

Rabih Mroué. Una pratica tra teatro e arti visive

Arianna Lasca

Abstract

La pratica di Rabih Mroué (1967, Beirut), utilizzando tecniche e media diversi, si pone all'intersezione tra arti visive e teatro, sfidando gli strumenti tradizionali di entrambi. Le opere dell'artista raggiungono il pubblico con una postura impegnata e la sua ricerca spesso prende abbrivio dalla storia recente del Medio Oriente e in particolare del Libano, con avvenimenti come la guerra civile tra il 1975 e il 1990 o il conflitto con Israele dal 1982. La rappresentazione della guerra e della morte hanno spesso un ruolo centrale nelle opere di Mroué. Affascinato dai meccanismi della comunicazione e della rappresentazione nel teatro, nel cinema, nella fotografia, ma anche nei mass media, nell'era di internet e dei social media, a emergere dalla sua ricerca sono spesso triangolazioni e cortocircuiti tra questi strumenti, il loro rapporto con narrazione istituzionale e contro-narrazione, la relazione tra realtà e finzione. Attraverso l'analisi di alcune sue opere, l'articolo intende rilevare l'attitudine di Mroué nell'offrire al pubblico riflessioni sempre acute, volte a evidenziare l'ambiguità delle immagini e dei meccanismi della comunicazione, a proporre spunti di riflessione, mai posizioni determinate. Ciò che l'artista intende stimolare con la sua opera sono infatti visioni critiche che non cerchino mai di ridurre la complessità.

Using different techniques and media, Rabih Mroué's (1967, Beirut) practice stands at the intersection of visual arts and theatre, challenging the traditional tools of both. The artist's works reach the audience with an engaged posture and his research often takes its cue from the recent history of the Middle East and in particular Lebanon, with events such as the civil war between 1975 and 1990 or the conflict with Israel since 1982. The representation of war and death often play a central role in Mroué's work. Fascinated by the mechanisms of communication and representation in theatre, cinema, photography, but also in mass media, in the age of the internet and social media, what often emerges from his research are triangulations and short-circuits between these instruments, their relationship with institutional narrative and counter-narrative, the relationship between reality and fiction. Through the analysis of some of his works, the article intends to detect Mroué's aptitude for offering the public reflections that are always acute, aimed at highlighting the ambiguity of images and the mechanisms of communication, and never determined positions. What the artist intends to stimulate with his work are in fact critical visions that never seek to reduce complexity.

Parole chiave/Key Words

Teatro; Arte Contemporanea; Performance; Guerra; Rabih Mroué

Theatre; Contemporary Art; Performance; War; Rabih Mroué

DOI: 10.54103/connessioni/28773

1. Introduzione

La pratica artistica di Rabih Mroué (1967, Beirut) si pone all'intersezione tra teatro e arti visive. Laureatosi in teatro all'Università Libanese di Beirut nel 1989, si è posto da subito nell'ambito sperimentale dell'avanguardia teatrale. In seguito, interessato a una ricerca transdisciplinare e autore di una pratica multimediale, Mroué si è affermato anche nel campo delle arti visive.

Tra le sue opere troviamo, oltre alle pièce teatrali, performance, installazioni, videoinstallazioni, talvolta con elementi musicali, fotografie, collage e disegni. Le performance vengono definite dall'artista stesso "*non academic lectures*"¹ e prendono la forma di trattazioni che a una prima vista, dal punto di vista dell'allestimento, parrebbero delle *lecture* accademiche: Mroué parla al pubblico, seduto a una cattedra con il suo portatile, alcuni fogli e una lampada da scrivania, e commenta alcuni materiali foto e video proiettati su uno schermo alle sue spalle; la trattazione però non si impone con carattere scientifico, solleva dubbi più che portare argomentazioni ed evidenze.

Affascinato dai meccanismi della comunicazione e della rappresentazione nel teatro, nel cinema, nella fotografia, ma anche nei mass media e in relazione ai nuovi strumenti dell'era di internet come i social media, a emergere dalla sua ricerca sono spesso triangolazioni e cortocircuiti tra questi elementi, il loro rapporto con la narrazione istituzionale e la contro-narrazione; tra realtà e finzione.

In particolare, considerando che la sua ricerca prende spesso abbrivio dalla realtà geopolitica del Medio Oriente e in particolare del Libano, con avvenimenti quali la guerra civile tra il 1975 e il 1990 o il conflitto con Israele dal 1982, indagare il rapporto tra media e rappresentazione della realtà significa interessarsi alla rappresentazione della guerra e della morte.

I suoi spettacoli sono contraddistinti da scelte non convenzionali rispetto agli elementi tradizionali del teatro, quali recitazione, trama, personaggi o linguaggio. Caratteristica peculiare delle pièce di Mroué è la presenza di immagini proiettate, fisse e in movimento, a costituire una scenografia che fa inestricabilmente parte della rappresentazione e che talvolta interagisce con la presenza scenica dell'attore. Sicuramente significativa per un primo approccio professionale con la camera, con i meccanismi della manipolazione delle immagini e con il linguaggio massmediale è stata l'esperienza lavorativa per l'emittente libanese Future Television, a partire dai primi anni Novanta. Ad ogni modo, la sua pratica, con la transmedialità che la contraddistingue, si può collocare sulla scia delle sperimentazioni che negli anni hanno messo in atto un'ibridazione tra

teatro e nuovi media. Si pensi alle prime scenografie proiettate sul finire dell'Ottocento, alle sperimentazioni del periodo delle avanguardie, come quelle di Piscator (Pizzo, 2018), alla portata innovativa e multimediale delle esperienze della postavanguardia, da citare a titolo esemplificativo gli spettacoli Fluxus, per arrivare, dalla metà degli anni Settanta in poi, alle esperienze che sempre di più hanno visto un'accelerazione nell'assimilazione dei nuovi media nella sintassi del teatro (Ponte di Pino, 2011), un punto di riferimento per queste sperimentazioni contemporanee è per esempio William Kentridge, particolarmente interessante in relazione al lavoro di Rabih Mroué anche per la sua interdisciplinarietà tra arte e teatro.

Si tratta di un modo nuovo di fare teatro in cui, come sostiene Valentina Valentini: «la multimedialità è struttura costruttiva, nel senso che i loro spettacoli si collocano naturalmente in modo trasversale a diversi linguaggi» (Valentini, 2021, p. 75).

Rabih Mroué non solo è interessato alle potenzialità espressive dei diversi media, ma spesso dalle sue opere emergono riflessioni rispetto all'utilizzo stesso delle tecnologie, e talvolta sono addirittura materiali mediali a costituire il punto di partenza, anche a livello contenutistico, delle sue pièce o delle sue performance. Una delle caratteristiche del lavoro dell'artista è infatti l'utilizzo di immagini d'archivio e spesso è proprio a partire da un determinato ritrovamento che nasce l'idea di un'opera.

Non produrre nuove immagini e utilizzarne di già esistenti è una scelta precisa, che corrisponde a una sua posizione rispetto all'enorme mole di fotografie e video che, a partire dal XIX secolo con l'introduzione di tecnologie per l'automatizzazione della riproduzione, quotidianamente cresce (Manovich, 2002) e si diffonde nella nostra esistenza attraverso i nuovi media digitali (Berlangieri, 2021). In questo senso vale la sua affermazione: «Considerando il flusso continuo di immagini che vengono create in ogni momento e che ogni giorno ci raggiungono, solitamente preferisco non crearne di nuove, non aggiungere altro materiale»².

Si può considerare esemplificativo della sua spinta sperimentale *Looking for a Missing Employee* (2003), spettacolo incentrato sul caso di scomparsa di un impiegato del Ministero delle Finanze libanese. Qui l'artista interpreta la parte del detective e analizza il caso ripercorrendo le notizie date dalla stampa. La rappresentazione è giocata sui rimandi tra due scomparse: quella del protagonista e quella dell'attore; oltre che quella delle migliaia³ di cittadini libanesi che sono scomparsi durante la guerra civile. L'assenza dell'attore è fisica e di-

pende dal fatto che Mroué si trova a recitare seduto tra il pubblico, mentre la sua interpretazione viene registrata e proiettata sul palco.



Fig. 01. Rabih Mroué, *Looking for a Missing Employee*, 2003.

Foto: Courtesy l'artista e Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg.

Il binomio presenza-assenza è paradossale, ma la presenza scenica di Mroué resta centrale. La sparizione del corpo, dell'attore e del protagonista, è al tempo stesso soggetto e oggetto della pièce.

