

HOME INFO LOGIN CERCA ULTIMO FASCICOLO ARCHIVIO BOARD MANIFESTO REVISORI SUBMISSIONS

Home > Archivio > v. 5, n. 9 (2015)

V. 5, N. 9 (2015)

Censura e auto-censura

A cura di Antonio Bibbò, Stefano Ercolino, Mirko Lino

Sommario

Muri, schermi, fotografie – piani della censura

Censura e street creativity Edwige Comoy Fusaro	PDF
Censoring and Selling Film Noir Sheri Chinen Biesen	PDF (ENGLISH)
"God Forbid, a Man!": Homosexuality in a Case of Quality TV Irene Ranzato	PDF (ENGLISH)
Alla ricerca di una fotografia perduta: apparizioni, rimozioni e censure dell'immagine di Henriette Barthes in La Chambre claire Guido Mattia Gallerani	PDF PDF (FRANÇAIS)
Il silenzio della terra e dei volti: censura e narrazioni in <i>After the Last Sky</i> di Edward Said Mauro Pala	PDF
Scrivere da altri per altri: l'autorialità illegittima della fanfiction online Renato Nicassio	PDF
Pornografia online, il panottico e i suoi piaceri. Walter Stefano Baroni	PDF
Doppio sogno. L'exploit della pornografia audiovisiva attraverso la fantasia Enrico Biasin	PDF

Canoni

Censure et écriture translingue Sara De Balsi	PDF (FRANÇAIS) (ENGLISH)
Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative Caterina Romeo	PDF
"Una guerra tra buffoni?" Censura e autocensura nella letteratura postcoloniale Lorenzo Mari	PDF (ENGLISH)
Scritture separate: autocensura testuale e imposizione visuale del bondage in Dino Buzzati Antonio Lunardi	PDF
L'ibrido assente: 'Immaginando' lo spazio letterario ucraino Marco Puleri	PDF
Surveiller et "embellir": les écrits des prostitué.e.s et des travailleur.se.s du sexe à l'aune de l'encadrement discursif Yagos Koliopanos	PDF (FRANÇAIS) (ENGLISH)

Regimi del dicibile

Geopolitica della verecondia, o Stalin il Braghettone: censura politica e censura moralizzatrice in URSS Duccio Colombo	PDF
Censura e doppiaggio nelle forme narrative del cinema italiano, nel cruciale passaggio al sonoro degli anni Trenta Antonio Catolfi	PDF
he 'Fabulous Dragon's Teeth': Censorship and Self-Censorship in the Italian Translation of <i>Paradise Lost</i> Daniele Borgogni	PDF
Suicidio e autocensura nelle traduzioni italiane dei Frauenromane	PDF

Lingua

Scegli la lingua

Italiano

Cruscotto

Nome utente

Password

Ricordami

Non sei utente di questo sito?

Vai alla registrazione

Contenuti Della Rivista

Cerca

Cerca in

Tutti i campi

Esplora

- per fascicolo
- per autore
- per titolo
- Altre riviste

Keywords

Adattamento Cinema Confine
Desiderio Diritto Impiego
Letteratura Memoria
Parodia Pasolini Poesia Retorica
Romanzo Satira Teoria della
letteratura Traduzione
Utopismo parodia romanzo
scuola serialità

Dimensione Dei Caratteri

Ultimo Fascicolo

FROM	1.0
ISS	2.0
ISS	1.0

Seguici su Facebook:



Between

Ti piace



UNICA OpenJournals

Conservato nella PKP|PLN



OPEN ACCESS

Natascia Barrale	
The Holy Office Against Fascism: Book Censorship and the Political Independence of the Church (1928-1931)	PDF (ENGLISH)
Matteo Brera	
Self-censorship in Massimo Bontempelli's Magical Realism	PDF (ENGLISH)
Wissia Fiorucci	
Le scelte del traduttore. I "Viaggi di Gulliver" e il Fascismo	PDF
Elisa Fortunato	
Fantasy and Censorship: Dino Buzzati's correspondence from Italian colonies	PDF (ENGLISH)
Francesco Schiavon	
<hr/>	
Rereading / Rileggendo: A cura di Clotilde Bertoni	
«Ben venga, un bel corpo di donna nudo»: i vari volti della repressione nel 1960	PDF
Indro Montanelli	
<hr/>	
Interviste/Conversation Pieces: A cura di Massimo Fusillo	
«Guardare non è più un atto innocente»: il caso Santarcangelo. Intervista a Silvia Bottirolì su censura e teatro	PDF
Angela Albanese	
<hr/>	
In discussione/In discussion: A cura di Niccolò Scaffai	
Premessa	PDF
Niccolò Scaffai	
<i>Submission</i> . Michel Houellebecq e la conversione alla letteratura	PDF
Silvia Annavini	
<hr/>	
Recensioni/Between the Texts: A cura di Giulio Iacoli e Marina Guglielmi	
Hal Foster (Ed.), <i>L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna</i>	PDF
Francesca Agamennoni	
Pierluigi Allotti, <i>Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)</i>	PDF
Clotilde Bertoni	
Guido Bonsaver, <i>Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia</i>	PDF
Clotilde Bertoni	
Roberto Curti - Alessio Di Rocco, <i>Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)</i>	PDF
Diego Cavallotti	
Claudia Scandura (ed.), <i>La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?</i>	PDF
Enza Dammiano	
Irene Fantappiè, Michele Sisto (eds.), <i>Letteratura italiana e tedesca 1945-1970</i>	PDF
Fabien Kunz-Vitali	
Enrico Biasin - Giovanna Maina - Federico Zecca (Eds.), <i>Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies</i>	PDF
Mirko Lino	
Guido Mattia Gallerani, <i>Roland Barthes e la tentazione del romanzo</i>	PDF
Luca Marangolo	
Giuliana Iannacearo - Giovanni Iamartino (Eds.), <i>Enforcing and Eluding Censorship: British and Anglo-Italian Perspectives</i>	PDF (ENGLISH)
Mila Milani	
Gian Carlo Ferretti - Giulia Iannuzzi, <i>Storie di uomini e libri</i>	PDF (ENGLISH)
Laura Pennacchietti	
Claudio Gigante, <i>La nazione necessaria</i> - Matteo Di Gesù, <i>Una nazione di carta</i>	PDF
Niccolò Scaffai	
Michael Jakob, <i>Sulla panchina. Percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte</i>	PDF
Beatrice Seligardi	
Sergio Waisman, <i>Borges e la traduzione. L'irriverenza della periferia</i>	PDF
Ornella Tajani	
Marco Benoit Carbone, <i>Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici</i>	PDF
Luca Zenobi	

