

In cammino tra storia e storie, contesti, materiali e tecniche. Una conversazione con Wael Shawky

–Marcella Beccaria



Wael Shawky in conversazione con Marcella Beccaria, Castello di Rivoli, 30 ottobre 2016

Si stima che nel Medioevo la distanza media percorsa da un viaggiatore andasse da un minimo di 20 chilometri al giorno a un massimo di 60, a seconda che si trattasse di un messaggero in missione, di un soldato in marcia con i propri commilitoni, di un mercante che accompagnava le proprie merci, o di un pellegrino diretto verso Roma o magari la Terra Santa, e a seconda del mezzo impiegato, cavallo, carro, oppure i propri semplici piedi. Sono grandezze e tipologie di trasporto che sembrano risibili se rapportate in termini odierni. Tuttavia, è a quella velocità e con quelle modalità che, a partire dai grandi assi tracciati in epoca romana, il passaggio continuo di persone, animali, mezzi e merci ha dato forma a una parte importante della rete viaria occidentale e alla storia che attraverso essa è stata scritta.

Per chi si affaccia oggi, nel 2016, a una delle grandi finestre poste sul lato nord della Manica Lunga del Castello di Rivoli – che per inciso è a 20 chilometri dal centro di Torino – la distanza da quel mondo medievale fatto di eserciti armati, commercianti, contadini, uomini e donne di fede, un mondo in lento ma continuo movimento, sembra accorciarsi e, anzi, siamo trasportati ancora più indietro nel tempo. Il paesaggio offre la visione della parte terminale della Val di Susa, la cui morfologia, connotata da numerose colline moreniche, testimonia la presenza e l'azione di antichi ghiacciai, e la cui grande distesa pianeggiante, sulla quale si innesta l'inizio della Pianura Padana, circa 10.000 anni fa era probabilmente ricoperta da un grandissimo lago, il lago di Rivoli, i cui ultimi resti rimarrebbero negli attuali invasi dei due laghi della vicina Avigliana. Ma non appena lo sguardo si alza dalla pianura e dalle morene, il panorama che si gode dal Castello assume un indiscutibile sapore medievale a causa dell'imponente presenza della Sacra di San Michele. Apparentemente in bilico sullo sperone roccioso del Monte Pirchiriano su cui poggia, il monastero benedettino (che avrebbe ispirato la descrizione del monastero al centro de *Il nome della rosa* di Umberto Eco) venne fondato tra il 983 e il 987 e può essere considerato lo snodo centrale di una lunga via di luoghi di pellegrinaggio dedicati all'arcangelo Michele che, da Mont-Saint-Michel in Francia, arriva fino a Monte Sant'Angelo in Puglia.

Quest'area include le tracce di una direttrice ancora più importante: la Via Francigena, quella parte di territorio viario compreso tra Chambery e Torino sul quale si affacciano, giusto per citarne alcuni, il complesso di Sant'Antonio di Ranverso a Rosta e l'abbazia benedettina di Novalesa, fondata al tempo del regno dei



pp. 75, 78, 79, 81, 82, 85
Durante l'allestimento della mostra, Castello di Rivoli, ottobre 2016

Franchi (nel 726) in Val Cenischia, sulla via del Moncenisio, il principale valico alpino fra Italia e Francia. Come ha chiarito la storiografia contemporanea, per Via Francigena non bisogna intendere una singola strada ma piuttosto una porzione di territorio attraversata da più percorsi ai quali diede forma nel Medioevo il continuo passaggio di persone e cose tra l'Italia e la Francia e, da lì, verso il resto dell'Europa. Mercanti, pellegrini ed eserciti armati (e non dimentichiamo che gli invasori crociati furono chiamati dagli arabi con il generico termine di Franj, franchi) attraversarono per secoli queste zone, alimentando una fitta rete di santuari, abbazie, monasteri e ospedali che, grazie a questo multiforme popolo in movimento, conquistarono il proprio ruolo strategico di centri di potere secolare o luoghi di cultura.

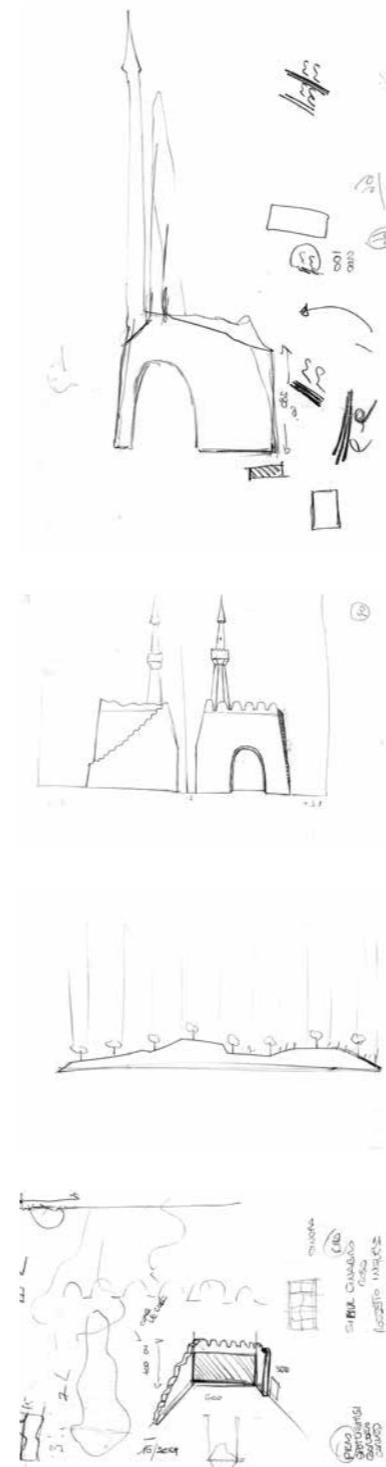
Sono con Wael Shawky nella Manica Lunga del Castello di Rivoli, lo spazio espositivo nel quale stiamo allestendo la sua mostra. Solo pochi giorni ci separano dalla preview e ci sono molti dettagli da terminare. Si lavora con grande intensità, ma c'è soddisfazione in quanto, dopo settimane di preparazione, la mostra è finalmente tangibile. Con Wael ripensiamo ai primi sopralluoghi che aveva fatto al Castello, quando, ancora prima di occuparsi dell'interno della Manica Lunga, la conversazione era più volte caduta sulle caratteristiche del territorio circostante. Fin dall'inizio era sembrato chiaro che una sua mostra a Rivoli con il ciclo completo di *Cabaret Crusades* (Cabaret delle Crociate), le opere filmiche dedicate alla storia delle Crociate, avrebbe animato una fitta rete di relazioni significative, alcune delle quali ho in parte sopra abbozzato, tra le opere esposte e l'area geografica e culturale circostante, risvegliando la ricca stratificazione storica che la connota.