La scelta artistica si situa in quel passaggio fondamentale, di natura epistemologica, che caratterizza la pratica teatrale contemporanea in dialogo con il digitale e di cui parla, tra gli altri, Enrico Pitozzi: «La scena attuale vive un passaggio importante [...] che ridefinisce il ruolo del performer e dilata la nozione di presenza» (Pitozzi, 2021, p. 107); oltre sicuramente a esprimere l'interesse per i meccanismi del sistema mediale. Innanzitutto, seguire il percorso giornalistico su un caso specifico evidenzia le scelte della stampa, le strutture sottese al sistema massmediale. Inoltre, il mezzo televisivo entra a far parte dell'esperienza teatrale, anche se la fruibilità tipica della televisione è ribaltata: per vedere una rappresentazione su uno schermo il pubblico ha dovuto raggiungere una sede diversa dal proprio comodo salotto di casa.

La presenza di immagini proiettate contraddistingue le *non academic lecture* dell'artista, che costituiscono l'esito di numerosi progetti e che attingono tanto dal teatro, con la creazione di una messinscena dotata di drammaturgia, scenografia e prova attoriale, quanto dalla videoarte. In questi interventi Mroué, seduto a una scrivania di fronte al pubblico, commenta le immagini che

proietta alle sue spalle. L'elemento teatrale è evidente, ma la *non academic lecture* è una tipologia più agile, libera, perché può essere messa in scena in spazi espositivi dedicati all'arte, o in qualsiasi altro luogo, purché dotato di un proiettore, di un tavolo, di una sedia e di un microfono.

Nelle *lecture* Mroué tratta di tematiche di ampia portata, urgenti sia dal punto di vista geopolitico, sia dal punto di vista personale. Tale tipologia di opera, che tende a unire immagini d'archivio e commento, sembra derivare dalla necessità dell'artista di proporre riflessioni e interrogativi a sé stesso oltre che all'attenzione del pubblico.

Per quanto riguarda i contesti espositivi la *non academic lecture* appartiene al mondo delle arti visive più che del teatro e il risultato è una diversa posizione dell'artista rispetto alla platea, che non si trova più su un palco rialzato ma fisicamente vicino al pubblico. Inoltre, le *lecture* non si concludono con la chiusura del sipario: una volta riaccese le luci Mroué è ancora di fronte al suo pubblico. Tali elementi contribuiscono a invitare quest'ultimo a un dialogo con l'artista. Un riscontro in questo senso si può trovare nelle parole di Mroué stesso:

Immagino che la nascita della lezione-spettacolo sia nata dall'esigenza di discussione e dibattito per capire cosa ci era successo. La forma semplice della lezione-spettacolo è nata dalla nostra esigenza e forse dalle rovine di Beirut e naturalmente dall'accesso dibattito sulla ricostruzione di Beirut!⁴.

Rabih Mroué parla di dibattito. È infatti interessante sottolineare che la speciale attitudine dell'artista sta proprio nell'offrire al pubblico riflessioni sempre acute, che giocano sull'ambiguità, che si pongono quali stimoli a scardinare qualsivoglia posizione determinata. L'artista intende così incoraggiare visioni critiche che non cercano mai di ridurre la complessità.

Theatre is the ideal medium to expose uneasy and complex matters and plunge into them. It is the place where questions are asked, without reaching conclusions. In some ways, theatre could be similar to courts, where trials take place in front of an audience; but with one important difference being that the theatre, at least in principle, does not issue any judgments in favour of this or that party. It is a place where ideas are formulated. Theatre is not a spokesperson for this or that side, regardless of its situation and even if it is a victim. The simplification of complex matters by reducing them to a mere dichotomy of executioner/victim is nothing but a cancellation of the idea of theatre. Theatre stresses differences rather than similarities; it stresses confrontation rather than agreement. It is a place for uncertainty, a place for the struggle of ideas; it is a space for open debate concerning an unresolved issue, in the presence of an alert audience, which is listening to the different voices and the conflicts between the characters (Mroué, 2020, p. 198).

Il fatto che il teatro venga inteso come luogo di incertezza e di lotta di idee risulta evidente dalla pièce *How Nancy Wished That Everything Was an April Fool's Joke* (2007), realizzata insieme a Fadi Toufiq⁵, incentrata sulla guerra civile libanese. Il titolo fa riferimento allo scoppio della guerra nell'aprile del 1975. Il punto di vista è quello di alcuni cittadini libanesi, coinvolti a vario titolo nella guerra civile e riconducibili a differenti fazioni, interpretati da Ziad Antar⁶, Hatem Imam⁷, Lina Saneh⁸ e Mroué stesso. I racconti si alternano e coprono il periodo dallo scoppio della guerra civile al gennaio 2007. La scenografia di Samar Maakaron⁹, strutturata sulla proiezione di immagini identificative dei personaggi, sul modello delle fototessere alle quali talvolta sono aggiunti sfondi o brevi righe di testo, permette di collocare politicamente i personaggi interpretati dai quattro attori, accompagnandone il racconto. L'opera consiste in una serie di monologhi: gli attori sono seduti uno a fianco all'altro su un divano e a turno si rivolgono al pubblico, senza interagire tra loro.

Idee e prospettive diverse si alternano nell'avvicinarsi dei racconti, ma anche all'interno dei racconti stessi; la difficoltà di orientamento dello spettatore è cercata, volta a suggerire la necessaria complessità interpretativa di vicende come la guerra civile libanese, nel caotico susseguirsi di eventi, nell'intreccio di fattori e interessi, interni ed esterni al paese. La regia non prende e non suggerisce una posizione, non tratteggia profili distinguendo vittime e carnefici.

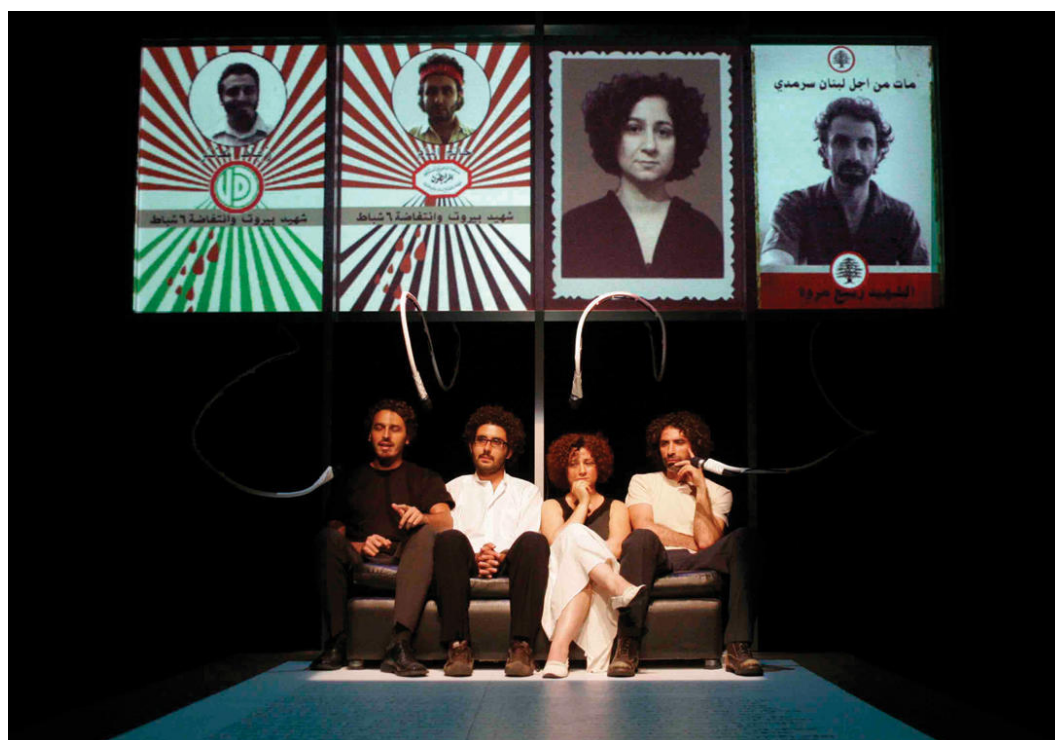


Fig. 02. Rabih Mroué, *How Nancy Wished That Everything Was an April Fool's Joke*, 2007.
Performance al Masrah al-Madina, 30 agosto.
Foto: Courtesy Houssam Mchaïemch.

