

Mimesis Journal

Scritture della performance

12, 1 | 2023

Scritture della performance 12, n. 1

Saggi

L'affaire Lepage

Rappresentazione e presenza nello scenario della polemica su *SLĀV* e *Kanata*

The Lepage Affairs. Representation and presence in the scenario of the SLĀV and Kanata controversy

DANIELA SACCO

p. 73-90

<https://doi.org/10.4000/mimesis.2661>

Riassunto

The controversy that erupted following the accusation of cultural appropriation triggered between 2018 and 2019 by Robert Lepage's plays *SLĀV* and *Kanata* is analysed in the Canadian context and in the political and cultural specificity of Quebec. Favouring the lens of Performances Studies, the polemic, as a symptom of a social malaise, is studied as a performance and reveals a scenario of embodied imaginaries within which to observe a crisis of the worldview built on the power relationship between a majority identity and minority otherness. The conflict between representation and presence within the living arts reveals the erosion of the mimetic paradigm of representation: it is the immanent body on the stage of the actor belonging to a historically oppressed minority that demands an ethics of representation.

Testo integrale

- 1 Tra il 2018 e il 2019 l'ambiente artistico di Montréal è stato turbato da una polemica senza precedenti, nata dall'accusa di appropriazione culturale contro gli spettacoli *SLĀV* e *Kanata* dell'acclamato regista quebecchese di fama internazionale Robert Lepage. La polemica, che ha portato al centro del dibattito questioni etiche ed estetiche legate alla rappresentazione dell'altro a teatro, ha avuto un impatto palpabile sulla scena montrealese, con importanti strascichi ancora visibili a più di tre anni di distanza non solo



in Canada e Nord America ma anche in Europa. Nella consapevolezza che per la comprensione di questa controversia sia imprescindibile conoscere il contesto in cui si è sviluppata, ci si propone qui di considerarla rispetto all'ambiente culturale, storico, politico quebecchese, rivelativo del paradigma di senso in cui hanno preso forma i comportamenti dei vari attori coinvolti. Privilegiando la lente dell'ottica performativa, la polemica, come sintomo di un malessere sociale, rivela uno scenario di immaginari incarnati entro cui osservare il conflitto tra rappresentazione e presenza in seno alle arti viventi.

- 2 L'accusa di appropriazione culturale contro lo spettacolo-concerto blues *SLĀV*, programmato nel Festival Internazionale di Jazz di Montréal dell'estate 2018, sembra preparare il terreno della polemica che, con forza anche maggiore, colpirà qualche mese dopo la pièce *Kanata*.¹ Se nel primo caso l'accusa è avanzata da artisti afrodiscendenti contro il fatto che a interpretare canzoni di pertinenza della cultura americana di origini africane – nate dal contesto schiavistico delle piantagioni – fossero principalmente artisti bianchi, nel secondo l'accusa di appropriazione culturale è avanzata dalla minoranza delle Prime Nazioni che si vedono escluse dalla partecipazione attiva alla realizzazione di uno spettacolo sulla storia del Canada raccontata attraverso la vicenda del genocidio da loro subito.² *SLĀV*, sospeso dopo proteste e manifestazioni che dalla strada hanno invaso anche i social network, sarà poi riproposto da Lepage in una nuova versione intitolata *SLĀV prise*.³ Diverso il destino di *Kanata*, uno spettacolo più complesso, essendo nato come coproduzione europea, coinvolgendo la regista Ariane Mnouchkine che ha ceduto per la prima volta la sua compagnia, il Théâtre du Soleil, a una direzione esterna.⁴
- 3 Concepito sull'onda della sensibilizzazione provocata dalle inchieste della Commissione verità e riconciliazione, istituita dal governo canadese nel 2008 per fare luce sulle violenze storicamente inflitte ai danni delle popolazioni autoctone, lo spettacolo non sarà mai portato sulle scene canadesi, basterà infatti l'annuncio del suo debutto da parte di Mnouchkine, per provocare una immediata reazione da parte di un gruppo di artisti e intellettuali autoctoni.⁵ L'accusa di appropriazione culturale contro Lepage e Mnouchkine per non aver coinvolto nella realizzazione nello spettacolo gli artisti appartenenti alle Prime Nazioni di fatto mette in questione l'ennesima storia sugli autoctoni raccontata da chi non lo è.⁶ Se la forza mediatica della polemica e il progressivo ritirarsi dei vari produttori e finanziatori del progetto portano a una prima decisione di interromperlo, Mnouchkine e Lepage alla fine confermano il debutto dello spettacolo, profondamente modificato rispetto al progetto originario, il 15 dicembre del 2018 a Parigi, nella sede del Théâtre du Soleil, la Chartucherie. Seguiranno nella stessa sede, tra dicembre 2018 e marzo 2019, 66 repliche, e in seguito una tournée in Italia, al Napoli Teatro Festival e ad Atene nell'estate dello stesso anno. Proposto con un nuovo titolo, *Kanata. Episode 1. La controversie*, è una evidente risposta alla polemica, e preludio di un progetto a più puntate che però non vedrà mai luce, per svariati motivi tra cui: l'impossibilità di portarlo in Canada visto il clima infiammato, la mancanza di finanziamenti e lo scarso successo di pubblico e critica raccolto dalle repliche europee.
- 4 La specificità del contesto culturale, storico e sociale della realtà canadese, e nella fattispecie quebecchese, è tale che la questione dell'appropriazione culturale è molto sentita e con essa tutte le spinose dinamiche che accompagnano, soprattutto nelle arti, il tema della rappresentazione dell'altro. Soprattutto quando l'altro è legato a una storia di millenaria oppressione: è l'altro rispetto alla maggioranza dominante, l'altro relegato all'indistinto, il rifiutato, il rimosso.⁷ Il fatto che la polemica sia esplosa con una forza senza precedenti in un contesto teatrale, porta a interrogarsi non solo sulla relazione privilegiata che l'arte teatrale ha sempre avuto con il tema dell'alterità e della sua rappresentazione, ma induce anche a domandarsi se non sia una coincidenza significativa il fatto che abbia trovato un terreno così sensibile in seno a un'arte dal vivo, perché accanto alla questione dell'altro e della sua rappresentazione, risulta ineludibile la questione etica e

politica del corpo dell'attore e della sua presenza reale sulla scena. Come ha osservato José Antonio Sanchez, è infatti il corpo immanente sulla scena a pretendere un'etica della rappresentazione.⁸

