo spazio, sfidando senza mezzi termini il regime di sorveglianza totale, che riguarda i territori così come gli spazi domestici, imposto da Israele. “La telecamera espande questi paesaggi, li popola di arabi e impone loro lo sguardo arabo e la voce araba invece di quella israeliana”.¹⁸² Nella realtà filmica costruita da Khleifi ai palestinesi è concesso di avere il controllo sui loro luoghi, stimolando una restituzione almeno percettiva della Palestina ai palestinesi.

Spostare il privilegio della libertà dello sguardo sul territorio dal soldato israeliano all'uomo palestinese è già un'operazione chiaramente politica. Se a questo processo se ne aggiunge uno ulteriore, che sposta questo sguardo non solo dagli israeliani ai palestinesi, ma dagli uomini alle donne, focalizzando, di nuovo, le contraddizioni e la molteplicità della comunità palestinese, si comprende più chiaramente la portata rivoluzionaria del cinema di Michel Khleifi. Sono ancora *Fertile Memories* (1980) e *Wedding in Galilee* (1987) ad offrire due casi esemplari di quanto ipotizzato.

Nel primo caso le protagoniste sono due donne diverse, che rispecchiano due casi quasi agli estremi opposti dello spettro identitario palestinese. Romiya Farah

custodisce la tradizione dei villaggi arabi nella preparazione di cibi, nei lavori agricoli, nelle opinioni conservatrici, e, soprattutto, nel rifiuto ostinato a ricevere un risarcimento monetario per il suo appezzamento di terreno, espropriato dagli israeliani.¹⁸³

Sahar Khalifa “impersonifica la modernità per il suo lavoro, la sua vocazione, la sua visione femminista”. La profonda differenza tra le due protagoniste rompe la presunta coesione con cui era precedentemente rappresentata la società palestinese, dando spazio a contraddizioni e divergenze interne. Le due sono soprattutto protagoniste attive, centri propulsivi della narrazione, soggetti dell'azione e, di conseguenza, impossibili da inserire in un processo di oggettificazione sessuale. Il desiderio sessuale è a ben vedere assente nella gestione diegetica, sostituito da un meccanismo che, attraverso un'operazione ideologica esattamente opposta, carica le donne di un

¹⁸² Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 80, trad. mia.

¹⁸³ Ivi, p. 76, trad. mia.

protagonismo inedito nella narrazione degli eventi storici. Questa scelta rappresentativa “costruisce un'alternativa femminile alla narrazione maschile raccontata nei film precedenti”,¹⁸⁴ attraverso la

fusioni dello sguardo delle donne con quello della macchina da presa, collocando la vita quotidiana delle eroine nel contesto dell'intero paese, senza divisioni, che costituisce un'entità collettiva nazionale.¹⁸⁵¹⁸⁶

Non più, dunque, oggetti dello sguardo maschile, bensì custodi della memoria storica palestinese e soggetti della resistenza.

Anche *Wedding in Galilee* (1987) è un caso esemplare per osservare i caratteri innovativi del cinema di Khleifi, evidenti soprattutto nella rappresentazione dello spazio e delle differenze legate al genere. Qui l'ambientazione è uno spazio reale, il villaggio in Galilea, dove il padre dello sposo accetta di ospitare tra gli invitati al matrimonio un gruppo di soldati israeliani per presunti motivi di sicurezza. Da questa situazione di partenza si sviluppano varie direttrici narrative che focalizzano i rapporti tra polarità opposte. È proprio lo spazio ad essere scandito da questi rapporti: la dimensione diegetica acquisisce una continuità che nella realtà è praticamente inesistente. Questa continuità, oltre che essere rivendicata a livello discorsivo nella sua accezione geografica, è un luogo di incontro, confronto e scontro in senso più ampio. Lo spazio, oltre che geografico, è un campo di forze, tensioni, contese e discussioni legate all'identità. Le identità in questione sono discusse sulla base di relazioni di potere e costruite sulle varie polarità: israeliani\palestinesi, uomini\donne, anziani\giovani. I giovani palestinesi del villaggio si rifiutano di sopportare la presenza dei soldati israeliani al matrimonio, compromesso accettato dal padre dello sposo.

Lo scontro generazionale prende forma per divergenze di vedute sul rapporto con l'oppressore. È per questa disponibilità al compromesso che i giovani del villaggio si oppongono all'autorità del padre, in prima istanza, e poi a quella israeliana, organizzando un'azione rivolta. L'orgoglio nazionale, in quanto manifestazione di potere, è associato alla mascolinità: è a causa della decisione del padre di arrendersi

¹⁸⁴ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 76, trad. mia.

¹⁸⁵ Ivi, p. 77, trad. mia.

¹⁸⁶ Questa operazione è evidente già in una delle prime sequenze del film: quella in cui Sahar è in macchina. Mentre la donna esprime considerazioni sugli scioperi studenteschi in corso, la macchina da presa scandisce lo spazio attraverso l'alternanza di campi lunghi che ritraggono il paesaggio palestinese e piani medi di Sahar in macchina. Questa alternanza caratterizza i campi lunghi come soggettive della donna, il cui sguardo, dunque, si muove liberamente sul paesaggio, quasi a controllarlo.

al governo israeliano che lo sposo non riesce a consumare il matrimonio nella prima notte di nozze. L'affermazione dell'identità nazionale, dunque, è anche affermazione di mascolinità.¹⁸⁷

Gli spazi delle donne, diversamente, sembrano segnati da una maggiore fluidità: "si estendono e addirittura attraversano i confini nazionali tra l'io palestinese e l'altro israeliano, superando i confini tra maschile e femminile".¹⁸⁸ Ciò è evidente soprattutto nella sequenza in cui le donne del villaggio offrono cure alla soldatessa israeliana colpita da un malore, a cui viene tolta la pesante uniforme per essere vestita con abiti tradizionali. È qui presentata la "possibilità di un terzo spazio, esistente tra gruppi, generi e persone".¹⁸⁹ La portata innovativa dei film di Khleifi li colloca "in uno spazio, a metà strada tra il maschile e il femminile, tra l'arcaico e il moderno, tra i giovani e gli anziani, tra gli israeliani e i palestinesi".¹⁹⁰ "Questi luoghi sono separati l'uno dall'altro, ma la poetica della camera crea una continuità tra essi e, così facendo, crea anche un legame tra le persone e la natura, e tra la realtà e l'immaginazione".¹⁹¹

La volontà del cinema palestinese di sconfinare virtualmente i limiti e le restrizioni imposte da Israele merita un'analisi più approfondita, che coinvolge ancora una volta gli studi di Edward Said, in particolar modo l'attenzione posta sulla componente immaginaria.

¹⁸⁷ È quanto si allude anche nei film di Rashid Masharawi, dove la staticità della macchina da presa e la prigionia della casa durante il coprifuoco sono anche simbolici di un'immobilità politica e di una passività attribuita agli adulti dalle nuove generazioni.

¹⁸⁸ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 91, trad. mia.

¹⁸⁹ Ivi, p. 93, trad. mia.

¹⁹⁰ Ivi, p. 87, trad. mia.

¹⁹¹ Ivi, p. 83, trad. mia.

5. Spazi immaginari

Edward Said evidenzia l'importanza di una componente di arbitrarietà nella conoscenza che gli intellettuali occidentali hanno dell'Oriente, al punto che storicamente “la diffusione dell'orientalismo produsse, oltre ad un certo numero di informazioni obiettivamente esatte sull'oriente, una specie di conoscenza di second'ordine, un sogno a occhi aperti collettivo dell'Europa sull'Oriente”.¹⁹² Quest'arbitrarietà fa sì che l'orientalismo sia più che altro simile ad “uno scrigno fatato ricolmo di ogni conoscenza”: un campo di studi comprendente discipline molto variegate. Questa componente è prettamente immaginativa, ma risponde a interessi tutt'altro che astratti. L'invenzione dell'Oriente è prettamente occidentale ed è fortemente collegata alla geografia: instaurare dei confini vuol dire porre un limite oltre il quale ciò che esiste è alterità. Ed è proprio l'altro, in senso ontologico, prima che culturale, ad essere bersaglio di mire prima cognitive, poi coloniali. Inventare l'Oriente e scandagliarlo in ogni sua forma vuol dire predisporlo alla colonizzazione materiale del territorio. Questa geografia immaginaria è, dunque, un dispositivo coloniale, che serve a ricavare uno spazio discorsivo dallo spazio reale e a sottoporlo a dinamiche di potere proprie del colonialismo.

La condizione di esistenza di tale operazione risiede nel principio della poetica dello spazio individuata dal filosofo francese Gaston Bachelard, per cui

lo spazio oggettivo è assai meno importante di ciò che a esso viene attribuito in forma poetica, vale a dire, di solito, una qualità con un valore immaginativo o figurativo che si percepisce, e a cui si può dare un nome. [...] Così lo spazio acquisisce un senso emotivo e persino razionale.¹⁹³

Lo spazio appare dunque prodotto sul piano simbolico, poi colonizzato. È esattamente ciò che sembra fare il sionismo: il concetto di Terra Promessa viene rielaborato a livello discorsivo e trasfigurato in dispositivo coloniale di legittimazione dell'occupazione dei territori palestinesi.

È in questo contesto, di continua oppressione e violenza proveniente da giustificazioni e rivendicazioni teoriche, che il cinema palestinese esiste e parla per sconfiggere l'arbitrarietà e la fantasia dei discorsi occidentali, e per collocare i palestinesi in

¹⁹² Edward Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Gianniacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2013, p. 70.

