

Da: *Wael Shawky*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 3 novembre 2016 - 5 febbraio 2017), Skira, Milano 2016, pp. 50-61.

Wael Shawky: queste sono cose terrene, che rimarranno sulla terra

Carolyn Christov-Bakargiev

Piccoli piaceri devono emendare grandi tragedie,
dunque di giardini nel pieno della guerra
io con coraggio parlo.
[...]
e in piena guerra,
eroici giorni, quando tutte le minuscole persone
sono state afferrate e scosse da una più grande mano
e hanno vissuto come non hanno mai vissuto prima
su un piano che non riuscivano a capire
[...]
ho provato a fermare il coraggio dei miei modi
in qualcosa che possa durare,
osando trovare un mondo in un mondo smarrito
un mondo piccolo, un piccolo mondo perfetto.
Vita Sackville-West, 1946

Non credo nella storia; cerco di utilizzare le fonti scritte per analizzarla. Critico la storia attraverso l'accuratezza, usando frasi e detti molto precisi.
Wael Shawky, 2013

L'opera di Wael Shawky (Alessandria d'Egitto, 1971) riguarda, da un lato, la relazione fra intenzione, volontà, libero arbitrio e capacità di azione nel mondo e, dall'altro, l'essere determinati da cause preesistenti o da interventi divini. È possibile affermare che, come individui, siamo dotati di libertà d'azione, siamo consapevoli di ciò che facciamo, siamo gli artefici delle nostre azioni e possiamo scegliere liberamente e che le nostre scelte influiscono sulla realtà? O invece siamo solo burattini e automi soggetti a cause e condizioni esterne, al fato, o a forze che non vediamo né comprendiamo?

Shawky è conosciuto soprattutto per la sua trilogia *Cabaret Crusades* (Cabaret delle Crociate), che rappresenta le Crociate da un punto di vista arabo come una storia di avidità, violenza, alleanze trasversali, tradimenti e reiterati atti di crudeltà. I tre film, girati in alta definizione, sono stati mostrati per la prima volta rispettivamente nel 2010 (*The Horror Show File*, Lo spettacolo dell'orrore), 2012 (*The Path to Cairo*, Il cammino verso Il Cairo) e 2015 (*The Secrets of Karbala*, I segreti di Karbala) e aumentano in durata dai soli 32 minuti del primo, al secondo di durata quasi doppia, fino al terzo, un vero e proprio lungometraggio di due ore. Attraverso l'uso di marionette, un'elaborata scenografia, dialoghi in arabo classico, musica elettronica e canti tradizionali sufi, essi raffigurano grandi dolori, sofferenze e azioni violente, accoltellamenti, decapitazioni, atti di

cannibalismo e scene di cani che divorano cadaveri. C'è un netto contrasto fra il magico realismo e la bellezza della scenografia, l'aspetto delle marionette e dei loro abiti, la chiarezza della fotografia, la musica seducente e la violenza delle scene narrate.

Volgendo lo sguardo verso il passato, come l'angelo di Paul Klee nella descrizione di Walter Benjamin, figura sospinta irresistibilmente nel futuro¹, il lavoro di Shawky esplora le radici dei problemi che oggi assillano il Medio Oriente e il mondo intero. Nei suoi film assistiamo a orrori inenarrabili restituiti attraverso la fantasia, restiamo quasi indifferenti di fronte a quelle sofferenze, rese più tollerabili dalla distanza storica e dalla finzione fiabesca, dall'uso delle marionette e dall'umorismo da cabaret. Nel bel mezzo della guerra, allora come ora, continuiamo a coltivare i nostri giardini, ma sempre speriamo che l'arte possa ancora avere un effetto, risvegliare coscienze e pensiero critico. E, con il potere dell'immaginazione, spingerci verso un destino più benevolo.

Pur riferendosi al Medioevo, al periodo tra la Prima Crociata del 1096 e il 1204, quando Costantinopoli, città prevalentemente cristiana, fu invasa e saccheggiata dai Crociati, questi film non possono non farci pensare al nostro tempo e al numero crescente di morti in Siria dalla prima ribellione del 2011 all'attuale guerra civile; e, prima ancora, alle vite perse durante la guerra del Golfo tra Stati Uniti e Iraq negli anni Novanta e dopo il 2000, alla guerra civile in Libano negli anni Settanta e Ottanta e al conflitto arabo-israeliano del 1948, e ancora prima alla ripartizione dei territori arabi del vecchio Impero ottomano negli anni Venti, all'Impero ottomano e alle sue lotte interne e ad altri eventi che ci portano ancora più indietro nel tempo, fino all'arrivo degli arabi in quelle terre dalla Penisola Arabica.

La maggior parte dei video e dei film realizzati da Shawky sono presentati come installazioni: ciò comporta che i visitatori non siano spettatori distaccati, ma personaggi dentro un set. Questo senso di inclusione è amplificato dalla qualità digitale dei film, che offre dettagli così nitidi da produrre una forte esperienza soggettiva di tangibilità. Il contrasto fra le diverse consistenze e fra i colori differenti dei materiali, duro e lucente contro morbido e vellutato, fra primi piani intensi e sfondi sfocati, produce un'esperienza sinestetica piuttosto potente.

Percorrendo la Manica Lunga del Castello di Rivoli – un corridoio stretto e lungo più di cento metri, costruito originariamente come quadreria dei Savoia nel XVI secolo e trasformato alla fine del XX in uno spazio museale moderno – un altorilievo ligneo realizzato con maestria e successivamente carbonizzato accoglie il visitatore in uno spazio inaspettatamente trasformato, dipinto di blu e ritmato da architetture in stucco rosa: i colori medievali di Giotto. A circa metà della galleria, un giardino marmoreo, lungo e stretto, ospita bonsai e marionette di vetro. Sia le marionette, rivolte verso la parte finale della Manica Lunga, sia il visitatore che, nel suo percorso lungo la mostra, procede nella stessa direzione, rievocano l'itinerario dei Crociati dall'Europa al Medio Oriente, ricordandoci che la stessa Rivoli, al limite della Val di Susa, fu probabilmente una stazione secondaria lungo il percorso storico dei Crociati. Per questa sorprendente analogia, ci lasciamo totalmente avvolgere nella progressione storica dalla Prima Crociata (raccontata in *The Horror Show File*) al sacco di Costantinopoli (raccontata in *The Secrets of Karbala*), interrotta da due significativi flashback: uno, nel primo film, con il riferimento alla peste Giustiniana, l'altro, nel terzo film, con la battaglia di Karbala che segnò la perdurante divisione fra islam sunnita e islam sciita.