5 *Kanata*, proprio perché ha coinvolto una produzione sia europea che nordamericana, è un caso particolarmente interessante da considerare per studiare la diversa ricezione della problematica dalle due parti dell'Atlantico. Tendenzialmente, quanto in Canada è compresa come appropriazione culturale è spesso rubricata e liquidata in Europa con l'etichetta del *politically correct* o della *cancel culture*. Lo spettacolo di per sé risulta interessante anche nello stimolare uno studio focalizzato sulla risposta degli autori alla polemica, chiedendo di concentrarsi sulla analisi della variazione apportata al progetto originario. Della prima versione, infatti, si sa non solo grazie alle dichiarazioni fatte da Lepage per difendersi dalle accuse, e dagli attori coinvolti, ma anche dall'unico documento esistente dedicato al progetto iniziale: il documentario *Lepage au soleil*, di Hélène Choquette, distribuito nelle sale montreali nella primavera del 2019.⁹ Questo documentario permette in gran parte di ricostruire il progetto originario, ad esempio la divisione tematica in tre atti, con l'apertura sul felice incontro tra l'attore britannico Edmund Kean, arrivato in Canada all'inizio del XIX secolo, e la trib   autoctona degli Uroni. Il secondo atto dedicato alla triste vicenda delle Residential Schools: le scuole istituite in tutto il Canada dal 1920 al 1996, gestite dalla Chiesa Cattolica, dove sono stati deportati circa 150000 bambini autoctoni strappati alle loro famiglie con l'obiettivo di 'civilizzare', ossia rieducare alla cultura europea-occidentale e cattolica, e oggetto della prima inchiesta condotta dalla Commissione verit   e riconciliazione, che ha appurato le violenze psicologiche, fisiche e sessuali sovente subite dai bambini.¹⁰ E l'ultimo atto centrato sull'oggetto di un'altra importante inchiesta – la “National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls”: le donne autoctone scomparse in tutto il Canada, e il caso realmente accaduto del serial killer – Robert Pickton – che ha agito con particolare efferatezza nei pressi di Vancouver.¹¹ Per quanto utile alla ricostruzione delle intenzioni originarie, il documentario    da prendere con le dovute cautele: montato e ultimato dopo lo scoppio della polemica,    decisamente di parte. Ad esempio, indugia molto sugli incontri propedeutici alla preparazione dello spettacolo, che Lepage e la compagnia hanno fatto con alcuni autoctoni testimoni delle tristi vicende. Indugia molto anche sulle vicende esistenziali degli attori del Théâtre du Soleil, molti dei quali esiliati politici in fuga dai paesi d'origine a causa delle guerre, o sul sentimento di empatia da loro provato per le vicende dei nativi, si direbbe, a supporto della scelta che ha tenuto fuori dalla produzione gli artisti autoctoni. Se il tema dell'essere spossessati della terra pu   essere riconosciuto come una esperienza condivisa tra gli attori della compagnia e le popolazioni autoctone, non si pu   non rimarcare una differenza rilevante: l'identit   degli autoctoni, come indica l'etimologia del termine (dal greco *aut  khth  n*: della sua stessa terra)    inscindibilmente legata alla terra: si tratta dei primi abitanti delle terre strappate loro dai coloni. Queste terre pi   che essere state abbandonate per forza, sono state brutalmente sottratte. La tragedia dei nativi    inseparabile dal valore simbolico e letterale delle terre spossessate: sono le terre che in Canada, come anche in Australia, non sono mai state restituite, a differenza di altri continenti, storicamente di dominio coloniale, come l'Africa o il Sud Est asiatico.

6    interessante osservare come, rispetto alla versione originaria, Lepage abbia preferito conservare solo la tematica del terzo atto, su cui si    alla fine concentrato tutto lo spettacolo. E con l'intenzione di integrare la controversia, abbia inserito il personaggio principale di Miranda, una pittrice francese che funge da suo *alter ego* prendendo simbolicamente le sue parti. Lo spettacolo risulta un atto di difesa della libert   d'espressione dell'artista, che, come il caso realmente accaduto dell'artista canadese Pamela Masik, realizza ritratti di donne scomparse senza avere per   il permesso delle rispettive famiglie di esporli;¹² frequenti sono anche i riferimenti pi   generali, disseminati

qua e là, alla libertà di un attore di interpretare ruoli, indossare costumi indipendentemente dalle origini etniche e culturali.¹³

7 L'analisi potrebbe essere ben più approfondita ed entrare nel merito di ogni singolo dettaglio delle scelte artistiche in risposta alla polemica. Ma non si vuole privilegiare qui l'analisi dello spettacolo perché significherebbe collocarsi già in partenza dalla parte dell'artista, dando per salva l'idea dell'autonomia dell'arte, e significherebbe parteggiare quindi acriticamente, o inconsapevolmente, per Lepage e Mnouchkine.

8 Con lo sguardo rivolto al contesto culturale, sociale e politico canadese, ha piuttosto senso chiedersi perché analizzare uno spettacolo che in quel contesto non ha mai avuto luogo. La vicenda chiede allora una prospettiva differente: bisogna distogliere l'attenzione dall'opera d'arte, e leggere nel 'non-spettacolo' un sintomo di un malessere generale, capace di rivelare un cambiamento del paradigma di una visione di mondo costruita sulla relazione di potere tra l'identità maggioritaria e l'alterità minoritaria.

9 Usando le lenti metodologiche degli studi performativi, potremmo allora affermare che lo spettacolo vero e proprio è la polemica. Si potrebbe usare il concetto di «scenario» nel significato datone da Diane Taylor, per proporre un'interpretazione della vicenda in oggetto, l'evento-polemica, come performance.¹⁴ Un concetto che permette di passare dalla osservazione dell'opera in oggetto: lo spettacolo nella sua concezione originaria e realizzazione successiva, all'osservazione di quanto si è verificato piuttosto attorno all'opera: le azioni, i gesti salienti della controversia, con i rispettivi attori sociali, considerati paradigmatici per comprendere le strutture e i comportamenti sociali che danno forma agli immaginari condivisi. Un concetto, quello di scenario, derivato da Taylor dalla terminologia teatrale – il canovaccio usato nella Commedia dell'Arte – per essere traslato nella teoria della performance come strumento essenziale di conoscenza, e compreso nella distinzione tra archivio e repertorio.¹⁵ Come il repertorio, a differenza dell'archivio, trasmette azioni vive e incorporate, così lo scenario, «dispositivo e azione» inerente al repertorio, può essere rivelativo degli immaginari culturali, dei modi in cui le società immaginano se stesse, i loro conflitti e i possibili epiloghi. Quindi: «in luogo di privilegiare *testi* e *narrative*, possiamo anche considerare gli scenari come paradigmi di produzione di senso che strutturano gli ambienti sociali, i comportamenti e i potenziali esiti».¹⁶ L'accezione con cui Taylor utilizza il termine scenario, la cui applicazione privilegiata è quello della conquista coloniale delle Americhe, sembra riformulare e in buona parte assorbire il concetto di «dramma sociale» teorizzato da Victor Turner,¹⁷ quel conflitto sociale - e culturale - tra persone appartenenti a un insieme sociale governato dagli stessi principi a partire dal quale l'antropologo costruisce la sua analisi in parallelo con il rito e la performance teatrale mediata dalla riflessione di Richard Schechner. Per Taylor «gli scenari inquadrano e attivano i drammi sociali»,¹⁸ e nello strutturare gli immaginari possono «come una forma di ossessione»¹⁹ resuscitare e riattivare vecchi drammi. Se Turner immagina una derivazione delle opere d'arte, e in special modo il teatro, dal dramma sociale, per Taylor lo scenario precede, nel senso epistemologico, il dramma sociale, così come viene prima del copione, proprio perché può provocarne la sua riattivazione.