Between Journal è edito dall'Università di Cagliari - Il supporto ICT, lo sviluppo & la manutenzione di questa installazione di OJS sono forniti da UniCA Open Journals, gestito dal Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Between Journal è pubblicato con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna.

ISSN 2039-6597

«Guardare non è più un atto innocente»: il caso Santarcangelo. Intervista a Silvia Bottiroli su censura e teatro

A cura di Angela Albanese

La storia del teatro, scriveva nel 1964 Carlo Di Stefano nel suo *La censura teatrale in Italia*, coincide con la storia della censura. In tutte le sue forme e in tutte le fasi delle sue espressioni, dalla composizione dei testi drammatici alla loro messa in scena e ricezione, il mondo del teatro è stato sempre oggetto prediletto di meccanismi di controllo da parte dei poteri ecclesiastici, giuridici, politici, che ne hanno talvolta pregiudicato pesantemente la fortuna. Si possono ricondurre a tre le dominanti che hanno sempre innescato il dispositivo censorio, ossia la blasfemia, la sedizione o l'oltraggio politico, l'oscenità. Su ciascuna di queste macro aree le istanze censorie hanno agito energicamente nel corso della storia culturale italiana ed europea, e molto spesso, trattandosi di ambiti intrinsecamente connessi, il controllo religioso si è intersecato con quello morale, politico e giuridico.

Per fermarsi a qualche esempio, basti pensare in età rinascimentale alle rigide pratiche di controllo degli spettacoli teatrali nelle università inglesi di Oxford e Cambridge, che ammettevano solo le rappresentazioni studentesche in latino a scopo pedagogico e bandivano invece ogni tipo di messa in scena in lingua inglese; oppure in Italia alla censura della *Mandragola* di Machiavelli, sparita dalle scene per molti secoli; a molto teatro di Vittorio Alfieri; ai pesanti condizionamenti imposti all'opera lirica, e qui basterebbe anche solo ricordarsi delle continue intromissioni sulle opere di Verdi, per

cancellarne ogni presunta profanazione della sfera religiosa e morale e ogni possibile riferimento a persone e vicende politicamente riconoscibili. E' abbastanza noto il caso del *Rigoletto*, che poteva andare in scena al San Carlo nel 1856 solo nella riscrittura epurata e con il titolo di *Lionello*, e quello della *Traviata*, ammessa sulle scene del maggiore teatro napoletano in quello stesso anno con l'innocuo titolo di *Violetta*, dopo che la censura borbonica ne aveva ritoccato vistosamente la trama e la stessa figura della protagonista. Lungo, e del resto già ben studiato, sarebbe poi il discorso sulla censura teatrale durante il periodo fascista, centralizzata nel 1931 presso un unico ufficio amministrativo del Ministero dell'interno e identificata con il famigerato funzionario Leopoldo Zurlo, che dal 1931 al 1943 pare abbia preso in esame circa 18.000 testi di autori italiani. Fra questi, i due drammaturghi Sem Benelli e Roberto Bracco, fatti oggetto del più tenace ostracismo da parte del regime. Solo a un anno dalla abrogazione della censura teatrale, ne era colpita anche *L'Arielda* di Giovanni Testori, di cui durante le repliche milanesi del febbraio 1961 veniva ordinato il ritiro dalle scene per oscenità e il sequestro del copione edito da Feltrinelli.

Il tema del rapporto fra censura e teatro è tornato prepotentemente in primo piano in occasione della quarantacinquesima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo.

Il ricco programma dell'edizione 2015 ha riproposto, negli ultimi giorni del Festival e a 15 anni dal debutto, lo spettacolo (*untitled*) (2000) di Tino Sehgal, ultimo lavoro coreografico di questo artista di fama internazionale, vincitore fra l'altro del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 2013, prima della sua conversione alle arti visive. La rappresentazione, in doppia versione al chiuso e all'aperto, è stata affidata al coreografo Boris Charmatz, che ha danzato nello spazio teatrale del Lavatoio, mentre il ballerino Frank Willens è andato in scena nell'area esterna retrostante il Lavatoio.

Willens, nudo in scena, ha concluso la sua performance all'aperto urinando, un gesto ritenuto osceno e provocatorio tanto da far scoppiare un "caso" politico e mediatico. Una valanga di commenti sui

social network e di indignati articoli giornalistici hanno fatto rimbalzare lo "scandalo" Santarcangelo sul piano politico nazionale, con interrogazioni prima al Consiglio Comunale, poi alla Giunta Regionale e infine al Parlamento.