¹ La descrizione di Walter Benjamin del dipinto del 1920 di Paul Klee *Angelus Novus* fu pubblicata postuma come la nona delle sue "Tesi di Filosofia della Storia" nel 1955: "Dove noi percepiamo una catena di eventi, lui vede una singola catastrofe che continua ad ammassare relitti su relitti e li getta ai suoi piedi. [...] La tempesta lo sospinge irresistibilmente verso il futuro al quale volta la schiena mentre la pila di detriti di fronte a lui cresce verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso" (W. Benjamin, *Illuminations*, a cura di H. Arendt, Random House, New York 2011, p. 249).

I tre nuovi altorilievi lignei – realizzati con una tecnica che riprende quella utilizzata nell'antico Egitto per l'intaglio del granito e che permette di raggiungere un effetto tridimensionale su un supporto bidimensionale – sono stati creati nel 2016 con l'ausilio di artigiani italiani, provenienti dalla zona alpina. Come nei film, dove il tempo risulta appiattito dalla ripetizione continua di sequenze simili, qui la rappresentazione dello spazio non si giova di un unico punto focale ed è quindi restituita di scorcio. Così, nei venti centimetri che separano la parte più esterna dell'altorilievo dai suoi recessi più scavati, prende corpo una profondità sorprendente. Questi rilievi parlano al nostro desiderio di materialità e corporeità nell'epoca dell'appiattimento digitale e, celebrando il trionfo della manualità, si distanziano pure dai recenti tentativi di ottenere questi risultati attraverso la stampa 3D. Ispirate da rappresentazioni pittoriche europee delle Crociate realizzate secoli dopo gli eventi, queste opere lignee ne commentano satiricamente le ridicole rivendicazioni di storicità. Il dipinto di Eugène Delacroix *L'ingresso dei Crociati a Costantinopoli* (1840), che rappresenta il sacco della città cristiana più ricca del mondo da parte dei santi Crociati durante una deviazione dal loro viaggio verso la Terra Santa, appare oggi quasi ironico, dal momento che quel grave evento storico condusse effettivamente alla caduta dell'Impero bizantino qualche secolo dopo. Un dipinto storico mediocre di Alexandre Jean-Baptiste Hesse e un dipinto fiammingo del XVII secolo sulla presa dell'avamposto egiziano di Damietta alle bocche del Nilo forniscono le fonti per le altre due traduzioni lignee: versioni compresse dei film, dove il movimento è rappresentato e sospeso allo stesso tempo.

Nel 2012, per la tredicesima edizione di DOCUMENTA Kassel, l'artista creò un'installazione a tre schermi dedicata al progetto *Cabaret Crusades*. Giacché le tre parti dell'installazione erano cromaticamente legate fra loro da una moquette di raffia grezza, Shawky scelse attentamente un colore blu scuro per le pareti, inserendo inoltre alcune panchine con cuscini della stessa tonalità per accogliere comodamente i visitatori, ai quali riserva sempre un'attenzione particolare. L'installazione era formata da due proiezioni video in due stanze separate da una sala intermedia con soffitti a doppia altezza, che fungeva da spazio di transizione fra i due ambienti. Nel primo spazio era proiettato il film *The Horror Show File*, realizzato durante la residenza alla Fondazione Pistoletto, grazie alla quale Shawky ha avuto accesso al prestito delle marionette lignee della collezione di Daniele Lupi, per le quali ha creato nuovi costumi e ambientazioni. Mentre i volti dei burattini restano inanimati, le azioni che interpretano sono estremamente violente, richiamando in questo i tradizionali spettacoli occidentali dei burattini Punch e Judy. Tuttavia, l'analogia più prossima è certo quella con l'Opera dei Pupi siciliani in cui si raccontano, attraverso le marionette, storie dal forte fascino come quella dell'*Orlando Furioso*. Codificata in un tempo in cui la cultura araba esercitava una grande influenza, l'Opera dei Pupi era ispirata dagli Hakawati, i cantastorie arabi che raccontavano centinaia di storie incastonate le une nelle altre, come del resto quelle di Shahrazād, la leggendaria regina araba narratrice delle *Mille e una notte*.

In questo film si racconta la storia della Prima Crociata (1095-1099): l'Imperatore bizantino Alessio chiede aiuto all'Occidente, ufficialmente per poter resistere all'attacco dei Turchi selgiuchidi. Papa Urbano II indice allora il Concilio di Clermont, durante il quale esorta la popolazione ad imbracciare le armi contro i musulmani in Terra Santa in cambio dell'immediata remissione dei peccati. Segue l'assedio di Antiochia nel 1098 e, infine, la conquista crociata di Gerusalemme nel 1099. Ma il film inizia con un evento di molto antecedente, ossia la peste di Giustiniano del 541. Questo sguardo rivolto verso gli inizi del Medioevo getta luce su un primo collasso della regione, poco prima dell'arrivo dell'Islam, e in qualche modo allude al ripristino di un equilibrio dopo il suo avvento. Concentrandosi sulle ragioni economiche e politiche delle Crociate e sull'avidità di conquista, che furono i reali fattori che portarono a un conflitto presentato invece come guerra di

fede contro i musulmani, il primo film della serie, crudo e sanguinoso, mette in primo piano e descrive nel dettaglio la violenza, la disonestà e i tradimenti dei Crociati.