Marcella Beccaria: La relazione con i luoghi di ricerca o di produzione ed esposizione mi sembra sia sempre stata parte del tuo lavoro. Penso ad esempio a *The Cave* (La grotta), tra le prime opere che ti hanno dato visibilità internazionale. Il video ti riprende mentre reciti a memoria una *sura* del Corano ed esiste in tre versioni, una girata a Istanbul (2004), una ad Amsterdam (2005) e una ad Amburgo (2006). È una modalità che restituisce valore alla relazione indissolubile che lega, all'origine, ciascuna opera d'arte a un contesto ben preciso, esponendo anche le ulteriori produzioni di significato che germinano nel momento in cui, per esporla, si sposta una stessa opera da un luogo all'altro. Venendo alla mostra al Castello, vorrei ripercorrere con te la relazione intenzionale fra luogo di produzione e contenuto dell'opera che esiste in ciascuno dei tre film della serie *Cabaret Crusades*, alla quale lavori dal 2010. In realtà, prima di addentrarci nei film, vorrei partire dall'ambientazione che hai progettato per questa esposizione. Hai disegnato una mostra nella quale vedo fortemente presente l'idea di inscenare un viaggio inteso come spostamento fisico, ma anche mentale, alla ricerca di nuovi punti di vista e toccando tappe scelte con cura. Cominciamo dalle pareti, che hai voluto dipinte di blu. Come sai, proprio qui in Manica Lunga la mostra che ti ha preceduto è stata quella dedicata a Giovanni Anselmo, uno dei pionieri dell'Arte povera che, quando è tornato alla pittura negli anni Ottanta, ha iniziato a usare il colore blu oltremare mettendone in luce il valore emozionale e immaginifico dell'origine lontana, legata alle terre d'Oriente – come l'Iran o l'Afghanistan – da cui giungeva il lapislazzuli, la pietra utilizzata per produrre il prezioso pigmento. Nella storia della pittura occidentale, soprattutto dal XII secolo, blu è il colore che connota le vesti di Cristo, e blu è anche il mantello della Vergine. Blu sono le volte e gran parte degli sfondi ideati da Giotto per i suoi affreschi alla Cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305). È il colore della trascendenza, ma nell'Europa del Medioevo, a causa

della sua origine lontana e del lungo processo di lavorazione per ridurlo a pigmento, il blu era anche il colore più dispendioso: alcuni studiosi hanno legato il tripudio di blu della cappella padovana alle grandi disponibilità economiche della famiglia Scrovegni che aveva commissionato le pitture a Giotto. Lapislazzuli decorativi sono stati trovati nelle tombe egizie e blu è anche il colore usato in alcuni luoghi di culto dell'islam: penso ad esempio alla moschea Sultanahmet Camii a Istanbul. Da dove viene il tuo blu e che cosa significa?

Wael Shawky: Per la Manica Lunga ho scelto lo stesso blu che ho usato a DOCUMENTA a Kassel, alla Serpentine Gallery a Londra, al MoMA PSI a New York, al K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf e al Mathaf a Doha. È sempre lo stesso blu ed è diventato particolarmente significativo per l'intera serie delle *Cabaret Crusades*. Proviene da una miniatura di Jean Fouquet che rappresenta Papa Urbano II e il suo appello al Concilio di Clermont del 1095. La cosa interessante è che Fouquet è vissuto quasi 400 anni dopo il discorso di Clermont e ha realizzato la miniatura basandosi unicamente sulla propria immaginazione. Nella miniatura lo sfondo è dominato da questo particolare blu, o forse è la mia traduzione del blu che ha usato lui. Ho pensato di renderlo quasi un fatto storico e ho quindi deciso di usare questo colore come sfondo per tutta la serie delle *Cabaret Crusades*. Come ho detto prima, il discorso di Papa Urbano II è un punto nodale della mia ricerca, un fatto cruciale che ha portato a quasi duecento anni di storia delle Crociate; teoricamente è stato l'evento più importante, quello che ha davvero incoraggiato gli europei a partecipare a queste guerre, a partire per il Medio Oriente. Trovo anche molto interessante che questo discorso non sia stato documentato al tempo ma solo successivamente, e che ne siano state tramandate almeno quattro versioni diverse: ciò per me ha molto a che fare con la relatività della scrittura della storia. Come possiamo dipendere dai documenti storici, come possiamo affermare che quella è "la storia" di un certo evento? Conosciamo i risultati, sappiamo che c'è stata una guerra, e possiamo ipotizzare che Papa Urbano II avesse un incredibile carisma, visto che è riuscito a convincere tutte quelle persone a incamminarsi verso Gerusalemme. Tuttavia non sappiamo esattamente cosa abbia detto. E questo è anche il motivo per cui qualcuno come Jean Fouquet, dopo quattro secoli, provò di nuovo a tradurre questo ambiguo fatto storico in una nuova immagine. A questo punto io prendo questa trasposizione e provo a tradurla di nuovo. Per me si tratta di una sorta di analisi su come crediamo alla storia, alla storia scritta. Anche la pittura può essere considerata come storia scritta, e questo è il motivo per cui lavoro anche con gli altorilievi lignei: il concetto è lo stesso.

MB: La pittura, o meglio, come spieghi, il modo in cui i pittori hanno interpretato il passato, è anche il riferimento per le nuove strutture che hai disegnato per la mostra in Manica Lunga, che hai genericamente intitolato *Buildings* (Edifici). Queste costruzioni mi sembra manifestino il tuo interesse nei confronti di Giotto e delle sue architetture ancora lontane – o, se vogliamo, libere – dal rigore prospettico rinascimentale. Nella tua interpretazione, dove vedo in gioco anche altre memorie, come quelle delle miniature arabe e persiane in forma di mappe di antiche città, le architetture diventano tre scenografie tridimensionali, al cui interno sono rispettivamente ospitati i tre film delle *Cabaret Crusades*. Questi set in forma di edifici – una sorta di castello, una struttura che rimanda all'iconografia del minareto e infine uno spazio più aperto, culminante in mura in parte sbrecciate –



Schizzi di Wael Shawky per l'installazione della mostra al Castello di Rivoli, ottobre 2016

nel loro insieme possono essere letti come una città, o meglio come l'idea di una città, la cui architettura poco ortogonale, e dal colore fortemente irrealista, dichiara la propria appartenenza al mondo dell'invenzione. È come essere in un teatro dal palcoscenico percorribile, ed è un po' come camminare attraverso la tua stessa immaginazione.

