
al-Ṭawrah al-mubaksalah / The Pixelated Revolution:
punto di arrivo del *postdramatic theatre* di Rabih Mroué

Monica Ruocco*

The term postdramatic has become a key point of reference in international discussions of contemporary theatre. Within the Arab world, the pioneer of post-dramatic theatre - which does not only concern formalistic issues, but also and especially ethics - is Rabih Mroué (born 1967), a Lebanese stage and screen actor, playwright and visual artist who has been writing and staging plays since 1990. His oeuvre includes videos and art installations, and his theatrical performances – which are based on the performative lecture and documentary theatre genres – are representative of the new wave of Arab theatrical representation. His works mostly “deal with issues that have been swept under the table in the current political climate of Lebanon”, even though in his lecture-performance al-Ṭawrah al-mubaksalah / The Pixelated Revolution (2012), Rabih Mroué stages the narrative of images chosen from the Internet and among the videos posted by civilians trying to document the latest acts of violence witnessed in the on going Syrian Revolution. In this performance, Mroué explores the use of social media in the Syrian revolution, looking for correspondences between the aesthetics of films of protests and the principles of the “Dogme 95 Manifesto” created by Danish filmmakers in the 1990s.

Il concetto di *postdramatic theatre* è stato coniato per la prima volta dal ricercatore tedesco Hans-Thies Lehmann nel suo omonimo saggio pubblicato nel 1999¹. Con questa espressione, Lehmann riassume una serie di tendenze stilistiche

* Professore associato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo.

¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006 (ed. or. *Postdramatisches Theatre*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999). Per una definizione di *postdramatic theatre*, cfr. Hans-Thies Lehmann's 'Postdramatic theatre' in Allsopp, Ric and David Williams (eds.), *Performance Research Lexicon, Performance Research*, Volume 11, no. 3, 2006, p. 98.

che hanno caratterizzato il teatro d'avanguardia a partire dalla fine degli anni '60, mettendole in relazione con la teoria e la storia del teatro². L'elemento principale che contraddistingue l'espressione artistica che Lehmann definisce come *postdramatic theatre* è il fatto di non essere incentrato sul testo drammatico in sé, né sulla sua mera riproduzione sulla scena³. Nel *postdramatic theatre*, il «testo» si evolve in un'estetica performativa in cui il contenuto drammatico viene messo in una particolare relazione con la sua rappresentazione materiale e la sua relazione con il pubblico. Nelle sue varietà più radicali, il *postdramatic theatre* non prevede assolutamente la messa in scena di un *plot*, ma si concentra totalmente sull'interazione tra attori e pubblico. Se si parla, quindi, di *postdramatic theatre* ci si riferisce principalmente ad autori e a testi che non hanno una classica struttura di base drammatica (personaggi, trama, conflitto, ecc.), per cui Lehmann inserisce questo nuovo linguaggio teatrale in una nuova estetica dello spazio, del tempo, del corpo dell'attore⁴. Determinante, infine, è il rapporto tra il teatro e la costante evoluzione degli strumenti tecnologici, come traduzione sulla scena del passaggio epocale da una cultura testuale a una cultura visuale e musicale altamente «mediatizzata»⁵.

La teoria di Lehmann è particolarmente utile ed efficace quando si tratta di analizzare questioni come il rapporto tra teatro e attualità, e le implicazioni politiche di una performance⁶. Nell'epilogo al suo saggio, Lehmann sottolinea l'importanza dell'elemento politico «in a reality brimming with social and political conflicts, civil wars, oppression, growing poverty and social injustice⁷». Tuttavia, non è solamente il contenuto espressamente politico né i temi affrontati che rendono il teatro «politico», quanto «the implicit substance and critical value of its *mode of representation*»⁸.

Recentemente, anche alcuni studiosi del teatro arabo raccolti attorno all'istituzione denominata IFTR/FIRT Working Group in Arabic Theatre, attiva

² Alcuni nomi associati al *postdramatic theatre* sono Heiner Müller (Berlino), Robert Wilson (New York City), The Wooster Group (New York City), Jan Fabre, Jan Lauwers and the Need-company, Frank Castorf (Berlino), Josef Szeiler/TheaterAngelusNovus (Vienna), Heiner Goebbels (Frankfurt), Alvis Hermanis (Riga), Forced Entertainment (Sheffield), Teater Moment (Stoccolma), Apocryphal Theatre (Londra), ecc.

³ Il testo, quindi, non è più il punto centrale del processo performativo, e il teatro non rappresenta più il mondo attraverso gli strumenti del dialogo e le vicende che coinvolgono la *dramatis personae*. Infatti, secondo Lehmann, «the new theatre *text* (which for its part continually reflects its constitution as a linguistic construct) is to a large extent a 'no longer dramatic' theatre text». Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 17.

⁴ «Theatre thus always reminds us of the space for *new* ways of producing meaning that diverge from the officially licensed rules. It implicitly invites not only performative acts that confer new meanings but also such performative acts that bring about meaning in a new way, or rather: put meaning itself at stake». Ivi, p. 102.

⁵ Cfr. l'introduzione di Karen Jürs-Munby a Hans-Thies Lehmann, ivi, p. 1.

⁶ Il termine *postdramatic* è diventato un punto di riferimento imprescindibile nelle discussioni sul teatro contemporaneo a livello internazionale. I teorici del teatro hanno, dunque, accolto nelle loro osservazioni quelle recenti creazioni che rappresentano un punto di rottura con le categorie del passato sia nello stile sia nelle modalità della produzione. Cfr., ad esempio, Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia, *Introduction*, in Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia, *NA(AR) HET THEATER – After Theatre?*, Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre, Amsterdam School of the Arts Research Group, Amsterdam 2007.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, cit., p. 175.

⁸ Ivi, p. 178.

dal 2006⁹, si propongono di includere il teatro arabo nell'ambito internazionale degli studi teatrali attraverso una ricerca che prende spunto, da un lato, dalle teorie di Lehmann e, dall'altro, dalla nuova estetica della performance elaborata dalla studiosa tedesca Erika Fischer-Lich¹⁰. L'applicazione di tali teorie ha rappresentato, di conseguenza, una chiave di accesso decisiva per interpretare le recenti e molteplici esperienze nate in ambito arabo soprattutto nell'ultimo decennio¹¹.