Ma partiamo dai fatti, e chiediamo di ricostruirli a Silvia Bottirolì, direttrice artistica dell'edizione 2015 del Festival di Santarcangelo dopo averne assunto la direzione durante il precedente triennio 2012-2014 e dopo aver preso parte, con Rodolfo Sacchetti e Cristina Ventrucci, al coordinamento critico-organizzativo del Festival nel triennio 2009-2011, diretto rispettivamente da Chiara Guidi/Societas Raffaello Sanzio, Enrico Casagrande/Motus e Ermanna Montanari/Teatro delle Albe.

Silvia Bottirolì - che è studiosa, autrice di volumi e di numerosi saggi sul teatro, docente di arti performative all'Università Bocconi oltre che curatrice e organizzatrice teatrale - ha accolto con entusiasmo l'invito ad una riflessione, avvenuta attraverso scambi di e-mail, sulla censura teatrale, che il nostro ordinamento giuridico ha abolito nel 1962 ma che, di fatto, risulta di cogente attualità vista la frequenza con cui veri o presunti scandali teatrali continuano a conquistare le prime pagine dei giornali.

A.A. – Cosa è successo esattamente a Santarcangelo?

S.B. – È successo che lo spettacolo, presentato all'aperto nello spazio pubblico, ha suscitato delle violente reazioni censorie da parte di una minoranza, che si è detta offesa e turbata dalla presenza di un danzatore nudo e dalla scena finale dello spettacolo dove, citando lo spettacolo *Jerome Bel* di Jerome Bel, il quale a sua volta si rifaceva alla celeberrima *Fountain* di Duchamp, il danzatore orina, imitando con lo spruzzo l'acqua che zampilla da una fontana. È successo, inoltre, che da una serie di *post* pubblicati sui social, da una foto ambigua e dall'accanimento comunicativo di alcuni, si sia in qualche ora scatenato un vero e proprio "caso" mediatico e si sia artificialmente prodotta una notizia non vera, ripresa nei giorni immediatamente successivi anche

dalla stampa dove a più riprese si è scritto di “un uomo nudo che si piscia in bocca” per le strade di Santarcangelo.

Questa l’esplosione del caso. Ma parallelamente è anche successo che il festival ha deciso, in accordo con Boris Charmatz e Franck Willens, i due protagonisti di *(untitled) (2000)* a Santarcangelo, di non cancellare la seconda replica del lavoro prevista per il giorno successivo ma, al contrario, di difendere la legittimità di quello spettacolo e della sua presentazione nello spazio pubblico; che abbiamo scritto e diffuso un primo testo che correggeva le notizie errate create dai social, e poi una seconda dichiarazione più ampia e articolata, in cui davo le ragioni dell’opera, della sua programmazione nel festival e all’aperto, e ponevo alcune questioni proprio sui termini dello “scandalo”, su che cosa della scena o in scena fa scandalo oggi, anche in relazione ad altri lavori del festival che sollevavano questo tema in modo più diretto e a mio parere molto più ambiguo e inquietante.

Infine, è successo che una parte importante dell’opinione pubblica si è mobilitata: di questo caso si è scritto e discusso tanto, in moltissimi mi e ci hanno espresso solidarietà e vicinanza, altre voci che ci aspettavamo di sentire sono invece rimaste in silenzio, e di fatto tutto si è concluso con una lunga seduta del Consiglio Comunale, il 27 luglio scorso, in cui sono state discusse le due interrogazioni consiliari ed è stata respinta a grande maggioranza la mozione presentata dai consiglieri di Fratelli d’Italia e di Forza Italia che chiedevano al festival la restituzione del contributo pubblico ricevuto dal Comune per quello spettacolo.

A.A. – Quale è stato l’atteggiamento assunto in questa specifica circostanza dalle istituzioni locali?

S.B. – È stato un atteggiamento di tutela dell’autonomia artistica del festival, e di rispetto di scelte artistiche e organizzative che avevamo fatto. La situazione, a livello locale, è stata complicata dal fatto che il Sindaco di Santarcangelo, Alice Parma, giovanissima e in carica dal 2014, era da poche settimane anche alla presidenza di

Santarcangelo dei Teatri, e si è trovata quindi a dover affrontare la polemica da questa duplice posizione. Una condizione non facile, che l'ha obbligata a esporsi direttamente, a distanza di qualche giorno dall'accaduto e in corrispondenza del Consiglio Comunale dove, con grande rispetto delle istituzioni, ha scelto di prendere la parole pubblicamente su questo "caso" per la prima volta. Direi che c'è stato equilibrio, da parte delle istituzioni locali, e che c'è stata una grande correttezza nei confronti di tutti, dagli artisti al festival, dai cittadini alla minoranza che aveva tentato una reazione censoria. In questo senso, credo che questo fatto sia stato anche un'occasione preziosa, per la Città di Santarcangelo, di riflettere sulle ragioni profonde del suo rapporto con il festival, di articolare il senso di un'esperienza artistica di questo profilo, di rispondere alla domanda sempre aperta sulla relazione possibile tra amministrazione pubblica e istituzioni artistiche.

La mozione presentata dai consiglieri di minoranza portava una richiesta inaccettabile e potenzialmente molto pericolosa: quella della restituzione alla città della cifra corrispondente al sostegno ricevuto per la programmazione dello spettacolo. Al di là della dimensione economicamente ridicola della richiesta, trovo estremamente pericolosa la logica per cui un ente pubblico pensi di poter sostenere la cultura fino a che questa soddisfa delle aspettative ma di poter revocare retroattivamente il proprio sostegno se tali aspettative non vengono rispettate. Il voto del Consiglio Comunale di Santarcangelo si è espresso con chiarezza contro questa proposta, ma temo che ci sia in quella mozione un sintomo che potrebbe ripresentarsi altrove, una prospettiva che in vario modo informa almeno in parte il rapporto della politica con l'arte.