Mroué ha studiato alcuni espedienti che consentano alle sue opere di porsi come impulso a un pensiero critico: escamotage che sfruttano il linguaggio stesso della rappresentazione, al fine di creare distacco emotivo nel pubblico, ma evitando di cadere nell'iper-intellettualismo. Tra gli altri, l'insinuazione del dubbio, a partire da un continuo passaggio tra realtà e finzione, la ripetizione, l'ironia. L'obiettivo è evitare che, trattando tematiche dure come la guerra e la morte, il pubblico possa essere travolto dalle emozioni. Sentimenti forti quali rabbia, disprezzo, sdegno, scoramento, possono rivelarsi poco costruttivi ai fini di una riflessione critica e lucida su un determinato argomento. Inoltre, con i suoi espedienti l'artista incoraggia il pubblico ad assumere una postura indipendente, critica, che non si affidi neanche alla sua visione.

Le tecniche che Rabih utilizza per far sì che il pubblico prenda distanza rispetto all'opera spesso disubbidiscono alla tradizionale demarcazione tra palco e pubblico, sovente quest'ultimo viene incalzato: «It is a very Brechtian method, in a way, to break the narrative, to disrupt the fiction" [...] "It is a very classical approach to avoid identification with what is happening on stage, to step out of the frame, and to emancipate the audience» (Mroué, 2020, pp. 60-61).

2. Il dubbio, tra realtà e finzione

Tra questi espedienti troviamo anzitutto l'insinuazione del dubbio e un esempio si può desumere dallo spettacolo già citato poco sopra, *How Nancy Wished That Everything Was an April Fool's Joke*. Il fatto che durante la narrazione i personaggi continuino a morire, per poi tornare in vita, insinua un dubbio rispetto alla verosimiglianza dei quattro racconti, nonostante esistano in effetti degli elementi tratti dalla realtà, nonostante tutta la pièce sia dedicata al fatto storico della guerra civile libanese. All'uditore spetta dunque il compito di individuare gli elementi di interesse, veri o non veri, o reali in quanto parte di una reale rappresentazione, sulla base di un proprio ragionamento, che non parte da alcuna realtà data per assodata.

Il fatto stesso che l'artista legga da un foglio durante le sue non academic lectures da un lato le pone al di fuori della rappresentazione, ma dall'altro suggerisce qualcosa di costruito; l'artista ama creare questi cortocircuiti giocati sul linguaggio teatrale, che conosce e padroneggia alla perfezione.

Un escamotage che fa sì che il pubblico prenda distanza dalla rappresentazione (Samman, 2020) consiste quindi in continui rimandi tra realtà e finzione. Mroué può esordire nel bel mezzo di una lecture con frasi come: "No, non è vero. Sto mentendo", o "Forse sto mentendo".

Un altro esempio si trova in *Three Posters* (2000-2004), una performance teatrale che Mroué ha realizzato insieme all'autore Elias Khoury¹⁰ e che, anche in questo caso, prevede la proiezione di immagini nella scena. Il progetto nasce dal ritrovamento di alcuni video d'archivio risalenti al 1982 nelle raccolte del Partito Comunista Libanese, contenenti le testimonianze di coloro che durante la guerra civile compirono operazioni suicide per la causa del Fronte Nazionale di Resistenza contro l'occupazione israeliana. Si trattava di rappresentanti dei partiti laici del Paese, nella maggior parte dei casi del partito comunista. I video consistono nella registrazione delle ultime dichiarazioni di questi attivisti prima della missione, quindi della loro morte, in cui spiegano chi sono e il motivo delle loro azioni. Il loro interlocutore è la popolazione libanese, tali video venivano infatti trasmessi sul canale della tv nazionale in orario serale.

Nella performance teatrale vengono messi in dialogo diversi elementi, suddivisi in tre capitoli: il primo propone la testimonianza del martire Khaled Rahhal, figura fittizia interpretata da Mroué. Dapprima l'attore non è visibile al pubblico e la sua recitazione viene proiettata sullo schermo che si trova sul palco, come se si trattasse di una delle registrazioni originali. Poi però Mroué si svela e l'"io" personaggio e l'"io" attore si sdoppiano.

Nel secondo viene proiettata una delle video testimonianze originali, quella di Jamal El Sati, martire del Partito Comunista Libanese che nel 1982 scelse il sacrificio per la libertà del suo paese. La connessione tra questo filmato e il teatro è particolarmente forte: il martire aveva registrato tre versioni della propria testimonianza, aveva dunque provato più volte la sua ultima dichiarazione, come a interpretare una rappresentazione.

Infine, il terzo capitolo consiste nella riproduzione di un'intervista fatta da Mroué e Khoury a Elias Attallah, ex politico del Partito Comunista Libanese coinvolto nelle operazioni suicide del 1982.

In *Three Posters* realtà e finzione continuano a mescolarsi, creando un intreccio inestricabile nel quale può essere difficile orientarsi: dalla proiezione della testimonianza di El Sati; all'interpretazione di Mroué, che dapprima sembra personaggio reale e che poi si svela interprete, di una parte che però potrebbe essere stata reale; fino alla videointervista di Attallah in cui tagli e manipolazioni, soprattutto attraverso l'uso delle luci, sono molto evidenti, quasi violenti (Samman, 2020). Il pubblico è portato così a mettere in dubbio tutti i momenti della rappresentazione, sia nelle sue parti fittizie che in quelle reali.

L'incertezza permette di sospendere le reazioni emotive immediate perché il ragionamento è chiamato a prevalere per potersi destreggiare nella performance. Inoltre, una volta

che l'artista insinua il dubbio, il pubblico non può più affidarsi al suo racconto, concordare con la sua versione, potrà solamente affidarsi al proprio scetticismo per esaminare l'argomento, tra soggettività e oggettività, farsi una propria opinione.

Mroué nel caso di *Three Posters* decide inoltre di scardinare uno dei momenti tradizionali del teatro, quello del saluto seguito dall'applauso, lasciando il teatro subito dopo la fine della pièce. Questo per far sì che i ragionamenti innescati non si debbano interrompere. L'artista, in questo modo, invita il pubblico a continuare le riflessioni sorte attorno alla rappresentazione anche una volta lasciato il teatro. In un certo senso, lo spettacolo non finisce se si continua a metterlo in discussione¹¹, e così la cesura tra realtà e finzione perde di significato.

Con l'inizio della rappresentazione nei teatri occidentali *Three Posters* fu oggetto di fraintendimenti, appropriazioni indebite, volontarie o involontarie. L'atto dell'attivista suicida, ad esempio, venne confuso, dal pubblico e dalla critica, con le azioni terroristiche di matrice islamica fondamentalista. L'artista interpretò questi fraintendimenti come ulteriori spunti di riflessione relativi allo stereotipo, all'appropriabilità e ambiguità delle immagini, all'incontrollabilità della macchina mediale, alla voracità del giornalismo.

In una *non academic lecture* realizzata successivamente, *On Three Posters* (2000-2004), Mroué ampliò il progetto accompagnando la proiezione del video di El Sati con un commento; il che ha sottratto l'opera alle interpretazioni più estranee o inappropriate¹².

In questa *lecture* interessanti considerazioni vengono esplicitate sul ruolo delle immagini come arma, ma anche sul ruolo della morte come arma. Inoltre, a emergere è la paradossale compresenza di vita e morte in un'immagine: i martiri sono vivi, ma presentandosi in quanto tali si presentano in quanto morti, e ancora, i filmati registrano le dichiarazioni degli attivisti ancora in vita ma, quando verranno diffusi, i protagonisti saranno effettivamente morti. Si delinea la possibilità delle immagini di sostanzarsi come soglia, tra vita, morte, immortalità.

3. La ripetizione

Un altro espediente che Rabih Mroué utilizza affinché il pubblico mantenga una certa distanza durante le rappresentazioni è la ripetizione:

La ripetizione è qualcosa di essenziale nel teatro. Ho studiato teatro. Vengo da questo medium in cui ci ripetiamo continuamente. Proviamo e poi presentiamo la performance sul palco molte volte. Cerchiamo di ripetere gli stessi movimenti e sentimenti, cerchiamo di essere identici alla prima volta, il che è in realtà impossibile. Ho pensato che, prima di

tutto, anche le ripetizioni non sono uguali. Inoltre, ci sono modi diversi di vedere la stessa cosa che si ripete. La ripetizione ci consente di avere un rapporto diverso con il materiale su cui stiamo lavorando. Iniziamo a pensarlo in modo controllato, lontano dalle emozioni, e siamo in grado di analizzarlo e decostruirne il discorso, soprattutto quando parliamo di immagini violente o che documentano l'atto dell'uccisione. La ripetizione ci dà l'opportunità e la possibilità di pensare al materiale in modo diverso; di esaminarlo con un approccio forense. Ci sono certe immagini che pensiamo siano intoccabili e molto sensibili da gestire perché appartengono alla tradizione. Come gestiamo queste immagini? Penso che la ripetizione ci dia l'opportunità di togliere loro "l'aura" e ci consente di essere scettici, di metterle in discussione, di formulare idee su di esse e di vedere oltre ciò che appaiono¹³.