WS: Ciò che amo di questo tipo di architetture è che non si tratta esattamente di opere d'arte, non sono sculture, ma al tempo stesso non sono solo architetture funzionali: di fatto, sono entrambe le cose. Credo che questa sia la questione principale. La Manica Lunga, come tutti avevano detto dall'inizio, è uno spazio estremamente difficile. Relazionarsi a questo spazio, quasi un lungo corridoio, per creare una storia è stato piuttosto complesso; dall'inizio sapevamo che se ci fossimo riusciti sarebbe stato formidabile, ma di certo era molto rischioso – come ogni cosa, d'altronde. L'idea era quella di vedere la Manica Lunga come un viaggio, l'obiettivo era proprio che il pubblico percorresse un itinerario. Ho cercato di evitare l'idea di esporre, diciamo, oggetti artistici – anche se ovviamente stiamo esponendo arte – perché l'importante è questo concetto del viaggio, nel senso di guardare alla storia come se si stesse guardando a una scenografia, come hai detto.

MB: Sì, il percorso che hai ideato manifesta davvero quanto mi sembra stia al cuore del progetto delle *Cabaret Crusades*. Questi lavori non trattano delle Crociate ma della storia delle Crociate, e delle costruzioni culturali che ne sono state fatte attraverso gli scritti e le immagini dipinte. Questa è una grande differenza, nella quale ovviamente l'uso della marionette come attori protagonisti gioca un ruolo essenziale.

WS: E c'è anche l'idea di cabaret, di mettere in piedi uno show, qualcosa di finto, che si sa essere finto ma che al tempo stesso fa divertire. È una specie di intrattenimento, quasi un raduno, nel quale si parla di fatti politici. Questa è l'idea. C'è anche un altro aspetto che trovo molto rilevante: mi ero chiesto, per esempio, come realizzare la scenografia del terzo film, *The Secrets of Karbala*, e poi mi sono basato sulla pittura di Giotto. Nel secondo film, *The Path to Cairo*, la scenografia è invece ispirata dalle miniature di Nāṣiḥ al-Dīn al-Ṣilāhī. E quindi il punto qui era: come possiamo mantenere lo stesso spirito? Ma, di nuovo, senza cercare di fare delle sculture, delle opere, visto che queste strutture architettoniche devono anche essere funzionali.

MB: In questi edifici ci sono molti dettagli che catturano l'attenzione: qualche tocco di foglia d'oro su un muro, piccoli gradini che corrono lungo i fianchi di uno degli edifici, e soprattutto la continua teoria delle merlature, che sembrano alludere alla presenza di un nemico da cui difendersi, e infine mura sbrecciate, come se lo scontro fosse già avvenuto.

WS: Sì, esattamente. Volevo che gli elementi architettonici fossero simili nell'intera mostra. Anche nei rilievi lignei si possono trovare gli stessi dettagli, come i merli in cui culminano le mura dei castelli e la moschea, e così via. È come se tutto diventasse un mondo unico, senza separazione, senza buono o cattivo.

MB: E cosa mi dici del colore rosa di queste strutture? Ci hai lavorato intensamente per giorni. Con i tuoi assistenti, avete cercato una precisa tonalità di rosa da usare.

WS: Anche il rosa viene da Giotto, e ha lo stesso concetto alla base. Ma è anche un tentativo di rompere lo stereotipo o il cliché dei mattoni marroni, credo.



MB: Stavi cercando un colore intenzionalmente non naturale, decisamente irreali direi...

WS: Sì, credo che ne avessimo discusso. Alcune delle decisioni inoltre si formano a un livello subconscio, quasi senza pensarci... qui il punto principale è come creare un sistema che appaia come dovrebbe essere, come se davvero ci fosse qualcosa di simile, che esiste e al tempo stesso non esiste. Penso che sia anche un modo per tradurre la storia, perché la storia può essere completamente romanizzata ma al contempo, a seconda del modo in cui la presentiamo, del modo in cui la ricostruiamo, può avere una sua logica.

MB: Ha una logica per la persona che la scrive in quel momento.

WS: Esattamente. Anche se a volte ho provato nei film a rifuggire dall'aver una storia particolare, o un eroe principale, o una storia d'amore. Sì certo, tutti questi aspetti sono cliché che servono a creare un film, ma volevo evitarli per quanto possibile... alla fine, nella maggior parte dei miei film non si trovano eroi.

MB: Sì, anche se paradossalmente la sequenza dei sempre più numerosi episodi che struttura l'intero ciclo delle *Cabaret Crusades* mi verrebbe quasi da ricondurla a Shahrazād e al suo incessante impeto narrativo. Parliamo quindi dei film. Dall'Occidente andiamo a Oriente: penso alle fonti storiche alle quali hai attinto per sviluppare i tre film, secondo un metodo che ha utilizzato anche Amin Maalouf per scrivere il suo libro *Le Crociate viste dagli arabi* (1983). Numerosi sono gli storici arabi che dall'epoca dei fatti raccontarono la storia delle Crociate. Mi piace ricordare che proprio a Torino, già nel 1957, venne pubblicato da Einaudi uno dei primi studi che in Italia hanno anticipato questo metodo, *Storici arabi delle Crociate*, in cui l'arabista Francesco Gabrieli rese disponibile, tradotta, una ricca selezione degli scritti dei venti maggiori storici arabi delle Crociate, ricostruendone una cronologia basata su queste fonti originali. Mi hai detto che, fra gli storici, hai attinto in particolare a Usama ibn Munqidh, che visse al tempo della Prima Crociata e fu testimone oculare di alcuni degli eventi descritti, e Ibn al Qalanisi, considerato se non sbaglio il primo storico arabo delle Crociate. Fra i tanti autori arabi, perché hai scelto soprattutto questi due?

WS: Questo libro italiano di cui parli è molto interessante, ed è antecedente a Maalouf, anche se è Maalouf che viene maggiormente riconosciuto! Per quello che riguarda gli storici arabi, sì, ho letto molto Usama ibn Munqidh e Ibn al Qalanisi, ma anche altri, tra cui Ibn al Athir, e Ibn Khatir. Ho anche usato gli scritti di Baha' ad-Din Ibn Shaddad, un giurista e studioso al servizio di Saladino. Ho letto questi in particolare perché erano autori incredibilmente generosi nella scrittura, hanno scritto tantissimo, e anche questo mi ha fatto molto riflettere. In effetti, Baha' ad-Din Ibn Shaddad è stato uno dei principali biografi di Saladino e ha scritto tutto ciò che lo ha reso la figura più ammirata del mondo islamico, e quindi noi crediamo in ciò che ha fatto, però...