Tra le personalità del teatro arabo che possono a buon grado essere giudicate rappresentative di una tendenza post-drammatica, vi è senza dubbio il libanese Rabih Mroué (Rabī Muruwah), l'artista che meglio opera, oggi, una sintesi tra la tradizione teatrale araba e i nuovi linguaggi espressivi. Attore e regista teatrale e cinematografico, autore drammatico, artista visivo¹², co-fondatore del Beirut Art Centre, collaboratore di riviste specializzate come "The Drama Review" (TDR) e co-fondatore del periodico "Kalamon" (www.kalamon.org), Mroué nasce a Beirut nel 1967 e inizia la sua carriera artistica nel 1990. La sua sperimentazione teatrale, legata alla sua praticata in diversi domini delle arti visive, è caratterizzata da una costante ricerca per elaborare un teatro che riesca a infrangere le barriere delle convenzioni e dei tabù che regolano la società libanese e araba più in generale. I suoi lavori si muovono attorno ad alcuni temi ricorrenti come la documentazione e la memoria, il discorso politico ufficiale e l'iconografia della propaganda politica, la guerra, la morte e la violenza, e a progetti legati più recentemente alle rivoluzioni arabe in atto e, in particolar modo, alla situazione siriana. Questo studio si propone di mettere in luce, in particolare, l'impegno che caratterizza i lavori dell'artista libanese, voce imprescindibile all'interno di un panorama teatrale arabo che, nell'ultimo decennio, ha manifestato una significativa rinascita del discorso politico. Tuttavia, prima di affrontare nello specifico gli spettacoli di Mroué, che meriterebbero più approfondite riflessioni, è necessario aprire una breve parentesi sulle scelte stilistiche e tecniche operate dall'artista libanese nel corso delle sue performance e sul percorso che lo ha portato alla creazione di *al-Ṭawrah*

⁹ Il gruppo, coordinato da Khalid Amine (Abdelmalek Essaadi University, Tetouan), Hazem Azmy (University of Warwick, UK/Cairo University), Marvin Carlson (CUNY, City University of New York), si muove nell'ambito dell'International Federation for Theatre Research fondata nel 1957 che, fino a tempi recentissimi, ha visto i suoi interessi circoscritti al teatro europeo o americano. Cfr. Khalid Amine, Hazem Azmy, Marvin Carlson, *IFTR's Arabic Theatre Working Group*, in "Theatre Research International", XXXV, 3, 2010, pp. 263-274.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London 2008.

¹¹ Christel Weiler, Muḥammad Sayf, Ḥasan al-Manī'ī, Ḥālid Amīn, *Mā ba'd al-drāmā*, Manšūrāt al-Markaz al-Duwalī li-dirāsāt al-furğah, 15, Ṭaṅğah 2012.

¹² Membro della cosiddetta Beirut School, che comprende anche artisti come Walid Raad (Walīd Ra'd) and Akram Zaatari (Akram Za'tarī), tra le sue installazioni ricordiamo *I, the Undersigned* (2007), presentata per la prima volta nel 2008 a Manifesta 7 in Trentino, in cui l'artista si scusa per il ruolo svolto durante la guerra civile, per «non essere stato rapito o assassinato», interrogandosi sul concetto di responsabilità e patriottismo; *Noiseless* (2008); *Grandfather, Father and Son* (2010), un viaggio attraverso le biografie di suo nonno, Ḥusayn Muruwah, il noto intellettuale marxista ucciso dai fondamentalisti nel 1987 durante la guerra civile libanese [cfr. Silvia Naeef, Shī'ī-shuyū'ī: *How to Become a Communist in a Holy City*, in Rainer Brunner, Werner Ende (eds.), *The Twelver Shia in Modern Times: Religious Culture & Political Culture*, Brill, 2001, p. 259], di suo padre e la sua, montata per la prima volta al Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada; *The Inhabitants of Images* (2009-2011). Sui suoi lavori si veda URL Source: <http://www.sfeir-semmler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work/> (last access 20/9/2012).

al-mubaksalah / The Pixelated Revolution.

Innanzitutto, la maggior parte dei lavori di Mroué non consiste nella messa in scena di un testo drammatico convenzionale. Infatti, nel caso dell'artista libanese bisogna parlare soprattutto di performance, più che di spettacolo o messa in scena, così come viene concepita dalla cosiddetta *concept-art*¹³. Le forme teatrali privilegiate da Mroué si muovono tra i due assi portanti della *lecture-performance*¹⁴ e del teatro documentario.

Per quanto riguarda la *lecture-performance*, ovvero *performance-lecture* o *performative lecture*¹⁵, questo genere teatrale tematizza esplicitamente il rapporto tra arte e conoscenza, tra arte e ricerca. Solitamente si tratta di un dialogo tra gli spettatori e un attore-autore, spesso coadiuvato da strumenti audiovisivi, sotto forma di una presentazione accademica che si trasforma in spettacolo facendo uso di satira e ironia¹⁶. Strettamente legato anche a un tipo di teatro documentario, il genere della *lecture-performance* si è sviluppato a partire degli anni '60 come sottogenere della *performance-art*, per poi riaffermarsi a livello internazionale nell'ultimo decennio¹⁷.

Il teatro documentario, che ha come maggiore teorico il drammaturgo tedesco Peter Weiss¹⁸, è invece quella forma drammatica che intende rinunciare il più possibile alle dimensioni creative e interpretative della performance, in favore di un ricorso massiccio a documenti che oggettivino sulla scena della rappresentazione i fatti storici¹⁹.