A.A. – Replico qui le stesse domande che tu stessa hai posto a fondamento critico di questa edizione del Festival, ossia: cosa può fare l'arte? Cosa le è permesso di fare nei contesti deputati e nello spazio pubblico? Quali sono i suoi limiti? Quando l'arte diventa scandalo, inciampo del senso comune, e rende instabile l'equilibrio tra reale e possibile?

S.B. – Sono domande che vorrei lasciare aperte, che credo debbano restare aperte. Certamente da questa edizione di Santarcangelo abbiamo imparato qualcosa sulla posizione e la natura di quel limite: il lavoro di Sehgal, che definirei un pezzo classico di danza, uno spettacolo bellissimo, molto formale e certamente non rivoluzionario per i suoi contenuti, ha scatenato reazioni violentissime, come si è visto, in quegli stessi cittadini che hanno assistito senza battere ciglio a un *re-enactment* del discorso pronunciato in tribunale da Anders Breivik a difesa della strage di Utoya e Oslo, nella piazza principale di Santarcangelo, in apertura di festival. Il lavoro di Milo Rau (*Breivik's Statement*) solleva secondo me questioni molto più radicali, e complesse, sul limite che l'arte deve rispettare, sulla sua possibile pericolosità, sulla sua capacità di creare zone di ambiguità e di sfumare il reale nella rappresentazione con scivolamenti o cambiamenti di senso che non necessariamente sono di immediata ricezione. Lo stesso vale, in altre forme, per lavori come *Azdora* di Markus Ohrn o *Archive* di Arkadi Zaides, che pure non hanno posto alcun problema, alcun "inciampo" appunto. Potremmo dire che la questione centrale, anche in scena, resta quella dell'immagine, che come ci ha insegnato W. J. T. Mitchell ciò che profondamente turba e scatena reazioni anche irrazionali e gigantesche è l'immagine. Ma è una risposta che in qualche modo non mi basta, credo ci dobbiamo interrogare sui limiti della nostra percezione, sull'assuefazione alla violenza e alle rappresentazioni della violenza che ci contraddistingue come società, e anche su come l'arte e la scena in particolare possano essere proprio un luogo di ampliamento e complessificazione della soglia tra realtà e finzione, tra presente attuale e presenti possibili.

A.A. – *Scriveva Orazio nella sua Ars Poetica che ciò che la mente percepisce attraverso gli orecchi è per essa effettivamente meno stimolante di quanto le viene presentato attraverso gli occhi, e di ciò che lo spettatore può credere e vedere da sé. Un detto ben noto, quello oraziano, poi parafrasato da Tommaso d'Aquino per il quale le emozioni sono più efficacemente sollecitate da ciò che si vede piuttosto che da quello che si sente. Che è come dire che le immagini restano costantemente presenti all'occhio, mentre le parole nel loro*

fluire perdono la forza di fermarsi nell'orecchio, di suscitare emozione, di colpire. E forse per questa differente modalità di reazione la vista provoca, rispetto all'udito, più incisive azioni di regolamentazione e di controllo.

Mi sembra, appunto, che sia un po' quanto accaduto a Santarcangelo con i diversi esiti dei due spettacoli, entrambi di forte impatto, a cui abbiamo fatto riferimento: da una parte il nudo di Tino Sehgal, che ha fatto appunto gridare allo scandalo, e dall'altra il "dramma verbale" Breivik's Statement dello svizzero Milo Rau, che ha portato in scena, nella lettura senza partecipazione di un'attrice, il discorso integrale davanti ai giudici di Anders Breivik, autore delle stragi di Utoya e di Oslo del 2011 in cui sono state uccise 77 persone. Un discorso di autodifesa ritenuto pericoloso e perciò censurato dalle autorità norvegesi, che tuttavia a Santarcangelo, come hai ben rilevato, è passato del tutto sotto silenzio e senza un accenno di protesta di fronte a tanta violenza verbale. Le immagini sono dunque più pericolose delle parole?

S.B. – Si direbbe appunto di sì, che le immagini sono più pericolose delle parole, e mi turba molto dover riconoscere che lo sono anche e soprattutto perché più immediate, in un momento in cui la capacità cognitiva di lettura, comprensione e discussione critica del reale sembra assottigliarsi drammaticamente. Sono pericolose le immagini, ma soprattutto è pericoloso l'atto di guardare, ed è vertiginoso ritrovarsi a fare questa riflessione alla luce di un festival che nella sua comunicazione aveva scelto proprio, e per la prima volta da tempo, un rifiuto o una fuga dalle immagini, per affidarsi ad alcuni colori diversi su cui posavano due frasi di un artista. Avevamo coinvolto Romeo Castellucci proprio in una riflessione sullo scandalo e sulle forme della censura, e la sua presenza ha preso lentamente la forma di una scrittura per il poster e la comunicazione del festival, con le frasi "Guardare non è più un atto innocente" e "Sarà come non poter distogliere gli occhi dallo sguardo di Medusa".

A.A. – Proprio a conferma del "potere delle immagini", riprendendo il titolo di un importante libro di David Freedberg, la mancata e pur attesa censura politica di Breivik's Statement di Milo Rau potrebbe essere controbilanciata da un altro caso assai discusso di veto censorio imposto a

Pippo Delbono, autore di teatro ma anche di cinema, travolto da un'ondata di recriminazioni per la pellicola Sangue del 2013, in cui l'ex brigatista rosso Giovanni Senzani, scritturato da Delbono, racconta la sua esecuzione di Roberto Peci per rappresaglia sul fratello Patrizio, brigatista pentito. Anche in quel caso ci si trova davanti ad una testimonianza verbale, accompagnata tuttavia dell'elemento visivo, cinematografico. È la "visione" di Senzani, più delle sue parole, ad aver fatto gridare allo scandalo?