MB: Potremmo pensare che, essendo al suo servizio, non fosse molto oggettivo...

WS: Esatto, perché alla fine apparteneva al sistema, al regime. Tuttavia, con molti di loro le cose stanno così! A quel tempo la maggior parte degli uomini di potere aveva qualcuno che scriveva su di loro, che ne parlava sempre e ovunque, agendo come una forza mediatica, diremmo oggi. Usama ibn Munqidh era invece un ambasciatore politico che viaggiò molto nelle terre dove arrivarono i Crociati. In qualche modo, è stato quasi un antropologo e ho capito che molti autori successivi hanno attinto ai suoi scritti.



MB: Dopo che me ne hai parlato la prima volta, sono andata a cercare il suo libro che in italiano si intitola *Le lezioni della vita. Un principe siriano e le Crociate*. È stato interessante leggerlo mentre pensavo al tuo lavoro. Come sai, non è un libro di storia ma piuttosto un libro in forma di storie, di aneddoti, alcuni dei quali riguardano i Franchi. Anziché alla macro-storia, guarda al dettaglio della vita quotidiana, osserva i Crociati, gli invasori stranieri, con la stessa curiosità che avrebbe potuto avere nei confronti di una specie aliena.

WS: Una delle storie che ha scritto è diventata una delle canzoni nel mio film, quella in cui i Crociati organizzano una competizione fra due donne molto anziane: le donne dovevano correre ma quasi non ci riuscivano e intorno tutti ridevano. Alla fine il premio era un maiale, che per un musulmano è la cosa peggiore al mondo.

MB: Ripercorriamo adesso i tre film, soprattutto concentrandoci sulla relazione tra i luoghi di produzione, i materiali e i contenuti che mi sembra centrale nel tuo lavoro, e parlando in particolare delle marionette protagoniste delle *Cabaret Crusades*. Il primo film, *The Horror Show File* (2010), copre un preciso periodo storico, dal 541, quando una terribile pestilenza afflisse la città di Costantinopoli, al 1099, anno nel quale morì Urbano II. Il film è stato prodotto in Italia, presso la Fondazione Pistoletto di Biella, utilizzando antiche marionette in legno della collezione Lupi di Torino per le quali hai ripensato i costumi e gli accessori. Questa è stata la prima volta che hai usato le marionette, la cui presenza ti ha poi accompagnato per i cinque anni successivi. Da dove è venuta l'idea?

WS: Collego le marionette al mio lavoro precedente con i bambini, come ad esempio *Telematch*, una serie di video che ho girato prima di *Cabaret Crusades*. Lavorare con loro è stato importante: se voglio parlare di un certo evento politico o storico, o di un cambiamento di sistema – come i processi di transizione dal nomadismo alle società agricole per esempio – cerco di rimuovere al massimo gli elementi di messinscena dalla performance. I bambini non sanno quasi nulla delle storie di cui parliamo, e seguono ciò che facciamo; non ci sono aspetti stereotipati nelle azioni che faranno, non sanno se sia veramente buono o cattivo. Per me è come eliminare la teatralità dalla performance. C'è poi anche l'idea che quando lavori con i bambini non aggiungi stratificazioni di genere al film, non c'è ancora l'idea di uomo o donna, si diventa davvero un organismo sociale. L'idea di lavorare con le marionette, certamente scaturita da questo modo di pensare, è arrivata mentre leggevo il discorso di Papa Urbano II. Stavo cercando di immaginare il suo appello che, come ho detto, non è stato documentato. Come sai, la Chiesa del tempo era molto forte, non posso dire che manipolasse le persone, forse anche il Papa era a sua volta manipolato. L'idea è che tutto ruotasse intorno alla manipolazione, su come convincere persone estremamente povere a mettersi in cammino verso Gerusalemme. Il viaggio per qualcuno è durato oltre quattro anni, e metà di queste persone sono morte... l'intera storia riguarda da vicino il concetto di controllo della popolazione da parte del sistema, e questo è il motivo principale per il quale ho deciso di usare le marionette. Poi, quando ho cominciato a pensare alla storia delle marionette, al loro aspetto, all'idea di meccanismo e così via, tutto è diventato ancora più complesso. Mi chiedevo se dovessero essere realistiche, o seguire la mia immaginazione...

Nel secondo film l'idea di avvicinarmi maggiormente alla mia fantasia e ai miei disegni è diventata preponderante. In questo caso avevo creato una

sceneggiatura precisa, basata su ciò che stavo leggendo di Ibn al Qalanisi e Ibn al Athir. Ma al tempo stesso la parte visuale è molto libera, direi quasi surreale a tratti. Credo che questo sia importante perché è di nuovo un modo per tradurre la storia secondo la mia visione, pur senza inventare fatti storici o fare cambiamenti: tutto ruota intorno all'aspetto visivo.

MB: Per il secondo film ti sei spostato in Francia. *The Path to Cairo*, che copre gli anni tra il 1099, con la presa Gerusalemme durante la Prima Crociata, e la morte dell'*atabek* Zengi, reggente di Mossul, nel 1146, è stato prodotto ad Aubagne, vicino a Marsiglia. In questo caso le marionette sono state realizzate su tuo disegno dai ceramisti locali, esperti artigiani famosi per i *santons*, le tipiche statuette dei presepi. Perché volevi produrre l'opera proprio in Francia con artigiani e materiali locali?

WS: Onestamente, alcune cose non le ho pianificate, credimi.

MB: Invece ha molto senso, se guardi ai luoghi di produzione di ciascun film: prima Italia, poi Francia e infine Germania. Si tratta dei principali paesi dai quali arrivarono i Crociati.

WS: Quando lo presentammo, il primo film fu un successo. Altrimenti non sarei riuscito a fare il secondo! Nel 2012, mentre stavo pianificando la realizzazione di questo secondo film, ricevetti un invito da Marsiglia, che quell'anno era Capitale della Cultura. Chiesi se fossero interessati a realizzare una nuova grande produzione: raccontai di *Cabaret Crusades* e della mia intenzione di farne una seconda parte. Dopo qualche incontro fu chiaro che erano interessati e pertanto producemmo la seconda parte lì. Fu una grossa produzione, e da parte mia non era davvero pianificato. La cosa incredibile è che Aubagne è a pochi minuti da Clermont, il luogo dove si tenne il Concilio di Urbano II.