È stato più volte ripetuto che il lavoro di Shawky si basa su un libro dello scrittore libanese Amin Maalouf, *Le Crociate viste dagli arabi* (1983), nel quale l'autore presenta gli eventi da una prospettiva non eurocentrica, piuttosto insolita per l'epoca in cui il libro è stato pubblicato. Maalouf racconta storie e aneddoti in modo giornalistico, ma solo di rado li analizza in profondità, da una prospettiva critica. La cosa importante, tuttavia, è che nel libro si narrano gli orrori e le crudeltà perpetrate dai Crociati, al tempo chiamati Franchi o Franj dalle popolazioni musulmane ed ebraiche del Medio Oriente. Così lo ha commentato Henk Vynckier:

Maalouf seleziona sistematicamente dalle proprie fonti storie di violenza e crudeltà gratuite, esecuzioni di massa, stragi di innocenti, tradimenti, stupri, saccheggi, distruzioni di biblioteche [...]. Cita ampiamente le osservazioni dello storico arabo Usama ibn Munqidh che visitò più volte il regno crociato di Gerusalemme tra il 1138 e il 1140. Ibn Munqidh commenta in maniera critica il fanatismo religioso europeo, la volgarità, i processi per ordalia, la scienza medica primitiva, la morale lassista e altre barbarie².

Shawky effettivamente ha inserito nel film un riferimento – derivato dalle cronache degli storici arabi – al cannibalismo perpetrato dai Crociati affamati, in preda al trauma e allo spaesamento. Dopo aver visto *The Horror Show File* nella prima delle sale, i visitatori proseguivano in una specie di “interspazio” dove avevano l'impressione di sbirciare su un set o un palcoscenico, come se si trovassero in un mondo di apparenza e finzione simile a quello che avevano visto nella prima stanza buia della proiezione. Venivano avvolti da una luce tenue e bluastra, proveniente dall'alta finestra sul lato sinistro e filtrata da una membrana blu che rimandava alle vetrate di una chiesa. Dal lato opposto, su un piano inclinato, c'era un paesaggio tracciato a inchiostro su carta, composto da piccoli disegni che rifiutavano l'adesione allo spazio prospettico, sovrapponendo vedute aeree e frontali, figure e mappe, il referenziale e il letterale, il simbolico e il decorativo. La scena descriveva un paesaggio tra mito e fiaba composto da animali e piante, il Nilo e una città circondata da mura: probabile riferimento al Cairo medievale. Alla destra di questo paesaggio emergeva un elemento scultoreo-architettonico di forma rotonda, simile a un balcone dipinto con lo stesso blu delle pareti, di cui sembrava essere parte integrante.

Nella terza stanza era presentata per la prima volta la seconda parte della trilogia, un film di un'ora in alta definizione intitolato *The Path to Cairo*. In questo secondo episodio Shawky ha impiegato marionette in ceramica realizzate appositamente per il film ad Aubagne, vicino Marsiglia, celebre per la tradizione dei *santons* natalizi e delle statuine per i presepi. Ciò che rende uniche queste marionette è il modo in cui si muovono palpebre e bocche, una tecnica mai utilizzata ad Aubagne prima di allora e che va quasi contro la tradizionale lavorazione della ceramica. Le parti articolate producono un suono molto acuto, e le marionette sono tenute in piedi mediante ganci attaccati alle spalle, mentre i fili sono perfettamente visibili, rimandando in modo crudele alla mancanza di una volontà indipendente. Il sonoro è importante in questo secondo film: ritmico, fisico, sensuale, combina voci, canzoni, tamburi e strumenti con testi cantati dai pescatori di perle del Bahrain che Shawky ha ingaggiato per quest'opera, così come bambini e cantastorie religiosi sciiti.

The Path to Cairo racconta la storia del Medio Oriente tra la fine della Prima Crociata nel 1099 e la Seconda del 1146-1149, quando i quattro stati crociati erano già stati fondati, e mostra come l'occupazione straniera degli europei abbia sconvolto l'equilibrio di poteri nella regione. Lo

² H. Vynckier, *Behold the Franks*, in “Wenshan Review of Literature and Culture”, vol. 5.1, dicembre 2011, p. 5.

scenario descritto nel video è simile a quello che oggi si ripresenta in molte parti del mondo come risultato dell'occupazione coloniale: sebbene faccia riferimento a eventi del passato, infatti, l'opera di Shawky racconta la storia di oggi e rimanda alle moderne relazioni fra i paesi globalizzati dell'Occidente e del Nord e il mondo islamico.

Il tempo storico è diviso in capitoli, a ognuno dei quali viene assegnato un titolo come "1099 Gerusalemme", "Qualche settimana dopo a Baghdad", "1100 Damasco", "Il Fiume del Cane", "1022 Aleppo", "1111 Baghdad" ecc. Nel film la storia non è raccontata secondo modalità contemporanee occidentali (vale a dire attraverso un'analisi dei rapporti tra società, economia e sviluppi politici), ma presentando date, battaglie ed eventi importanti in modo da rendere quasi impossibile ricordarne l'esatta sequenza o il significato.

In *The Secrets of Karbala*, mostrato a Düsseldorf, alla Biennale di Istanbul, al MoMA e al Mathaf a Doha, le marionette sono realizzate in vetro – un materiale ancora più fragile della ceramica, che può addirittura frantumarsi se esposto a suoni molto acuti. Shawky ha utilizzato il vetro per indicare la fragilità del corpo, contenitore dell'anima. Quando gli occhi di vetro delle marionette si aprono e si chiudono, producono un riverbero sonoro più lungo rispetto a quelle in ceramica, sono come campanelli. Ciò suggerisce una sensazione del sublime, evocando un ambiente ecoico che rende percettibile lo spazio stesso. E noi lo ascoltiamo.