¹⁹³ Ivi, p. 73.

Palestina, mostrandone la quotidianità e la resilienza. Un tipo differente di geografia immaginaria è presente proprio nel cinema palestinese, che lavora in senso opposto e anticoloniale: la macchina da presa, con lo sguardo palestinese alla postazione di comando, ricostruisce la discontinuità del territorio, producendo a livello diegetico un mondo dove la minaccia israeliana è una funzione narrativa controllata dall'autore e al servizio della storia.

È quanto avviene in alcuni film del cinema palestinese, in Khleifi in particolare, dove "la memoria collettiva inventa lo spazio geografico".¹⁹⁴ La radice di tale operazione è chiamata da Marianne Hirsch *postmemoria*, ed è "la forma più forte di memoria, poiché la connessione con l'oggetto, o l'origine, non è mediata dal ricordo ma dall'investimento [emotivo] e dall'immaginazione".¹⁹⁵ La causa è ben chiara: molti di questi registi sono cresciuti in esilio e sono legati ai territori da racconti familiari e dalle immagini costruite a partire da questi. Immagini create per colmare una distanza e per curare una ferita identitaria.

In altri casi, tuttavia, la facoltà immaginativa non dà spazio a suggestioni positive. Nel cinema di Rashid Masharawi, ad esempio, viene efficacemente sfruttato il fuori campo per suggerire l'incombere di una minaccia imminente. Non una dimensione di rivendicazione o compensazione virtuale, dunque, quanto più l'ennesimo spazio da appiattire e colonizzare: il fuori campo è ciò che esiste fuori dal confinamento spaziale imposto dall'oppressore, ed è l'oppressore stesso. È sicuramente un retaggio biografico del regista, cresciuto in un campo rifugiati, ad offrire questa peculiare soluzione autoriale. Lo spazio, infatti, diventa nel film di Masharawi sempre più stretto e discontinuo, continuamente sotto attacco. Alla sottrazione dello spazio, consistente spesso nel confinamento dei campi e delle prigioni, corrisponde la sottrazione del tempo: i personaggi non hanno prospettive né speranza per il futuro. *Curfew* (1993) rappresenta un caso particolarmente esplicativo. Girato a Gaza, descrive il coprifuoco come l'emblema del confinamento spazio-temporale: la mobilità e la libertà della camera di Khleifi sulle colline palestinesi è ora staticità, immobilismo e prigionia domestica.

La casa, disegnata nei film di Khleifi come dimora privata e nazionale, in armoniosa continuazione con lo spazio e la terra, è qui scollegata dallo spazio. Invece di

¹⁹⁴ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 70, trad. mia.

¹⁹⁵ Marianne Hirsch citata in Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit., p. 111, trad. mia.

simboleggiare la nazione, la terra e l'unità, la casa rappresenta la prigionia dell'esilio e le storie dolorose di coloro che vivono in spazi che sono scomparsi e al loro posto è rimasto solo un vuoto.¹⁹⁶

La dimensione del fuoricampo è riempita di suoni tragici, che riferiscono sparatorie, inseguimenti e demolizioni, producendo un senso di tensione claustrofobica. *Ticket to Jerusalem* (2002) affronta il problema della frammentazione dello spazio geografico in Cisgiordania, segnato da fermi, checkpoints e aree inaccessibili.

La componente immaginativa, sfruttata dal colonialismo e rielaborata attraverso le prassi dei filmmaker nel cinema palestinese, assume una valenza inedita con l'apertura degli spazi digitali online. Dai primi anni Duemila, in concomitanza con gli avvenimenti della Seconda Intifada, infatti, i palestinesi producono una grande quantità di contenuti multimediali, configurando il web come sede alternativa rispetto ai media tradizionali, utile alla diffusione di informazioni a livello globale sulla causa. Dopo il primo decennio del nuovo millennio gli spazi digitali si dotano della possibilità della trasmissione e diffusione in tempo reale, diminuendo ulteriormente la mediazione giornalistica. È in questo periodo che il web smette di essere un contenitore neutrale e accessibile in maniera quasi indifferenziata: la presenza di algoritmi e tecnologie di sorveglianza, selezione e limitazione della visibilità trasferiscono la lotta all'oppressione sionista sul web in maniera fedele. Nonostante l'azione capillare del cybercolonialismo sionista, i contenuti palestinesi hanno trovato nel web nuovi spazi di discussione, attivismo e denuncia in diretta delle violenze in Cisgiordania e a Gaza.

Hanine Shehadeh considera la produzione e diffusione di contenuti sui social network inerenti alla causa palestinese e all'attivismo ad essa collegato un elemento di grande importanza nel rafforzamento dell'identità culturale palestinese. La possibilità di rappresentarsi come individuo in una comunità¹⁹⁷ attraverso contenuti digitali che la difendono secondo le pratiche dell'attivismo, oltre che promuovere la visibilità della comunità, tende a rafforzarne i legami interni. Secondo Shehadeh l'evento cardine, meritevole di aver catalizzato questo processo culturale nella comunità palestinese è

¹⁹⁶ Nurith Gertz, George Khleifi, op. cit, p.103, trad. mia.

¹⁹⁷ La *Gemeinschaft* descritta da Tönnies, in contrapposizione alla *Gesellschaft*. "Il rapporto in sé, e quindi l'associazione, viene concepito o come vita reale e organica – e questa è l'essenza della comunità – o come formazione ideale e meccanica – e questo è il concetto della società. [...] La comunità è antica, mentre la società è nuova. [...] La comunità è la convivenza durevole e genuina, la società è soltanto una convivenza passeggera e apparente. È quindi coerente che la comunità debba essere intesa come un organismo vivente, e la società, invece, come un aggregato e prodotto meccanico". Ferdinand Tönnies, *Comunità e società*, a cura di Maurizio Ricciardi, Laterza, 2011, p. 30.

lo sciame di proteste seguito all'espulsione forzata di alcune famiglie dal quartiere di Sheik Jarrah a Gerusalemme est ad aprile del 2021. La protesta, guidata per lo più da giovani, "si distinse non solo per l'uso innovativo ed efficace dei nuovi media per oltrepassare la sfera di influenza e controllo di Israele, ma anche per l'unità dimostrata dai palestinesi nel confrontarsi con Israele".¹⁹⁸ Attraverso l'utilizzo e la diffusione di hashtags quali *#SaveSheikhJarrah*, *#SavePalestine*, *#GazaUnderAttack*, e *#FreePalestine*, "persone separate fisicamente, legalmente e militarmente hanno potuto superare le divisioni coloniali, coordinando varie forme di resistenza attraverso le piattaforme online".¹⁹⁹

Questo processo si fonda, oltre che su caratteristiche proprie dei social network, come la diffusione veloce di contenuti e la costruzione di una prossimità virtuale nella condivisione di spazi digitali, sul fenomeno della deterritorializzazione. Indagato a fondo da antropologi e sociologi della modernità, questo concetto, riferito dapprima a beni, risorse e informazioni, poi a individui, è una conseguenza diretta della globalizzazione. Lo spostamento di individui dal proprio territorio di origine, che avviene nel caso della Palestina sotto forma di emigrazioni, fughe ed esili forzati, rompe la continuità fisica tra terra e persone, senza per questo intaccare il legame che esiste con la comunità e la cultura d'origine. Arjun Appadurai sottolinea l'importanza della facoltà dell'immaginazione nei contesti di comunità e individui deterritorializzati.

Negli ultimi vent'anni, con la deterritorializzazione delle persone, delle immagini e delle idee che ha preso nuova forza, il ruolo di immaginazione e fantasia è mutato senza che ce ne accorgessimo. Più persone nel mondo vedono le loro vite attraverso il prisma delle vite possibili messe a disposizione dai mass media in tutte le loro forme. La fantasia è adesso, cioè, una pratica sociale che, in modi molteplici, entra nell'invenzione delle vite sociali per molte persone in molte società.²⁰⁰

In un simile contesto l'utilizzo degli spazi digitali messi a disposizione dai social network gioca un ruolo tutt'altro che secondario, "poiché il nuovo potere dell'immaginazione nell'invenzione delle vite sociali è inestricabilmente legato ad

¹⁹⁸ Hanine Shehadeh, "Palestine in the Cloud: The Construction of a Digital Floating Homeland", *Humanities* 12, 1° agosto 2023, p. 1, trad. mia.

¹⁹⁹ Ivi, p.2, trad. mia.

²⁰⁰ Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2007, p. 80.

immagini, idee e opportunità che vengono da altrove, spesso fatte circolare dal veicolo dei mass media".²⁰¹

L'antropologo Benedict Anderson registra il carattere immaginato nella concezione moderna di comunità.