L'escamotage emerge, tra le altre, nella non academic lecture *The Pixelated Revolution* (2011-2012). Il contesto del progetto è la guerra civile siriana che vede contrapposte due principali fazioni: l'Esercito del regime di Bashar al-Assad e l'Esercito siriano libero, oltre a diversi gruppi armati. Mroué, dopo aver sentito parlare del fenomeno di protesta contro il regime siriano per cui alcuni manifestanti stavano registrando le loro stesse morti (Martin, 2016), cerca e trova sul web numerosi video che i siriani stavano realizzando e diffondendo per dimostrare le azioni violente dell'esercito governativo contro i civili, per sostenere la causa della liberazione del paese. L'artista raccoglie così molti filmati nei quali i cameramen hanno filmato quella che sembra essere la loro morte, ovvero il loro incontro con i soldati del regime. Per testimoniare gli orrori della guerra, gli attivisti avevano imbracciato la loro videocamera, disposti a trovarsi faccia a faccia con le armi del nemico; nella *lecture* viene evidenziato l'incontro tra due differenti tipologie di armi: la camera e il fucile. Negli anni, durante la sua ricerca sulla rappresentazione della morte e sul potere dei media, Mroué si è accorto che esiste da molto tempo una relazione tra la guerra e la camera e in *The Pixelated*

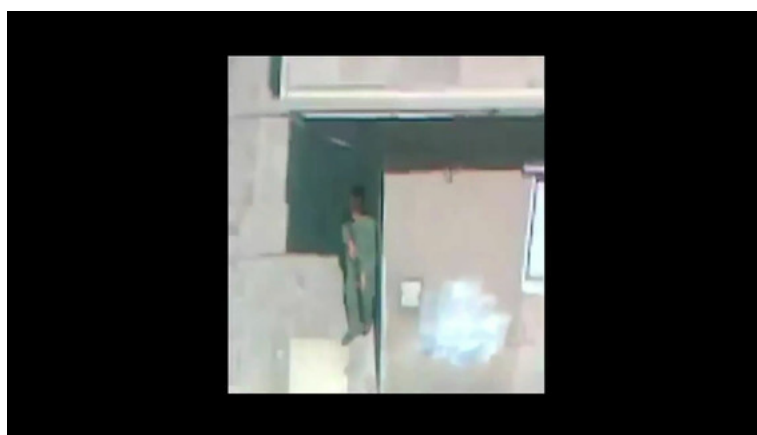


Fig. 03. Rabih Mroué, Fotogramma da *The Pixelated Revolution*, 2012
Foto: Courtesy Rabih Mroué.

Revolution sottolinea il fatto che, già alla fine del 1800 con l'invenzione delle prime immagini in movimento, il grande sperimentatore Etienne Jules Marey creò una fotocamera proprio a forma di fucile che, premendo il grilletto, sparava una serie fotografica; o il fatto

che durante la Prima Guerra Mondiale venne inventata un'arma, da utilizzare sugli aerei da guerra, che sparava e scattava fotografie insieme. Secondo Mroué: «È sempre esistita una complicità tra la guerra e lo scattare foto. Quando questa complicità si rompe, il catturare immagini diventa un'arma contro la guerra e viceversa»¹⁴.

A differenza delle immagini sulle quali si concentra il progetto *Three Posters*, sovversive nel contenuto ma ancorate alle caratteristiche e ai prerequisiti di una comunicazione di tipo istituzionale, in questo caso esse testimoniano il qui e ora della guerra: la scena non è studiata, non vi è una “performance” collaudata, l'immagine non è nitida. Il passaggio da un progetto all'altro segue infatti il cambio di paradigma epocale che riguarda le immagini nell'era di Internet e delle piattaforme digitali. Passaggio che è stato suffragato con l'11 settembre quando, per la prima volta, immagini caricate sul web dai civili vennero utilizzate per la comunicazione a livello internazionale di un accadimento di portata mondiale, registrato inequivocabilmente dai *display* dei presenti.

Di qui, la ripetizione: da un punto di vista grafico in quanto Mroué propone, proiettati alle sue spalle, i frame di uno dei video, giustapposti l'uno a fianco all'altro, in una composizione fatta di immagini molto simili tra loro; inoltre, dal punto



Fig. 04. Rabih Mroué, Fotogramma da *The Pixelated Revolution*, 2012

Foto: Courtesy Rabih Mroué.

di vista del contenuto, caratteristica delle *non academic lectures* è proprio l'insistenza del discorso che torna più volte su alcuni punti; infine, il progetto prende abbrivio in relazione a una delle principali caratteristiche dei sistemi mediali contemporanei, che è l'accumulazione di immagini, in un flusso continuo, ripetitivo, e potenzialmente infinito.

Il video dal quale sono tratti i numerosi frame è stato rinominato da Mroué “Double Shooting” e consiste in una ripresa dal punto di vista del cameraman che, a un certo punto, dopo aver inquadrato alcuni edifici, mette a fuoco un soldato. Quando quest'ultimo nota l'attivista prende la mira per colpirlo, si sente un colpo, il video si interrompe e la camera ca-

de al suolo, il cameraman è stato colpito. Se la morte di chi filma non è certa, certa è la sua decisione di non sottrarsi alla minaccia di un'arma da fuoco per poterla denunciare. Di nuovo, spunti di riflessione sulla forza e sui limiti delle immagini, sulla loro capacità di farsi armi.

Sono di Pablo Martinez, studioso e curatore, queste parole dedicate alla ricerca di Mroué:

We cannot just talk any more about images of people who fight, but also of images that fight; not just of im-ages of occupations, but of images that occupy the squares; and not just of how images have influenced revolutions, but also of how the revolutionary movements have transmuted the very nature of images (Martínez, 2013, p. 89).

A sorgere sono anche considerazioni sull'ambiguità delle immagini online: ambiguità dovuta all'indeterminatezza delle fonti e dei contenuti, che rischiano manipolazioni e hacke-raggi, quanto all'assenza di linee guida o codici etici previsti per coloro che condividono le immagini. Come sostiene Katharina Lobinger, al giorno d'oggi:

Osserviamo spostamenti di funzioni delle immagini e una penetrazione reciproca delle pratiche visive in contesti diversi. Si pensi, ad esempio, al ruolo della circolazione delle immagini sui social media nei conflitti bellici attuali. Si mescolano immagini di fotogiornalisti, immagini e video di propaganda, immagini di attivisti e della popolazione locale. Tutte queste immagini confluiscono nei feed dei social media. A causa della mancanza di informazioni di contesto, che, ad esempio, un mezzo giornalistico tradizionalmente fornirebbe, spesso non è chiaro come interpretare i diversi tipi di immagini (Lobinger, 2025, p. 124).

Inoltre, come si evince dal titolo, nel caso specifico dei video siriani le immagini sono particolarmente pixelate, sfuocate, i volti inquadrati non risultano dunque riconoscibili; anche se inequivocabilmente riconoscibile è l'azione di chi punta un fucile e spara.

Mroué ne sostiene la veridicità durante la *lecture*, attraverso un'analisi estetica dei filmati che porta al capovolgimento di quelle che sono le caratteristiche che nel pensiero comune vengono associate alla credibilità di un'immagine, come ad esempio la nitidezza.

Inoltre, a testimoniare la veridicità di queste azioni estreme di resistenza restano le indicazioni su come produrre tali filmati, che erano state diffuse tra gli attivisti durante la guerra. Mroué li raccoglie in un manifesto fittizio del cinema guerrilla, creando un parallelo con le linee guida del manifesto cinematografico del Dogma 95, movimento creato nel 1995 dai registi danesi Lars von Trier e Thomas Vinterberg a sostegno di una cinematografia che rifiuti qualsiasi altro mezzo che non sia la macchina da presa. Durante la *lecture* recita, dun-

que, i punti messi per iscritto, ovvero: «a fictional list of recommendations and directions on how to film manifestations» (Martin, 2016).