Disegnatore anzitutto, Shawky ha paragonato l'uso del vetro alla sua pratica di disegno, dove le sfumature sono rifiutate in favore di un interesse per la linea:

[Il disegno] non è mai qualcosa che posso prevedere. Può diventare un animale collegato a una città, per esempio. All'inizio non ho idea di cosa sia. Ciò che voglio dall'opera è che alla fine sia sufficientemente precisa nei suoi dettagli da non poterne più criticare le singole parti, perché essa sembra esistere realmente, da qualche parte. Il paesaggio, la forma è lì, un animale a quattro zampe. È questo il modo in cui ho fatto tutte le marionette: con precisione. Le marionette sono realizzate soffiando e dando forma al vetro, ma la questione non riguarda il soffiare, riguarda il modo in cui qualcosa può raggiungere un tale grado di precisione da far credere che esista effettivamente nella realtà, che abbia uno scopo, una funzione [...]. Penso che questo abbia a che fare con il surrealismo di Salvador Dalí o di Max Ernst. Sento che c'è un legame con il modo in cui cercavano di trattare tutti i particolari con estrema precisione [...] Il punto è realizzare i particolari in modo così dettagliato da convincere le persone che la totalità più vasta che essi compongono esista realmente. Cosicché diventi impossibile dubitarne³.

Questa nozione di precisione è importante per Shawky, i cui lavori sembrano suggerire che la massima capacità di azione che possiamo raggiungere non è altro che la nostra disponibilità ad abbandonarci a un'autorità fondamentalmente sconosciuta che abita dentro di noi, attraverso l'impegno nel lavoro manuale, qualunque esso sia, e attraverso la precisione, a prescindere dall'oggetto della nostra attenzione. Parlando delle sue fonti di ispirazione, Shawky ha espresso apprezzamento per la precisione, la chiarezza e l'impegno di Gerhard Richter e per l'impegno sociale di Joseph Beuys. Nell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini, Richter non tenta di competere con ciò che è meccanico o tecnologico o mediato per ottenere autenticità nelle sue espressioni artistiche, ma decide di sottomettersi. Dopo essere emigrato dalla Germania orientale a quella occidentale negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, inizia infatti a dipingere fotografie di quadri sviluppando una propria personale cifra stilistica meticolosa e precisa. Diventa

³ Wael Shawky in conversazione con l'autrice, New York, 1 febbraio 2015.

quindi fondamentalmente un copista; la poesia e la potenza delle sue opere risiede non nell'espressione di sé, ma nella capacità di diventare l'eccellente traduttore di un'immagine riprodotta meccanicamente, l'esecutore dell'effetto di una macchina. Come Richter, Shawky si impegna a svolgere un compito, che è al tempo stesso intellettuale e tecnico, nel modo più preciso possibile.

Wael Shawky vive prevalentemente ad Alessandria d'Egitto, dove nel 2010 ha istituito nel proprio studio MASS Alexandria la prima scuola d'arte indipendente della città. MASS concepisce la pratica artistica come un incrocio fra dedizione del singolo al proprio lavoro e ruolo sociale dell'artista, individuo impegnato, carismatico eppure umile, guida ed esempio per la comunità. Il ruolo di educatore di cui Shawky si è investito riflette la sua profonda ammirazione per la pratica sciamanica di Beuys e per la sua nozione di "scultura sociale" come riflesso di una cultura anti-consumistica (modellare una società come forma di scultura attraverso il dialogo e la discussione). I film delle *Cabaret Crusades* diventano allora uno strumento educativo, un pretesto visivo per invitare gli spettatori a studiare le storie narrate. La sua vocazione è quella di elevare il livello di consapevolezza del pubblico indirizzandolo verso la ricerca di gioia e giustizia e verso una vita contemplativa.

Marionette e bambini: la mancanza di consapevolezza

Sembra esserci una contraddizione tra l'uso delle marionette e l'impiego del mezzo filmico. Mentre il film si basa su una nozione di imitazione del reale attraverso la simulazione del movimento nel tempo con rapidi cambi di sequenze, l'arte dei burattini è basata su un universo simbolico di oggetti che restano inevitabilmente inanimati finché non vengono manipolati da un burattinaio. Per questa ragione le marionette di solito sono impiegate in contesti teatrali e non cinematografici. In un suo recente scritto, Jessica Morgan ha giustamente osservato che i film di *Cabaret Crusades* sono caratterizzati dall'uso di tecniche cinematografiche più che teatrali: "I suoi video si distinguono dal teatro di figura tradizionale nella misura in cui le scene sono coreografate in modo che i set elaborati, le luci e gli effetti speciali richiamino più un set cinematografico che non la tradizione delle marionette"⁴. Ma se questo è vero, è vero anche il contrario: con le marionette e con il set, utilizzando prevalentemente la visione frontale (o almeno limitando il lavoro alla macchina da presa) e un palco di proscenio, e tenendosi alla larga dalle sofisticate pratiche odierne di editing digitale, Shawky riporta il medium filmico alle sue prime fasi, quando era più vicino al teatro.

All'inizio del Novecento, con l'avvento dei film d'animazione, si è assistito allo sviluppo delle tecniche stop-motion; l'obiettivo era quello di dimostrare che il film poteva "animare" gli oggetti inanimati, come aveva fatto Lotte Reiniger con *Le avventure del principe Achmed* del 1926 utilizzando sagome ritagliate e ombre cinesi. La maggior parte dei film che usavano pupazzi, oggetti e bambole (come quelli surreali di Jan Švankmajer degli anni Sessanta o quelli prodotti dai fratelli Quay a partire da *Nocturna Artificialia* del 1979) si basava su tecniche di stop-motion come la Claymation, in cui le figure di argilla sono modellate man mano che i fotogrammi progrediscono e poi riprese nuovamente in modo da dare l'illusione di una trasformazione spontanea. Tuttavia la rigidità della marionetta non permette di ottenere lo stesso effetto di vitalità e, d'altronde, l'opera di Shawky non ricorre affatto a tecniche di stop-motion. I suoi lavori, ripresi dal vero, non sono film d'animazione, ma veri e propri "live action"; solo che, nel suo caso, ciò che è "vero" e vivo sono proprio le marionette, con fili e ganci sempre bene in vista.