10 Nell'*affaire* Lepage, è lo scenario, come vedremo, del conflitto interculturale tra francofoni e anglofoni che sembra attivare il dramma sociale della polemica. In questo caso, inoltre, è il teatro – il copione mai visto in scena a Montréal – a provocare il dramma sociale, che risulta riattivato, come si intende ipotizzare, da un implicito scenario. La polemica su *SLĀV* e *Kanata* allora può essere letta come una performance, con i suoi comportamenti incarnati, con i suoi protagonisti, una trama, un inizio e una fine che svelano le interazioni e le pratiche sociali della dinamica politica sottesa. La polemica letta come performance è uno strumento diagnostico, un avvenimento incarnato che plasma e al tempo stesso mostra la maniera con cui i protagonisti, che appartengono a delle comunità immaginarie, si percepiscono e si definiscono rispetto all'altro, ad altre comunità.

11 Lo spettacolo mai andato in scena era nelle vie di Montréal erano le manifestazioni che gli afrodiscendenti hanno fatto in risposta a *SLĀV*, ed era nel dialogo/scontro che ha visto confrontarsi Lepage e Mnouchkine con gli autoctoni e i loro sostenitori. C'è da chiedersi allora, quale rappresentazione dell'altro è implicata, più o meno sotterraneamente, negli spettacoli di Lepage? Cosa rivelano i comportamenti assunti durante la polemica?

12 Entrambe le polemiche hanno visto una serie di importanti momenti di confronto tra sostenitori e detrattori, e soprattutto all'inizio Lepage era di frequente interpellato e invitato a dialogare con i manifestanti. Un momento in particolare può essere più rivelativo di altri rispetto l'orizzonte di senso in cui si colloca Lepage relativamente alla rappresentazione dell'altro.

13 In riferimento a *SLĀV*, Lepage ha dichiarato che, quando si è recato a uno degli incontri con i protestatari, era preparato ad argomentare le sue ragioni in inglese, pensando che le critiche arrivassero dal coté anglofono degli artisti del Québec, ma con sua grande sorpresa si è accorto che il suo uditorio era composto piuttosto da manifestanti francofoni: «Prévenu à tort par quelques personnes que j'allais probablement avoir affaire à une bande d'"anglos radicalisés de l'Université Concordia", tout mon argumentaire avait été préparé en anglais. Mais quand j'ai compris que la grande majorité d'entre eux étaient francophones et que la discussion allait se dérouler principalement dans la langue de Molière, je dois avouer que je me suis retrouvé démuni et balbutiant».²⁰

14 Più precisamente Lepage dichiara di essere stato mal consigliato da qualcuno che gli aveva prospettato un incontro con degli «anglofoni radicalizzati dell'Università di Concordia», ossia una delle due università anglofone di Montréal, ma accortosi che i suoi oppositori «parlavano nella lingua di Molière», ha perso ogni capacità di difesa, e si è sentito «impotente» e «balbettante», debole e senza parole.

15 Che fossero stati altri a mal disporlo o fosse stato lo stesso Lepage a pensarlo poco importa, è interessante considerare questa dichiarazione come un indizio di quanto Lepage sia legato a un immaginario che pensa l'identità del Québec ancora oggi dipendente da dinamiche limitate alla conflittualità anglofona e francofona, e ignori, o consideri secondarie, le altre forme di conflittualità, emerse dalle rivendicazioni che negli ultimi anni le minoranze afrodiscendenti e autoctone hanno avanzato.

16 La conflittualità tra francofoni ed anglofoni, ascrivibile all'immaginario di Lepage, è infatti storicamente alla base della costruzione identitaria della provincia del Québec, un'identità culturale e linguistica con dei risvolti nazionalistici molto forti. Questa conflittualità, che esiste dall'epoca della colonizzazione e ha visto storicamente il dominio economico e culturale degli anglofoni sui francofoni, ha vissuto un picco tra gli anni Sessanta e Settanta, con quella che è stata definita la «Révolution Tranquille»,²¹ ossia un movimento politico ma anche intellettuale e artistico, con cui la popolazione francofona ha rivendicato la libertà di parlare francese e di avere istituzioni francofone contro il Canada anglofono. Difendere una lingua, lo sanno bene le popolazioni autoctone a cui è stato vietato di parlare la loro lingua, significa difendere una cultura, una identità, e un intero mondo, reale e simbolico. Il nazionalismo quebecchese che ha sempre spinto per l'indipendenza del Québec dal resto del Canada, senza mai ottenerla, è un nazionalismo collocabile politicamente a sinistra, che si è fatto portavoce dei diritti negati di una minoranza oppressa. I francofoni erano oppressi dalla maggioranza anglofona, che, oltre ad avere il potere economico e politico, lo esercitava con forza. Ad esempio, ai quebecchesi che parlavano solo francese, gli inglesi, loro datori di lavoro, intimavano «speak white!», letteralmente «parla bianco», «parla come un bianco!». Una espressione doppiamente razzista con cui afrodiscendenti e francofoni venivano tacciati con la stessa violenza in quanto popolazioni sottomesse. Per questa ragione, uno dei più importanti esponenti della Révolution tranquille, lo scrittore Pierre Vallières, per indicare i quebecchesi, ha usato l'espressione «nègres blancs d'Amérique», nell'associare appunto i quebecchesi alle popolazioni afrodiscendenti storicamente schiavizzate e oppresse da parte dei bianchi.²²