L'uso della ceramica, così diffusa in tutta quest'area geografica (quindi stiamo parlando di una tecnica europea e cristiana) è un riferimento molto forte alla storia della cristianità. L'uso degli stessi artigiani e delle stesse tecniche per realizzare le marionette, per raccontare la storia delle Crociate ma dal punto di vista degli arabi... è un cortocircuito straordinario. Ad Aubagne ho lavorato con questi artigiani che sapevano che il progetto riguardava la storia delle Crociate viste dal punto di vista degli arabi, e tutti hanno cercato di fare del loro meglio. È stato grandioso.

MB: Parliamo dell'ambientazione. Il film, che si apre con le sequenze di Gerusalemme in fiamme dopo la devastazione del 1099, tratta degli eventi accaduti tra la Prima e la Seconda Crociata e si svolge in vari luoghi tra cui, oltre a Gerusalemme, Damasco, Tripoli, Aleppo, Baghdad, Edessa e il castello di Jaabar. Come abbiamo accennato prima, in questo secondo film c'è un nuovo elemento rappresentato dall'approfondita ricerca di fonti iconografiche che hai condotto per realizzare le scenografie. In questo catalogo, per la prima volta, abbiamo voluto pubblicare l'intero file con i tuoi appunti iconografici che hai elaborato a partire da antiche miniature arabe e persiane, immagini che sappiamo erano al tempo utilizzate come vere e proprie mappe delle città che rappresentavano. In che modo la specifica rappresentazione dello spazio tridimensionale che le connota è diventata parte del tuo lavoro?

WS: Volevo rendere ciascuno dei tre film unico e differente, con il proprio linguaggio, il proprio modo di realizzare la scenografia, comporre la musica, e via dicendo. Per quello che riguarda la scenografia, il primo ha più un'aria rinascimentale, direi. In relazione alla prospettiva, anche se ovviamente



abbiamo costruito finte prospettive per il set, nelle location abbiamo realizzato gli elementi più vicini più grandi e gli elementi sul retro più piccoli, così che il lontano risulti in scala. In questo modo abbiamo ricreato una finta idea di prospettiva; ecco perché lo definisco più rinascimentale. Potremmo dire che il primo film è più europeo nel modo di creare il proprio linguaggio visivo. E trovo che questo sia importante anche perché le marionette usate vengono da lì, dall'Italia, e sono antiche, hanno duecento anni. In qualche modo, anche cambiando i costumi e così via, la storia non era ancora molto araba, come lo è nel secondo film, perché stavamo solo parlando della storia di Costantinopoli, del discorso di Papa Urbano II, fino all'arrivo dei Crociati a Gerusalemme. Ovviamente esistono alcuni scritti arabi di questo periodo, ma la maggior parte dei resoconti arabi partono da dopo l'arrivo a Gerusalemme; perciò, avevamo una notevole mole di documentazione da parte degli europei. Comunque ho usato anche fonti arabe.

MB: Quindi mi stai dicendo che le fonti per il primo film hanno dovuto includere fonti europee, poiché esse sono la maggioranza degli scritti dai quali la storia della Prima Crociata è stata ricostruita?

WS: In alcuni punti avrei potuto in effetti usare solo autori arabi, ma alla fine la storia si basa principalmente su fonti europee. Il primo film dura solo mezz'ora. La prima parte include il discorso e poi parla dell'idea di raggiungere Gerusalemme; nella seconda il film si concentra maggiormente sulle relazioni interne fra i signori arabi locali che cercano di proteggersi dai Crociati, già installati nella zona. Per quanto riguarda la scenografia, nel secondo film il mio punto di vista è più arabo e questo include anche l'idea che sta dietro alle marionette, credo. Nonostante siano state realizzate con questa tecnica europea e cristiana di cui abbiamo parlato, c'è comunque qualcosa di profondamente islamico, per via del concetto presente nel Corano della nascita dell'umanità dall'argilla. Questa è un'idea molto radicata nelle menti islamiche.

MB: Un concetto che appartiene anche alla cristianità, e prima di questa si trova in molteplici culture e miti, come sappiamo...

WS: Sì, certo. Nel secondo film, è anche importante l'idea degli animali che raccontano delle storie – ci sono cammelli, gatti ecc. Tutti i volti che vedi sono basati su animali, rappresentano un incrocio fra animali ed esseri umani. Solo pochi personaggi, come Norandino per esempio, sono più antropomorfi e sono alti e sottili.

MB: Forme animali che caratterizzano le sembianze degli umani. Potresti parlarci ancora di questo?

WS: In realtà l'idea di un animale che racconta una storia non è proprio araba, è mediorientale... anzi, viene da un oriente ancora più lontano, dall'India con *Kalila wa Dimna*. Credo che in quel caso si trattasse anche del tentativo di ridurre le aspettative riguardo a buoni e cattivi, perciò incontri personaggi con cui non costruisci una relazione, in quanto non puoi definire se le loro caratteristiche fisiche sono buone o cattive. Anche nell'opera *Al Araba Al Madfuna* è lo stesso: i protagonisti sono bambini e nell'ultimo film della serie ho usato una tecnica per la quale l'intero film è anche invertito nei colori...

MB: Nell'ultimo film della serie *Al Araba Al Madfuna*, che stai allestendo in questi stessi giorni alla Fondazione Merz, l'inversione attraverso la quale ciascun colore "salta" nel suo opposto ti permette di creare immagini con un effetto quasi spettrale.



WS: Sì, è come un fantasma, non vedi nulla... voglio dire, vedi un bambino, ma l'immagine del bambino è invertita, e questo non ti permette di leggere i suoi lineamenti, cosa che ti consentirebbe di costruire un tipo di relazione emotiva con il personaggio. Penso che questo sia parte del linguaggio che uso nei miei lavori.

MB: Questo significa che non vuoi che gli spettatori siano condizionati dal tuo punto di vista?

WS: Sì, non voglio presentare un personaggio in un modo particolare. Si tratta di provare a non includere la mia opinione riguardo al bene o al male, perché sto solo usando ciò che ho trovato, ciò che ho trovato di scritto riguardo a questa storia.