Considerazioni nodali emergono da *The Pixelated Revolution* anche a proposito delle potenzialità del sistema mediatico: durante la guerra civile i video, circolando sui social, hanno raggiunto la popolazione mediorientale e un pubblico internazionale. Si tratta di un fenomeno davvero ever-sivo considerando il livello di censura a controllo dei media che caratterizza i regimi autoritari.

Come sottolinea anche Carol Martin, docente di teatro presso la New York University:

At the time Mroué made *The Pixelated Revolution* the only available information about the demonstrations came from Syria's official news channel and protesters' images uploaded to the internet — images that were originating outside of institutional regulation (Martin, 2016).

Martin aggiunge inoltre che: «There is an increasing demand for these images by media outlets whose journalists are denied direct access and, Mroué importantly notes, an increasing willingness to broadcast them on official programs» (Martin, 2016).

Tornando agli “espedienti della distanza”, Mroué in *The Pixelated Revolution* utilizza anche il passaggio tra realtà e finzione, alternando le immagini di guerra filmate dagli attivisti siriani ad alcuni film inerenti al tema, come ad esempio *The Time That Remains* (2009) di Elia Suleiman. Ancora una volta lo spostamento tra realtà e finzione insinua il dubbio nel pubblico, lo spinge a un continuo ragionare sui numerosi spunti che Rabih Mroué propone, nonostante la crudezza delle immagini.

4. L'ironia

L'ironia è un altro degli espedienti utilizzati da Mroué per evitare che il pubblico venga travolto emotivamente dalla violenza delle immagini di guerra e possa invece mantenere un atteggiamento di vigilanza critica. Lo troviamo nella non academic lecture *Before Falling Seek the Assistance of Your Cane* (2020), nata a partire da un evento che risale all'esperienza biografica di Rabih Mroué:

Avevo 15 anni quando il primo volantino israeliano cadde dal cielo e raggiunse la mia mano. Nel luglio 1982 le forze aeree israeliane lanciarono centinaia di migliaia di volantini su una Beirut sotto assedio. Era la prima volta che ricevevo una minaccia scritta, ma ero troppo giovane per rendermene conto. Dopo 30 anni, ho realizzato del facsimile di quel volantino. E per un po' ho cominciato a mostrarli ad alcuni miei amici. Era magico come

questi facsimile evocassero ricordi di quel periodo; come ognuno di loro iniziasse a raccontarmi di quella estate a Beirut del 1982. Mentre parlavano, molti di loro tenevano i volantini nelle mani e inconsciamente giocavano con i pezzi di carta non curandosene, alcuni spesso finivano per maneggiare i volantini. Quando finivano di raccontare le loro storie, si rendevano conto di quello che avevano fatto ai volantini, si scusavano con un sorriso accennato e andavano via, lasciando i volantini sul tavolo nel loro nuovo stato¹⁵.

L'artista, durante la *lecture*, colloca la testimonianza dell'estate 1982 a Beirut all'interno di un'analisi più ampia dei numerosi casi in cui i diversi governi hanno utilizzato l'espedito del volantino lanciato dagli aerei di guerra per avvisare di imminenti bombardamenti. Ancora, la ripetizione. L'analisi si estende a considerare la credibilità delle opzioni di fuga che vengono proposte ai civili attraverso tali volantini e a considerare come oggi i "volantini-bomba" possano essere sostituiti dai messaggi virtuali di alcuni governi, comunicazioni anch'esse caratterizzate da unilateralità, impossibilità di dialogo e negazione dell'ascolto.



Fig. 05. Rabih Mroue, *Before falling seek the assistance of your cane*, 2020.

Foto: Christian Schuller. Courtesy Rabih Mroué.

Il discorso, seppur incentrato su questioni particolarmente crude, è intervallato da commenti e aneddoti velati da un senso di umorismo, come nel caso dell'episodio tragicomico collocato nel 2017 in occasione della mostra *Floating Self*, presso la Salzburger Kunstverein, a cura di Kealy Seamus. Per il giorno dell'opening Mroué aveva deciso di far stampare il facsimile

di un volantino di guerra e di utilizzarlo come cartellone, affisso in due copie all'ingresso del museo. Proprio quella mattina un passante, probabilmente di lingua araba, transitando davanti al museo si era soffermato sul volantino e, leggendo parole su un imminente bombardamento, aveva deciso di allertare le forze dell'ordine locali, che si erano precipitate sul posto con un cospicuo dispiegamento di forze. Mentre l'area veniva evacuata il curatore veniva allertato e, a sua volta, avvisava Mroué. Quest'ultimo, dopo un difficile quanto esilarante risveglio, si recava di corsa al museo; se non che, giunto al cordone della polizia, si rendeva conto di aver dimenticato il passaporto in camera. Con un repentino *dietrofront* cercava di tornare all'albergo, ma questo comportamento veniva interpretato dalle forze dell'ordine come una fuga: Rabih venne individuato come sospetto, dunque arrestato e portato in commissariato, per poi essere rilasciato solo quando il curatore fu in grado di spiegare il grande equivoco.

5. Un racconto all'interno della lecture

Mroué, durante *From Before falling seek the assistance of your cane*, utilizza un ulteriore escamotage: il discorso della lecture viene interrotto dal racconto di una fiaba. Verso la fine della performance, dopo un'ultima riflessione sui volantini-bomba, l'artista si rivolge al pubblico anticipando che concluderà con la lettura di *The Crocodile Who Ate the Sun*.

Il racconto riguarda uno sciocco coccodrillo che un giorno decise di mangiare il sole lasciando il regno animale completamente al buio. La stupidità di questo singolo coccodrillo fece arrabbiare le altre specie animali nei confronti di tutti i coccodrilli. La fiaba continua narrando di come questi ultimi, per dimostrare la propria innocenza, trovarono il colpevole e restituirono il sole; di come gli animali tornarono così alle loro vite, ma con una differenza sostanziale: da quel giorno tutti gli animali stupidi odiarono tutti i coccodrilli, per via delle azioni di un solo coccodrillo.

Questa fiaba, particolarmente eloquente, esprime l'importanza di una visione non polarizzata, non offuscata, e la necessità di non abbandonare mai la ragionevolezza. Emozioni come la paura o la rabbia, tra le più facili da istigare, possono sopraffare l'individuo; non a caso alimentano da millenni le guerre che infuocano il pianeta.

Nonostante Mroué si situi a pieno nell'ambito della rivoluzione digitale, utilizzandone materiali e tecniche in una pratica che si distingue per l'ibridazione tra analogico e tecnologico, con consapevolezza si discosta da una delle sue principali derive, la polarizzazione dell'opinione.

È interessante in questo senso menzionare una riflessione di Sara Bentivegna a proposito delle implicazioni dell'abbondanza informativa, che è estendibile al settore culturale. Secondo l'autrice, in un tempo caratterizzato da una sovrabbondanza di notizie e contenuti sul web e sui mass media, viene automaticamente a formarsi una forte competizione nell'ambito del "mercato dell'attenzione", definizione coniata nel 2014 da Webster in *The Marketplace of Attention: How Audiences Take Shape in a Digital Age*. La strategia per affrontare questa concorrenza nel raggiungimento dell'utente, del pubblico, è quella di individuare una specifica nicchia per attestarsi un posizionamento stabile all'interno del mercato, e il modo più semplice e veloce di aggiudicarsi un determinato target è quello di assecondare la sua opinione, proponendo contenuti polarizzati, che non presuppongono la necessità né di complessità né di confronto, e dunque rassicuranti, facili (Bentivegna, 2025).

L'artista decide di muoversi in senso diametralmente opposto, discostandosi da questo fenomeno strutturale dell'epoca digitale, ma non solo. Come sottolinea Marco De Marinis, dall'analisi semiotica di Greimas il teatro del Novecento emerge nel suo aspetto relazionale, quello che riguarda la relazione attore-spettatore, in un atteggiamento doppio: se da un lato «la relazione teatrale consiste anche in un'attiva partecipazione dello spettatore» (De Marinis, 1988, pp. 25-26), dall'altro si caratterizza per una «manipolazione dello spettatore da parte dell'attore. [...] La relazione teatrale non consiste solo in un far-sapere [...] ma anche, e soprattutto, in un far-credere e in un far-fare, tendenti a indurre nello spettatore, rispettivamente, un dover/voler-credere e un dover/voler-fare» (De Marinis, 1988, pp. 25-26).