- 17 Se da un lato questo aspetto fa pensare che il Québec, avendo lottato per l'indipendenza e contro gli oppressori, abbia una sensibilità spiccata per le rivendicazioni identitarie e per le minoranze, dall'altro rivela anche come questa indipendenza sia stata ottenuta dalla cultura francofona a spese delle altre culture minoritarie, e in particolare quelle autoctone.²³ Questa è l'accusa che viene fatta negli ultimi anni al nazionalismo quebecchese, sia da parte degli anglofoni (che mantengono sempre con i francofoni delle forme di conflittualità e competizione) sia da parte degli stessi francofoni capaci di mettersi in discussione. Afrodiscendenti e autoctoni sono stati di fatto il grande rimosso, sia della cultura anglofona che di quella francofona canadese, che si è considerata minoranza oppressa ignorando però le altre minoranze oppresse, e verso le quali ha reiterato atteggiamenti colonialisti.
- 18 Oggi questa contraddizione è un nervo scoperto per l'orgoglio francofono del Québec, ed è in atto un profondo ripensamento, anche in termini di immaginario internazionale, del nazionalismo quebecchese. Il Québec, sia politicamente che culturalmente, ha difeso il modello politico interculturale, che ha l'intento di affermare una identità comune fondata sulla lingua e la cultura francese, contro il modello multiculturale, distintivo della politica canadese anglofona, istituito per difendere le specificità di ogni gruppo etnico, senza aspirare all'integrazione in una cultura comune più vasta.²⁴ Si potrebbe dire che nella relazione interculturale affermata nel Québec esiste sia la possibilità che il fallimento di un dialogo costruttivo con le culture altre, autoctone, afrodiscendenti, ma anche immigrate. Nella relazione interculturale dovrebbe esserci la possibilità di ascoltare l'altro, di permettergli di riappropriarsi della sua voce, troppo a lungo messa a tacere senza il rischio dell'assimilazione.
- 19 Lepage, nato nel 1957 nella città di Québec, ha vissuto molto giovane il periodo delle lotte per l'affermazione della francofonia e sperimentato personalmente il conflitto con gli anglofoni.²⁵ Questo conflitto, che ha plasmato l'immaginario e la sua identità traspare da subito in molti dei suoi spettacoli.²⁶ Quello ad oggi più autobiografico, intitolato *887*, dal numero civico della sua abitazione a Québec, e portato in scena dallo stesso Lepage nel 2015, racconta la sua giovinezza nella capitale in un continuo intreccio tra vicende familiari ed eventi storici. Significativamente l'espedito drammaturgico da cui prende avvio lo spettacolo, centrato sul tema della memoria personale e collettiva, è il tentativo di ricordare, con uno sforzo mnemotecnico, la poesia *Spike White* della scrittrice e drammaturga Michele Lalonde, composta storicamente proprio in risposta all'intimazione degli anglofoni, e diventata manifesto della Révolution Tranquille. Se il regista quebecchese non si è mai sbilanciato apertamente rispetto al movimento nazionalista, definendosi piuttosto un «“tiepido separatista” o un “separatista occasionale”»,²⁷ nel suo spettacolo più politico, dove prende forma un confronto intimo con la sua identità, l'immaginario incarnato attraverso il vissuto della storia sembra emergere potentemente.
- 20 Rispetto all'attualità di questo conflitto, per quanto i francofoni in Canada rimangano una minoranza a rischio di essere fagocitata, bisogna riconoscere che i tempi sono cambiati. Il confronto tra anglofoni e francofoni non è più primario ed esclusivo nella definizione dell'identità culturale del Québec. Piuttosto, oggi, è prioritario il confronto anche con le altre comunità minoritarie afrodiscendenti e autoctone, che sono le vere protagoniste – assenti – degli spettacoli in questione, e la cui invisibilità storica è stata ancora una volta reiterata.
- 21 La polemica contro Lepage si iscrive nel generale ripensamento del nazionalismo quebecchese ed ha contribuito a rafforzarlo. Oggi nel contesto teatrale c'è il sospetto, da parte di intellettuali e artisti, che il Québec sia rimasto per troppo tempo concentrato sulla propria questione identitaria, ignorando le altre. Negli ultimi tre anni, anche come effetto della polemica, la scena montrealese sta cambiando: si moltiplicano gli spettacoli con tematiche decoloniali, più spazio è dato al teatro autoctono e afrodiscendente, aumentano le produzioni dove c'è una maggiore presenza di attori non bianchi, con il rischio,

certamente sempre in agguato, di una strumentalizzazione. E sempre più questi cambiamenti vengono regolamentati istituzionalmente, con la creazione ad esempio, nei teatri, di comitati etici finalizzati a monitorare i programmi artistici.

22 La strenua difesa sostenuta da Lepage rispetto alle accuse di appropriazione culturale, nell'affermare la specificità del teatro come arte in cui ci si mette nei panni dell'altro, si incarna l'altro, se considerata inscindibilmente al contesto sociale storico e politico è destinata ad essere profondamente ridimensionata. Questo principio considerato esclusivamente di per sé perde di significato, così come l'affermazione della libertà d'espressione, sostenuta principalmente da Ariane Mnouchkine, coerentemente all'ideale libertario repubblicano francese a cui appartiene, considerata in sé e per sé risulta un principio molto astratto. La libertà di espressione come imperativo apriori è valevole idealmente e anche ideologicamente, ma contestualizzata impone la domanda: "libertà d'espressione di chi? Nei confronti di chi?". I valori universali da sempre difesi, in teatro e fuori del teatro, devono essere messi alla prova del fuoco della realtà particolare, della realtà determinata, del qui e dell'ora.

23 La questione chiede di considerare il contesto in cui e da cui si osserva, la realtà storica oltre agli immaginari incarnati. Basta pensare ad esempio al teatro Elisabettiano, quando la società impediva alle donne di recitare, per cui tutti i ruoli, anche quelli femminili erano interpretati da attori maschi; ma potremmo andare ancora più indietro alla Grecia antica, dove valeva lo stesso principio. In questi casi la legge regolamentava chi aveva il diritto e la libertà di essere in scena, di interpretare e di rappresentare; oggi, nelle società democratiche idealmente egualitarie, apparentemente non ci sono vincoli giuridici, ma la libertà di interpretazione e rappresentazione, che almeno a priori dovrebbe essere data a tutti, di fatto è inscindibile dalla realtà sociale, economica e politica dei relativi contesti, e soprattutto, dalle visioni del mondo su cui si radicano queste realtà. La libertà di rappresentare è inscindibile dalle regole non scritte che danno forma a rappresentazioni, a immaginari coloniali che dominano ancora, spesso inconsapevolmente, incarnati nei corpi, nel pensiero delle comunità dominanti. Immaginari che agiscono inconsciamente nelle modalità con cui si rappresenta l'altro. L'altro allora risulterà spesso stereotipato, svilito; e anche quando l'altro è rappresentato con rispetto, la questione che si pone è perché la maggior parte delle volte non è egli stesso a autorappresentarsi, a raccontare se stesso.