MB: Passiamo a *The Secrets of Karbala*, il film che completa la tua trilogia sulle Crociate. Il racconto, che si apre con un flashback dedicato alla Battaglia di Karbala del 680, copre gli anni della Seconda, Terza e Quarta Crociata e termina con la presa di Costantinopoli nel 1204 da parte dei Crociati. L'opera include una grande quantità di riferimenti a fatti storici, dai quali emerge una fittissima trama di azioni politiche e strategiche sia da parte degli invasori sia da parte di chi ha subito l'invasione. In questo caso, anche se la produzione del film è avvenuta in Germania, hai fatto realizzare le marionette a Venezia. Il materiale che hai scelto è il vetro, rivolgendoti a mastri vetrai veneziani. E sappiamo che gli invasori di Costantinopoli furono i Crociati franchi insieme ai Veneziani, e che alcuni tra i tesori che ancora oggi ammiriamo in laguna furono portati via in occasione del sacco del 1204. In *The Secrets of Karbala* le forme delle marionette diventano altamente fantastiche; in alcuni casi mi ricordano la fertile fantasia medievale, quel mondo fatto di *gargoyles* e altre creature immaginarie nel quale le forme umane, quelle animali e quelle vegetali sono in continua metamorfosi. Nel suo libro *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (1955), lo studioso Jurgis Baltrušaitis traccia un'avvincente geografia di idee che riconduce motivi ornamentali che si ipotizzerebbero essere squisito prodotto di una cultura medievale intrinsecamente europea a radici arabe, dovute alla forte attrazione che l'islam esercitò nei confronti dell'Occidente medievale. Baltrušaitis riconnette forme, decorazioni ma anche creature fantastiche e mostruose che hanno caratterizzato il gusto gotico medievale, e che appaiono con profusione anche nelle chiese cristiane occidentali, all'influenza che l'islam esercitò sull'Occidente attraverso i rapporti di scambio diretti che le Crociate, oltre che i commerci, alimentarono per secoli. Ricorda ad esempio come le parole mussolina, baldacchino, damasco, tuttora usate per indicare determinati tipi di tessuti, mantengano l'esatta indicazione geografica relativa ai luoghi di produzione originari di quei manufatti, in questi casi rispettivamente le città di Mossul, Baghdad e Damasco.

WS: Questo è molto affascinante... La première di *The Path to Cairo* è stata a dOCUMENTA, ha avuto un grande successo e ciò mi ha permesso di gestire la terza produzione. *The Secrets of Karbala*, il terzo film, è stato il più grande, il più costoso, il più complesso. All'inizio non sapevo neppure dove avrei potuto produrlo, né come avrei affrontato il periodo storico di cui volevo parlare, che va dal 1146 fino al 1204. La ricerca prese parecchio tempo. Dopo molte riflessioni ho deciso di rendere Venezia il centro, la chiave della storia, semplicemente perché sentivo che i Veneziani dell'epoca erano stati la forza principale dietro la Quarta Crociata, e volevo chiudere l'intera serie con questo. C'era inoltre anche il fatto che erano principalmente mercanti e commercianti, non si preoccupavano dell'ideologia delle Crociate. Quando

arrivò l'idea di lavorare col vetro, a Murano, sapevo che sarebbe stata una grande sfida. Dopo molte ricerche abbiamo trovato una fabbrica disposta a provare, con i suoi maestri vetrai: solo provare, non ancora lavorare sul progetto. Poi vennero altre idee, e ho capito meglio come sviluppare molti concetti riguardo ai personaggi, lo stile da dare al film, e gli altri dettagli. Dopo molti tentativi, e avendo valutato fonti diverse, ho deciso di usare qualcosa di completamente diverso e mi sono ispirato alla collezione africana del Metropolitan Museum di New York. Le marionette si basano su queste forme, anche se ovviamente ho apportato delle modifiche.

MB: Qual è stata la ragione dietro questa scelta? Tutto ciò complica e aggiunge uno strato ulteriore all'intero progetto delle *Cabaret Crusades*. Di solito i musei che ospitano questi lavori, compresi noi al Castello, inizialmente li presentano come "la storia delle Crociate dal punto di vista arabo".

WS: La ragione per cui ho guardato alla collezione del MET non ha nulla a che fare con la storia africana, ma riguarda invece il modo in cui queste maschere africane sono connesse con l'arte moderna. Al tempo, la mia idea era quella di cercare di basare la parte visiva del film sulle fonti della storia dell'arte moderna. Questo è stato l'inizio...

MB: Quindi se ho capito correttamente, qui parliamo dell'uso delle fonti piuttosto che di arte moderna per sé.

WS: Voglio dire che non riguarda l'arte moderna nel senso di Picasso. Sì, riguarda maggiormente l'idea delle fonti, il modo in cui le fonti cambiano il nostro modo di capire l'arte visiva e la sua evoluzione. Usare le maschere africane credo sia stato davvero un punto di svolta. Riguarda come questo può influenzarti... è molto difficile da spiegare a parole, ma alla fine trovo sia estremamente convincente quando vedi il film: insomma, l'uso delle maschere africane non riguarda l'intenzione di rendere le marionette più surreali ma ha a che fare con il rimuovere completamente il loro aspetto di cliché, perciò a parlare non sono solo le marionette ma anche il fatto che i volti provengono da culture diverse. La base di ispirazione sono le maschere africane, ma quando le trasformi in vetro di Murano diventano qualcosa di completamente diverso, diventano creature nuove, al punto che non indovineresti mai la loro provenienza. È parte del mio tentativo di cancellare ogni affettazione e ogni stereotipo. Quando guardi la marionetta di Saladino e vedi la sua faccia, non riesci a dire se è buono o cattivo, bello o brutto, è veramente qualcosa di unico e bizzarro, credo. Ci è voluto molto tempo per fare ricerca, per raggiungere visivamente ciò che avevo in mente. Ci sono ovviamente marionette in cui le parti che vengono dalle maschere africane sono più evidenti, ma in altri casi non è per niente ovvio. Posso anche aggiungere che ho applicato concetti simili quando ho iniziato a pensare alla scenografia per questo terzo film. Dopo molti tentativi con il vetro e con le maschere, ho scoperto che la migliore scenografia visiva in questo caso potevano essere le architetture che Giotto aveva creato per i suoi dipinti. Ero interessato soprattutto ai suoi "errori" di prospettiva, e credo che questo crei un legame importante tra il secondo e il terzo film. E così è stato per l'idea del palcoscenico, la piattaforma mobile.

MB: Parliamo del concetto relativo al palcoscenico girevole che appare nel film già dalla sequenza iniziale. La presenza dinamica di questo palcoscenico è al cuore del progetto di *The Secrets of Karbala* e mi sembra gli conferisca una qualità molto diversa dalla tecnologia che l'uso del mezzo filmico ti avrebbe permesso.