È immaginata ogni comunità più grande di un villaggio primordiale dove tutti si conoscono. [...] È immaginata in quanto gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità.²⁰²

Questo concetto, seppur utilizzato per riflettere su comunità di tipi e dimensioni diverse, risulta particolarmente adeguato a descrivere le comunità diasporiche, formate sia da individui residenti in patria che da rifugiati o emigrati, fisicamente lontani dal loro territorio d'origine ma comunque partecipanti alla costituzione della comunità. In occasione delle proteste a Sheik Jarrah la comunità immaginata imperniata sull'identità palestinese, "persone, separate fisicamente, legalmente e militarmente, sono state in grado di superare le numerose divisioni coloniali e di fazione, coordinando varie forme di resistenza attraverso piattaforme online".²⁰³

Poiché l'identità palestinese, fondamento della comunità palestinese più del contatto diretto con i territori, è da più di un secolo attaccata in tutte le sue manifestazioni simboliche e culturali, vien da sé che, acquisita la creatività immaginativa propria dell'esperienza dell'utente che si muove nell'ambiente digitale, l'individuo palestinese si impegnerà nella creazione di una "località come struttura di sentimento".²⁰⁴ Shehadeh prende in prestito il concetto di *digital floating homeland* da Edwige Danticat per identificare "uno spazio ideologico per la sopravvivenza e la resistenza, che preserva l'identità culturale degli esiliati attraverso il suo legame con la madrepatria".²⁰⁵ Uno spazio di natura digitale e immaginaria che, in qualche modo, si pone in continuità e arricchisce quello immaginato ed evocato dalla ricostruzione diegetica dei territori nel cinema di Khleifi. Se includiamo l'impatto di software spia e tecnologie del

²⁰¹ Ivi, p. 81.

²⁰² Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996, p. 25.

²⁰³ Hanine Shehadeh, op. cit., p. 2, trad. mia.

²⁰⁴ Arjun Appadurai, op. cit., p. 251.

²⁰⁵ Hanine Shehadeh, op. cit., p. 2, trad. mia.

cybercolonialismo israeliano, la carica rivoluzionaria e di resistenza della militanza palestinese sembra raddoppiarsi, assumendo tra gli obiettivi non solo la denuncia di violenze materiali, ma anche dei tentativi di silenziamento sui media. È attraverso questa retorica che si configura una “*digital floating homeland* palestinese come promettente luogo di rifiuto del dominio e delle restrizioni delle strutture coloniali”.²⁰⁶ I contenuti palestinesi presenti sui social media sono dunque oggi strumenti discorsivi di valore, che partecipano alla resistenza culturale innescando percorsi poetici e militanti simili a quelli già esistenti nel cinema. Si evidenzia dunque un principio di continuità tra i due ambienti mediali: dalle poetiche manifeste nelle scelte registiche dei filmmaker alle coraggiose voci di giornalisti e attivisti palestinesi online, capaci di vivere e documentare la resistenza. Alcuni casi emblematici costituiranno oggetto dell’analisi per la capacità non solo di comunicare, diffondere e rivendicare, ma anche per quella di trasformare le stesse piattaforme social in spazi politici inediti rimodulati sulla base delle necessità rappresentative. Sono, infatti, da intendersi non più come contenitori neutrali, ma come veri e propri territori simbolici contesi, nei quali si ridefiniscono le forme di appartenenza, di visibilità e di resistenza. È in questa cornice che si iscrive il fenomeno del videoattivismo in Palestina.

²⁰⁶ Hanine Shehadeh, op. cit., p. 5, trad. mia.

6. Videoattivismo

L'attivismo palestinese, nella sua forma tradizionale, ha una storia lunga un secolo: già all'inizio del Novecento gruppi militanti organizzano mobilitazioni per protestare contro il mandato britannico e le prime immigrazioni di ebrei legati al movimento sionista. Sono principalmente reti politiche e fazioni dissidenti ad organizzare scioperi, manifestazioni, boicottaggi e resistenza armata. La Nakba "galvanizza il movimento di resistenza, radicando nella coscienza collettiva palestinese una profonda determinazione per il diritto al ritorno e alla liberazione nazionale".²⁰⁷ La coscienza collettiva palestinese, forgiata dal dispossesso territoriale del sionismo e, in particolare dagli avvenimenti della Nakba, rimane attiva e militante fino alla contemporaneità, contrastando l'espansione sionista in ogni suo sviluppo.²⁰⁸ È per questo che l'attivismo e il video attivismo online risultano essere una "continuazione delle pratiche politiche palestinesi contro il sionismo e l'espropriazione che esso ha comportato sin dal 1880".²⁰⁹

La transizione all'attivismo digitale avviene per tre cause principali:

In primo luogo, la diffusione di Internet e dei social media all'inizio del XXI secolo; [...] In secondo luogo, i limiti e i fallimenti dei canali diplomatici e politici tradizionali hanno spinto gli attivisti a cercare altri mezzi di resistenza; infine, l'emergere di una generazione palestinese più giovane, più esperta di tecnologia e cresciuta nell'era digitale.²¹⁰

Con le tecnologie digitali nel nuovo millennio, infatti, giornalisti, attivisti e filmmaker palestinesi sfruttano a loro favore la possibilità di diffusione di contenuti su scala globale e con grande velocità proprie degli spazi social. L'attivismo online, comprendente video, post con riflessioni in forma scritta, foto, hashtag o combinazioni di queste forme, permette di catalizzare l'attenzione mondiale sulla causa, acquisendo slancio grazie alla presenza di una collettività di voci, anche fisicamente molto lontane tra loro, e all'organizzazione di iniziative e manifestazioni a livello globale. La prima decisiva mobilitazione digitale di resistenza palestinese, individuata da Shehadeh, è

²⁰⁷ Yousef Ayman, Tarik Mokadi, op. cit., p. 46, trad. mia.

²⁰⁸ Che oltrepassano la forma della violenza fisica, coinvolgendo il controllo delle narrazioni dominanti sui media tramite silenziamento di voci scomode e utilizzo di software spia.

²⁰⁹ Miriyam Aouragh, Helga Tawil-Souri, op. cit., p. 106, trad. mia.

²¹⁰ Yousef Ayman, Tarik Modaki, op. cit., p. 47, trad. mia.

quella che nel 2021 ha accompagnato gli espropri nel quartiere di Sheik Jarrah. In questa occasione

In pochi minuti, grazie alla diffusione di azioni coordinate sulle piattaforme social, centinaia di auto sono arrivate a Gerusalemme Est. [...] Molte auto hanno bloccato l'arteria cruciale che collega Gerusalemme e Tel Aviv in entrambe le direzioni, costringendo la polizia israeliana ad aprire la strada e consentire ai palestinesi di raggiungere le proteste vicino la moschea di al-Aqsa.²¹¹

Attraverso l'utilizzo di hashtag, che raggruppano i contenuti online per topic, permettendo ai vari utenti di contribuire con la propria testimonianza ad una narrazione politica più estesa, si è formato "un intero archivio di contenuti digitali palestinesi, utilizzati per raccontare e plasmare un futuro anticoloniale".²¹² L'archivio digitale fa da vero e proprio simulacro del territorio palestinese: "la Palestina nel *cloud* ha permesso ai palestinesi di tornare in una storica *digital floating homeland*",²¹³ dall'accesso possibilmente più libero rispetto a quella reale. Certo è che il sionismo ha beneficiato ugualmente, se non in misura maggiore, degli aggiornamenti tecnologici dell'era digitale, dotandosi di elementi di controllo e cancellazione online propri di una metodologia identificata dagli studiosi con l'espressione cybercolonialismo. Tawil-Souri e Aouragh utilizzano l'espressione *Intifada 3.0* per descrivere l'attuale realtà digitale in cui la mobilitazione palestinese "sfida sia il colonialismo dei coloni israeliani che il suo cyber-colonialismo apparentemente immateriale".²¹⁴

Tali innovazioni si innestano, in realtà, su forme militanti già presenti nel cinema palestinese, in particolar modo in quello documentario. Prodotti di questo genere si collocano in una terra di mezzo tra il documentario e il video come contenuto proprio dei social network: riprendono infatti avvenimenti in diretta, che vengono poi inseriti in una cornice narrativa e militante più ampia, accompagnati dalla voce fuori campo del regista, che riflette sugli eventi ripresi. Molti filmmaker palestinesi scelgono di convertire le proprie macchine da presa ad armi di resistenza e prestare servizio della causa di liberazione nazionale. Nel cortometraggio *Sorry cinema* (Ahmad Hassouna, 2024) il regista gazawi si scusa con la sua camera, con il cinema e con la sua carriera

²¹¹ Hanine Shehadeh, op. cit., p. 11, trad. mia.

²¹² Ivi, p. 9, trad. mia.

²¹³ Ivi, p. 10, trad. mia.

²¹⁴ Miriyam Aouragh, Helga Tawil-Souri, "Intifada 3.0? Cyber colonialism and palestinian resistance.", *The Arab Studies Journal*, 2014, vol. 22, n. 1, Special issue: cultures of resistance, p. 129, trad. mia.

nel cinema di finzione, per il fatto di doverli abbandonare. I continui bombardamenti ad opera di Israele a Gaza, infatti, mettono quotidianamente a rischio la vita del regista e quella dei suoi cari. Ciò che fa, tuttavia, è tutt'altro che spegnere la camera e smettere di riprendere: preleva la sua camera dal contesto del cinema di finzione per riconvertirla al cinema del reale. L'occhio di vetro dell'obiettivo cinematografico, così, va incontro ad un processo che, similmente a quanto avveniva con gli apparecchi dei fotografi dell'IDF, modifica le sue caratteristiche di partenza: diventa strumento di occupazione, nel caso dei militari israeliani, e strumento di militanza e resistenza, nel caso dei filmmaker palestinesi. Il cortometraggio fa parte del film collettivo *From Ground Zero* (2024), in cui il regista Rashid Masharawi riunisce le esperienze di ventidue filmmaker gazawi per raccontare storie inedite e personali dalla realtà dell'attuale genocidio.