S.B. – Non conosco abbastanza bene la storia della ricezione di *Sangue* per entrare nel merito, ma certamente la vicenda del film di Pippo Delbono e quella dello spettacolo di Milo Rau ci danno alcuni elementi di riflessione proprio sul rapporto tra parola e immagine, e anche sull'importanza dei contesti in cui una visione è presentata.

Il lavoro di Milo Rau diventava problematico a Santarcangelo – problematico in un'accezione molto positiva per me, sia chiaro – proprio perché presentato nello spazio pubblico, o meglio in una piazza che tradizionalmente durante il festival si fa teatro. È questa ambiguità a produrre pensiero nel suo lavoro, credo; il fatto che ci troviamo di fronte a un dato di realtà (l'integralità di un discorso pronunciato in tribunale), portato al pubblico da un atto fortissimo di presa di parola di un'attrice e attivista, in un contesto che è al contempo spazio democratico per eccellenza e scena teatrale. Quindi la domanda diventa – e lo stesso vale in certa misura anche per Delbono – che cosa fa l'arte alla realtà, come vi interviene anche e soprattutto quando, apparentemente, non vi interviene affatto se non presentandola all'interno di una cornice appunto artistica.

Mi torna in mente *Exhibit B* di Brett Bailey, un altro grande scandalo della scorsa stagione: l'artista, sudafricano bianco, ricrea nello spazio espositivo una sorta di "zoo umano", citazione di quelli che mettevano in scena oggettivandoli cittadini africani nell'Europa del primo Novecento, con performer di colore professionisti e non professionisti. In alcune città, a partire da Londra dove l'installazione performativa era in programma al Barbican nell'autunno del 2014, gruppi di cittadini si sono sentiti offesi dall'opera (prima ancora di vederla!) interpretandola come una mera riproduzione, una ripetizione

senza scarto, di uno degli atti simbolicamente più violenti del colonialismo, laddove il lavoro di Bailey è esattamente un lavoro sullo sguardo, un mettere in scena noi spettatori e il nostro guardare l'altro, un creare un dispositivo potentissimo, e certamente scomodo e inquietante, per fare nuovamente esperienza proprio del peso dello sguardo, della sua mancanza di innocenza, e al contempo anche della sua umanità, che esplode nell'intensità dello stare occhi negli occhi con i performer, noi (perlopiù) bianchi e loro neri, noi spettatori e loro attori, noi liberi di muoverci nello spazio e loro fermi in un quadro di orrore senza tempo.

A.A. – Al 1985 risale un altro clamoroso falso mediatico che ha avuto come conseguenza un'ostracistica censura e un vero e proprio linciaggio stampa nei confronti di una compagnia teatrale. Mi riferisco allo scandalo morale suscitato dalla messa in scena al mattatoio di Riccione, nell'ambito della "Trilogia d'Estate" di Santarcangelo, dello spettacolo Genet a Tangeri da parte dei Magazzini Criminali, accusati di aver squartato in scena un cavallo.

S.B. – È un'altra storia complessa, a cui ci siamo riferiti proprio nel fare ricerca, in preparazione di questa edizione del festival, sul rapporto tra arte, scandalo e censura. Un anno fa, iniziando a lavorare al programma, ero colpita dal ricorrere del trentennale di quell'episodio (di cui ancora oggi si sente parlare con concitazione) in un momento in cui vedevo apparire sempre più spesso, nella democraticissima Europa, nuovi atteggiamenti censori rispetto al teatro. Penso a Brett Bailey appunto, ma anche a Romeo Castellucci e al suo *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, a Markus Ohrn, a Rodrigo Garcia in particolare con *Golgota Picnic*... Ci sono due aspetti, della vicenda di *Genet a Tangeri*, che mi sembrano particolarmente significativi oggi, alla luce del mutato rapporto tra rappresentazione e realtà in teatro. Il primo riguarda, semplicemente, il fatto che molti di coloro che scrissero allora dello spettacolo, e certamente la totalità di chi gridò allo scandalo, non aveva assistito alla rappresentazione, e parlava cioè dalla posizione non già del testimone oculare, di chi ha attraversato l'esperienza della visione, ma da quella moralistica di chi

detiene una verità *a priori* e statuisce alcuni atti, alcune immagini, come non legittimi, al di là del contesto, delle modalità della loro produzione, dei significati che generano. La rivendicazione del diritto a non vedere – e quella del diritto a parlare, proprio perché non lo si è visto, di qualcosa che non si intende vedere e che si intende anzi sottrarre al possibile sguardo di altri – è esattamente il principio puro della censura, che non a caso è spesso preventiva. Un principio che forse non ci sorprende, ma che deve farci molto riflettere, a maggior ragione in relazione alla scena teatrale, dove le immagini prendono senso in relazione le une alle altre, dove la scrittura avviene nel tempo, e prende corpo in definitiva nella visione dello spettatore.

L'altro aspetto riguarda invece il fatto che l'arte è, per utilizzare un'espressione di Giorgio Agamben, un "mezzo senza fine": non ha una ragione, non dimostra una tesi, non tenta di convincere. L'arte, il teatro, rivela una scena e ci lascia soli (e soli insieme ad altri, in quella comunità temporanea di sconosciuti che sono gli spettatori) di fronte all'evidenza di un'immagine, senza spiegarla, senza sottoporla a giudizio. Questa solitudine dell'immagine, questa sua liberazione da un fine (che potrebbe essere un fine di informazione, di provocazione, di pubblicità o di qualsivoglia altro tipo) scatena evidentemente una vertigine, che per alcuni è terrore. Il terrore di dover assumere, individualmente e collettivamente, la posizione dello spettatore, del poter e dover guardare, del prendersi la responsabilità dell'emozione e del giudizio.