Infine, per accostarsi all'esperienza di Mroué, è necessario sottolineare il fenomeno secondo cui il teatro arabo, negli ultimi anni, ha fatto sempre maggiormente ricorso, per la realizzazione delle messe in scena, a strumenti audiovisivi. La relazione tra arte e *media* è diventata sempre più stretta, anche se ogni espressione artistica, teatro compreso, può essere considerata in sé un *medium*. Le innovazioni tecnologiche verificatesi negli ultimi decenni e la trasformazione dei *media* hanno giocato, comunque, un ruolo sempre maggiore nello sviluppo delle diverse manifestazioni artistiche. Tali innovazioni e trasformazioni hanno dato luogo a nuove forme di rappresentazione, nuove strategie drammaturgiche, nuovi modi di concepire la messa in scena, le immagini e il suono, l'utilizzazione dello spazio da parte dell'attore, di sviluppare nuove modalità di percezione da parte del

¹³ «Postdramatic theatre can be seen as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers not a representation but an intentionally unmediated experience of the real (time, space, body): *Concept Theatre*». Cfr. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, cit., p. 134.

¹⁴ Katia Arfara, *Theatre as a Public Event. The Radical Criticism of Rabih Mroué Performative Lectures*, Performing Tangier, 7th Edition 2011, Intermediality & Theatre, Tangier, Morocco, 2-5 June 2011.

¹⁵ L'espressione viene resa in italiano con i termini «conferenza-performance» o «lezione-performance».

¹⁶ Tra gli autori arabi, è forse possibile notare una similitudine con il tunisino Tawfiq al-Ğibālī, creatore, nel 1979, del Théâtre Phou, e nel 1987 del primo teatro privato del paese, El Teatro, il quale realizza *Klēm el-līl* (Discorso notturno, 1989), una serie di monologhi sempre diversi e resi di volta in volta attuali, su argomenti che toccano la realtà sociale e politica.

¹⁷ Patricia Milder, *Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", XXXIII, 1, 2011, pp. 13–27.

¹⁸ Il suo *L'istruttoria*, scritto nel 1964, è uno dei più alti esempi di teatro documentario che la drammaturgia contemporanea abbia prodotto.

¹⁹ Sul teatro documentario o «teatro del reale», cfr. Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, London/New York 2010.

pubblico e, infine, di generare nuovi significati culturali, sociali, politici, psicologici, ecc.²⁰.

Tornando ai lavori di Rabih Mroué, il drammaturgo libanese ha manifestato fin dagli inizi della sua attività un particolare interesse per la dimensione politica del lavoro artistico. Il suo esordio teatrale lo vede mettere in scena, nel 1991, *Rihlat Ġandī al-ṣaġīr* (Il viaggio del piccolo Gandhi), il noto romanzo dello scrittore libanese Ilyās Ĥūrī. Dopo una serie di creazioni realizzate nell'ambito delle attività del *Masrah Bayrūt*, il teatro cittadino della capitale libanese, Mroué, già nel 1998, comincia a manifestare il suo interesse per l'utilizzo dei materiali video in *Udhul yā sayyidī, inna-nā nantaziruka fī 'l-ḥāriġ* (Enter Sir, We Are Waiting for You Outside), lavoro realizzato in collaborazione con Tony Chakar (Ṭūnī Ṣakar), scrittore e architetto. La performance è incentrata sulla questione palestinese: seduti nelle loro poltrone, gli spettatori ascoltano i discorsi di tre attori e guardano su altrettanti schermi vecchie immagini della Palestina sotto mandato britannico, notiziari in cui le voci degli speaker si accavallano a slogan e materiale di propaganda diffuso dalle autorità politiche dei diversi paesi arabi. La reale sofferenza del popolo palestinese si sovrappone agli stereotipi con cui la questione è stata presentata per decenni, e in questo processo il pubblico viene coinvolto fino a sentirsi complice del "tradimento" compiuto ai danni dei palestinesi a causa della politica opportunistica araba e internazionale²¹. A cominciare da questo lavoro Mroué propone di trasformare il documento – in questo caso si tratta di documenti video –, in un cambiamento nella percezione della performance teatrale da parte dello spettatore²². Il lavoro, infatti, diventa una «esperienza» per il pubblico, e così facendo lo spettatore, da semplice osservatore neutrale, diventa un testimone.

La ricerca iconografica, in particolare sui temi della guerra e della violenza, continua con *al-Mulṣaqāt al-talāt* (Tre poster)²³, realizzata nel 2000 in collaborazione con Ilyās Ĥūrī. La performance è una riflessione sulla testimonianza registrata nel 1985 da Ġamāl Sāṭī, un militante della sezione armata del filosovietico Partito Comunista Libanese, prima di compiere un attentato suicida a danno dell'esercito israeliano che occupava il Sud del Libano²⁴. In questo lavoro, che in versioni successive sarà presentato come una *lecture-performance*, gli autori analizzano le idee e gli slogan che hanno caratterizzato tanta politica araba, dal concetto di patria e nazione, a quello di territorio e liberazione, oltre alla figura del martire e dell'eroe politico, fino al ruolo della religione²⁵. Nella performance

²⁰ Sulla relazione tra teatro e *media* cfr. Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam / New York 2006; e Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship*, in "Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation", VI, 2008, pp. 19-29.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=5zC6QxpLTdU&feature=relmfu>

²² Tuttavia, questo cambiamento nella percezione, come afferma Erika Fischer-Lichte, «does not reduce the quality of liveness, let alone annul it. Rather it emphasizes the fact that live performance and mediatized performance are not so different from each other». Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*, in Ric Knowles, Joanne Tompkins, W.B. Worthen (eds.), *Modern Drama: Defining the Field*, University of Toronto Press, Toronto 2003, pp. 48-66, p. 60.

²³ Il testo è tradotto in Rabih Mroué, Elias Khoury, *Three Posters: A Performance/Video*, in "TDR: The Drama Review", 50, 2006, 3, pp. 182-191.

²⁴ È possibile accedere alla testimonianza originale in <http://www.youtube.com/watch?v=mlsynVNS1uk>.