Su un asse interpretativo che è possibile visualizzare a partire dalla teoria di De Marinis sulle tipologie teatrali - teoria che comunque non dimentica di considerare le variabili lato pubblico - dove il polo di sinistra è quello "dello spettacolo aperto", dunque con «un minimo di predeterminazione del percorso ricettivo dello spettatore» (De Marinis, 1988, p. 27) e a destra si trova quello "dello spettacolo chiuso", quindi caratterizzato da «un massimo di predeterminazione del percorso ricettivo dello spettatore» (De Marinis, 1988, p. 27), la pratica di Mroué si posiziona a sinistra: sceglie di non somministrare al pubblico una visione definita della realtà, la sua, ma di sollevare interrogativi, pungolare la pigrizia intellettuale che oggi ha sempre di più l'opportunità di adagiarsi in una zona confort fatta di "pensieri pacchetti", confezionati ad hoc per un determinato pubblico.

La ricerca dell'artista si articola solitamente in progetti complessi che, oltre alle *non academic lectures*, prevedono l'utilizzo di più linguaggi. Così, *The Crocodile Who Ate the Sun* (2015) è anche il titolo di un'installazione, composta da 12 fotografie dei facsimili di quei volantini di guerra che Mroué ricevette nel 1982, un testo a parete, una pila degli stessi volantini che compaiono nelle fotografie, a disposizione del pubblico.



Fig. 06. Rabih Mroué, *The Crocodile Who Ate the Sun*, 2015, installation view, ADVANT Nctm Studio Legale, Milano, 2025

Foto: Andrea Rossetti. Courtesy nctm e l'arte.

In questo caso Rabih Mroué ha creato nuove immagini e il mezzo fotografico è servito a presentare la resa materiale di una tensione. Quella insita nella memoria di coloro che, a detta dell'artista, ricevertero da lui i volantini e cercarono di ricordare i momenti di quella lontana estate a Beirut. I volantini sono infatti spezzettati, spiegazzati, bruciacchiati, appallottolati, presentano le tracce fisiche di una memoria che è personale, differente per ciascuno (Samman, 2020).

6. Non solo teatro e performance

Le opere di Mroué stimolano pensiero critico, riflessioni capaci di comprendere la complessità delle situazioni e della condizione umana, e questo non riguarda solamente rappresentazioni e *lecture*.

L'artista, attingendo a immagini mediatiche preesistenti, realizza dei collage; estrapola immagini dalle pagine di giornale, dando vita a una comunicazione ambigua, che lascia a un'ampia interpretazione, al dubbio. Il che rimanda al fatto che in realtà ogni notizia è necessariamente parziale, anche laddove accompagnata dal testo, in quanto sempre parziali sono il punto di vista di chi scrive, quello di chi fotografando decide di inquadrare una porzione di realtà piuttosto che un'altra, quello di chi legge e guarda; allo stesso modo ogni informazione contiene una parte di verità.

In questo senso si può considerare *Diary of a Leap Year* (2016), un progetto editoriale che parla dell'instabilità politica e della violenza diffusa in Libano attraverso il linguaggio dell'immagine.

Ogni pagina della pubblicazione riporta un collage, realizzato a partire da figure tratte da quotidiani del Libano e del mondo arabo e così decontestualizzate. Sono 366 in tutto e vanno a costruire un anno che, come si evince dal titolo, è bisestile. Le 12 frasi che si trovano nel libro sono anch'esse collage di parole trovate sui giornali e, una per mese, vanno a suddividere temporalmente il libro.

La figura umana è protagonista, l'esistenza in relazione alla guerra è presentata variamente: donne o uomini, adulti o bambini, militari, civili o giornalisti, moltitudini o singoli, chi resta e chi si prepara per il viaggio, immagini riconoscibili o sagome, presenze.

Ma anche immagini di desolante distruzione, di morte, del mondo militare, dalle quali emerge una violenza che coniuga passato e presente, personale e collettivo; la stessa violenza che continua a caratterizzare la storia ciclicamente, come ci dimostra l'odierna situazione di crisi in Medio Oriente.

Questo andamento "aperto" della pratica di Mroué, che abbiamo visto in precedenza anche in altre tipologie di lavori, è particolarmente interessante se connesso al mondo odierno della comunicazione informativa, almeno per due motivi: oggi, con l'avvento di internet e dei mass media, l'informazione è lacunosa e farraginosa. Vi è un bombardamento di immagini e notizie, vere o false, ingigantite o censurate - ci troviamo in un fuoco incrociato in cui discernere l'interessante dal superfluo e il vero dal falso diventa complicato, data la quantità di informazioni che si ricevono e dalla facilità di manipolazione del digitale (Quattrociocchi, Vicini, 2016); inoltre, l'ideologia della chiarezza, adattata a un pubblico sempre più ampio, porta spesso a un invito alla semplificazione (Loporcaro, 2005), che a sua volta induce una banalizzazione delle prospettive e un conseguente fenomeno di polarizzazione

delle opinioni. Inoltre, un discorso attorno alla parzialità dell'informazione e alla libertà di interpretazione è strutturale rispetto al paradigma contemporaneo, da associarsi ai concetti di variabilità e interattività così come li ha teorizzati Lev Manovich (2002), ovvero in quanto caratteristiche centrali della rivoluzione digitale capaci di influenzare la realtà culturale tutta: se da un lato la variabilità dei nuovi media è quel tratto che determina un rapporto attivo dell'individuo con le piattaforme, fatto di preferenze e di prospettive individuali, dall'altro



Fig. 07. Rabih Mroué, da *Diary of a Leap Year*, 2006-2016.
Foto: Courtesy l'artista e Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg.

l'interattività è una specificità che prevede che le scelte dell'utente siano date come possibili a partire da una successione di associazioni programmate che seguono non più la struttura mentale dell'individuo, quanto quella del programmatore.

La pratica artistica di Mroué resta sempre attuale anche quando parla del passato, parla del Libano ma dialoga anche con un pubblico non libanese; questa attitudine non impedisce all'artista di preservare la necessaria responsabilità etica nei confronti di coloro che sono coinvolti nella situazione indagata, di portare significato all'avvenimento circoscritto al quale si riferiscono. Le opere di Mroué non generalizzano, si riferi-

scono sempre a situazioni molto specifiche (Samman, 2020), ma possono essere comprese anche con un ampio scostamento geografico o temporale perché indagano la natura umana. In questo risiedono la pregnanza e il valore della sua ricerca (Mroué, 2009).

Altre immagini che Rabih Mroué realizza a partire da quelle di guerra e di morte che circolano in Libano, in particolare dalle fotografie delle persone scomparse affisse nelle strade di Beirut, sono quelle realizzate per la mostra *Again, We're Defeated* presso il Walker Art Cen-

ter, U.S.A, nel 2018. Per rielaborare tali immagini l'artista utilizza per lo più una tecnica molto intima, quella del disegno, adatta a un omaggio alle vittime della guerra in Libano.

In questo caso le immagini sono estrapolate dai contesti propagandistici dei mass media con l'intento di ridare importanza al soggetto. Le ombre che restano sul foglio testimoniano l'esistenza di tutte queste persone, propongono forse la possibilità che le loro anime rimangano nel mondo

come presenze fino al giorno in cui avranno ottenuto giustizia.

Nonostante la tragicità dell'opera, Mroué sottolinea la presenza della speranza: «La ripetitività indica che non è né la prima né l'ultima volta che saremo sconfitti, ma anche che continueremo a provarci, anche quando la sconfitta sarà ormai certa. [...] La speranza è viva» (Mroué, 2024)¹⁶.

7. Conclusioni

Se è la natura violenta dell'uomo ad accomunare il passato e il presente dei popoli, la speranza per il futuro è che nasca una comune volontà di ricostruire, di costruzione di nuovi paradigmi.

Quasi tautologico in questo senso è il video *Old House* (2006), frutto dell'intervento dell'artista sulla ripresa di un edificio in fase di demolizione: l'edificio si rialza; seppur in un loop continuo tra distruzione e ricomposizione, l'andamento è invertito.

Le immagini, che si ripetono alternando questi due momenti, sono accompagnate dalla voce dell'artista che propone alcune considerazioni sulle dinamiche della memoria, a sottolineare la complessità del concetto di memoria come processo, anche di comprensione; memoria che si distanzia sia da quella collettiva, uniformata e semplificata dalla narrazione pre-



Fig. 08. Rabih Mroué, *Again We Are Defeated*, 2018, tecnica mista (dettaglio). Installation view della mostra Schering Foundation Prize for Artistic Research 2020: *Rabih Mroué: Under the Carpet*, presso il KW Institute for Contemporary Art, Berlino, 2022.