I burattini esprimono i bisogni, le credenze e le idee delle società che li "muovono". La loro origine risale a più di tremila anni fa; marionette d'argilla o avorio, forme di "statuette semoventi"

⁴ J. Morgan, *Revisitation*, in *Wael Shawky: Al Araba Al Madfuna*, catalogo della mostra, Koenig Books, Londra 2013, p. 134.

manovrate da fili sono state trovate nelle tombe dell'antico Egitto. Il feticcio del naturalismo dell'era moderna ha relegato le marionette al mondo dell'infanzia e del gioco, sebbene numerosi artisti delle avanguardie e alcune culture contemporanee le abbiano utilizzate – e continuano a farlo – come strumenti per avvicinarsi ad ambiti conoscitivi più profondamente simbolici. L'uso delle marionette nelle rappresentazioni e nelle cerimonie a sfondo spirituale è diffuso nel folklore di tutti i paesi del mondo e non è riservato ai bambini; ricordiamo ad esempio le marionette indiane Gombeyaata e Kathputli, le giavanesi Wayang Kulit Purwa o le Bunraku giapponesi.

Nei contesti sperimentali occidentali il collegamento fra marionette e teatro d'avanguardia esiste fin dall'epoca del Dada, da Sophie Taeuber-Arp fino al teatro e alla lirica di William Kentridge, che dai primi anni Novanta collabora con la Handspring Puppet Company; nel suo caso burattini e burattinai sono visibili sulla scena, come nella tradizione Bunraku e a differenza dell'opera di Shawky. A volte, come è accaduto nel caso di Kentridge, queste produzioni teatrali sono state filmate, ma i video che se ne sono tratti avevano l'unico scopo di documentare lo spettacolo e non erano concepiti come opere d'arte a se stanti.

L'uso dei burattini è indice di un allontanamento dal naturalismo a favore del fantastico, oltre che di un distacco dalla moderna animazione digitale: la sensazione che il personaggio sia un oggetto è infatti quella che prevale. Al contrario di quanto accade in *Avatar* (2009) di James Cameron o nel capostipite *Toy Story* (1995) di John Lasseter, in cui figure in 3D create al computer sono inserite all'interno di set realizzati con la stessa tecnica, nel film le marionette sono decisamente fuori contesto. Sebbene la marionetta sia artificiale e ovviamente riprodotta "piatta" nel film, proprio come i personaggi digitali in 3D, il fatto che essa sia in effetti un oggetto tridimensionale fuori dalle riprese in qualche modo fa resistenza al contesto filmico.

Mentre le marionette in legno dipinto di *The Horror Show File* rappresentano esseri umani, quelle in ceramica di *The Path to Cairo* sono figure che oscillano fra l'umano e l'animale e sono perciò strettamente connesse alle figure un po' animali e un po' vegetali che Shawky iniziò a disegnare con inchiostro e color argento su carta nel 2010, ai tempi del primo episodio di *Cabaret Crusades*. Si tratta di *figurae* nel senso medievale del termine, simili ai mostri che venivano rappresentati sui portali delle chiese e sulle colonne proprio al tempo delle Crociate. In questo bestiario il Crociato Tancredi, per esempio, ha le sembianze di un cavallo in abiti umani.

Jessica Morgan colloca il lavoro di Shawky nell'ambito delle opere d'arte che rimettono in scena eventi del passato. Parla di "ripercorrere i passi già fatti nella speranza di trovare un altro modo di avanzare", aggiungendo che "malgrado la velocità dello scorrere d'informazioni e immagini, o forse proprio grazie ad essa, la nostra attenzione è attratta verso il passato in un loop continuo di ripetizione"⁵. Morgan sottolinea che il motivo per cui si cerca di ricostruire ha a che fare con un senso di incertezza riguardo l'"affidabilità e la veridicità della documentazione storica". Nel nostro tempo digitale, saturo di informazioni, sembra impossibile poter produrre conoscenza soltanto attraverso una pratica di documentazione: "la verità" diventa un effetto di come i fatti sono selezionati e documentati, poiché qualunque cosa può essere convalidata attraverso processi di selezione e revisione. Perciò Shawky opera deliberatamente e dichiaratamente su un livello fittizio, attraverso la scenografia e l'uso di marionette con il loro portato allegorico di animali umani.

L'uso dei burattini consente a Shawky di parlare in termini generali e, sul registro della narrazione fiabesca, di caratteri e tipi, di avidità e disumanità. Morgan riprende le teorie brechtiane della *Verfremdung* (alienazione teatrale) per spiegare la scelta tecnica di Shawky: "il processo di alienazione dalla materia e dal soggetto originale che sta al cuore del progetto permette allo spettatore di approcciarsi a un soggetto così carico di implicazioni da una prospettiva non

⁵ Ibid., p. 135.

familiare”⁶. Questo ci aiuta non solo a vedere le Crociate dal punto di vista arabo e dal punto di vista dello scetticismo storico (o scetticismo nei confronti delle narrazioni storiche in generale), ma ci permette anche di considerare gli eventi come metafore della ciclicità della storia e, quindi, di vedere il conflitto in Medio Oriente a cui assistiamo oggi come una ripetizione di quelle stesse forme di competizione per le risorse e il potere.