L'aspetto metacinematografico era presente già in *5 Broken Cameras* (Emad Burnat, Guy Davidi, 2011). In questo caso la conversione sembra di tipo diverso: Burnat si presenta come un contadino residente nel villaggio di Bil'in, in Cisgiordania, che compra una videocamera per riprendere suo figlio neonato. Ben presto, tuttavia, il suo istinto lo guida a riprendere un'altra realtà: quella relativa alle incursioni dei soldati israeliani e le manifestazioni organizzate contro l'iniziativa israeliana di costruire un muro che separi il villaggio dalla colonia ebraica di Modi'in Illit. Il film viene girato nell'arco di cinque anni, e la scansione temporale segue il ricambio dell'apparecchio cinematografico adoperato, puntualmente distrutto dai soldati israeliani. Ad essere preso di mira, più che la macchina fotografica in sé, è proprio l'occhio militante da essa generato e risultante dalla convergenza di vari fattori: la manifestazione, l'incarnazione del punto di vista palestinese, la possibilità di diffusione di tali immagini, il racconto stesso della distruzione della camera. La narrazione della distruzione dell'apparecchio è dunque tutt'altro che un semplice espediente narrativo, è il punto di rottura semantica in cui la camera diventa altro: strumento di resistenza.

L'interruzione improvvisa della ripresa, per la rottura o il sequestro della camera o per la necessità impellente di scappare dal luogo, è un aspetto ricorrente della produzione video palestinese. Per la capacità di diventare strumento al servizio del movimento di resistenza e di liberazione, questa produzione e diffusione di materiali video ha dato vita al fenomeno del videoattivismo palestinese.

Il videoattivismo è una forma fondamentale della realtà contemporanea palestinese, che comprende diverse pratiche ed estetiche e assurge a diverse funzioni. La circuitazione di questi materiali è prevalentemente relegata al web: video su Youtube, Instagram reels o stories e contenuti vari su TikTok. I video possono essere più o meno rifiniti dal punto di vista della postproduzione, comprendenti materiali girati in diretta sul campo, video più posati con riflessioni politiche o debunking di notizie diffuse dalla controparte sionista. L'elemento militante subisce delle fluttuazioni: in alcuni contenuti risiede nella stessa decisione di riprendere e diffondere quanto accade, altre volte è tracciabile nei discorsi del soggetto ripreso. Altre volte ancora si instaura in una cornice più ampia: nei contenuti che riguardano, ad esempio, le vite quotidiane dei gazawi dopo il 7 ottobre, è la possibilità stessa di raggiungere una certa visibilità online ad essere militante. Se nella realtà del genocidio si combatte contro la cancellazione totale, la scelta della visibilità online è assolutamente politica. Se la sopravvivenza individuale è ormai costretta alla dimensione della contingenza e dell'istante, la pubblicazione di contenuti online significa la scelta della persistenza nella dimensione digitale, che possa fungere, in futuro, da archivio per la memoria palestinese. I contenuti video diffusi dai palestinesi sui social hanno ad oggi una natura fortemente variegata. La produzione cinematografica palestinese, per quanto militante e afferente ad esperienze personali, è in qualche modo penalizzata nella fase di ricezione dalla stessa presenza della mediazione di un'industria, per quanto grande o piccola che sia; i contenuti online sembrano, al contrario, disfarsi di questa elaborazione intermedia, parlando direttamente all'audience attraverso l'incarnazione soggettiva e specifica dell'attivista o del civile palestinese di cui si riprende il punto di vista.

Nella produzione di contenuti online si evidenziano importanti differenze esistenti tra creator israeliani e palestinesi, relative ad estetiche e prassi. Da un lato

la bassa qualità di produzione dei content creators palestinesi, che presentano i loro contenuti in prima persona e direttamente dagli eventi sul campo a Gaza.

Dall'altro lato gli account israeliani adottano una narrazione in terza persona e uno stile pulito da trasmissione televisiva classica registrata in studio.²¹⁵

Diversità e caratteristiche delle piattaforme social hanno fatto sì che gli spazi ospitino diverse tipologie di contenuti, facilitando l'accesso alle informazioni e al dibattito ma,

²¹⁵ Zoe Hurley, "Semiotic Study of the Gaza Conflict on Social Media", *International Journal for the Semiotics of Law*, 2025, p. 1986, trad. mia.

al contempo, creando delle *echo chambers*²¹⁶ che potrebbero inficiare il pluralismo e radicalizzare gli utenti. I social network rappresentano ormai un campo di battaglia ideologica e semiotica speculare rispetto a quello reale, contribuendo ad amplificarne gli effetti e la discussione ad esso associata. Rappresentano altresì un medium alternativo per la copertura di eventi di grande rilevanza storica e politica, laddove i media mainstream risultano in diversi casi insufficienti o fallaci.²¹⁷

Facebook privilegia per lo più contenuti testuali e discorsivi, ed è per questo che rappresenta la piattaforma ideale per la condivisione di riflessioni scritte anche articolate, cui possono seguire discussioni nei commenti. La possibilità di creare gruppi ha favorito un'enorme proliferazione di community relative ad argomenti specifici, che possono funzionare sia come casse di risonanza tra gli utenti, sia come spazi di riflessione collettiva e di organizzazione di mobilitazioni offline. Instagram privilegia i contenuti visivi, con immagini, video o fotografie, e si fonda sulla logica del *creator*, inteso come utente dotato di una propria audience di *follower* che ne garantiscono la certa visibilità attraverso il consumo di contenuti prodotti. Per la presenza di questo meccanismo, la piattaforma è sfruttata in particolar modo da giornalisti e figure pubbliche che hanno raggiunto una certa notorietà e che lavorano come veri e propri *brand* personali, dai quali i follower si aspettano una certa omogeneità di contenuti. TikTok è una piattaforma basata prevalentemente sul video, tendenzialmente di breve durata. Grazie all'uso di template, suoni e formati replicabili, e alla forte orizzontalità del sistema di raccomandazione, che consente ai contenuti la viralità indipendentemente dal numero di follower, si presta al meglio ad ospitare gli sviluppi di nuove forme di attivismo propri dell'era digitale.

²¹⁶ Cioè, spazi caratterizzati dalla presenza di un'unica visione politica, a cui ogni contenuto fa eco.

²¹⁷ Beneficiano, in particolare, della presunta mancanza di una fonte informativa centrale, il che significa l'assenza di controllo centrale e propagandistico. Le fonti di informazione sono gli utenti stessi, che costituiscono un reticolo di informazioni diverse e interattive.

7. Digital Intifada

TikTok nasce nel 2017, presentando sin da subito una serie di novità rispetto alle altre piattaforme social, che ne determinano il successo e ne definiscono l'identità. I contenuti propri di TikTok sono video, per lo più brevi, creati e diffusi da utenti attraverso gli strumenti a disposizione della piattaforma. L'architettura strutturale di TikTok offre la possibilità di realizzare, montare, caricare e riprodurre filmati in tempi brevissimi. La possibilità di interagire con contenuti di altri utenti, più marcata rispetto alle altre piattaforme, dà vita a forme intertestuali inedite, attraverso cui è possibile porsi in rapporto ad altri utenti, appoggiando o confutando quanto dichiarato. È grazie all'utilizzo di queste modalità, specifiche della piattaforma e, insieme, alle possibilità offerte dalla visibilità virale, che è emersa una forte componente politica tra gli utenti di TikTok. Le pratiche dell'attivismo digitale non coincidono con quelle proprie dell'attivismo in senso canonico, offrendo, tuttavia, uno spirito ludico inedito alla creazione e rielaborazione di significanti politici.

“Il design di TikTok e le sue potenzialità ludiche danno vita a flussi affettivi di contenuti audiovisivi che rendono l'attivismo giocoso in tempi di conflitto.”²¹⁸ Le *challenges*,²¹⁹ cioè format di contenuto create sulla piattaforma che invitano l'audience ad una replicazione potenzialmente infinita, consentono agli attivisti di praticare una nuova forma di militanza, definita da Cervi e Divon *playful activism*. Il contenuto militante è in tal caso veicolato attraverso pratiche e strumenti propri di TikTok, che attingono ad un immaginario pop, in molti casi meno informato dell'attivismo di piazza. È possibile in ogni caso sottolineare possibilità e punti di forza di questo tipo di attivismo, che concedono ad utenti e attivisti di giocare con significanti popolari e giocosi immettendovi una componente militante, al fine di esporsi, allinearsi politicamente o far emergere riflessioni e inedite.

Mescolando la performatività di YouTube, l'interfaccia a scorrimento di Instagram e l'umorismo profondamente bizzarro solitamente riservato a piattaforme come Vine e Tumblr, le complesse trame di TikTok consentono agli utenti di diventare

²¹⁸ Laura Cervi, Tom Divon, “Playful Activism: Memetic Performances of Palestinian Resistance in TikTok #Challenges.”, *Social Media + Society*, 2023, p. 1, trad. mia.

²¹⁹ Compiti collaborativi basati sul gioco e regolati da una serie di regole performative in cui gli utenti sono incoraggiati a cooperare ad una missione creativa competitiva avviata da utenti casuali (Laura Cervi, Tom Divon, op. cit., p. 3, trad. mia).

attivisti, impegnati politicamente in un format divertente, educativo e appetibile tra i loro coetanei.²²⁰

I templates analizzati da Cervi e Divon sono quelli più frequenti delle *challenges*. I più utilizzati strumenti della piattaforma sono tre: *lipsync*, duetti e punto di vista (POV). I *lipsync* consentono agli utenti di ricreare un contenuto a partire da un suono scelto da una vasta libreria musicale. I duetti permettono di collegarsi direttamente al contenuto di un altro utente, ricapitolandolo e poi rispondendo, creando un dialogo diretto con il primo utente e generando potenzialmente un dibattito. Il POV ricrea tramite inquadratura soggettiva il punto di vista di un'altra persona, dando risonanza all'esperienza e alla prospettiva di quest'ultima, invitando l'audience ad immedesimarsi. Attraverso queste tre modalità, attivisti e utenti hanno prestato la propria voce, la propria performance e il proprio spazio alla diffusione della questione palestinese. Partecipare ad una *challenge* significa, infatti, sfruttare uno script ricorrente per veicolare una componente personale: nel gioco dialettico tra i due elementi si negozia l'identità politica. Molti dei contenuti relativi alla causa palestinese sono raggruppati sotto hashtag come #freepalestine o #gazaunderattack.