WS: Mentre negli altri film la scenografia è molto statica, al punto che diventa giusto uno sfondo per la storia, questa volta ho pensato che sarebbe stato interessante renderla più attiva. La piattaforma che abbiamo costruito si muove con il film, con i personaggi, e con questi movimenti ho trovato il modo di sottolineare che l'elemento geografico nell'intera storia non è affatto secondario ma essenziale. Per me la scenografia equivale all'elemento geografico.

MB: Per completare il discorso sulle marionette in vetro nel terzo film, cosa puoi aggiungere riguardo alla fragilità connessa all'uso del materiale che hai scelto?

WS: Tempo fa, ben prima di pensare a Venezia, l'idea della fragilità e del vetro mi venne in mente mentre leggevo *Il Vangelo secondo Gesù Cristo* di José Saramago, in un punto in cui Gesù parla a Dio e gli chiede perché siamo così fragili e perché non siamo fatti di luce. L'idea di avere un'anima ospitata in un corpo così fragile... se fossimo fatti con una materia diversa non potremmo farci del male. Riguarda soprattutto quest'idea di fragilità connessa al cristianesimo. Credo che questo sia il punto, il collegamento.

MB: Continuiamo la nostra camminata lungo la mostra. Al centro del percorso troviamo appunto le marionette in vetro di *The Secrets of Karbala*. A differenza di precedenti esposizioni, qui hai voluto allestirle come un piccolo popolo in marcia in un'installazione che le lascia libere da teche: hai creato per loro un giardino apposito, con fiori e bonsai sempreverdi simili a quelli che hai usato per le riprese del film. Nel tuo progetto, questo giardino è contenuto entro mura turrette e l'interno è basato su un disegno fortemente geometrico. Hai voluto marmo bianco di Carrara, dalla superficie riflettente. È corretto vedere riferimenti all'idea di giardino islamico, luogo lussureggiante con alberi giovani e sempreverdi in relazione all'eterna giovinezza, il cui ordine deve rispecchiare la mente umana e l'ordine universale? È solo il mio punto di vista?

WS: Non so se lo collegherei al giardino islamico; penso sia semplicemente un giardino, perché è così, come le costruzioni architettoniche che abbiamo realizzato. Sì, ci sono in mostra elementi islamici, come il minareto, ma la forma dell'architettura può essere ricondotta a una fortezza, a un forte dei Crociati, a un castello europeo o forse islamico. Non sono sicuro della definizione che darei di "giardino islamico", potrei pensare ai giardini che c'erano dall'Iraq alla Siria, di cui potremmo parlare. Se vogliamo intendere islamico come qualcosa che si riferisce al Corano, qui la parola *hadiqa*, che significa paradiso, significa anche giardino. Nel Corano, il giardino è un dono che Dio fa all'uomo, e in quel giardino bellissimo ci sono molte palme e un fiume; ma l'uomo non si comporta bene e Dio gli toglie tutto.

MB: Ma il giardino non è anche la promessa di un premio?

WS: Sì, assolutamente, il giardino è una ricompensa. Come sai, per la mostra avevamo inizialmente pensato di fare un giardino pensile e poi ci siamo indirizzati verso questo giardino più architettonico, che secondo me è anche più bello, nell'ambito di un percorso attraverso il quale i visitatori arrivano a una sorta di piazza col giardino dove stanno tutte le marionette. Penso anche al discorso di Papa Urbano II, quando incoraggia gli europei, che si stanno combattendo e uccidendo fra di loro perché non hanno terra a sufficienza, ad andare in Terra Santa perché là avrebbero potuto trovare nuove terre.

MB: Mi sembra che la promessa del Papa avesse a che fare con il raggiungimento di una terra fertile...



WS: Sì, esattamente una terra fertile, e infatti per me l'idea del giardino qui è l'idea della ricchezza stessa della terra; perciò ho voluto aggiungere anche la foglia d'oro, perché ha a che fare con la ricchezza, e anche il marmo è per me qualcosa che riguarda la preziosità. Ma sono preoccupato perché non abbiamo ancora finito il giardino... diciamo che è prezioso, eppure non sappiamo ancora come apparirà!

MB: Sono certa che sarà finito! Finora abbiamo camminato lungo la mostra e ne abbiamo esaminati alcuni tra i principali elementi, ma non ci siamo ancora soffermati sulle opere che i visitatori incontreranno all'inizio del loro percorso, o se vorranno alla fine. A questo punto della tabella di marcia dell'installazione – mancano giusto un paio di giorni all'inaugurazione – ci sono ancora dettagli da terminare. Abbiamo appena installato i rilievi in legno, le nuove opere che hai finito qui al Castello in questi giorni. Ancora una volta, hai scelto di produrre in Italia e in questo caso ti sei rivolto ad artigiani veneti, specializzati nella lavorazione del legno. Prima ancora di entrare nel merito di questi nuovi lavori, vorrei aggiungere che, vedendoti all'opera in queste settimane con l'intero team, ho capito meglio il ruolo che nella tua pratica ha il processo manuale, l'incredibile quantità di lavoro che ciascuna delle tue opere richiede. Ogni aspetto – dai disegni iniziali che sempre realizzi, alla lavorazione delle marionette, all'intera lavorazione dei film e qui nella Manica Lunga alla mole di costruzioni che sono state realizzate – è il risultato di un lento processo nell'ambito del quale il fattore temporale ha un ruolo importante. Insieme alla notevole quantità di tempo che l'intaglio manuale di ciascuna di queste opere in legno ha richiesto, aggiungerei anche che esse portano ulteriori nuovi elementi nel tuo progetto di ricerca relativo alla storia delle Crociate. L'uso della tecnica del rilievo mi sembra un chiaro riferimento al Medioevo occidentale. Sappiamo infatti che durante l'epoca medievale la tecnica del rilievo prese il posto della scultura a tutto tondo. Inoltre, per ciascuno di questi lavori hai usato fonti specifiche che appartengono alla storia della pittura europea, ispirandoti a opere che spaziano dal Seicento olandese all'Ottocento francese. Si tratta essenzialmente di quadri di storia, nel senso che rientrano in quel genere pittorico che tradizionalmente era considerato il più importante tra quelli che un artista potesse affrontare. *Cabaret Crusades: Relief of the Entry of the Crusaders into Constantinople, April 12, 1204* (Cabaret delle Crociate: rilievo dell'ingresso dei Crociati a Costantinopoli, 12 aprile 1204, 2016) è l'opera che hai voluto installare proprio all'inizio della mostra: sarà la prima che i visitatori incontreranno e anche l'ultima su cui si soffermeranno all'uscita, possibilmente portandone con sé una forte memoria. La fonte per questo rilievo è stato il quadro di Eugène Delacroix *L'ingresso dei Crociati a Costantinopoli, 12 aprile 1204* (1840), commissionatogli da Luigi Filippo per le gallerie di Versailles, che rappresenta il sacco di Costantinopoli del 1204 e riprende in primo piano i due principali protagonisti di quell'evento: il Doge veneziano Enrico Dandolo e Baldovino Conte delle Fiandre, che furono a capo dell'attacco. Le letture critiche di quest'opera notano come, anziché soffermarsi sulla tragica violenza di quegli eventi, Delacroix preferì immaginare una scena successiva allo scontro, riprendendo i Crociati, e persino il cavallo di Dandolo, quasi come se fossero assaliti dal dubbio e forse dall'orrore per gli atti di violenza appena commessi.