A.A. – I casi finora affrontati sono tutti esempi di censura successiva o di tipo repressivo, che ha colpito le produzioni teatrali dopo la loro messa in scena. Ma nella nozione di censura rientra ovviamente, come accennavi, anche la censura preventiva, quella solo minacciata o invocata dalle istituzioni statali e culturali che sovrintendono alle politiche di finanziamento delle produzioni teatrali, oppure la censura temuta dalle compagnie, che finiscono per autocensurarsi per assicurarsi la programmazione.

La storia culturale, non solo italiana, ha mostrato come la censura sia stata soprattutto un discorso di tipo religioso, morale e politico, più che economico. Come è cambiata questa scala di valori, se è realmente cambiata?

Quanto la censura teatrale ha a che fare oggi con l'economia e con il mercato? Come è possibile, ammesso che sia possibile, sottrarsi alla censura di mercato? Ti chiederei di aiutarci a chiarire questi aspetti, anche sulla base della tua oramai lunga esperienza di operatrice culturale e teatrale, di organizzatrice e direttrice artistica di uno dei festival oramai più radicati nella tradizione teatrale internazionale.

S.B. – Credo sia una questione complessa, soprattutto se al tema della censura aggiungiamo anche quello dell'autocensura, di ciò che gli artisti non fanno, non tentano, per ragioni che spesso contengono delle componenti censorie, nel senso del rapporto con il limite, dell'aver interiorizzato il senso di un limite. È forse oggi, almeno in Paesi come il nostro dove la censura non è un organo di Stato, la forma di limitazione più pericolosa, perché è sottile ma anche appunto perché, come suggerisci, ha molto a che fare con elementi economici e di mercato, con l'imperativo a produrre forme d'arte che abbiano un'efficacia sociale immediata o che al contrario siano pura creazione scenica ma sottostiano a rigidi parametri produttivi. È una forma di censura il fatto che la maggior parte delle creazioni di giovani artisti italiani, in teatro e in danza, siano dei soli, e abbiano spesso un apparato scenotecnico elementare? In certo modo sì, nel senso che il limite del possibile è evidentemente determinato (o è percepito come determinato) da condizioni produttive che rendono impossibile ogni altra scelta. E qui c'è una responsabilità enorme delle istituzioni artistiche (quali condizioni produttive stiamo dando agli artisti? quali spazi e tempi di creazione? quali parametri e impulsi?) ma anche degli artisti, che con facilità estrema, una facilità dettata probabilmente da un senso di incertezza paralizzante, si piegano alle condizioni esistenti e le assecondano anziché esigere e crearne delle nuove, delle diverse. Se guardiamo al teatro di ricerca italiano degli ultimi trent'anni, vediamo un teatro fatto soprattutto di gruppi, e spesso di gruppi che hanno creato spazi, inventato contesti, che si sono fermati a lavorare in città medie o piccole dove era impensabile impiantare un centro di creazione teatrale, che non hanno avuto paura di essere avulsi e incomprensibili in un panorama che non ne prevedeva l'esistenza e che

certamente non li accoglieva... Credo sia fondamentale riconoscere qui una vitalità possibile, radicare nuovamente in una autonomia, nell'esigenza artistica di rispondere alle proprie leggi, alle proprie necessità, e ad esse soltanto.

A.A. – Proviamo a rovesciare il problema e ad osservarlo da un'altra prospettiva. Fino a che punto la provocazione, che innesca quasi sistematicamente meccanismi censori, è perseguita dagli artisti? Mi spiego meglio. È possibile che, anziché essere temuta, la censura possa essere ricercata al fine di garantirsi visibilità?

S.B. – Trovo sia un argomento pericoloso, e naturalmente è un punto di vista evocato spesso proprio da chi si erge a censore e difensore di un presunto senso comune. Certamente, in astratto, è possibile: la provocazione è una forma di comunicazione estremamente efficace, e non a caso è una delle leve su cui posano molte delle immagini che hanno come orizzonte proprio la comunicazione. La scorsa estate, mentre a Santarcangelo esplodeva il caso Sehgal, la stampa locale era piena anche di un'altra polemica, quella sulle immagini prodotte da Maurizio Cattelan come campagna di promozione turistica di Rimini. È interessante che i due casi si siano sovrapposti, perché sebbene ci sia una componente importante di arte in entrambi la differenza è proprio che Cattelan era stato chiamato a produrre immagini con un fine: l'aspetto di provocazione delle sue "cartoline da Rimini", il modo in cui ha trattato un certo immaginario della riviera romagnola, rispondono non solo a un'intelligenza visiva ma anche a una finalità precisa, quella di una grande operazione di marketing urbano. Operazione che è stata riuscitissima, perché di quelle immagini si è parlato ovunque nel mondo: le reazioni scandalizzate dei cittadini di Rimini non hanno fatto altro che tenere vivo un dibattito mediatico mentre la forza comunicativa del nome di Cattelan innanzitutto, e poi la densità semantica delle immagini stesse e il loro statuto di opere d'arte hanno fatto volare quella campagna ben oltre i confini nazionali. C'è però, appunto, un distinguo importante. Qui si trattava di pubblicità, siamo fuori dall'orizzonte del "puro

mezzo" dell'arte, in una zona ibrida in cui un'immagine si mette al servizio di una finalità specifica (promuovere l'immagine di Rimini nel mondo) senza rinunciare a una componente di arte, e cioè di indeterminatezza e ambiguità dell'immagine.