Ciononostante, la presenza dei bambini in molti lavori di Shawky suggerisce che l’artista potrebbe non avere fiducia nella nostra capacità di imparare dal passato. In *Telematch Sadat* (2007), uno dei video della serie *Telematch* (2007-2009), che ironizza su uno show televisivo tedesco degli anni Settanta poi trasmesso in molti paesi, tra cui l’Egitto e l’Arabia Saudita, alcuni bambini beduini sono i protagonisti della storia e ricostruiscono l’assassinio del presidente Sadat, avvenuto il 6 ottobre 1981 durante l’annuale parata militare in commemorazione della vittoria egiziana su Israele del 1973⁷. Nel video a quattro canali *Asphalt Quarter* (2003) altri giovani beduini costruiscono una pista nel deserto in un giorno. Parlano inglese con un forte accento: è una lingua che non capiscono, proprio come in *Telematch Sadat*, e non hanno alcuna conoscenza o comprensione di ciò che stanno facendo. Morgan sottolinea la relazione tra l’uso dei bambini e l’uso delle marionette in *Cabaret Crusades*, in quanto, come le marionette, “i bambini non mostrano nelle loro azioni una chiara consapevolezza o coscienza di sé”⁸. Morgan afferma che questo nuovo orientamento nell’approccio documentaristico suggerisce la natura farsesca e assurda della ripetizione storica: come a dire che il mondo non impara mai dalle azioni del passato.

Siamo marionette?

La questione iniziale posta da questo saggio, se siamo dotati di libero arbitrio o viviamo in un universo deterministico, non è – come potrebbe apparire di primo acchito – un’opposizione fra pensiero occidentale individualista contemporaneo e pensiero orientale più comunitario. Si tratta di un dilemma antico, che aveva ben presente anche William Shakespeare. Nel quinto atto, scena quinta del *Macbeth*, giunge un messaggero per informare Macbeth di aver visto la foresta muoversi verso il castello, ma riesce solo a profferire queste parole:

Mio grazioso signore,
dovrei dirti di qualcosa che giuro d’aver visto,
ma non so come dirlo.

Si tratta dell’atto di riportare gli eventi, e come questo possa avvenire se l’autore della storia è incapace di interpretarli in modo causale, ossia secondo una sequenza di atti di libero arbitrio. È dunque una questione di storiografia, delle sue capacità e dei suoi obiettivi. La storiografia araba ha una struttura “annalistica”, basata su cronache e date e ordinata per anni. La maggior parte degli storici arabi erano cronisti di corte, quindi avvezzi a raccontare le storie che il loro governatore

⁶ Ibid.

⁷ I bambini creano una distanza dall’evento e in qualche modo lo “attenuano”. Dal momento che sono giovani, non hanno connotazioni di genere né i condizionamenti della vita adulta. In questo video una carovana di cammelli seguita da furgoni forma una processione nel deserto. Non si sentono suoni, nonostante si veda una città sullo sfondo. Una lunga, muta processione composta di furgoni, asini, carretti e un giovane pastore di cammelli sfilava accanto a un misterioso monumento modernista a piramide; poi il volume della colonna sonora si alza mentre un gruppo di bambini in camicia blu e pantaloni scuri esce dai furgoni e comincia a sparare (si sente il suono degli spari).

La telecamera si muove rapidamente mentre la gente inizia a correre. Buio, e nuova scena: la processione funebre con i bambini che seguono un furgone, mentre la musica si trasforma in hip hop. Si fa scendere la bara dal furgone e la si pone sotto un arco; qualcuno vi getta sopra della terra. Intanto il Nilo scorre placido sullo sfondo.

⁸ J. Morgan, *Revisitation*, op. cit., p. 136.

preferiva. Ma Ibn Khaldun, nel suo *Muqaddimah* (1377), ha proposto una lettura sociologica della storia e ha provato ad analizzare le relazioni tra paesaggio, agricoltura e uomo. Ha parlato di aree temperate, non troppo a nord né troppo a sud, che hanno prodotto “cose ben proporzionate”: “le scienze, le arti, i vestiti, il cibo, la frutta, persino gli animali e tutte le altre cose che sono prodotte nelle tre zone mediane si distinguono sulla base del loro carattere mite (ben proporzionato)”⁹.

La Mecca araba non si trova nelle aree beduine secche e calde, ma nell’oasi del Hijaz, vicino alle colline sul Mar Rosso. Nel VI e VII secolo molte tribù beduine nomadi migrarono in quell’area: l’immigrazione trasformò la società e la religione, e la costruzione di nuove città portò unificazione e stabilità. Khaldun afferma che “la decadenza della società è una conseguenza dell’instabilità”¹⁰. Questo andamento ciclico dello sviluppo storico in relazione a certi schemi ripetuti di migrazione e di sviluppo in comunità sedentaria con la costruzione di nuove città, seguita da un’inevitabile decadenza e dal declino di una civiltà, sembra essere accolto nella visione del mondo di Shawky, dal momento che l’artista fa spesso riferimento a queste teorie. È interessante notare che questa visione della migrazione come elemento essenziale della trasformazione di una società appartiene anche alle parabole di fondazione dell’islam, così come il trasferimento dalla Mecca a Medina è considerato necessario affinché i meritevoli possano progredire. Shawky racconta spesso la storia del proprio trasferimento da Alessandria alla Mecca da bambino e dell’essere stato testimone della convivenza della modernità con la società beduina. L’artista ha suggerito che la cultura beduina della regione del Golfo sembra adattarsi meglio alla natura nomade del capitalismo finanziario globale e alla struttura della società nell’era di Internet.

Nel capitolo “Il concetto della storia” in *Tra passato e futuro* (1954) Hannah Arendt ci ricorda come nell’Antica Grecia la natura fosse concepita come immortale, per la sua ripetizione ciclica continua e la sua costante rinascita¹¹. Nella visione dei Greci questa immortalità ciclica era in contrasto con la mortalità degli umani che, lottando per giungere anch’essi a una qualche forma di immortalità, si dedicarono all’invenzione della storia: proprio attraverso il racconto ripetuto delle gesta e delle parole delle vite umane precedenti, la musa della memoria, Mnemosine, poté creare una forma di immortalità per gli uomini.