WS: Il sacco di Costantinopoli è l'ultima scena del mio film *The Secrets of Karbala*, e questa è la ragione per la quale volevo che l'opera lignea fosse installata proprio in quella posizione. Per tornare alla tua domanda sul mio intervento all'interno di ciascuna delle opere, posso dirti che tutto viene dal



Wael Shawky
Cabaret Crusades: Relief of the Entry of the Crusaders into Constantinople, April 12, 1204, 2016
Legno intagliato a mano e bruciato
280 x 328 x 12 cm
Courtesy l'artista e Lisson Gallery
Foto: Renato Ghiazza
dettaglio

mio immaginario personale. È il mio modo di intervenire nella storia delle Crociate. Come detto, poiché la sceneggiatura del film è soprattutto basata su un punto di vista arabo, ho pensato che sarebbe stato interessante lavorare con la pittura. Volevo usare questi documenti europei. Sono un'altra forma di documentazione della storia. Invece di cambiare completamente l'aspetto visivo – come ho fatto soprattutto nel terzo film con questi personaggi quasi surreali – qui ho pensato che avrei potuto magari aggiungere un personaggio, o cambiare alcuni dettagli della scena senza alterare il tutto. La direzione è la stessa che nel resto della serie sulle Crociate: riguarda l'analisi del modo in cui la storia viene scritta, perché questa è storia e anche questi dipinti sono storia.

MB: Nel caso del quadro di Delacroix il tuo intervento è consistito soprattutto nella bruciatura della superficie del rilievo. L'eco degli incendi causati dall'assedio della città, che nella sua versione Delacroix lascia apparire come già lontana sullo sfondo, nel tuo quadro diventa una superficie carbonizzata. A proposito di questo quadro, lo stesso Delacroix ne descrisse il carattere di invenzione cromatica, che chiamò *flochitage*, una tecnica di scomposizione dei colori che in qualche modo può essere considerata come un'anticipazione dell'Impressionismo. Anche Baudelaire scrisse di questo quadro, commentandone proprio l'atmosfera e le peculiari scelte iconografiche. Con il tuo intervento, hai sottratto al quadro il suo colore originario, annullando il romanticismo esotico immaginato da Delacroix per arrivare invece a un risultato che sottolinea la violenza degli eventi descritti, quasi esponendo i resti ancora fumanti di una pelle orribilmente sfigurata.

Gli altri due rilievi che presenti in mostra sono *Relief of the Adoption of Godfrey of Bouillon by Alexios Komnenos* (Rilievo dell'adozione di Goffredo di Buglione da parte di Alessio Comneno), tratto da un quadro di Alexandre Jean-Baptiste Hesse del 1842, e *Relief of the Capture of Damietta* (Rilievo della presa di Damietta), basato su una marina di Cornelis Claesz van Wieringen dipinta intorno al 1625.

WS: In queste due opere ho aggiunto due elementi: una è una figura molto anziana, a metà tra l'umano e l'animale, nel registro superiore sulla destra dell'opera; l'altra è una sorta di drago mitologico che esce dalle profondità marine. Ho soltanto aggiunto queste figure, senza modificare troppo l'estetica originale dei quadri.

MB: Al momento, questi rilievi sono quindi il capitolo più recente della tua storia delle Crociate.

WS: Ho completato la serie per quanto riguarda le opere filmiche. Ho iniziato a lavorare ad alcuni nuovi progetti, ma ti dirò che mi sento come se fossi ancora all'inizio...

Questa conversazione ha avuto luogo il 30 e 31 ottobre 2016 al Castello di Rivoli, prima dell'apertura della mostra, ed è stata trascritta da Federica Lamedica e Mattia Solari. Le istantanee pubblicate in queste pagine sono state scattate da Chiara Bertola durante l'allestimento.



Wael Shawky
Cabaret Crusades: Relief of the Adoption of Godfrey of Bouillon by Alexios Komnenos, 2016
Legno intagliato a mano, pittura e foglia d'oro
246,5 x 372 x 12,5 cm
Courtesy l'artista e Lisson Gallery
dettaglio dell'opera in lavorazione

Opere consultate

U. ibn Munqidh, *Le lezioni della vita. Un principe siriano e le Crociate*, a cura di M. Cassarino, Edizioni Ariete, Milano 2001 (scritto fra il 1164 e il 1188).

J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, trad. it. Carlo Sgorlon, Einaudi, Torino 1989 (prima ed. Berlino e Potsdam 1923).

J. Baltrušaitis, *Il Medioevo Fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, trad. it. F. Zuliani e F. Bovoli, Adelphi, Milano 1997 (prima ed. Parigi 1955).
Storici arabi delle Crociate, a cura di F. Gabrieli, Einaudi, Torino 2002 (prima ed. Torino 1957).

Centenaire d'Eugène Delacroix 1798-1863, catalogo della mostra, Musée du Louvre, Parigi 1963.

R. Huyghe, *Delacroix*, Garzanti, Milano 1963.

R. Escholier, *Eugène Delacroix*, Electa Editrice, Milano 1964.

F. Cardini, *Le crociate tra il mito e la storia*, Nuova Civitas, Roma 1971.

G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia*, Liguori Editore, Napoli 1981.

A. Maalouf, *Le Crociate viste dagli arabi*, Società Editrice Internazionale, Torino 2001 (prima ed. Parigi 1983).

L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985.

F. Cardini, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Jouvence, Roma 1993.

F. Cardini, *Le crociate. La storia oltre il mito*, De Agostini-Rizzoli, Novara e Milano 1999.

A.E. Laiou e R.P. Mottahedeh, *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Dumbarton Oaks, Washington, DC, 2001.

P.M. Cobb, *La conquista del Paradiso. Una storia islamica delle Crociate*, trad. it. C. Veltri, Einaudi, Torino 2016 (prima ed. Oxford 2014).