Credo invece che quando rientriamo nell'ambito artistico in senso stretto, e definendolo appunto con l'espressione di "mezzo senza fine" nell'accezione di Agamben, non sia dato che la provocazione agisca di per sé. Certamente alcuni artisti, alcune opere, hanno toccato o toccano dei nervi scoperti della società, ci hanno posto o ci pongono di fronte a immagini o scene che non possono non suscitare una reazione fortissima, ma una creazione artistica non cerca mai di costruire la propria visibilità. Obbedisce ad altre leggi, insegue altro – la bellezza forse, o un senso di profonda necessità o urgenza, credo che questo dipenda da ogni artista. Non è una pretesa di purezza la mia, so bene che anche nel sistema dell'arte ci sono logiche di visibilità, di mercato, di posizionamento dell'artista e dell'opera, di costruzione di attenzione. Ma credo che siano dinamiche in certo modo esterne all'immagine e alla sua produzione, dinamiche che riguardano piuttosto il modo in cui le immagini sono usate o rischiano di essere usate dai curatori, dagli organizzatori, dai media, e che fare il nostro mestiere seriamente significhi, al contrario, non "usare" le immagini e le opere, ma costruire le condizioni e i contesti per la loro creazione e per il loro incontro con gli spettatori, condizioni libere da indirizzamenti del senso, libere da fini.

A.A. – La questione complessa del rapporto fra censura e mercato e dell'influenza dei meccanismi regolativi della censura sulle dinamiche di produzione teatrale, mi sembra ci porti a un'altra questione altrettanto complessa, che è quella del rapporto fra censura e canone. In qualsiasi forma la si eserciti, preventiva o repressiva, per pressione sociale o imposizione politica, religiosa o economica, per selezione, tagli, soppressioni, la censura concorre alla formazione del canone artistico. Ci puoi dire qualcosa su questo aspetto?

S.B. – Se ci riferiamo all'Europa – la questione si complica enormemente se pensiamo ad altre regioni del mondo – direi che

assistiamo alla compresenza di una pluralità di canoni, artisti e produttivi. Lo spettro del possibile è cioè abbastanza ampio, e contiene al suo interno delle diversificazioni e direi anche e proprio delle differenze, nel senso di differenze di qualità e non solo di grado. Ci sono diversi canoni, e ci sono opere che restano straniere a ogni canone: questo mi pare un segno di vitalità prezioso. Va però detto che non tutti gli artisti hanno accesso a una tale ampiezza di canone, e che certamente c'è nella produzione scenica contemporanea una ampia zona media in cui le produzioni si assomigliano molto. I fattori che determinano questo fatto sono molteplici, a partire da quelli produttivi, e cioè politici ed economici insieme. Penso alla recente esclusione di Xing, l'associazione bolognese diretta da Silvia Fanti e Daniele Gasparinetti che cura tra l'altro la Live Arts Week, dal finanziamento ministeriale: è un fatto che sancisce l'imposizione di una norma rispetto a che cosa deve essere e come deve operare un'organizzazione artistica (un festival, nello specifico) e in particolare rispetto all'accezione di "multidisciplinarietà" che il Decreto Ministeriale per la prima volta statuisce e riconosce. Dall'esclusione di Xing al finanziamento possiamo trarre una conclusione: che per multidisciplinarietà si intenda o si debba intendere la compresenza di un po' di teatro, un po' di danza e un po' di musica nella programmazione, e non già la ricerca all'interno delle zone tra queste discipline, là dove si stanno inventando e sperimentando formati non ancora riconoscibili o inquadrabili in distinzioni di genere già esistenti. Ed ecco che si apre una questione proprio sul canone, su uno dei modi in cui un canone è modellato dalla politica: portando fino in fondo questa linea di pensiero, dobbiamo concludere che le ricerche multidisciplinari o *indisciplinate* di molta scena contemporanea internazionale, che Xing è storicamente tra i pochi a intercettare, sostenere e presentare in Italia, non rientra nell'idea di canone che il Decreto Ministeriale propone e sostiene. Le conseguenze le vedremo nei prossimi anni, ma di certo l'esclusione di Xing dal finanziamento ministeriale sancisce una perdita, per gli artisti come per gli spettatori, un restringimento dello spettro di visione, una semplificazione normativa e disciplinare dell'esistente, che se anche non ha

un'intenzione censoria *a priori* comunque modella la realtà artistica del presente e del futuro.

A.A. – Una riflessione intimamente connessa a quella sulla formazione del canone, ci porta a fare un ulteriore passo e a considerare il tema che potremmo definire delle censure geografiche. Il Festival di Santarcangelo quest'anno ha ospitato anche lo spettacolo Timeloss del drammaturgo iraniano Amir Reza Kooesthani, fondatore del Mehr Theatre Group, le cui creazioni, come tutte le opere teatrali prodotte in Iran, sono sistematicamente soggette alla preventiva visione del "Consiglio per la Sorveglianza e la Valutazione" che ne giudica l'adeguatezza ai costumi e l'inoffensività sociale e politica. Quali differenze può determinare, secondo te, nella definizione dei canoni, la diversa pressione esercitata dalla censura sulle produzioni teatrali in Occidente e in Oriente? Come è possibile affrontare alcuni temi in quelle parti del mondo in cui la censura è schiacciante? Come può un'opera che deve passare la censura affrontare questioni a loro volta censurate?