24 Difendere la libertà di mettersi artisticamente nei panni dell'altro o di esprimersi liberamente come principio in sé e per sé è reiterare l'ideale estetizzante dell'*art pour l'art*, dell'artista *super partes*, libero da ogni responsabilità. Significa, ancora una volta, osservare l'oggetto artistico senza gli attori, il contesto politico, sociale in cui si colloca.

25 La tendenza a considerare l'arte di per sé, indipendentemente dal contesto sociale e politico è frutto del paradigma modernista dell'arte extrastorico e universalista tipico della concezione eurocentrica, che ha ancora molto peso, spesso inconsapevolmente, nel pensiero occidentale. Significativamente, nel 1976, il termine "appropriazione culturale" è stato introdotto in Canada dal critico d'arte e artista Kenneth Coutts-Smith associandolo al «colonialismo culturale» perpetrato dal quel paradigma.²⁸ Se l'arte, secondo Coutts-Smith, non può essere considerata indipendentemente dalle dinamiche sociali, oggi i fenomeni di appropriazione culturale devono essere compresi nel contesto di una riflessione decoloniale. Quando accade invece che il termine appropriazione culturale è stato spesso equiparato a dinamiche di innocue ibridazioni, scambi culturali, prestiti sempre legittimi perché fatti in nome di diritti universali che pertengono però solo alle società dominanti.²⁹ Ma nel dibattito generato per la prima volta con tanta forza in Québec, è evidente come la problematica sollevata dall'accusa di appropriazione culturale sia inscindibile da una riflessione sui rapporti di forza tra culture dominanti e dominate, e quindi non semplicemente una questione di scambi o prestiti culturali. La relazione di potere deve essere considerata infatti la vera discriminante che giustifica l'accusa di appropriazione

culturale; e la postura di Lepage e Mnouchkine risulta entrare pienamente nel paradigma denunciato da Coutts-Smith.

- 26 La questione riguarda gli immaginari incarnati dove possono essere decrittate le relazioni di potere. Coerentemente alle acquisizioni dei Performance Studies, ampiamente irrorati dai Cultural Studies, basterebbe rifarsi alla definizione che Piergiorgio Giacchè dà di teatro come «doppio della cultura», come «agire e vedersi agire»,³⁰ dove le azioni sono intese come incarnazioni di rappresentazioni, nella accezione datane dalla antropologia interpretativa di Clifford Geertz, per considerare che il teatro, nel replicare o produrre queste rappresentazioni, non può ignorare le questioni della rappresentazione di “cosa” e di “chi” da parte di “chi”.
- 27 Il principio di mettersi nei panni dell'altro è inerente al significato stesso di rappresentazione, che etimologicamente, dal latino *re-praesentare*, significa non solo rendere presenti cose passate o lontane, ma anche presentare al posto dell'altro, mostrare in sé la figura di altri, o fare le veci di altri. Come ha indicato Sanchez si tratta dei due significati della rappresentazione resi eloquenti in tedesco dalla parola *Darstellung*: la rappresentazione dell'altro mediante l'imitazione o la costruzione di un personaggio, e dalla parola *Vertretung* che indica il rappresentare nel senso di agire in rappresentanza di qualcuno, ed ha un significato intrinsecamente politico.³¹ In entrambi i casi la rappresentazione si alimenta di una assenza, e trova ragione in un meccanismo di oggettivazione e distanziamento che pertiene alla logica mimetica.
- 28 Il paradigma mimetico della rappresentazione, costitutivo della cultura occidentale e basato sull'assenza, l'oggettività e la distanza ha attraversato una crisi profonda nel corso del XX secolo a partire dalla rivoluzione delle Avanguardie Storiche, e ha registrato una ulteriore messa in crisi dagli anni Settanta sotto la spinta dell'emergenza della lettura performativa delle pratiche artistiche sempre più ancorate, nel tentativo di smantellare la rappresentazione, al paradigma della presenza.
- 29 È la scoperta dell'altro, di altri mondi, di altre culture che ha contribuito storicamente, di pari passo alla 'svolta performativa', a mettere in discussione il modello egemone e universalista della rappresentazione proprio della cultura europea. È la scoperta di ciò che non è rappresentato, e di ciò che non è rappresentabile a mettere in discussione l'ordine mimetico della rappresentazione. Per questo, come ha affermato Rustom Bharucha, primo negli anni Ottanta a parlare di appropriazione culturale nel contesto teatrale riferendosi al *Mahābhārata* di Peter Brook, oggi il teatro interculturale deve essere ripensato rispetto a un paradigma politico più radicale, non tanto post-coloniale ma – elaborando le acquisizioni di Walter Mignolo – decoloniale per far fronte alla mentalità, agli immaginari che nutrono in modo inconsapevole corpi e menti.³²
- 30 La critica alla rappresentazione, a metà del XX secolo, trova una voce autorevole nelle parole di Jaques Derrida sul teatro della crudeltà di Antonin Artaud che non si alimenta di rappresentazioni perché è «la vita in ciò che ha di irrappresentabile»;³³ dove l'irrapresentabile è soprattutto ciò che l'Occidente ha rifiutato di rappresentare, ha rimosso dal suo sguardo. Similmente Gilles Deleuze osserva come il teatro di Carmelo Bene, attraverso la negazione di una serie di convenzioni, quali l'interpretazione del personaggio, della messa in scena del testo, crei delle forme di smantellamento del potere e delle figure della coscienza minoritaria in funzione antirappresentativa.³⁴
- 31 Le strategie decostruttive della rappresentazione mimetica, forti anche del post-strutturalismo e decostruzionismo francese, sono diventate uno degli imperativi nel nuovo teatro del secondo Novecento, e a fine millennio, la negazione della rappresentazione come paradigma universale a teatro si è tradotta nel rifiuto di essere mediati dalla parola altrui. Per i Performance Studies, i Gender e i Queer Studies il rifiuto della rappresentazione è centrale, come è centrale per converso la presenza del performer.
- 32 Quando si parla di presenza si parla anzitutto di corpo. La presenza non è interpretazione, è luogo epifanico di presentazione del sé, di un soggetto che in scena

autoespone se stesso. Le nuove forme d'espressione, avendo nel corpo il principale agente, sono parte della dimensione performativa che attraversa trasversalmente riformando gran parte delle arti contemporanee.