La scrittura storica fu posta nella stessa categoria della poesia da Aristotele, dal momento che sono entrambe volte a far perdurare qualcosa attraverso la memoria. L’evento singolo è trasformato in storia dalla sua ripetizione, e questa è una forma di imitazione dell’azione. Tucidide (460-400 AC), nella sua storia delle guerre del Peloponneso, creò delle norme per la storiografia basate sulla necessità della documentazione e delle prove e narrò la storia della guerra come un imponente movimento della storia. Un grande slittamento culturale avvenne quando le religioni monoteiste, compreso l’islam, introdussero la nozione dell’immortalità dell’anima e dello spirito dell’uomo, in contrasto con la transitorietà del mondo naturale di cui il corpo fa parte. A partire dal Romanticismo e dall’era dei combustibili fossili, l’idea che la natura sia transitoria e che possa perire è considerata generalmente più vera della sua immortalità, come invece credevano gli antichi.

La storiografia moderna occidentale è emersa alla fine del XVIII secolo, con Kant e Hegel, seguiti da Marx. Ad acquistare importanza fu un senso teleologico, un movimento o progresso dell’umanità attraverso la storia. Attraverso la scrittura storica, si riteneva, possiamo vedere questo processo non come una serie di eventi singoli ed eccezionali, o come atti singoli e limitati, ma in termini di

⁹ Ibn Khaldun, *The Muqaddimah: an introduction to history, in three volumes*, a cura di F. Rosenthal e N.G. Dawood, Princeton University Press, Princeton 1958, p. 58.

¹⁰ Ibid.

¹¹ H. Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, introduzione di J. Kohn, Penguin Books, Londra 2006, pp. 58-59.

finalità nella lunga distanza di cui gli individui non sono consapevoli: una sorta di spirito umano universale. La storia diventa l'identificazione di questo processo, e la sua stessa comprensione. Per Marx questo movimento sarebbe diretto alla costituzione di una società senza classi, ad una sorta di paradiso in terra.

Inoltre, nel XIX secolo, venne teorizzata una netta opposizione tra le scienze naturali, puramente oggettive, e le scienze storiche, opposizione che oggi sappiamo essere fallace ed erronea in quanto per entrambe i risultati dipendono dalle domande che vengono poste e dalla presenza e dal ruolo dell'osservatore. Lo storico doveva essere obiettivo e basare i suoi studi su documenti e fatti, senza giudizio o biasimo. Ma la scelta dei documenti da utilizzare era di per sé un'interferenza: dunque, un punto di vista teleologico di questo tipo risultava già molto fragile.

La Arendt, scrivendo negli anni Cinquanta, già prevedeva che il problema principale nell'era tecnologica sarebbe stato l'inevitabile autoreferenzialità degli esseri umani. Anche nel cosiddetto mondo naturale tutto è potenzialmente artificiale, alienato da noi che lo soffochiamo. Oggi non esiste la storia, non esiste un processo da identificare, scriveva l'autrice poco prima dell'avvento di Internet.

Come si riflette ciò sull'oggi? Siamo marionette o abbiamo libertà d'azione?

Heinrich von Kleist, in *Sul teatro di marionette* (1810), narra di aver incontrato un celebre danzatore che spesso si fermava a un teatro di marionette che intratteneva la gente nella piazza del mercato. Ricorda di aver discusso con lui le qualità della danza delle marionette in opposizione alla maggior parte dei danzatori umani:

Ogni movimento, mi spiegò, ha un centro di gravità; basta dominare questo, nell'interno del fantoccio. Le membra, che sono soltanto pendoli, seguono meccanicamente da sé [...] ogni qualvolta il centro di gravità è mosso in linea retta, le membra descrivono già linee curve; e spesso, a una scossa soltanto fortuita, l'insieme si mette già in una specie di movimento ritmico, simile alla danza. [...] la marionetta non sarebbe mai affettata.

Il centro di gravità è quindi l'unica parte del corpo di un burattino ad essere mossa dal marionettista; il suo movimento ellittico gli conferisce grazia, cosa che non sarebbe possibile ottenere con un controllo intenzionale dei diversi arti. Von Kleist credeva che i gesti automatici potessero produrre maggiore grazia, mentre le azioni consapevoli portassero con sé l'inautenticità. Le marionette non sono appesantite dalla gravità, ma legate con una relazione inversa allo spazio soprastante, dove i burattinai le governano. Creature angeliche e libere, non forzate dalle leggi della terra. Kleist sembra quindi dire che il libero arbitrio inibisce la grazia e la spontaneità. È dunque più vitale non avere libero arbitrio? Kleist ne fa una questione metafisica riguardante la verità e la bellezza, dove il massimo livello di grazia consiste o nell'infinita coscienza (il divino) o nell'assoluta mancanza di coscienza (il burattino).

Il racconto di Shawky riguarda fatti accaduti, non realtà metafisiche né verità teleologiche razionali. Nella storia, anche oggi, i fatti sembrano accadere attraverso burattini, meccanicamente, tramite azioni e reazioni. Le marionette sono quindi più vere, suggerisce. Le sue marionette sono belle e, escludendo la coscienza, mostrano la storia su un livello meccanico. Non c'è dunque spiegazione per la storia, ma solo brevi dialoghi descrittivi. Shawky fa agire le marionette attraverso un narratore onnisciente, esterno a loro, che ha uno sguardo osservante sulla storia, ma indipendente da essa. Gli eventi non sono interpretati in modo esplicito, né ordinati all'interno di una struttura interpretativa che ne metta in evidenza alcuni rispetto ad altri. Essi sono sia inclusi sia non inclusi, e una volta inclusi sono sullo stesso piano, come tutti gli altri. Scena dopo scena.

Shawky non crea una storia biografica, né un soggetto eroico né un racconto su base individuale in cui segue un personaggio attraverso diversi eventi e luoghi, come se fosse la storia di Giulio Cesare. Né si concentra sulle sottostanti strutture economiche di sfruttamento e di mezzi di produzione e sulla loro distribuzione, come se si trattasse di una storia sociale. La sua narrazione è basata su eventi, come nella storia tradizionale, ma mostra anche il backstage di questi eventi, gli intrighi nei palazzi, le piccole storie e le conversazioni di vita quotidiana. Non vi è alcun punto di vista marxista o teleologico, nessuna storia sociale o altra storia che identifichi le cause profonde e le connessioni nascoste.