²⁵ «This thesis includes the merely apparent paradox that theatre is political precisely to the

Mroué riproduce sulla scena, teatralizzandolo, il video filmato da Sātī prima della sua azione, creando nel pubblico – anche in questo caso trasformato in testimone – un attimo di straniamento tra il momento in cui il militante si rivolge a chi guarda il filmato, e la consapevolezza della sua azione suicida che lo porterà dopo poco alla morte. Gli spettatori, infatti, hanno di fronte, nello stesso momento, Mroué nei panni del martire e il vero Ġamāl Sātī in video²⁶. Il discorso critico rispetto a una diffusa esaltazione del martirio in determinati ambiti politici²⁷ viene approfondito attraverso una videointervista con Elias Atallah (Ilyās ‘Aṭallāh), all’epoca figura di primo piano del PCL e responsabile dell’operazione condotta da Sātī. Il materiale filmato dell’intervista è volutamente modificato da parte di Mroué e, alla fine, l’immagine di Atallah appare dapprima poco illuminata, poi immersa in una luce abbagliante e, infine, la pellicola sembra definitivamente bruciarsi, come se l’artista volesse «metaphorically killing him with the camera»²⁸. Il lavoro si chiude con una dichiarazione in cui Mroué si rivolge al pubblico chiedendogli di riflettere sull’etica che prevede di autorizzare un suicidio politico, un finale in cui si intrecciano teatralità e documentazione storica per ottenere un forte impatto sugli spettatori.

A questo lavoro fanno seguito *Biokhraphia* (2002)²⁹, realizzato in collaborazione con Lina Saneh (Līnā Šāni‘), la sua compagna, una delle artiste più interessanti dell’attuale scena libanese; *Abḥaṭu ‘an muwazzaf mafqūd* (Looking for a Missing Employee, 2003)³⁰ in cui denuncia la massa di voci, false accuse e rapporti contraffatti da parte dell’informazione governativa; *Man yahāfu al-tamīl* (Who’s Afraid of Representation, 2004), in cui Mroué and Saneh mettono in scena un interessante esempio di performance dell’arte radicale, attraverso la storia di un funzionario civile libanese che un giorno si reca al lavoro e viene ucciso dai suoi colleghi³¹; *Life Is Short, but the Day Is Too Long* (2004)³², una riflessione sulla morte; oltre a *Da ‘nī ūqifu al-tadhīn* (Make Me Stop Smoking, 2006)³³. Anche quest’ultimo lavoro è concepito come una *lecture-performance*³⁴, in cui l’artista vuole liberarsi, con la complicità del pubblico, dal peso del proprio archivio personale raccolto in circa dieci anni. Ritagli di giornali locali, fotografie, interviste, notizie, trame di programmi televisivi, oggetti e altri elementi senza un apparente valore sono diventati ormai una sorta di memoria aggiuntiva

degree in which it interrupts the categories of the political itself, deposing of them instead of betting on new laws (no matter how well-intended)». Cfr. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, cit., p. 179.

²⁶ Una parte della performance è consultabile in http://www.youtube.com/watch?v=XRwim_eGxM&feature=relmfu.

²⁷ Sull’argomento cfr. David Cook, *Martyrdom in Islam*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

²⁸ Rabih Mroué, Elias Khoury, *Three Posters: A Performance/Video*, cit., p. 185.

²⁹ http://www.youtube.com/watch?v=vyUOVFj_Nbc&feature=relmfu.

³⁰ http://www.youtube.com/watch?v=s63_ahjb6t4&feature=relmfu.

³¹ Sulla relazione tra realtà e finzione e sul ruolo dell’arte contemporanea in questo lavoro cfr. Monique Bellan, *Des représentations de l’histoire et de la mémoire dans l’art contemporain au Liban*, in Nicolas Puig-Franck Mermier (sous la direction de), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche Orient*, Institut Français du Proche Orient (IFPO), Beyrouth 2007, p. 229.

³² <http://www.youtube.com/watch?v=hiYGHNJhKmg&feature=relmfu>.

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXea4>.

³⁴ Mroué definisce questo genere come *muhādarah gayr akādīmiyyah*..

dell'autore, da condividere con gli spettatori rendendola pubblica³⁵. La performance è una sorta di viaggio interiore che, tuttavia, fa riferimento alla guerra civile libanese e alla storia recente del Vicino Oriente, considerata dal punto di vista del drammaturgo. Anche in questo caso Mroué propone una sua opinione sul ruolo della memoria e sulla costruzione della storia. Infatti, nel corso della messa in scena, paradossalmente, si impone come più significativo ciò che l'autore descrive, ma sceglie di non mostrare, ovvero le immagini raccapriccianti dei massacri avvenuti durante la guerra. In tal modo, ovvero raccontando al pubblico ciò a cui egli in prima persona aveva assistito e che a loro era stato risparmiato, spinge gli spettatori nell'abisso di un orrore che gli spettatori hanno avuto la fortuna di non vedere. Sintesi del pensiero di Mroué è che l'unica vera democrazia a cui l'umanità oggi può aspirare è quella dell'immagine, unico strumento per poter arrivare alla verità, la cui diffusione e fruizione deve avvenire attraverso qualsiasi mezzo e senza alcuna censura politica e religiosa.

Il tema della memoria e delle contraddizioni della storia libanese ufficiale ritorna in *La-kam tamannat Nancy law an kull mā ḥadaṭa laysa siwà kaḍbat nīsān* (How Nancy Wished That Everything Was an April Fool's Joke, 2007), scritto insieme a Fādī Tawfiq. Lo spettacolo prende spunto dalla serie di omicidi politici iniziati in Libano nel 2004 e dagli attacchi israeliani del 2006, anni in cui Beirut viene tappezzata da manifesti di "martiri" e di "eroi caduti". Sulla scena quattro attori che rappresentano altrettanti combattenti della guerra civile appartenenti a diverse fazioni, forniscono il loro resoconto degli avvenimenti, ma i loro racconti divergono, e diventa impossibile arrivare alla verità e, quindi, decifrare la storia. Alle loro spalle si susseguono videoproiezioni: i ritratti dei morti affiorano sui muri della città e si mescolano a quelli dei passanti, tanto che il mondo dei morti sembra incombere su quello dei vivi. Attraverso questa performance Mroué, particolarmente attento a quella che viene definita *post-traumatic art practice*³⁶, sembra riportare in vita le storie dei morti quasi come un tentativo per liberare la città della loro presenza, e fornire agli spettatori una sorta di «antidoto dialettico»³⁷ alla violenza che ha dominato per decenni la realtà socio-politica libanese.