33 Per questo bisogna uscire dall'ottica strettamente teatrale e considerare la più ampia prospettiva performativa per capire le questioni implicate nella richiesta delle comunità autoctone e afrodiscendenti di essere coinvolte negli spettacoli di Lepage. Un coinvolgimento come richiesta di collaborazione fattiva, in carne e ossa, che si traduce anche in presenza rappresentativa (*Vertretung*) per la comunità di appartenenza e agli occhi del mondo intero, nell'esigenza di autoaffermarsi e di rivendicare identità e cultura.

34 La richiesta del coinvolgimento in carne ed ossa pretende che la rappresentazione, nel senso politico del termine, sia radicata nella presenza al fine di favorire l'autodeterminazione di una minoranza oppressa e sia sottratta a chi storicamente detiene il potere di rappresentanza. Una sensibilità più sviluppata a livello istituzionale in Canada che in Europa. Un dettaglio significativo dell'*affaire Lepage* è che *Kanata* non ha ottenuto i finanziamenti chiesti nel 2016 al Conseil des arts du Canada (CAC), il principale organismo pubblico di sostegno alle arti a livello federale, sensibilizzato negli ultimi anni alla questione della autodeterminazione dei popoli autoctoni con uno specifico programma dedicato alla riconciliazione. Un programma in cui la consapevolezza dell'importanza della collaborazione tra artisti autoctoni e non va di pari passo con l'imperativo etico e l'attenzione dei rischi dell'appropriazione culturale³⁵. La richiesta di finanziamento fatta per *Kanata*, infatti, è stata respinta per «mancanza di informazioni nella descrizione del progetto in merito alla consultazione e all'inclusione degli autoctoni nel processo creativo».³⁶

35 Le riflessioni sulla presenza negli studi teatrali e performativi si sono per lo più concentrate su questioni puramente estetiche. Per ritrovare il valore politico della presenza del corpo sulla scena, un riferimento a cui ricondursi è ancora Diana Taylor, che rivendica la presenza legata all'importanza di dire "Io" per le persone che l'Occidente ha invisibilizzato, e l'affermazione di sé imprescindibilmente legata al corpo, all'esserci concretamente, fisicamente in un dato contesto dove gli immaginari, ma potremmo parlare anche di epistemologie, coloniali sono ancora dominanti.³⁷ Soprattutto quando non ci sono parole, non ci sono narrazioni, quando non c'è la forza di prendere parola, il corpo è uno strumento di resistenza e di lotta, capace di incidere sugli immaginari e sulle politiche ad essi associate. Il corpo in questo senso è uno strumento rivoluzionario, capace di rompere il regime dell'invisibilità che l'Occidente ha costruito con le politiche colonialiste, imperialiste, estrattiviste perpetrate a livello epistemologico. Pretendere la presenza di chi è stato storicamente invisibilizzato è un imperativo etico ineludibile quando non si può più ignorare l'altro, quando si riconoscono i limiti delle reciproche libertà. Oggi la riflessione etica deve accompagnarsi alla dimensione estetica propria delle arti, forzando l'indipendenza che questa ha sempre rivendicato proprio perchè storicamente ancorata a una concezione decontestualizzata dell'arte.

36 Le rivendicazioni identitarie che cercano nel corpo un veicolo di affermazione sono la risposta alla vergogna con cui era tacciato chi apparteneva a una etnia diversa dalla maggioranza al potere. Queste rivendicazioni identitarie sono considerate negativamente come forme di "essenzialismo", associate, come ha notato bell hooks, a nozioni di purezza etnica e razzismo.³⁸ Ma come è stato riconosciuto, anche da Gayatri Chakravorty Spivak, nel contesto degli studi postcoloniali e femministi, possiamo parlare di «essenzialismo strategico»,³⁹ necessario a infrangere una epistemologia ancora radicata in una visione del mondo colonialista, quindi un passaggio per certi versi obbligato. Possiamo riconoscere il valore performativo di queste rivendicazioni, il loro essere azioni finalizzate alla rivoluzione di un ordine consolidato. Come possiamo riconoscere anche nell'«ontologia realista agenziale», che Karen Barad propone alla base dell'idea materialista di performatività, un tentativo di superare il «rappresentazionismo» pervasivo nel campo

politico, linguistico, epistemologico occidentale e basato sulla distanza metafisica tra rappresentazioni e oggetti rappresentati.⁴⁰

37 La rappresentazione interpellata dall'etica, scrive Sanchez, mostra tutta la sua paradossalità che ha nel corpo il suo puntello: «il corpo è indissociabile dalla sua immagine ed è sempre, al contempo, la sua propria immagine. Però questa immagine diviene rappresentazione solo quando si prescinde dal corpo che la sostiene, quando il corpo è assente o quando il corpo viene privato di ciò che lo definisce come corpo soggettivo».⁴¹ Sanchez tenta una risposta a questo paradosso con l'introduzione del concetto di «in-trascendenza»: una trascendenza immanente che non usa la rappresentazione per diventare rappresentante o rappresentativo dell'altro negando la soggettività e la singolarità dei corpi.⁴²

38 Se l'etica della rappresentazione è un'etica del corpo, il limite della rappresentazione è essere pensata indipendentemente dalla sua incorporazione, e porre in secondo piano la relazione con l'altro. Quando la relazione con l'altro è invece prioritaria lo schema che oppone l'osservatore all'osservato propria della dinamica mimetica oggettivante e distanziante viene meno, e il riconoscimento identitario si dà piuttosto nell'incontro, nella relazione tra soggetti.

39 Il paradosso della rappresentazione trova conferma nella considerazione di Jean-Luc Nancy secondo cui non può darsi presenza senza rappresentazione, perchè il presentarsi all'altro – questo il significato etimologico della parola *praestāre* – genera inevitabilmente una rappresentazione, data nel gioco intensivo della presenza che non è mai, secondo il filosofo, ripiegata su se stessa.⁴³ Accanto alla consapevolezza che sia l'incontro, la relazione, a dover essere prioritaria – quell'incontro difettoso nei progetti *SLĀV* e *Kanata* – la domanda da porsi è piuttosto: “quale rappresentazione?”. Ancora una volta: non la rappresentazione in sé per sé, ma questa o quella rappresentazione, nel suo contesto di pertinenza.