Per indicare le infinite possibilità di rielaborazione ludica di contenuti, caricati più che altro in senso politico, è stata sfruttata l'espressione *TikTok Intifada*,²²¹ presente sia in ambito mediatico che accademico; l'espressione ben descrive il fenomeno che ha portato all'emergere di una corrente di militanza parallela e speculare a quella di piazza.

Nell'analisi di Cervi e Divon si evidenziano tre diversi esempi di challenges che rielaborano alcuni elementi della militanza palestinese sfruttando i tre diversi templates descritti. La prima challenge è un *lipsync* dei *A'atuna Al Toufoule*, famosa canzone di Remi Bendali, attrice e cantante libanese, dove gli utenti offrono

il volto come tela per la ricontestualizzazione del conflitto. L'utente si copre di lividi, e si scrive sulla fronte lo slogan *Palestinian Lives Matter*, disegnando la bandiera palestinese sulla sua guancia. [...] Poi utilizzando gli effetti della piattaforma, l'occhio diventa trasparente e mostra video di manifestazioni palestinesi.²²²

²²⁰ Laura Cervi, Tom Divon, op. cit., p. 3, trad. mia.

²²¹ L'espressione compare per la prima volta nel titolo di un articolo (Alex Ward, "The "TikTok Intifada"", Vox, 20 maggio 2021).

²²² Laura Cervi, Tom Divon, op. cit., p. 5, trad. mia.

La seconda challenge è un duetto in risposta al *lipsync* di alcuni soldati dell'IDF sulla canzone *Stand up*.²²³ Il cantante palestinese Moe Zein ha risposto in un duetto al video israeliano modificando il testo della canzone con le parole "Yes please stand up, take your people with you. Leave the children happy away from all the tragedies".²²⁴ Il cantante, dunque, esorta in questo modo i soldati israeliani ad abbandonare i territori palestinesi occupati, attraverso un tipo di comunicazione militante che avvicina la performance al mondo del videoattivismo. Il contenuto termina con un susseguirsi di brevi clip che ritraggono violenze sioniste. In questo caso "la retorica di protesta che caratterizza le comunicazioni palestinesi sui social media, con l'aiuto della funzione duetto di TikTok, viene tradotta in una risposta parodistica e satirica alla provocazione israeliana presentata nel video originale".²²⁵ Ad essere messa in evidenza dal duetto è proprio la volontà di smascherare l'incoerenza della retorica dell'esercito israeliano, che spesso inneggia alla libertà personale, in questo caso tramite il testo originale della canzone, mentre ciò che mette in pratica è nient'altro che la violenza del colonialismo.

La terza challenge analizzata è un *pov* che ritrae l'esperienza personale dell'attivista e musicista palestinese Mariam Afifi, colpita e ammanettata da un soldato israeliano durante una rimostranza. Dell'episodio, oltre che la violenza, si ricorda distintamente il sorriso controverso dell'attivista, che mostra al contempo sfida ed enorme coraggio. L'espressione di Mariam Afifi è diventata iconica e virale: molti utenti di TikTok hanno ricreato la situazione, indossando abiti rossi²²⁶ e immergendosi virtualmente nella protesta tramite il *green screen* di TikTok. "L'intento comunicativo di questa challenge è portare alla ribalta la storia dell'arresto di Afifi come contro-narrazione ai media mainstream, dominati dalla retorica egemonica israeliana che descrivono la resistenza palestinese come terrorismo".²²⁷

Le prassi ludiche di TikTok sembrano dunque ripensare i termini dell'attivismo, rendendolo più accessibile, sperimentale e giocoso. Oggetto di uno studio condotto da Yarchi e Boxman-Shabtai sono proprio le strategie comunicative messe in campo dagli

²²³ La canzone è estrapolata dalla colonna sonora del film *Harriett* (2019), che mostra la biografia di Harriett Tubman, attivista afroamericana nota per la lotta alla schiavitù. La soldatessa israeliana sembra tentare, in qualche modo, una legittimazione della sua missione bellica attraverso l'associazione con la coraggiosa vicenda dell'attivista.

²²⁴ Tradotto: "Sì, per favore alzati, porta con te i tuoi collaboratori. Lascia i bambini felici, lontani da tutte le tragedie".

²²⁵ Laura Cervi, Tom Divon, op. cit., p. 7, trad. mia.

²²⁶ Della stessa sfumatura dell'hijab di Mariam Afifi nella famosa fotografia che la ritrae.

²²⁷ Laura Cervi, Tom Divon, op. cit., p. 9, trad. mia.

utenti di TikTok all'interno di contenuti che sostengono discorsi sionisti o antisionisti. Attraverso i contenuti diffusi online, gli utenti si trovano praticamente a svolgere vere e proprie attività di diplomazia civica, che "spesso sostengono volontariamente politiche o azioni che fanno gli interessi dello Stato".²²⁸

I discorsi militanti presenti sul web includono spesso la citazione diretta di altri contenuti al fine di sostenerli o smentirli. TikTok, attraverso gli strumenti di *stitch*, *duet* e *lipsync*, ripropone, infatti, questo rapporto in maniera precisa. L'utilizzo di hashtag come #Gazaunderattack e #Israelunderattack possono essere individuati come elementi utili a raggruppare i contenuti rispetto alla posizione politica a cui si allineano. Le tecniche ricorrenti individuate da Yarchi e Boxer-Shabtai nelle performances di TikTok sono varie: vittimizzazione, attribuzione di colpa, giustificazione delle azioni, uso di simboli nazionali, presentazione di storie personali e invito all'identificazione dello spettatore. Tali strumenti si inscrivono in determinati discorsi con precisi obiettivi comunicativi: persuasione, dimostrazione di fatti, autenticità dei discorsi o affiliazione politica. I contenuti social di utenti palestinesi o di attivisti in solidarietà con la causa palestinese risultano essere molto diversi da quelli israeliani e sionisti:

L'analisi ha rilevato che i post filopalestinesi sono significativamente più propensi a presentare storie personali, enfatizzare l'immoralità della controparte israeliana e utilizzare simboli nazionali. I post filoisraeliani sono più propensi a utilizzare la strategia del "cosa faresti tu", giustificare le azioni di Israele, enfatizzare la vittimizzazione di Israele e attribuire la colpa ai palestinesi.²²⁹

I post palestinesi, meno rifiniti sul piano della produzione rispetto a quelli israeliani, sembrano seguire una linea comunicativa più diretta, basata sugli eventi e sui fatti, mentre quelli israeliani utilizzano discorsi più posati e strategie comunicative più studiate. È probabilmente per questo motivo che Yarchi e Boxman-Shabtai rintracciano

una chiara disparità nei livelli di coinvolgimento tra le diverse affiliazioni nazionali [...] I video filopalestinesi hanno generato un maggiore coinvolgimento da parte degli utenti su tutti i fronti: like, commenti e condivisioni. Gli utenti filopalestinesi di TikTok tendono ad avere più follower rispetto agli utenti filoisraeliani.²³⁰

²²⁸ Moran Yarchi, Lillian Boxman-Shabtai, "The Image War Moves to TikTok Evidence from the May 2021 Round of the Israeli-Palestinian Conflict", *Digital Journalism*, 13 dicembre 2023, p. 117, trad. mia.

²²⁹ Ivi, p. 123, trad. mia.

²³⁰ Ibid.

Nel contesto digitale, la centralità e l'importanza dell'immagine sono dunque rafforzate e ribadite, in un universo mediatico aggiornato sia rispetto alle tecnologie digitali che rispetto ai rivolgimenti bellici. È, infatti, attraverso confronti e scontri di discorsi online che le narrazioni sionista e antisionista vengono continuamente ridiscusse, all'interno di una guerra delle pubbliche relazioni speculare a quella combattuta sul campo.²³¹ È all'interno di questo contesto che Israele, osservata una sensibile diminuzione del sentimento positivo verso la causa sionista, tenta un grottesco colpo di coda.

Le strategie comunicative di giornalisti e attivisti israeliani iniziano, infatti, ben presto a lavorare in una direzione specifica: convertire a proprio vantaggio i video delle testimonianze dirette delle violenze diffuse e denunciate online da account palestinesi. Nasce così il fenomeno *Gazawood*. È qui che prende corpo, nella sua più emblematica manifestazione, la "PR war", la guerra delle pubbliche relazioni prima descritta.²³² La reputazione di Israele, infatti, sembra irrimediabilmente compromessa dall'inedita visibilità acquisita dai contenuti palestinesi. La guerra delle pubbliche relazioni sembra vinta dall'antisionismo, mentre Israele inizia a pagare il prezzo delle violenze strutturali che storicamente esercita. È in questo contesto che la comunicazione di Israele, l'Hasbara, lavora intensamente in direzione della delegittimazione della parola palestinese. I social network sono ancora il campo di battaglia in cui si colloca tale operazione.