A questo lavoro sul teatro si affianca una produzione di video-installazioni che inizia con i cortometraggi *Waḡh A / Waḡh B* (Face A / Face B, 2001)³⁸ in cui Mroué recupera vecchie registrazioni audio fatte da lui e dai suoi genitori per il fratello che studiava all'estero, che diventano un momento di riflessione sui valori confezionati dal comunismo, dalla resistenza e dall'apologia del martirio; *Bi 'l-rūḥ bi 'l-dam* (With Soul, with Blood, 2003)³⁹; *Kayfa biddī waqif tamīl (Sābiq^{am}, kayfa biddī waqif tadḥīn)* (Make Me Stop Acting, Previously Make Me Stop Smoking, 2006)⁴⁰, prodotta da The Lebanese Association for Plastic Arts Ashkal Alwan

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXea4&feature=related>.

³⁶ Sull'argomento cfr. Debra Kalmanowitz e Bobby Lloyd (eds.), *Art Therapy and Political Violence*, Routledge, New York 2005.

³⁷ Sulla drammatizzazione della storia cfr. Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City 2000, e, per l'espressione «dialectical antidote» cfr., in particolare, p. 192.

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=3JOQOESwKj0&feature=relmfu>.

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=9bziiCmQigQ&feature=relmfu>.

⁴⁰ Si veda Rabi' Muruwah, *Kayfa biddī waqif tamīl (Sābiq^{am}, kayfa biddī waqif tadḥīn)*, in "Kalamon", 2, 2011, pp. 225-250. URL Source <http://www.kalamon.org/articles-details-65#axzz26zkk8rM6> (last access 20/9/2012).

(Aškāl Alwān) di Beirut; e il corto di animazione *Noiseless* (2008).

La successiva produzione teatrale di Rabih Mroué si concentra per lo più sulle *lecture-performance*: nel 2007 realizza con il drammaturgo portoghese Tiago Rodrigues *Yesterday's Man* in cui viene descritto l'impatto di uno straniero che visita per la prima volta Beirut; nel 2008 *Theater with Dirty Feet*, presentata al HAU 2, Hebbel Theater, Berlin, e poi nel 2009 alla Bidoun Lounge at Art di Dubai e alla Biennale di Sharjah. In questa performance Mroué si cimenta in una articolata analisi della sua pratica teatrale. Coinvolgendo gli spettatori nel suo processo creativo, l'artista libanese definisce il suo lavoro come una perenne sfida ad ogni posizione istituzionale data per scontata e incontestabile, una instancabile ricerca nelle contraddizioni, nella complessità che caratterizza qualsiasi avvenimento, ideologia politica o artistica: il suo scopo è quello di coinvolgere il pubblico, sollecitandolo a partecipare alla sua riflessione critica contro il peso di un pensiero unico dominante.

Continuando il percorso condotto nei suoi precedenti lavori, Mroué realizza nel 2009 *Sukkān al-ṣuwar* (The Inhabitants of Images) una *lecture-performance* co-prodotta con "Bidoun Magazine", TQW di Vienna, e "Ashkal Alwan"⁴¹, in cui il drammaturgo libanese mette in discussione quelle che egli definisce "mitologie politiche", attraverso l'analisi già condotta altrove dei possibili significati e delle implicazioni più o meno sottintese dei manifesti politici che invadono le strade di Beirut⁴².

Dal 2011, Mroué approfondisce la sua ricerca sulle società che vivono in contesti totalitari, e che lo porterà poi a una riflessione sulle recenti rivoluzioni arabe⁴³. In quest'anno presenta per la prima volta ad Amburgo⁴⁴, con Lina Saneh, *Fūtū Rūmāns / Photo-romance*, in cui investiga sul ruolo della censura e il coraggio della società civile costretta a vivere sotto il regimi antidemocratici. Spunto metateatrale attorno al quale si costruisce il lavoro, è la discussione tra i due attori dell'adattamento del noto film di Ettore Scola *Una giornata particolare*⁴⁵. Lo spettacolo viene visto dal «dietro le quinte» e trova la sua ambientazione in una Beirut dove si sentono forti gli echi dell'attacco israeliano contro il Libano. Mroué propone, quindi, una rilettura del film di Scola: in questo caso due sconosciuti, un ex militante di sinistra e una casalinga, si incontrano in un appartamento di Beirut, mentre in piazza si stanno preparando due manifestazioni. Il rapporto tra

⁴¹ Rabī' Muruwah, *Sukkān al-ṣuwar*, in "Kalamon", n. 0, 2010, pp. 227-256, URL Source: <http://www.kalamon.org/articles-details-28#axzz26pGKH0WK> (last access 20/9/2012).

⁴² La traduzione inglese del lavoro è riprodotta nella tesi di laurea di Enrica Camporesi il cui IV capitolo è incentrato sul teatro di Rabih Mroué e Lina Saneh. Cfr. Enrica Camporesi, *Frammenti di Storia. Gli artisti e le narrazioni della guerra civile in Libano*, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2009/2010, pp. 169-181.

⁴³ Sempre nel 2011 Mroué riceve il Prince Claus Award con la seguente motivazione: «His radical interrogation of memory, power and the construction of truth, for creating direct audience encounters with and methods for analysing the instability of meaning, for stimulating critical social engagement by exposing and opening up discussion on sensitive issues, and for offering a moral voice emphasising individual responsibility». Al premio fa seguito la pubblicazione, Rabih Mroué, *A BAK Critical Reader Series in Artists' Practice*, ed. by Cosmin Costinas, Maria Hlavajova, Jill Winder, Post Editions, Rotterdam 2012.

⁴⁴ Il lavoro viene poi presentato in diversi contesti, arabi e non, e anche in Italia al Festival di Sant'Arcangelo.