Shawky usa le marionette perché la sua è una storia senza protagonisti coscienti, senza cause esterne, senza ragioni o intenzioni. Egli non assume alcuna visione scientifica della storia, a differenza di Marx che individua leggi deterministiche. Tutto ciò che si verifica sono fatti ed eventi, in cui ogni individuo gioca una piccola parte, come una marionetta in un sistema che viene creato senza un burattinaio. La sua teoria è il contrario di quella della cospirazione: i fili non sono tenuti da nessuno. Si tratta di una storia automatica, una cyber-storia di cui la cronologia e la geografia segnano le sequenze da un luogo al successivo nel corso del tempo. La storia è strutturata orizzontalmente, e nonostante ciò non è una linea retta, ma curva e oscillante, tracciata senza ombre.

Nelle opere di Shawky, l'efficace senso di straniamento e la distanza dal trauma sono determinati dalla natura artificiale e meccanica delle marionette: i personaggi sono oggetti, non persone in carne e ossa. Allo stesso tempo, la condizione del burattino è anche, più in generale, un acuto – seppur indiretto – riferimento al nostro tempo in cui il controllo a distanza sta diventando un fattore cruciale: penso ad esempio ai chirurghi in India che lavorano da remoto per le compagnie di assicurazione e ai loro microscopi in India collegati digitalmente a pazienti che si trovano negli Stati Uniti. La guerra è inoltre sempre più il regno dei burattinai, militari che dai propri uffici in Virginia hanno il controllo digitale dei droni. Così, la vita e la morte dipendono da persone che premono tasti o manovrano fili. Ma Shawky non accetta la natura “telecomandata” dell'esperienza nell'era digitale e si oppone a questo senso di straniamento e di “eterodirezione” mediante l'urgenza dei materiali e – dato che la materia diventa importante, molto importante – mediante la materializzazione del tempo e della sua durata. Materiali, personificazioni e impegno sono termini fondamentali per l'artista: carta, ceramica, legno, fumo, fuoco e recitazione sono tutti elementi che Shawky costruisce artigianalmente e con cura minuziosa, combinandoli, trasformandoli e infine inserendoli nel tempo in uno spazio che trascende quello filmico, spingendo la materialità (proprio perché la materia è importante) al di fuori del regno della rappresentazione e dentro quello della coscienza e della presenza. La produzione di questi lavori corrisponde a un elaborato processo etico, ma non ha i costi di produzione dell'animazione digitale di fascia alta, non appartiene al mondo del capitalismo finanziario globale, dei “burattinai” del potere e del controllo a distanza: nasce piuttosto da un impegno costante e ininterrotto, fondato su attenzione, concentrazione e dedizione. La dedizione quasi obsoleta di Shawky all'artigianato e alla memoria si scontra con il leitmotiv della superficiale velocità nell'era digitale e avvicina la pratica artistica a una forma di meditazione ed esercizio, simile allo studio. E forse anche alla preghiera.

Queste sono cose terrene, che rimarranno sulla terra

Uno dei racconti preferiti di Shawky è *Il vangelo secondo Gesù Cristo* di José Saramago del 1991. Forse sente la propria arte simile a quella dello scrittore portoghese nella misura in cui entrambe sovvertono le attuali prospettive su eventi storici, aprendo la storia ad allegorie di una precisione cristallina. Nel romanzo, Saramago ritrae la vita di Gesù dal punto di vista di un uomo, direttamente

umanizzato al punto che la sua storia diventa quella della fragilità della civiltà nel suo complesso. Dio parla a Gesù del futuro:

a queste zone i posteri daranno il nome di Luoghi Santi, per il motivo che tu sei nato, vissuto e morto qui, perciò non sarebbe opportuno, per la religione che diventerai, che la sua culla si trovasse nelle mani indegne di infedeli, un motivo, come puoi immaginare, più che sufficiente per giustificare che grandi eserciti venuti da Occidente, per quasi duecento anni, tentino di conquistare e di conservare alla nostra religione la grotta in cui sei nato e il monte su cui morirai, per dire solo dei luoghi principali, E quegli eserciti costituiscono le Crociate, Infatti, E hanno conquistato quello che si prefiggevano, No, ma hanno ammazzato un mucchio di gente, E i Crociati, Ne sono morti altrettanti, se non di più, E tutto questo, in nome nostro, Andranno in guerra urlando, Dio lo vuole, E devono essere morti dicendo, Dio l'ha voluto, Sarebbe stato un bel modo di finire, Di nuovo un sacrificio di cui non valeva la pena, Figlio mio, l'anima per salvarsi ha bisogno del sacrificio del corpo..."¹²

E poi:

Gesù capì di essere stato portato all'inganno come si conduce l'agnello al sacrificio, che la sua vita era destinata a questa morte, fin dal principio e, ripensando al fiume di sangue e di sofferenza che sarebbe nato spargendosi per tutta la terra, esclamò rivolto al cielo, dove Dio sorrideva, Uomini, perdonatelo, perché non sa quello che ha fatto. Poi, a poco a poco, si spense in un sogno, si trovava a Nazareth e sentiva il padre che [...] gli diceva, Né io posso farti tutte le domande, né tu puoi darmi tutte le risposte"¹³.

In questa cupa parabola, la scena della Crocifissione si conclude così: "queste sono cose terrene, che rimarranno sulla terra, e con le quali si fa l'unica storia possibile"¹⁴.

¹² J. Saramago, *Il vangelo secondo Gesù Cristo*, trad. di R. Desti, Giulio Einaudi editore, Torino 2002, pp. 356-357.

¹³ Ibid., pp. 409-410.

¹⁴ Ibid., p. 9.