Foto: Frank Sperling. Courtesy l'artista e Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg.

valente, sia dalla pretesa di fornire certezze ancorate nel ricordo. Come sostiene Aurora Polanco, studiosa e storica dell'arte:

Far from History with a capital H, Rabih Mroué feels much closer to fabrication of stories of memory and forgetting; far from Memory with a capital M too and from everything that the narratives of the memorial industry mean (Polanco, 2013, p. 52).



Fig. 08. Rabih Mroué, Fotogramma da *Old House*, 2006.
Foto: Courtesy Rabih Mroué.

Le immagini, che si ripetono alternando questi due momenti, sono accompagnate dalla voce dell'artista che propone alcune considerazioni sulle dinamiche della memoria, a sottolineare la complessità del concetto di memoria come processo, anche di comprensione; memoria che si distanzia

sia da quella collettiva, uniformata e semplificata dalla narrazione prevalente, sia dalla pretesa di fornire certezze ancorate nel ricordo. Come sostiene Aurora Polanco, studiosa e storica dell'arte:

Far from History with a capital H, Rabih Mroué feels much closer to fabrication of stories of memory and forgetting; far from Memory with a capital M too and from everything that the narratives of the memorial industry mean (Polanco, 2013, p. 52).

A fare da collante tra passato e futuro può essere la memoria, nella sua capacità di ricordare ma anche di dimenticare, di decostruire e ricostruire. È proprio in questa visione dialogica del rapporto tra memoria e immaginazione che si instaura il concetto di speranza:

I am fascinated with the idea of imagining and inventing a past as much as with the idea of remembering a future. We predict the past as we predict the future. We also remember a past that we have never lived as we remember a future that we have dreamt of and spent years fighting to have achieved it. Nostalgia ex-tends to both the past and the future-and with it, hope. Hope is situated in the present but emanates from a certain past and longs for a certain future. In the end, how we can live without hope? (Samman, 2020, p. 64).

La forza dell'arte si pone all'intersezione tra memoria e immaginazione del futuro, nella sua capacità di stimolare riflessione e, di qui, visioni. Per questo motivo Mroué desidera che la sua pratica possa essere nutrimento per la mente del pubblico, in quanto gruppo composto da singoli individui, cittadini, coloro ai quali è affidata la responsabilità del futuro.

La sua ricerca si pone come spinta alla conoscenza: tra fatti reali e inventati, tragicità, ironia e ripetizione, le sorprendenti *non academic lecture* di Mroué invitano alla curiosità, al pensiero critico e a una postura interrogativa sia rispetto alle tematiche affrontate nelle opere, sia a tutte quelle che verranno sollevate in seguito, come quelle che continueranno a essere poste nel futuro dalla macchina mediatica, dalle dinamiche geopolitiche.

Questo grande valore dell'arte è prezioso tanto per le democrazie consolidate, che, come è sempre più chiaro, non sono entità da dare per certe, quanto per le delicate realtà dei paesi politicamente instabili. Quella di Rabih Mroué è una pratica significativa da conoscere per chiunque desideri essere cittadino e per chiunque voglia approfondire la conoscenza del suo contesto di provenienza, quello mediorientale, sul quale è bene che, soprattutto oggi, l'attenzione si catalizzi, in cerca di soluzioni.

¹ La definizione di non academic lectures è stata precisata da Rabih Mroué stesso nell'ambito di *Rabih Mroué. On the border between reality and representation*, talk con l'artista al quale l'autrice ha partecipato personalmente, tenutosi il 12 marzo 2025, presso ADVANT Nctm Studio Legale, con introduzione di Gabi Scardi e intervento di Vincenzo Estremo, realizzato nell'ambito di *nctm e l'arte*, un progetto di ADVANT Nctm, in collaborazione con Scuola di Dottorato di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, e MUDEC, Museo delle Culture di Milano. Di seguito il link a un breve estratto del talk e alla pagina web dedicata all'iniziativa: <https://www.nctmelarte.it/rabih-mroue/>

² Trascrizione dell'autrice dalle parole di Rabih Mroué, nell'ambito di *Rabih Mroué. On the border between reality and representation*, talk con l'artista al quale l'autrice ha partecipato personalmente, tenutosi il 12 marzo 2025, presso ADVANT Nctm Studio Legale, con introduzione di Gabi Scardi e intervento di Vincenzo Estremo, realizzato nell'ambito di *nctm e l'arte*, un progetto di ADVANT Nctm, in collaborazione con Scuola di Dottorato di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, e MUDEC, Museo delle Culture di Milano. Di seguito il link a un breve estratto del talk e alla pagina web dedicata all'iniziativa: <https://www.nctmelarte.it/rabih-mroue/>

³ <https://www.amnesty.it/oltre-un-milione-di-anni-a-chiedere-dove-sono-le-famiglie-degli-scomparsi-sincontrano-a-beirut/>

⁴ Intervista realizzata da Ana Janevski e May Makki a Rabih Mroué, pubblicata il 23 maggio 2023 sul sito del MoMa, in occasione della proiezione *Pixelated Revolution* presso il Museo. <https://www.moma.org/magazine/articles/905>

⁵ Fadi Toufiq è uno scrittore e artista, nato a Beirut nel 1975. Le sue opere sono multimediali: libri, video, installazioni, performance... Il suo interesse principale risiede nella decostruzione delle Grandi Narrazioni e nella ricostruzione di eventi frammentati, il più vicino possibile al modo in cui si svolgono e colpiscono coloro che li hanno vissuti, in opposizione al "conflitto mediatizzato" solitamente prodotto dai giornalisti. I suoi interventi performativi e le sue installazioni sono stati esposti in diverse sedi e spazi in tutto il mondo, tra cui il Württembergische Kunstverein in Germania, il MUMOK di Vienna, Performa a New York e il Centre chorégraphique de Rennes et de Bretagne in Francia. Biografia sul sito del Zoukak Theatre: <https://zoukak.org/event/the-story-of-the-man-who-inhabited-his-shadow/>

⁶ Ziad Antar è un videoartista e fotografo libanese. Antar lavora con diversi materiali fotografici, come negativi scaduti che sfidano i progressi tecnologici della fotografia digitale, e collezioni di immagini d'archivio. Concentrandosi sulla prassi produttiva e sulla qualità visiva di un'immagine, il suo approccio ruota attorno all'interrogazione sulla natura del mezzo fotografico, sui suoi vincoli e limiti. Di fronte alla porosità dei confini artistici e

geografici, le esplorazioni di Antar mirano a iscriversi in un'interazione dinamica di luoghi, culture, memorie e discipline. Biografia sul sito della galleria Almine Rech: <https://www.alminerech.com/artists/385-ziad-antar>

⁷ Hatem Imam (nato nel 1978 a Sidone) è un artista visivo e un graphic designer che vive e lavora a Beirut.

Ha conseguito una laurea in Belle Arti in graphic design presso l'American University of Beirut e un master in Belle Arti presso l'University of Creative Arts di Canterbury, nel Regno Unito. Ha co-fondato l'agenzia di design Studio Safar e la rivista di design e cultura visiva Journal Safar. È anche uno dei co-fondatori del collettivo di fumetti Samandal e direttore artistico dell'etichetta discografica Annihaya. Dal 2007 insegna graphic design e incisione presso l'Università Americana di Beirut. Biografia sul sito dell'artista: <https://hatemimam.com/info/>

⁸ Lina Saneh è attrice, scrittrice e regista libanese. Ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2005 alla Sorbonne Nouvelle di Parigi. Il suo lavoro si concentra sulla riflessione sulla particolarità dell'esperienza libanese, interrogandosi sui segni della realtà sociale e politica quotidiana, sulle contraddizioni e sui conflitti generati dal progetto sospeso della politica e della modernità in Libano e in Medio Oriente. Se inizialmente il suo pensiero si articolava essenzialmente attorno al corpo dell'attore e al suo rapporto con lo spazio, oggi si orienta verso la narrazione politica e la sua diffusione. Interroga la sua cittadinanza e il suo posto nello spazio pubblico, la nozione di rappresentazione e il rapporto tra finzione e reale. Lina Saneh è professoressa associata presso l'Università Saint Joseph di Beirut e l'HEAD di Ginevra. Biografia sul sito della Freie Universität di Berlino: <https://www.fu-berlin.de/en/index.html>