40 Se, seguendo Nancy, non ci si può sbarazzare tanto facilmente della rappresentazione, la rivendicazione della presenza nelle pratiche performative è un atto rivoluzionario finalizzato alla trasformazione della rappresentazione: mette in discussione la rappresentazione dominante per modificarla, per inaugurare delle nuove rappresentazioni, che a un certo punto dovranno essere a loro volta messe in discussione, modificate. Queste, per compiere una vera rottura non devono replicare forme e modi delle rappresentazioni che intendono destituire, devono creare piuttosto delle rappresentazioni trasformate, modelli senza la pretesa di univocità, totalitarismo, dominio che l'orizzonte epistemico occidentale ha generato. Le rivendicazioni identitarie devono mirare a una sempre più vasta accessibilità alla scena per le comunità marginalizzate, perché la libertà di rappresentare l'altro sia data a chiunque. Nel fare questo le affermazioni identitarie devono evitare di essere strumentalizzate dal sistema stesso che intendono relativizzare, cadendo nel gioco di stereotipizzazione e negazione. La rivendicazione della presenza, per il suo portato sia fisico che immaginale, è la lotta da condurre per uscire dalle dinamiche coloniali di rappresentazione stigmatizzanti gli individui e le loro possibilità artistiche a causa della loro origine etnica subalterna.

Note

1 Per una ricostruzione dettagliata delle polemiche associate ai due spettacoli si rimanda alla letteratura italiana sul tema: Daniela Sacco, *Cultural appropriation and theatre. Rethinking aesthetics, starting with the case of Robert Lepage's Kanata*, «Itinera», 20 (2020), pp. 157-176; Anna Maria Monteverdi, *La controversia teatrale. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/Théâtre du Soleil*, «Acme», 1 (2019), pp. 283-295; Anna Maria Monteverdi, *Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/Théâtre du Soleil*, «Arabeschi», 13 (2019), pp. 176-189. Consultato il 20 luglio del 2019; Grazia D'Arienzo, *La questione autoctona e l'eredità coloniale del Canada. Appunti su Kanata, di Robert Lepage*, «Mimesis Journal», 8, 2 (2019), pp. 167-174. Si

rimanda anche alle pubblicazioni nate in contesto canadese che verranno citate via via nel testo, oltre a segnalare due rassegne bibliografiche di articoli pubblicati sui giornali quebecchesi tra il 2018 e 2019 a cura di Pierre Lemay: “SLĀV: Bibliographie des articles publiés au sujet du spectacle SLAV dans quelques journaux québécois en 2018 et 2019”, in *PhiloTR*, 11 septembre 2018, [online], <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/2018/09/slav-bibliographie-des-articles-publies-au-sujet-du-spectacle-slav-dans-quelques-journaux-quebecois-en-2018/>> (ultima consultazione 2 maggio 2023) e “KANATA: Bibliographie des articles publiés au sujet du spectacle KANATA dans quelques journaux québécois en 2018”, in *PhiloTR*, 28 octobre 2018, [online], <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/2018/10/kanata-bibliographie-des-articles-publies-au-sujet-du-spectacle-kanata-dans-quelques-journaux-quebecois-en-2018/>> (ultima consultazione 2 maggio 2023).

2 Nel Canada con Prime Nazioni (First Nation/Premières Nations) si indica uno dei tre popoli autoctoni, assieme agli Inuit e Metis, che vivevano nel continente già prima dell'arrivo dei coloni a metà del XVI secolo. Si preferisce fare uso qui del termine generale “autoctono” (che traduce il francese più utilizzato nel Québec: “autoctone”) piuttosto che nativo (che traduce invece il termine più utilizzato nel Canada anglofono *native* o *indigenous*).

3 Sullo spettacolo *SLĀV* tra la grande quantità di articoli nel contesto del Québec si segnala in particolare: Philippe Howard, *Getting Under the Skin: Antiracism, Proximity, and Resistance in the SLĀV Affair*, «Theatre Research in Canada», (TRIC/TRAC), 41, 1 (2020), pp. 126-148; Lefrançois D., Éthier M-A., 2019. David Lefrançois, Marc-André Éthier, *SLĀV: une analyse de contenu médiatique centrée sur le concept d'appropriation culturelle*, «Revue de recherches en littérature médiatique multimodale», 9 (2019) [online], consultato in data: 23 luglio 2022. Su *SLĀV prise 2* si veda Catherine Lalonde, *'SLAV' prise 2: faire mieux*, «Le Devoir», 23 gennaio 2019 [online] consultato in data: 27 luglio 2022.

4 Tra le molteplici pubblicazioni soprattutto in ambito quebecchese, si segnala una monografia sul tema a partire dal caso Lepage: Ethel Groffier, *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autoctones et liberté d'expression*, Leméac Éditeur, Montréal 2020; si veda anche: Nicolas Renaud, “L'art au temps du colonialisme au Québec. Le film of the North et la pièce Kanata”, in L. Celis, M. Hébert (sous la direction de), *Devoir de Mémoire. Perspectives sociales et théoriques sur la vérité, la justice et la réconciliation dans les Amériques*, Les Presses de l'Université Laval, 2020, cap. 4, pp. 45-67.

5 Catherine Lalonde, “Kanata”: *les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine*, «Le Devoir», 11 luglio, 2018 [online], consultato in data: 11 dicembre 2022. Sulla The Truth and Reconciliation Commission si rimanda al sito governativo: <<https://www.rcaanccirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525>> (ultima consultazione 2 maggio 2023).

6 Aa, *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones*, «Le Devoir», 14 luglio 2018, consultato in data: 11 dicembre 2022.

7 Sul tema del teatro e dell'alterità nel contesto di studi italiani si veda Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, dove l'analisi esula però da riflessioni post- o de-coloniali.

8 José Antonio Sánchez, *Etica della rappresentazione*, «Stratagemmi», 35 (2017), pp. 55-74; si veda dello stesso autore: *The body of others. Essays on ethics and representation*, Methuen Drama, Bloomsbury, London 2022.

9 Si rimanda al sito del documentario: <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2019-v37-n3-cb04563/90665ac/>, e a una intervista alla regista: Marie Claude Mirandette (a cura di), Hélène Choquette, réalisatrice de Lepage au Soleil: à l'origine de Kanata, «Ciné-Bulles», 37, 3 (2019), pp. 14-18.

10 Le Residential Schools sono recentemente tornate alla ribalta per i numerosi ritrovamenti di resti umani sepolti nei terreni circostanti: morti non registrate e quindi, anche queste, oggetto di una nuova inchiesta. Una vicenda che ha portato la mobilitazione, nel luglio 2022, del Papa Francesco con un viaggio in Canada e la dichiarazione pubblica di scuse da parte della Chiesa Cattolica alle popolazioni autoctone, canadesi e non solo.

11 Si rimanda al report finale della Inchiesta nazionale sulle donne e ragazze autoctone scomparse e assassinate: <<https://www.mmiwg-ffada.ca/final-report>>.

12 Sul caso di Pamela Masik si veda: Meg Pinto, *Pamela Masik and The Forgotten exhibition: controversy and cancellation at the Museum of Anthropology*, «Museum Anthropology», 36, 1 (2013), pp. 4-17.