⁴⁵ Film del 1977 in cui una casalinga e un radiocronista dell'Eiar allontanato dall'Ente perché omosessuale si incontrano il 6 maggio 1938, data della storica visita di Hitler a Roma.

l'appartamento e la piazza, tra privato e pubblico, tra la storia vissuta dai due e la «Storia» della regione, è inevitabile⁴⁶, come la messa in relazione del periodo fascista italiano e un certo «fascismo» imperante nella dimensione confessionale della società libanese⁴⁷.

L'attualità delle rivoluzioni arabe si riflette soprattutto in due lavori di Rabih Mroué, il primo dei quali è la riproposta della già citata installazione *I, the undersigned* del 2007. L'opera, infatti, viene ripresentata nel marzo 2011 alla Rivington Place Gallery di Londra con il titolo *al-Ša'b yurīd* (The People Are Demanding⁴⁸, rispondendo alle istanze sollevate dalle popolazioni arabe nel corso delle rivoluzioni del 2011.

La *lecture-performance* intitolata *al-Tawrah al-mubaksalah*, ovvero *The Pixelated Revolution*, rappresenta a nostro avviso il punto di arrivo della ricerca condotta in questi anni dall'artista libanese, e conferma Mroué come grande innovatore del linguaggio teatrale, non solo all'interno del panorama arabo. Il lavoro debutta nel 2012 a New York presso il noto Performance Space 122 (P.S.122)⁴⁹, poi viene presentato in Germania nel corso della manifestazione dOCUMENTA(13)⁵⁰ e, successivamente, in Francia, Libano, ecc. Al centro della creazione di Mroué, una riflessione sulla rappresentazione della violenza negli scontri che da oltre un anno a questa parte sconvolgono la Siria.

Durante la performance Mroué propone una narrazione per immagini tratte da filmati diffusi via internet e da video postati da civili che cercano di documentare gli atti di violenza accaduti nella città di Homs, nel corso della rivoluzione siriana. In questo caso Mroué svolge il ruolo di selettore, interprete e commentatore, si appropria del materiale di quei testimoni che hanno documentato e condiviso i loro filmati, per raccontare e cercare di spiegare a se stesso e al pubblico cosa sta accadendo in Siria⁵¹. Il materiale utilizzato da Mroué consiste essenzialmente in

⁴⁶ Come afferma Lina Saneh in un'intervista: «Lo spazio pubblico per me non è solo il fuori, ma è un concetto filosofico e politico: è il luogo del dibattito, dove si possono incontrare vari tipi di gruppi e di comunità. In Libano lo spazio pubblico è occupato da una serie di forze derivanti da diversi poli di potere in lotta tra loro: c'è quello politico dello Stato, quello delle confessioni religiose e infine quello individuale. In *Photo-romance* assistiamo a uno straniamento perché i due personaggi si incontrano in un'abitazione privata, parlano tra loro e così si mettono realmente in discussione. Si crea una sorta di crepa nel muro della quotidianità e delle convenzioni, perché è in casa che emerge una vera dialettica, mentre nei luoghi pubblici – come la piazza – il più delle volte domina il conformismo. In questo senso, dunque, lo spazio privato è l'unico 'apolitico'». Cfr. Nicola Villa, *Stefano Isidoro Bianchi + John Vignola + Recensioni + Rabih Mroué e Lina Saneh + Tahar Lamri*, in "Il Sole24ore", 23/7/2010. URL Source: <http://nicolavilla.nova100.ilsole24ore.com/2010/07/stefano-isidoro-bianchi-john-vignola-recensioni-rabih-mroué-e-lina-saneh-tahar-lamri.html> (last access 20/9/2012).

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Una presentazione dell'installazione si trova in <http://www.youtube.com/watch?v=1RD3PwGheuI> (last access 20/9/2012).

⁴⁹ Mroué discute della performance organizzata negli Stati Uniti in <http://www.youtube.com/watch?v=ZYXxPIh7zPo> (last access 20/9/2012).

⁵⁰ Curata da Carolyn Christov-Bakargiev, dOCUMENTA (13) è una manifestazione che nel 2012 comprende oltre 300 partecipanti e si svolge principalmente a Kassel in Germania.

⁵¹ Rabih Mroué descrive così il suo lavoro: «*The Pixelated Revolution* is therefore dealing with something that I have been thinking about for a long time and, at the same time, is also something that is still on going. As part of this revolution in Syria, the people who are using their mobile phones are creating and making this event and also recording it at the same time – they are still doing this, so it's a bit confusing in this respect to fully understand what is going on. I have heard a lot about the fact that it's still too early to discuss the issue, and how can one reflect upon

immagini di bassa risoluzione girate con le videocamere dei telefoni cellulari, anche perché, come sottolinea l'artista, la Siria è l'unico tra i paesi arabi coinvolti dai cambi di regime in cui le informazioni provengono quasi esclusivamente da fonti interne.

Se, da un lato, questo materiale serve al drammaturgo per sottolineare il ruolo che questi dispositivi hanno avuto e continuano ad avere per coinvolgere le persone, grazie alla loro capacità di condividere informazioni attraverso piattaforme virtuali, dall'altro rientrano nel discorso del rapporto tra documentazione e memoria svolto dalle immagini stesse, e di rappresentazione astratta della violenza, temi che ritroviamo anche in altri lavori di Mroué. Lo stesso autore, infatti, sottolinea il valore ideologico di queste immagini girate dai manifestanti siriani, che rappresentano l'unica fonte per demolire il discorso ufficiale delle autorità politiche⁵². Infatti, l'importanza delle immagini digitali a bassa risoluzione, ovvero in pixel, girate da comuni cittadini, sta nel fatto di non essere legate ad autorità politiche e istituzioni ufficiali. Tuttavia, paradossalmente, le autorità politiche cercano costantemente di impossessarsi di tali filmati che, molte volte, diventano la fonte principale dei loro programmi di informazione. Quindi, si chiede Mroué, il regime siriano, in questo caso, sarà in grado di acquisire tali immagini per diffonderle in un secondo momento e avvalorare così il proprio discorso ideologico?⁵³



Fig. 1: Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, Staatstheater, Kassel, DOCUMENTA(13), 7 Giugno 2012. Copyright: cactusbones, 2012 (<http://www.flickr.com/photos/cactusbones/>).