⁹ Araba e britannica in egual misura, Samar Maakaroun è una designer e direttrice creativa rinomata per il suo approccio multilingue e creativo al design. Cresciuta a Beirut prima di trasferirsi a Londra, Samar parla fluentemente tre lingue. Con oltre 20 anni di esperienza tra branding, storytelling digitale, scenografia e tipografia, la sua carriera si è concentrata sull'equilibrio tra estetica, contesto e tradizione. In un mondo globalizzato con comunità diasporiche in rapida crescita in ogni città, Samar crede nell'abbracciare la fluidità e le sfumature dell'identità, vedendo la complessità come fonte di ispirazione creativa e potere narrativo. Il suo lavoro esplora lo spazio intermedio, dove culture e lingue si intersecano, si integrano, si allineano o divergono. Biografia sul sito dell'artista: <https://samarmaakaroun.co.uk/About-1>

¹⁰ Elias Khoury è uno scrittore libanese, nato a Beirut il 12 luglio 1948. Proveniente da una famiglia borghese greco-ortodossa, si è formato come storico prima a Beirut e poi a Parigi. Ha affiancato la sua attività di romanziere a quella di drammaturgo, critico letterario, attivista politico, ed è considerato tra i più influenti intellettuali arabi contemporanei. Biografia sul sito dell'enciclopedia Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/elias-khoury_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elias-khoury_(Enciclopedia-Italiana)/)

¹¹ Conversazione di Rabih Mroué con Catherine David. <https://vimeo.com/138174607>

¹² Dalle parole di Rabih Mroué, nell'ambito di *Rabih Mroué. On the border between reality and representation*, talk con l'artista al quale l'autrice ha partecipato personalmente, tenutosi il 12 marzo 2025, presso ADVANT Nctm Studio Legale, con introduzione di Gabi Scardi e intervento di Vincenzo Estremo, realizzato nell'ambito di *nctm e l'arte*, un progetto di ADVANT Nctm, in collaborazione con Scuola di Dottorato di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, e MUDEC, Museo delle Culture di Milano. Di seguito il link a un breve estratto del talk e alla pagina web dedicata all'iniziativa: <https://www.nctmelarte.it/rabih-mroue/>

¹³ Intervista realizzata da Ana Janevski e May Makki a Rabih Mroué, pubblicata il 23 maggio 2023 sul sito del MoMa, in occasione della proiezione *Pixelated Revolution* presso il Museo. <https://www.moma.org/magazine/articles/905>

¹⁴ Trascrizione dell'autrice dalle parole di Rabih Mroué, nell'ambito di *Rabih Mroué. On the border between reality and representation*, talk con l'artista al quale l'autrice ha partecipato personalmente, tenutosi il 12 marzo 2025, presso ADVANT Nctm Studio Legale, con introduzione di Gabi Scardi e intervento di Vincenzo Estremo, realizzato nell'ambito di *nctm e l'arte*, un progetto di ADVANT Nctm, in collaborazione con Scuola di Dottorato di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, e MUDEC, Museo delle Culture di Milano. Di seguito il link a un breve estratto del talk e alla pagina web dedicata all'iniziativa: <https://www.nctmelarte.it/rabih-mroue/>

¹⁵ Testo dalla scritta a muro parte dell'installazione *The Crocodile Who Ate the Sun*, presso ADVANT Nctm Studio Legale, Milano, 2025.

¹⁶ Dal comunicato stampa della mostra *Rabih Mroué. A Love Letter, Nonetheless*, presso Galleria Laveronica, Modica, 2024.

Bibliografia

Bentivegna S., *Politica e comunicazione*, in G. Balbi, F. Comunello, F. Pasquali, M. Sorice (a cura di), *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*, Carocci editore, Roma 2025.

Berlangieri M.G., *Performing Space. Lo Spazio Performativo e l'hacking digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Bordeaux, Roma 2021.

- Coppens J., How Images Survive (in) Theatre. On the Lives of Images in Rabih Mroué's *The Pixelated Revolution* and *Three Posters*, in «The International Journal of the Image», vol. 2, issue 2, 2018, pp. 55-71.
- De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze 1988.
- Giovannelli M., Serrazanetti F. (a cura di), *Stratagemmi. Approfondimenti e sguardi sul teatro*, vol. ACT? #3 Rabih Mroué, n. 43, 2021.
- Honer J., Schankweiler K. (a cura di), *Affect me. Social Media Images in Art*, Spector Books, Leipzig 2017.
- Lobinger K., Comunicazione visiva, in G. Balbi, F. Comunello, F. Pasquali, M. Sorice (a cura di), *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*, Carocci editore, Roma 2025.
- Loporcaro M., *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2002.
- Martin C., *Introduction*, in R. Mroué, *The Pixelated Revolution*, in *Revolutions: A Batch from TDR* (MIT Press Batches), The MIT Press, 2016.
- Mroué R., *Image(S), Mon Amour. Fabrications*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 2013.
- Mroué R., *The Pixelated Revolution*, in *Revolutions: A Batch from TDR*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2016.
- Mroué R., *Diary of a Leap Year*, Kaph Books, Beirut 2017.
- Mroué R., *Between Here and Here*, in *Why Theatre?*, Verbrecher Verlag, Berlino 2020.
- Pitozzi E., *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO) 2021, pp. 107-127.
- Pizzo A., Il corpo medializzato. Corpo e personaggio nel teatro intermediale, in «Scritture della performance», vol. 7, n. 1, Mimesis Journal, giugno 2018, pp. 113-125.
- Ponte di Pino O., Introduzione, in A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Quattrociocchi W., Vicini A., *Misinformation. Guida alla società dell'informazione e della credulità*, FrancoAngeli, Milano 2016.
- Rae P., *Theatre and Human Rights*, Red Globe Press, New York 2009.
- Samman N., *Rabih Mroué. Interviews*, Hatje Cantz, Berlino 2020.
- Tueni G., *Une guerre pour les autres*, Jean-Claude Lattès, Parigi 1985.

Valentini V., *Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie*, in E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO) 2021, pp. 71-87.

Sitografia

<https://www.amnesty.it/oltre-un-milione-di-anni-a-chiedere-dove-sono-le-famiglie-degli-scomparsi-sincontrano-a-beirut/> (consultato il 31/03/2025)

<https://gallerialaveronica.it/media/exhibitions/2024-a-love-letter-nonetheless/67.pdf> (consultato il 27/03/2025)

<https://gallerialaveronica.it/artworks/rabih-mroue-003-too-close-but-yet-inaccessible/> (consultato il 27/03/2025)

<https://vimeo.com/138174607> (consultato il 12/03/2025)

<https://www.nctmelarte.it/rabih-mroue/> (consultato l'11/07/2025)

<https://www.alminerech.com/artists/385-ziad-antar> (consultato il 10/07/2025)

<https://zoukak.org/event/the-story-of-the-man-who-inhabited-his-shadow/> (consultato il 10/07/2025)

<https://hatemimam.com/info/> (consultato il 10/07/2025)

<https://www.fu-berlin.de/en/index.html> (consultato il 10/07/2025)

<https://samarmaakaroun.co.uk/About-1> (consultato il 10/07/2025)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/elias-khoury_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elias-khoury_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 10/07/2025)

Biografia dell'autrice/ Author's biography

La ricerca di **Arianna Lasca** si concentra sulle ultime tendenze dell'arte contemporanea e discipline limitrofe. È assistente di Gabi Scardi (critica, curatrice e docente di arte contemporanea) per la curatela di mostre e progetti espositivi in Italia e all'estero, per le attività del progetto nctm e l'arte, per l'attività di docenza e per quella di co-direzione della rivista Animot. È stata assistente curatrice e di produzione presso Fondazione ICA Milano. Scrive articoli e saggi su riviste e pubblicazioni del settore. Si è laureata nel 2021 presso l'Università degli Studi di Milano in Culture della Comunicazione, con una tesi sull'attività artistica del gruppo Wurmkos.

Arianna Lasca's research focuses on the latest experiences in contemporary art and related disciplines. She works as assistant to Gabi Scardi (critic, writer, curator and professor of contemporary art) supporting the curating of exhibitions and projects in Italy and abroad, the activities of the nctm e l'arte project, teaching activities, and for the co-editing of Animot magazine. In addition, Lasca has worked as curatorial and production assistant at Fondazione ICA Milano. Currently she writes articles and essays for magazines and publications in the contemporary art field. She holds degree in Communication Cultures from the Università degli Studi di Milano in 2021, with a dissertation focusing on the practice of the artistic group Wurmkos.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review