Su TikTok e altre piattaforme si è diffuso un crudele *trend* tra gli influencer israeliani: prendersi gioco delle sofferenze dei palestinesi. Nei video in questione li si vede bere avidamente dal rubinetto, sprecare acqua, accendere e spegnere l'interruttore della luce o travestirsi da donne palestinesi, con il borotalco a simulare la polvere delle macerie.²³³

La voce palestinese viene invalidata, le sofferenze derise, le violenze reiterate. L'idea a cui fa capo tale fenomeno è quella che stava già dietro alla messa in discussione da parte dei media israeliani della morte del dodicenne palestinese Muhammad al-Durrah²³⁴ durante gli avvenimenti della Seconda Intifada; l'operazione propagandistica nota come *Pallywood*. In quel periodo le immagini di guerra erano per lo più diffuse

²³¹ La stessa analizzata nella prima parte nel paragrafo 6.

²³² Nel paragrafo 6 della prima parte.

²³³ Leonardo Bianchi, "Pallywood, la menzogna virale che nega la morte dei palestinesi", *il manifesto*, 11 novembre 2023, <https://ilmanifesto.it/pallywood-la-menzogna-virale-che-nega-la-morte-dei-palestinesi> (consultato il 1° febbraio 2026)

²³⁴ Per approfondimenti si veda il paragrafo 7 della prima parte.

dalla televisione; oggi, con gli aggiornamenti relativi al digitale, questa strategia di manipolazione ha rinnovato metodi e strumenti, ma è rimasta pressoché invariata. L'effetto sortito è che il numero ufficiale di vittime e feriti palestinesi subisce continue fluttuazioni. La propaganda israeliana si impegna instancabilmente a smascherare presunti falsi nelle testimonianze video dei palestinesi o di attribuire le uccisioni ad adepti di Hamas piuttosto che ai soldati israeliani. La teoria sostenuta da Pallywood, creata da Richard Landes²³⁵ all'inizio del Duemila, è stata diffusa e adattata da attivisti, giornalisti e rappresentanti sionisti. Ad oggi questa teoria del complotto pare rafforzata nei suoi metodi, forte della maggior facilità con cui si può smentire l'autorevolezza di prove video provenienti da account di civili, piuttosto che dal lavoro di giornalisti.

Seguendo questo indirizzo ideologico, negli ultimi anni, dopo il 7 ottobre 2023, inizio dell'ultima violenta fase della missione sionista, è emerso un archivio online delle "performance più indimenticabili di Gaza".²³⁶ Sul sito Gazawood i video, provenienti da Gaza, sono minuziosamente analizzati e ripubblicati con descrizioni che li presentano come prove dei tentativi di manipolazione dei palestinesi, accusati di lamentare nei contenuti sui social network condizioni inesistenti o drammatizzate al solo fine di compromettere la reputazione di Israele. I contenuti sono raggruppati in base agli argomenti più frequentemente riportati dalla cronaca internazionale. Nella sezione *famine* si smentisce la carestia, la fame e il blocco israeliano degli aiuti umanitari tramite video di ristoranti che pubblicizzano i propri piatti, cibi abbondanti, festeggiamenti e persone in sovrappeso. Nella sezione *comedy* si denunciano presunte messe in scena dei palestinesi: si sottolineano script ricorrenti, risate tra le lacrime, vestiti insolitamente puliti o una sospetta assenza di ferite. Le prove dell'esistenza di Gazawood sarebbero dunque diverse: i tentativi di mistificazione sarebbero presenti sia sulla realtà fisica, attraverso messe in scena e recitazione, sia in fase di postproduzione, mediante l'aggiunta di suoni estranei al video o elaborazioni con intelligenza artificiale.

Il sito di Gazawood, messo a punto da Idan Kanochan,²³⁷ nasce con l'intento di denunciare non solo le presunte menzogne fabbricate a Gaza, ma anche la complicità dei media internazionali, accusati, prevedibilmente, di antisemitismo. Il sospetto

²³⁵ Storico americano e professore della Bar-Ilan University di Tel Aviv.

²³⁶ Pagina iniziale del sito Gazawood, <https://www.gazawood.com/> (consultato il 1° gennaio 2026).

²³⁷ Scrittore fantasy israeliano ebreo ultraortodosso.

evidenziato dalla raccolta di Gazawood sarebbe la presunta esistenza di una vera e propria “industria cinematografica reclutata per la guerra dell'opinione pubblica, con attori sorridenti che posano tra sacchi di cadaveri, bambole di plastica presentate come bambini morti e un tocco contemporaneo di intelligenza artificiale”.²³⁸ La ricezione delle teorie cospirazioniste legate a Gazawood è stata particolarmente positiva, riscuotendo successo sia in Israele che all'estero. Il progetto vanta infatti il sostegno di professionisti ed esperti di comunicazione: Yossi Kuperwasser, ex generale del Ministero per le questioni strategiche israeliane, Richard Landes, teorico e professore universitario che coniò l'espressione Pallywood nei primi anni Duemila, oltre che numerosi rappresentanti della classe politica e intellettuale.

Una recente indagine condotta da *The Seventh Eye* e *Shaku*²³⁹ svela il lavoro occulto dietro alle pubblicazioni di Gazawood: alla selezione di video, effetto di “discorsi cospirativi mascherati da verifica dei fatti”,²⁴⁰ seguirebbe un tentativo di collegarsi al sistema di informazione ufficiale israeliano. Il ricercatore Ghassan Matar sarebbe entrato, attraverso un'operazione sotto copertura di *Fake Reporter*,²⁴¹ in un gruppo Telegram chiuso. Gli utenti, una trentina circa, adopererebbero tale spazio per analizzare video provenienti da Gaza e mettere a punto la maniera più convincente per presentare pubblicamente il video come falso. La confutazione, in questo contesto, è sostituita più che altro da supposizioni e sensazioni personali, nessuna prova concreta. Il rapporto di Fake Reporter evidenzia che

la confutazione è solo una piccola parte dell'attività complessiva. [...] Su 731 tweet pubblicati nell'arco di nove mesi solo il 6% di essi può essere definito una chiara confutazione di falsità. Tutti gli altri, il 94%, sono stati classificati come pubblicazioni false o fuorvianti, la cui attendibilità non può essere dimostrata sulla base delle informazioni fornite.²⁴²

²³⁸ Itamar B'Z, “Am nechafsh hukachot muchaltot, yitbi'u otenu bemim” (Se cerchiamo prove definitive, ci affosseranno, t.l.), *The Seventh Eye*, 11 aprile 2025, <https://www.the7eye.org.il/548969> (consultato il 2 febbraio 2026).

²³⁹ Questi due giornali israeliani indipendenti lavorano per lo più a distanza dalla stampa ufficiale, spesso esponendone le criticità.

²⁴⁰ Itamar B'Z, “Am nechafsh hukachot muchaltot, yitbi'u otenu bemim” (Se cerchiamo prove definitive, ci affosseranno, t.l.), *The Seventh Eye*, 11 aprile 2025, <https://www.the7eye.org.il/548969> (consultato il 2 febbraio 2026).

²⁴¹ Organizzazione non governativa israeliana fondata da attivisti contro la disinformazione nei media.

²⁴² Itamar B'Z, “Am nechafsh hukachot muchaltot, yitbi'u otenu bemim” (Se cerchiamo prove definitive, ci affosseranno, t.l.), *The Seventh Eye*, 11 aprile 2025, <https://www.the7eye.org.il/548969> (consultato il 2 febbraio 2026).

Spesso il lavoro di Gazawood si limita dunque ad etichettare i video come falsi, operando più attraverso allusioni all'interno delle descrizioni che accompagnano i video che in un'adequata confutazione. Il processo selettivo che riguarda le prove video è spesso basato, infatti, su un sentimento che va ben oltre il semplice sospetto star guardando un falso, una suggestione apparentemente ingenua, che trova senz'altro la sua radice nell'indottrinamento sionista. Ciò che sta dietro a Gazawood è una vera e propria fabbrica propagandistica di produzione di disprezzo per i palestinesi. Un caso esemplare, che dimostra come sia una fondamentale malafede e volontà diffamatoria a guidare il progetto, è riportato in un articolo su Reuters.²⁴³ L'articolo cita un video in cui "si mostrano diverse scene, tra cui quella in cui viene applicato del trucco a una bambina per farla sembrare ferita e quella in cui un uomo dirige un gruppo di persone che sventolano bandiere palestinesi".²⁴⁴ Il video, prontamente presentato dai media israeliani come la prova inconfutabile delle manipolazioni palestinesi, risulta in realtà prelevato da riprese dietro le quinte di un cortometraggio girato in Libano sulla vita a Gaza.

L'operazione è, ancora una volta, inquadrabile nell'ottica dell'Hasbara, il progetto di propaganda israeliana, in una modalità che preleva punti di forza e debolezze dell'attuale mondo digitale, ma che proviene da una tradizione profondamente radicata nello stile di comunicazione dei media governativi in Israele.²⁴⁵ La violenza colonialista valica il confine fisico e arriva nei discorsi e tra le righe del linguaggio adoperato in prima istanza da giornalisti e intellettuali sionisti. Ciò che si osserva in Gazawood è un audace e violento tentativo di mantenere saldo il controllo della narrazione, moltiplicando ancora una volta i livelli in cui si pratica la violenza: prima fisicamente, poi legittimata dai discorsi, infine urlata a gran voce per silenziare i tentativi di denuncia. I palestinesi sono dunque ulteriormente penalizzati: deumanizzati e privati della possibilità di narrare il proprio dolore.