Durante la performance Mroué appare sul palcoscenico seduto dietro una scrivania con davanti il computer (fig. 1) e, alle sue spalle, uno schermo con cui esplora

something that is still ongoing. Lebanon is very close to Syria, so we are very much still affected by what's going on there. So for me, *The Pixelated Revolution* talks about specific images in this revolution that have been recorded by Syrian protesters and uploaded to the Internet. Not everything; I'm talking about very specific videos that took my attention.» Cfr. Anthony Downey, *Lost in Narration: a Conversation between Rabih Mroué and Anthony Downey*, in "Ibraaz", 5/1/2012, URL Source: <http://www.ibraaz.org/interviews/11> (last access 21/9/2012).

⁵² Rabi' Muruwah, *al-Tawrah al-mubaksalah*, in "Kalamon", 4, 2011, pp. 50-79. URL Source <http://www.kalamon.org/articles-details-104#axzz26zkk8rM6> (last access 20/9/2012).

⁵³ Ivi, p. 52.

le immagini selezionate: immagini fisse, video e testi. Nel corso della sua analisi del materiale filmico e delle tecniche utilizzate dai loro autori, dilettanti dal punto di vista cinematografico, Mroué nota una similitudine tra le rappresentazioni della violenza catturate sui telefoni cellulari e l'estetica teorizzata dal collettivo danese Dogma 95⁵⁴: la ripresa deve essere fatto sul luogo dell'azione; il suono non deve mai essere prodotto se non attraverso le immagini; la camera deve essere rigorosamente a mano; il filmato deve essere a colori, non sono permessi filtri, il regista non deve essere accreditato.

L'artista libanese, però, va oltre, stilando un manifesto alternativo che chiama *Iršādāt 2011*, una sorta di Dogma 2011, che detta le regole per documentare la violenza in un periodo di rivoluzione e la morte indiscriminata⁵⁵. Dopo l'aspetto teorico, uno dopo l'altro, i segmenti di video e i fermi immagine proposti dall'artista libanese esemplificano la modalità delle riprese e soprattutto il loro contenuto, portando lo spettatore attraverso l'orrore del conflitto. Infatti, i video scelti da Mroué hanno in comune la caratteristica di essere stati girati da autori anonimi e di rappresentare, in realtà, gli ultimi istanti di vita dei loro autori. Nelle immagini mostrate non si vede mai l'autore del filmato e il video, inevitabilmente, termina con il telefonino che cade a terra inquadrando, fuori fuoco, l'asfalto della strada, l'erba delle aiuole, ecc. In queste immagini non si vedono i corpi, non si vede il sangue, e soltanto unendo l'audio al video si capisce che chi filma è stato, con molta probabilità, colpito da un proiettile. Per mettere ordine tra la moltitudine di informazioni visive che si susseguono sullo schermo e dare un senso alla narrazione, Mroué organizza le immagini in una griglia, e ne analizza sistematicamente i modelli ricorrenti (fig. 2). Questo processo crea un ulteriore livello di astrazione, in quanto i singoli fotogrammi dei filmati si giustappongono fino a perdere apparentemente qualsiasi significato tangibile.

Pur presentando una estrema astrazione della violenza, Mroué stimola negli spettatori la consapevolezza che l'autore del filmato a cui stanno assistendo potrebbe essere morto e che quelle immagini sono le ultime che i suoi occhi hanno visto:

Credo che il cittadino filmi esattamente ciò che vede mentre partecipa alle manifestazioni o agli scontri attraverso il piccolo schermo del telefonino provvisto di videocamera, che egli adopera per filmare il 'qui e ora'. E ciò è esattamente quello che vediamo noi mentre siamo connessi a internet o su uno schermo televisivo, ma in un luogo e un tempo diversi⁵⁶.

È come se la videocamera e l'occhio diventassero un tutt'uno con il corpo di chi filma, anzi la videocamera sostituisce l'occhio nel catturare e preservare la memoria degli avvenimenti⁵⁷.

⁵⁴ Creato nel 1995 dai registi danesi Lars von Trier e Thomas Vinterberg, il movimento aveva l'ambizione di purificare il cinema dagli effetti speciali attraverso alcune regole espresse in un manifesto scritto. Fino al 2005, anno del suo scioglimento, il collettivo ha prodotto trentacinque film.

⁵⁵ Rabi' Muruwah, *al-Ṭawrah al-mubaksalah*, cit., p. 53.

⁵⁶ Ivi, p. 63.

⁵⁷ Ivi, p. 64.



Fig. 2: Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, Staatstheater, Kassel, dOCUMENTA(13), 7 Giugno 2012. Copyright: ATP/Ibraaz Publishing, 2012.

Rabih Mroué fornisce agli spettatori il primo esempio che chiama *Qanaṣ al-muṣawwir bi-dam bārid* (Caccia all'operatore a sangue freddo), un video di appena un minuto e ventitré secondi⁵⁸, evidentemente girato dal tetto di un edificio in un quartiere residenziale di Damasco. L'occhio dello spettatore, che si fonde con l'obiettivo del videofonino, guarda verso il basso in una strada stretta, cogliendo un cecchino alla ricerca del suo prossimo obiettivo. Un attimo dopo, si nota il cecchino fare un cenno verso l'operatore. A questo punto gli spettatori non riescono a capire cosa stia accadendo, ma i loro occhi rimangono fissi sullo schermo fino a intuire che il cecchino mira e spara nella direzione dell'autore del filmato.



Fig. 3: Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, Staatstheater, Kassel, dOCUMENTA(13), 7 Giugno 2012. Copyright: ATP/Ibraaz Publishing, 2012.

Il video termina bruscamente con il tonfo del dispositivo che continua a filmare il pavimento, mentre alle sue spalle si sentono delle grida. Ingrandendo le immagini

⁵⁸ La fonte del video, girato il 1/7/2011, è <http://www.youtube.com/watch?v=Q0pFYXH9CY&feature=related> (last access 21/9/2012).