S.B. – Il lavoro di Amir Reza Koohestani è esemplare in questo senso, e una delle ragioni per cui abbiamo presentato *Timeloss* è proprio che da un lato lo spettacolo manca apparentemente di una dimensione politica forte (nel senso che non affronta direttamente temi di attualità politica), e che dall'altro il suo autore ha una lucidità straordinaria nel pensare la censura in rapporto alla scena. Invitato a scrivere un testo per il volume *The Time We Share* pubblicato dal KunstenFestivalDesArts in occasione del suo ventennale, nel 2015, Koohestani ha intitolato il suo contributo "What We Did Not Say But Is Still Heard", "Ciò che non diciamo ma si sente", e ha scritto proprio delle tattiche adottate da lui, e certamente da molti altri artisti, per passare attraverso il controllo della censura senza essere soffocati da un meccanismo di controllo molto rigido e riuscendo ad affrontare e a mettere in questione la società iraniana contemporanea. Il titolo riassume bene questo complesso sistema di tattiche, e ci ricorda qualcosa di molto ovvio, e di spesso dimenticato: a teatro sentiamo molto anche di quel che non viene detto, vediamo molto anche di ciò che non è mostrato, e proprio il silenzio e l'invisibile sono due territori

di libertà, che i meccanismi censori non riescono ad attaccare. Ho usato la parola "tattica", e la penso in relazione a quel che ne scrive Michel De Certeau quando nel suo *L'invenzione del quotidiano* la distingue dalla strategia, e la definisce come "l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio", aggiungendo che la tattica "ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea. [...] È insomma un'astuzia, un'arte del più debole".

A.A. – In chiusura ti chiederei un tuo personale giudizio sul lavoro di Romeo Castellucci, la cui frase "guardare non è più un atto innocente" hai appunto voluto porre alla base delle questioni critiche e dei percorsi tematici che l'edizione 2015 del Festival si è proposta di indagare.

*Con le rappresentazioni milanesi del suo *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, Castellucci è stato suo malgrado protagonista nel 2012 di uno degli attacchi censori di matrice religiosa più violenti degli ultimi anni. Di nuovo uno scandalo costruito a tavolino da parte di molti che non avevano neanche assistito allo spettacolo e che, presi da febbre censoria, si sono prodigati a condannarne l'inconfutabile oltraggio alla religione. Anche per il "caso" di *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* di Castellucci potrebbe valere quanto Taviani scriveva nel 1986 nel suo approfondito dossier sulla censura di Genet a Tangeri dei Magazzini Criminali, e cioè che "l'indignazione a buon mercato è un tale piccolo piacere da invogliare a chiudere un occhio sulla precisione e la coerenza dell'informazione"...*

S.B. – Il lavoro di Romeo Castellucci è per me straordinario, anche al di là dei singoli spettacoli e proprio per la coerenza del suo sistema di visione e per la radicalità della scena della Societas Raffaello Sanzio – che come sappiamo si è nutrita anche del contributo fondamentale di Claudia Castellucci e Chiara Guidi – e delle affermazioni che questa ha prodotto. È straordinario soprattutto lo stato di solitudine in cui il teatro della Societas abbandona lo spettatore, perso di fronte a un'immagine, allo scandalo della bellezza, e insieme la consapevolezza etica e politica sul senso dello sguardo, che accompagna sempre la creazione di Romeo. La centralità che il suo teatro riconosce allo

spettatore, pur essendo lontanissimo da ogni logica partecipativa e da ogni caduta retorica di coinvolgimento, mi pare una delle declinazioni più belle dello "spettatore emancipato" di cui scrive Jacques Rancière, un gesto che sottrae per sempre il teatro alla sua maledizione originaria (quella di essere luogo dello sguardo, appunto), senza però liberarlo dalla sua colpa e anzi restituendogli una enorme responsabilità.

È questo, al di là delle singole scene o immagini che il suo teatro ha prodotto, a essere ontologicamente scandaloso, credo, nella inesorabilità con cui produce uno scarto tra le sole visioni della scena teatrale che sembrano essere accettabili: quella della contemplazione distante e ragionante di una realtà sottoposta a giudizio da un lato, e quella del rito di trasformazione che coinvolge una comunità partecipante dall'altro. Brecht e Artaud, certamente, ma anche tutto lo spettro che va dal teatro civile a quello di intrattenimento: un intero paesaggio che la Società sembra attraversare bruciandolo, come un incendio in un campo.

Certamente non è questo l'aspetto che ha colpito i fondamentalisti cattolici che si sono scagliati contro *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*, così come non era questo piano del discorso ad infiammare i benpensanti indignati a cui si riferisce Taviani a proposito di *Genet a Tangeri* dei Magazzini Criminali.

E forse questo illumina una questione fondamentale, una definitiva vittoria dell'arte: ciò che la censura può toccare, ciò che indigna e scatena reazioni, ciò che fa scandalo e dà da mangiare a una stampa priva della deontologia professionale elementare, quella della verifica delle fonti e delle notizie, non è mai il cuore della questione. Quel cuore – il cuore dell'immagine, e il cuore del rapporto tra scena e realtà – resta oscuro, inquietante e libero.

L'autrice

Angela Albanese

Dottore di ricerca in lingue e culture comparate, è cultrice di Letteratura italiana contemporanea e Teoria della traduzione all'Università di Modena e Reggio Emilia. Fra le sue pubblicazioni più recenti, *Della riscrittura del Cunto di Basile e di altre storie: conversazione con Roberto De Simone*, «Il Lettore di Provincia» (2010), *Un trattato cinquecentesco sulla memoria: L'Arte del Ricordare di G.B. Della Porta*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (2011); *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce*, "Studi di Estetica" (2012); *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo, 2012); *I dilemmi del traduttore di nonsense* (ed. con Franco Nasi, Longo, 2012).

Email: angela.albanese@unimore.it

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Albanese, Angela, "«Guardare non è più un atto innocente»: il caso Santarcangelo. Intervista a Silvia Bottiroli su censura e teatro", *Between*, V.9 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>