Se gli atti di violenza contro i palestinesi non sono mai quello che sembrano, allora i palestinesi non possono essere mai creduti. E se non possono essere mai creduti

²⁴³ Reuters Fact Check, "Fact Check: Behind-the-scenes footage of a film shared as Palestinians faking injuries", *Reuters*, 22 novembre 2023, <https://www.reuters.com/fact-check/behind-the-scenes-footage-film-shared-palestinians-faking-injuries-2023-11-17/> (consultato il 2 febbraio 2026).

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Per approfondimenti si veda il paragrafo 3 della parte prima.

– questo è il terrificante sottotesto di “Pallywood” – allora possono essere uccisi con ancora più impunità. Tanto, alla fine, nemmeno muoiono veramente.²⁴⁶

Ad essere evidente è qui la necessità del sionismo di ricorrere a vere e proprie strategie di evasione e occultamento della realtà, legittimate dal contributo di storici e personalità autorevoli,²⁴⁷ che funzionano tramite nient'altro che tecniche di manipolazione. Il prezzo da pagare per l'allineamento ideologico al sionismo è, perciò, l'*aleticidio*, cioè la

strategia sistematica che non solo cancella la verità attorno a clamorosi atti di violenza, ma costruisce anche attivamente false narrazioni che cercano di rimodellare le norme sociali, manipolare l'opinione pubblica e smantellare i movimenti di solidarietà che cercano di porre fine a tale violenza.²⁴⁸

L'occultamento della verità sotto un cumulo di false informazioni non è una novità né per i media israeliani né per i media occidentali. Sono ancora i discorsi dei media a giocare un ruolo di primaria importanza nel perpetrarsi delle violenze: in questo caso, la manipolazione della realtà serve ad aggirare la rigidità e l'umanità dei valori morali dei lettori al fine di condizionare l'opinione pubblica, una fase necessaria alla legittimazione il genocidio. Sottolinea Jones "la disinformazione diventa necessaria quando non è più possibile fornire un resoconto veritiero delle cose senza ammettere violazioni dei codici morali universalmente accettati".²⁴⁹ La propaganda israeliana si muove senza dubbio, tra le altre cose, in direzione dell'*aleticidio* della verità palestinese. Il fatto che una teoria di cospirazione nata vent'anni fa con Pallywood abbia ad oggi ancora modo di esistere, e addirittura di evolversi, tramite il progetto Gazawood e l'appoggio istituzionale, ne è un chiaro esempio. L'instancabile lavoro della produzione sionista di disprezzo per i palestinesi, le sue possibilità di diffusione e il sostegno che ha ricevuto caratterizzano l'*aleticidio* come un meccanismo “sistemico e sistematico, [...] modulato dal più ampio contesto geopolitico e tecnopolitico in cui la disinformazione opera come strumento del potere statale che rafforza le strutture egemoniche esistenti”.²⁵⁰

²⁴⁶ Leonardo Bianchi, “Pallywood, la menzogna virale che nega la morte dei palestinesi”, *il manifesto*, 11 novembre 2023. <https://ilmanifesto.it/pallywood-la-menzogna-virale-che-nega-la-morte-dei-palestinesi> (consultato il 1° febbraio 2026)

²⁴⁷ Lo stesso primo ministro Netanyahu ha spesso smentito le terribili notizie provenienti da Gaza.

²⁴⁸ Marc Owen Jones, “Evidencing alethocide: Israel's war on truth in Gaza”, *Third World Quarterly*, 1° maggio 2025, p. 2, trad. mia.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

Non un semplice strumento al servizio della propaganda, dunque, ma una condizione di esistenza dello stesso squilibrio di potere che sta alla base della sopravvivenza dello stato ebraico. Date queste condizioni, la comunicazione, nel contesto della PR war, è chiamata a svolgere un ruolo tutt'altro che secondario: non deve solo confermare il colonialismo sionista, ma crearlo sulla base strutturale della menzogna aleticida.

È questo aspetto che rende i media di tutto il mondo responsabili del genocidio palestinese: occultare la verità e appoggiare l'aleticidio sionista partecipano senza dubbio alla corrente cancellazione culturale dei palestinesi, prima terroristi, ora bugiardi.

Conclusioni

Il percorso tracciato all'interno di questo lavoro ha inteso evidenziare il ruolo centrale dei media nel lavoro sull'opinione pubblica in merito alla questione palestinese e all'occupazione sionista. La suddivisione in due parti ha seguito la diversa natura tracciata dagli sviluppi politici, teorici e discorsivi delle due diverse posizioni ideologiche. Lo spirito sionista, storicamente a lavoro per la formazione di una propaganda che gli desse diritto di esistere a scapito dei palestinesi, ha impregnato i discorsi dei media occidentali. Così facendo ha avuto modo di legittimare il genocidio palestinese tramite l'impiego di tecniche di manipolazione minuziosamente messe a punto e grazie all'attento lavoro sul consenso del progetto Hasbara. La propaganda sionista, da sempre impegnata a tradurre ogni azione in consenso internazionale, ha beneficiato degli aggiornamenti del digitale per intensificare la sua opera di controllo paranoico delle informazioni e della narrazione dominante. Spyware, meccanismi di sorveglianza e strategie di silenziamento online vengono adoperate in questo contesto, facendo risuonare il supporto e silenziando sistematicamente il dissenso.

Ad oggi sembra che le cose stiano lentamente cambiando: l'inedita circolazione di immagini provenienti direttamente dal campo, aperta all'inizio del nuovo millennio e intensificatasi nell'universo digitale contemporaneo, sembra aver risvegliato il mondo occidentale da un sonno secolare, che ha scontato il senso di colpa legato all'Olocausto attraverso la tacita approvazione dell'apartheid israeliano. L'immaginazione europea dell'Islam e del mondo arabo in generale descritta da Edward Said, un'immaginazione interessata, politica e colonialista ha a lungo descritto il non europeo come una vaga proiezione di un'alterità ontologica. Sembra che quella fitta coltre posta dagli intellettuali europei attorno all'Islam e al mondo arabo si stia pian piano rischiarando, mostrando finalmente i demoni del colonialismo e le brutalità della sopraffazione culturale. Le tecnologie digitali hanno giocato un ruolo di fondamentale importanza in questa storica battaglia: connessioni veloci, apparecchi all'avanguardia e strumenti che consentono la viralità hanno giocato a favore dei palestinesi, diffondendone le grida disperate su scala globale, costringendo gli utenti dei social network ad aprire gli occhi su quanto prima potevano ignorare.

Le immagini hanno, in entrambi i processi descritti, giocato un ruolo di primaria importanza: mai semplici strumenti di rappresentazione, ma sempre elementi dal forte potere simbolico e culturale. Hanno parallelamente servito il potere coloniale e la

resistenza anticoloniale. La lente degli obiettivi fotografici, finalmente smontata una presupposta ma forse mai esistita neutralità, ha evidenziato alcuni dei meccanismi atavici della ripresa fotografica: lontano dalla registrazione fine a sé stessa, il lavoro dell'apparecchio fotografico è la creazione di una realtà controllata. Ha creato in Israele, assieme alle armi da guerra, ai blocchi e ai checkpoint, una realtà di conquista e sopraffazione. Ha visivamente prodotto la realtà dell'occupazione e, con gli stessi mezzi, ha combattuto per smantellarla. Ha creato, con gli stessi mezzi, in Palestina, una realtà libera dal sionismo, riempiendo i vuoti della discontinuità spaziale e territoriale con il sogno di un territorio unito, coeso e determinato dal punto di vista identitario. Ha spazzato via i traumi che aprivano voragini nella memoria storica o, al contrario, li ha esplorati in profondità, recuperando e riportando a galla quanto esisteva prima della Nakba.

Queste operazioni sono profondamente politiche e militanti: è questo l'elemento che ha fatto sì che tali discorsi non si esaurissero nel cinema palestinese, pure costituito da diverse tipologie di esperienza e di rapporto con il dolore, ma iniziassero a pervadere ogni spazio mediale a disposizione dei palestinesi e degli attivisti che ne esaltano la causa. È, infatti, all'interno dell'attivismo giocoso dei social network che si continua a costruire visibilità, libertà di parola e di autodeterminazione, e spazi di contestazione del sionismo.

In questo clima, le possibilità di enunciazione di una verità storica, senza timori di strumentalizzazioni, manipolazioni e attacchi propagandistici stanno gradualmente moltiplicandosi, risorgendo dalle ceneri del longevo e potente aleticidio della disinformazione sionista.

È in questo solco che ho scelto di inscrivere il mio lavoro, con l'augurio che possa simbolicamente partecipare al più ampio disegno collettivo e culturale di liberazione fisica e ideologica di tutti i popoli oppressi. Palestina libera.

Bibliografia

Anderson Benedict, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

Aouragh Miriyam, "Hasbara 2.0: Israel's Public Diplomacy in the Digital Age", *Middle East Critique*, vol. 25, n. 3, 2016, pp. 271 – 297, DOI: <https://dx.doi.org/10.1080/19436149.2016.1179432> (consultato il 23 settembre 2025).

Aouragh Miriyam, Tawil-Souri Helga, "Intifada 3.0? Cyber colonialism and palestinian resistance", *The Arab Studies Journal*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 102 – 133, DOI: [INTIFADA 3.0? CYBER COLONIALISM AND PALESTINIAN RESISTANCE on JSTOR](https://doi.org/10.1080/00937172.2014.900000) (consultato il 4 gennaio 2026).

Appadurai Arjun, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2007.