Mroué cerca di scoprire chi sia il cecchino (fig. 3) e così, sullo schermo, il suo volto appare sempre più vicino ma poi, man mano che si allarga l'immagine, arriva a perdere qualsiasi lineamento per diventare una pura astrazione. Sullo schermo rimangono soltanto i pixel ingranditi e qualsiasi tentativo di arrivare alla verità si ferma di fronte a immagini che si fanno sempre più ambigue.

Nell'analizzare questi fotogrammi Mroué afferma di essersi accostato alle teorie dell'optografia, ovvero al processo di formazione e fissazione delle immagini sulla retina dell'occhio⁵⁹. In particolare, tale procedimento gli ricorda la teoria avanzata nel XIX secolo secondo cui la retina di un defunto conserverebbe impressionate come su una lastra fotografica l'ultima immagine vista che, all'epoca, sembrava possibile estrarre⁶⁰. Seguendo un procedimento simile, Mroué prova a selezionare le immagini, e poi le guarda una ad una nel tentativo di individuare l'immagine dell'assassino:

[...] centinaia di fotogrammi di edifici, terrazze, balconi e strade, immagini che cercano e continuano a cercare, e tu noi sai che stanno cercando colui che le ucciderà. [...] Stampo i fotogrammi estratti dall'occhio della presunta vittima, uno dopo l'altro, per cercare un'immagine chiara del volto dell'assassino e decifrarne l'identità. Gli assassini si nascondono dietro un'identità collettiva, un'identità fluida il cui nome può essere *nizām*, regime, *azlām al-nizām* o *šabīḥah al-nizām* «uomini del regime». Io mi ostino invece a individuare i volti degli assassini e svelarne l'identità personale, mi ostino a volerne conoscere il numero di matricola e il cognome, così che gli assassini non possano un domani circolare tra noi senza poter essere individuati. Nei filmati girati dai cittadini siriani cerco ostinatamente di individuare chi sono gli assassini, perché l'occhio che filma non vorrà, un domani, accettare delle scuse che addurranno chissà quale pretesto o circostanza come è successo in Libano. L'assassino dovrà essere giudicato da un tribunale per i suoi delitti o, almeno, dovrà assumersi le proprie responsabilità di fronte ai familiari delle vittime⁶¹.

Il secondo esempio, intitolato *al-Dabbābah wa midfa 'uhā al-mutaḥarrrik* (Il carro armato e il suo cannone in movimento), è un filmato di soli quattordici secondi, in cui l'operatore riprende una strada in cui non si vedono persone né automobili⁶². Improvvisamente, in fondo alla strada, sulla destra, appare un carro armato dell'esercito. Dopo essersi avvicinato lentamente, il mezzo gira la torretta proprio nella direzione di chi in quel momento sta girando il filmato, il quale ha solo il tempo di cercare di proteggersi il volto prima di essere ucciso. Dopo un breve istante si sente il rumore degli spari della mitragliatrice, il videofonino cade a terra e non resta altro che un'immagine nera e sfocata. In questi video, sottolinea Mroué, non c'è nulla dell'idea del suicidio o del martirio con un fine politico e/o religioso⁶³, niente che sia legato a quella militanza di matrice islamica che, secon-

⁵⁹ Rabi' Muruwah, *al-Tawrah al-mubaksalah*, cit., p. 62.

⁶⁰ Max Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, il Mulino, Bologna 1989 (*La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Puf, Paris 1982).

⁶¹ Rabi' Muruwah, *al-Tawrah al-mubaksalah*, cit., p. 65.

⁶² Il filmato non è più accessibile su youtube in quanto rimosso dall'utente.

⁶³ L'ultimo lavoro di Rabih Mroué e Lina Saneh, *33 tours et quelques secondes* e presentato nel 2012 al Festival delle Colline Torinesi e ad Avignone, riprende il tema del suicidio. La performance tratta del gesto estremo compiuto da Diyaa Yamout, personaggio che nasconde l'identità di Nour Merheb (Nūr Mar'ib). Il ventottenne libanese, militante dei diritti civili, ispiratore di un movimento di opposizione non violenta, si toglie la vita nel 2011 dando volutamente al suo gesto una risonanza pubblica e di protesta dopo aver informato gli amici e le autorità di avere agito in piena consapevolezza.

do il regime siriano, sarebbe la principale forza di opposizione⁶⁴. Al contrario, questi filmati sono la testimonianza della trasformazione futura delle città siriane in luoghi «per cittadini liberi che possano godere dei diritti civili e delle libertà di espressione garantiti da leggi democratiche»⁶⁵.

Ancora una volta, Rabih Mroué presenta un lavoro che rientra a pieno diritto in ciò che viene definito *postdramatic theatre*, integrando diversi generi teatrali attraverso una costante ricerca non solo formale. In *al-Ṭawrah al-mubaksalah*, Mroué utilizza materiale autentico e lo porta sulla scena, immutato nel contenuto, ma rielaborato nella forma. Evitando qualsiasi trovata scenica, l'artista libanese – assumendo la posizione di critico osservatore – attesta la forza del teatro documentario che consiste essenzialmente nel fatto di riuscire a creare dai frammenti della realtà un campione utilizzabile. Attraverso il montaggio e poi la dissezione metodica di ogni fotogramma dei video utilizzati, Mroué mette in risalto chiari dettagli dal materiale proveniente dall'attualità siriana. In questa occasione il drammaturgo va oltre, nella sua costante battaglia contro l'occultamento e la manipolazione delle informazioni da parte di gruppi di interesse dominanti. La vicenda siriana è tutt'ora in corso e la sua *performance*, a differenza di altri lavori, non guarda alla storia passata, come nel caso di quella libanese, ma a quella della futura nazione siriana. I suoi interrogativi su che cosa stia realmente accadendo in Siria riguardano il presente, ma anche possibili future falsificazioni delle vicende in corso, il tutto realizzato attraverso un teatro in cui il rapporto tra attore e spettatore diventa sempre più stretto, soprattutto perché richiede una forte ed esplicita presa di posizione di entrambe le parti.

⁶⁴ Rabi' Muruwah, *al-Ṭawrah al-mubaksalah*, cit., p. 78.

⁶⁵ Ivi, p. 79.