Ayman Yousef, Mokadi Tarik, "Digital Uprising: Palestinian Activism in the Cyber Colonial Era", *FWU Journal of Social Sciences*, vol. 18, n. 3, 2024, pp. 44 – 63, DOI: [http://doi.org/10.51709/19951272/Fall2024/5](https://doi.org/10.51709/19951272/Fall2024/5) (consultato il 20 gennaio 2026).

Cervi Laura, Divon Tom, "Playful Activism: Memetic Performances of Palestinian Resistance in TikTok #Challenges", *Social Media + Society*, 2023, pp.1 – 13, DOI: <https://doi.org/10.1177/20563051231157607> (consultato il 28 ottobre 2025).

Gertz Nurith, Khleifi George, *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, University Press, Edimburgo 2008.

Hurley Zoe, "Semiotic Study of the Gaza Conflict on Social Media", *International Journal for the Semiotics of Law*, 2025, pp. 1 – 20, DOI: [Semiotic Study of the Gaza Conflict on Social Media | International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique | Springer Nature Link](https://doi.org/10.1007/s11207-025-00000-0) (consultato il 20 gennaio 2026).

Jones Marc Owen, "Evidencing alethocide: Israel's war on truth in Gaza", *Third World Quarterly*, 1° maggio 2025, DOI: <https://doi.org/10.1080/01436597.2025.2462791> (consultato il 3 febbraio 2026).

King Gretchen, "Palestine: Resilient Media Practices for National Liberation" in Richter Carola e Kozman Claudia (a cura di) *Arab Media System*, Open Book Publishers, 2021.

Miladi Aaya, Miladi Nouredine, "Livestreamed Genocide: Framing Analysis of Palestinians in the BBC and i24 News Coverage of the War on Palestine (2023–24)", *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, 2025, pp. 1 – 3.

Mulvey Laura, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni Editore, Roma 2013.

Said Edward, *Covering Islam: come i media e gli esperti determinano la nostra visione del resto del mondo*, a cura di Marco Gatto, Transeuropa, 2012.

Said Edward, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2013.

Shehadeh Hanine, "Palestine in the Cloud: The Construction of a Digital Floating Homeland", *Humanities*, vol. 12, n. 75, 2023, DOI: [Palestine in the Cloud: The Construction of a Digital Floating Homeland](#) (consultato il 21 dicembre 2025).

Spallacci Arnaldo, *Maschi*, Il Mulino, Bologna 2012.

Stein Rebecca, *Screen Shots: State Violence on Camera in Israel and Palestine*, Stanford University Press, 2021.

Stein Rebecca, "Vanishing Acts: How the Israeli Media Manages Gaza", *Antipode Online*, 22 marzo 2024.

Tönnies Ferdinand, *Comunità e società*, a cura di Maurizio Ricciardi, Laterza, Bari 2011.

Ritchie Jason, "Pinkwashing, Homonationalism, and Israel-Palestine: The Conceits of Queer Theory and the Politics of the Ordinary", *Antipode*, vol. 47, 2014, pp. 616 – 634, DOI: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/anti.12100> (consultato il 20 gennaio 2026).

Wolfe Patrick, "Settler colonialism and the elimination of the native", *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n. 4, 2006, pp. 387 – 409, DOI: [Full article: Settler colonialism and the elimination of the native](#) (consultato il 24 settembre 2025).

Yarachi Moran, Boxman-Shabtai Lillian, "The Image War Moves to TikTok Evidence from the May 2021 Round of the Israeli-Palestinian Conflict", *Digital Journalism*, 13

dicembre 2023, DOI: [Full article: The Image War Moves to TikTok Evidence from the May 2021 Round of the Israeli-Palestinian Conflict](#) (consultato il 12 gennaio 2026).

Yaqub Nadia, *Palestinian Cinema in the days of Revolution*, University of Texas Press, Austin 2018.

Filmografia

5 Broken Cameras (Emad Burnat, Guy Davidi, 2011)

A Reel War (Karnit Mandel, 2021)

Fertile Memories (Michel Khleifi, 1980)

Ford Transit (Hani Abu-Assad, 2003)

Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, 1970)

Israelism (Erin Axelman, Sam Eilertsen, 2023)

La Palestine en 1896 (Auguste e Louis Lumière, 1896)

No to a Peaceful Solution (Mustafa Abu-Ali, 1968)

Rana's Wedding (Hani Abu-Assad, 2002)

Scenes From Under Occupation in Gaza (Mustafa Abu-Ali, 1973)

Sorry cinema (Ahmad Hassouna, 2024)

They Do Not Exist (Mustafa Abu-Ali, 1974)

The Settlers (Shimon Dotan, 2016)

Two Fingers from Sidon (Eli Cohen, 1986)

Wedding in Galilee (Michel Khleifi, 1987)

With Blood and Soul (Mustafa Abu-Ali, 1971)

Zionist Aggression (Mustafa Abu-Ali, 1973)

Sitografia

AJLabs, "How big is Israel's military and how much funding does it get from the US", *Al Jazeera*, 11 ottobre 2023, <https://www.aljazeera.com/news/2023/10/11/how-big-is->

[israels-military-and-how-much-funding-does-it-get-from-the-us](#) (consultato il 12 settembre 2025).

Al Jazeera Staff, “Israeli soldiers filmed themselves destroying Gaza: See the video evidence”, *Al Jazeera*, 16 aprile 2025, <https://www.aljazeera.com/news/longform/2025/4/16/israeli-soldiers-filmed-themselves-destroying-gaza-see-the-video-evidence> (consultato il 12 settembre 2025).

Al Jazeera Staff, “Meta deletes Al Jazeera presenter’s profile after show criticising Israel”, *Al Jazeera*, 10 settembre 2023, <https://www.aljazeera.com/news/2023/9/10/meta-deletes-al-jazeera-presenters-profile-after-show-criticising-israel> (consultato il 28 ottobre 2025).

ARZA, Associazione dei Sionisti Riformisti d’America, “About us”, sito ufficiale <https://arza.org/about-us/> (consultato il 28 ottobre 2025).

Asaf Elia-Shalev, “Inside Israel’s ‘Esther Project’: DOJ filings reveal paid US influencer campaign amid AI-powered PR blitz”, *The Times of Israel*, 1 ottobre 2025, <https://www.timesofisrael.com/israels-secret-esther-project-doj-filings-reveal-paid-us-influencer-campaign> (consultato il 20 ottobre 2025).

Bianchi Leonardo, “Pallywood, la menzogna virale che nega la morte dei palestinesi”, *il manifesto*, 11 novembre 2023, <https://ilmanifesto.it/pallywood-la-menzogna-virale-che-nega-la-morte-dei-palestinesi> (consultato il 1° febbraio 2026).

Bishara Marwan, “On men and war”, *Al Jazeera*, 31 luglio 2014, <https://www.aljazeera.com/opinions/2014/7/31/on-men-and-war> (consultato il 28 settembre 2025).

Birtright Israel, “About us”, sito ufficiale <https://int.birtrightisrael.com/> (consultato il 10 ottobre 2025).

B’Tselem, Centro israeliano di informazione per i diritti umani nei territori palestinesi occupati “About B’Tselem”, sito ufficiale, https://www.btselem.org/about_btselem (consultato il 28 settembre 2025).

Giovannetti Megan, "Israel opens 'apartheid road' in occupied West Bank", *Al Jazeera*, 2 febbraio 2019, <https://www.aljazeera.com/news/2019/2/2/israel-opens-apartheid-road-in-occupied-west-bank> (consultato il 20 ottobre 2025).

Gruber Aya, "The misogyny of the anti-protest", *Al Jazeera*, 17 maggio 2024, [The misogyny of the anti-protest | Protests | Al Jazeera](#) (consultato il 4 ottobre 2025).

Itamar B'Z, "Am nechafsh hukachot muchaltot, yitbi'u otenu bemim" (Se cerchiamo prove definitive, ci affosseranno, t.l.), *The Seventh Eye*, 11 aprile 2025, <https://www.the7eye.org.il/548969> (consultato il 2 febbraio 2026).

Litvin Yoav, "Project Esther: A Trumpian blueprint to crush anticolonial resistance", *Al Jazeera*, 15 novembre 2024, <https://www.aljazeera.com/opinions/2024/11/15/project-esther-a-trumpian-blueprint-to-crush-anticolonial-resistance> (consultato il 20 ottobre 2025).

Reuters Fact Check, "Fact Check: Behind-the-scenes footage of a film shared as Palestinians faking injuries", *Reuters*, 22 novembre 2023, <https://www.reuters.com/fact-check/behind-the-scenes-footage-film-shared-palestinians-faking-injuries-2023-11-17/> (consultato il 2 febbraio 2026).

Speakman Cordall Simon, "Everything is legitimate: Israeli leaders defend soldiers accused of rape", *Al Jazeera*, 9 agosto 2024, <https://www.aljazeera.com/news/2024/8/9/everything-is-legitimate-israeli-leaders-defend-soldiers-accused-of-rape> (consultato il 20 gennaio 2026).

Ward Alex, "The 'TikTok Intifada'", *Vox*, 20 maggio 2021, [Palestinians are making their case against Israel on social media | Vox](#) (consultato il 6 febbraio 2026).

Altri siti web consultati:

<https://www.youtube.com/watch?v=KUXSFsJV084> (ultimo accesso il 20 gennaio 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=sbFXEbKmzHA&t=505s> (ultimo accesso il 9 febbraio 2026).

<https://www.gazawood.com/> (ultimo accesso il 20 gennaio 2026).