13 Per una descrizione dettagliata dello spettacolo e un'analisi congiunta del testo si rimanda al lavoro di tesi di laurea magistrale di Esther Landrier: “Encore une fois, l'histoire s'écrira sans nous, les Autochtones?” Histoire d'une Lutte pour la reconnaissance et l'intégration des voix autochtones dans les dramaturgies contemporaines francophones. Une étude de la pièce *Kanata. Episode 1. La Controverse*, mise en scène Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil, de son contexte, de

ses enjeux et de ses conséquences dans le domaine des études théâtrales. Art et histoire de l'art. Master de Recherche Théâtre, Ecritures et Représentations, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2019-2022, sous la direction de Sylvie Chalaye: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03716342>> (ultima consultazione 2 maggio 2023), in particolare pp. 97-111.

14 Cfr. Diana Taylor, *Performance*, translated from Spanish by Abigail Levine, adapted into English by Diana Taylor, Duke University Press, 2016.

15 Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Artemide, Roma 2019, pp. 63-69; Ead., *The Archive, and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 28-33.

16 Ead., *Performance, politica e memoria* cit., p. 62; in corsivo nel testo.

17 Victor Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1997.

18 Diana Taylor, *Performance, politica e memoria* cit., p. 63.

19 *Ibid.*

20 Robert Lepage, *SLĀV, une année de bruit et de silence*, lettera pubblicata sul profilo Facebook della sua compagnia Ex Machina, 20 dicembre 2018: <<https://www.facebook.com/notes/737912843805266/>> consultato in data 28 dicembre 2022.

21 Sulla Révolution Tranquille esiste una bibliografia molto vasta, ci si limita qui a indicare la recente *Brève histoire de la Révolution Tranquille*, di Martin Pâquet e Stéphane Savard, Les Éditions du Boréal, 2021.

22 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Parti Pris, Québec 1968.

23 Per una riflessione critica del nazionalismo del Québec si rimanda principalmente a Dalie Giroux, *L'oeil du maître*, Mémoire d'Encrier, Montréal 2020.

24 Cfr. Gérard Bouchard, *L'interculturalisme. Un point de vue québécois*, Boréal, Montréal 2012.

25 Sul teatro di Robert Lepage nel contesto degli studi italiani si rimanda alle ricerche fatte da Anna Maria Monteverdi, in particolare *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

26 Basti ricordare, nel 1990, *Romeo and Juliette* da Shakespeare, codiretto con Gordon McCall, dove il conflitto tra i Montecchi e i Capuleti è trasposto nel conflitto tra due famiglie canadesi di cui una anglofona e l'altra francofona. Sul rapporto tra il teatro di Lepage e la cultura interculturale e nazionalista del Québec si veda: Christie Carson, *Robert Lepage's Intercultural Encounters*, Cambridge University Press 2021.

27 Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage* cit., p. 182.

28 Kenneth Coutts-Smith, *Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism*, «Third Text», 16, 1 (2002), pp. 1-14.

29 Sul concetto di appropriazione culturale in riferimento alle arti si veda James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, MA/Oxford 2008, dove però la relazione di potere non è considerata il discrimine per definire l'appropriazione culturale.

30 Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2004.

31 José Antonio Sanchez, *Etica della rappresentazione* cit., p. 60.

32 Rustom Bharucha, "Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present", in Gerardo Guccini et al. (ed. by), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, Dipartimento delle Arti, Bologna, 2020, pp. 37-54. Sull'accusa di appropriazione culturale nei confronti di Peter Brook si veda Rustom Bharucha, *Peter Brook's "Mahabharata": A View from India*, «The Journal of Cinema and Media», 35 (1988), pp. 33-62. Sul concetto di decolonialità si rimanda a Walter Mignolo and Catherine E. Walsh, *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, 2018. Per una riflessione decoloniale del contesto performativo autoctono del Québec si rimanda a Julie Burrelle, *Encounters on Contested Lands. Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, Northwestern University Press 2018.

33 Jaques Derrida, *Prefazione* (1966), in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1999, p. IX.

34 Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, trad. it. di Jean Paul Manganaro, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 85-113.

35 Cfr. Jean-Philippe Uzel, *Appropriation artistique versus appropriation culturelle/ Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation*, «Esse», 97 (2019), 11-19.

36 Emmanuelle Walter, *Pas de comédiens amérindiens: un spectacle sur la colonisation capote au Canada*, «Arrêt sur images», <<https://www.arretsurimages.net/articles/extractivisme-culturel-ariane-mnouchkine-critiquee-par-des-amerindiens-au-canada>> consultato il 22 dicembre 2022. Le ragioni dettagliate del rifiuto del finanziamento da parte del Conseil des Arts du Canada sono leggibili online da una “messa a punto” dello stesso Conseil pubblicata in piena polemica: <<https://conseildesarts.ca/medias/2018/08/mise-au-point>> consultato il 22 dicembre 2022.

37 Cfr. Diane Taylor, *iPresente!: The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020.

38 Cfr. bell hooks, *Eating the Other: Desire and Resistance*, in Id. *Black Looks: Race and Representation*, South End Press 1992, pp. 367-380. Per una definizione di essenzialismo si veda: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London (2000) 20072, pp. 73-75.

39 Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, edited by Sarah Harasym, Routledge, London 1990, p. 11.

40 Cfr. Karen Barad, *Performatività della natura, quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

41 José Antonio Sanchez, *Etica della rappresentazione* cit., p. 57.

42 Ivi, p. 74.

43 Jean-Luc Nancy, *Della presenza, conversazione con Jean-Luc Nancy*, a cura di Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi, in E. Pitozzi (a cura di), *On presence*, «Culture Teatrali», 21 (2011), pp. 9-14.

Per citare questo articolo

Riferimento cartaceo

Daniela Sacco, «L'affaire Lepage», *Mimesis Journal*, 12, 1 | 2023, 73-90.

Riferimento elettronico

Daniela Sacco, «L'affaire Lepage», *Mimesis Journal* [Online], 12, 1 | 2023, Messo online il 01 juillet 2023, consultato il 07 août 2023. URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/2661>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.2661>

Autore

Daniela Sacco

È ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso IUAV, Università di Venezia. È stata Marie Skłodowska-Curie Research Fellow, nell'ambito dell'European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme, presso l'Università degli Studi di Milano e l'UQAM, Université du Québec à Montreal, dove ha insegnato presso l'École supérieure de théâtre nel 2019 e 2022. Tra le sue pubblicazioni: *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo* (2012); *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Goethe in Italia: formazione estetica e teoria morfologica* (2016); *Tragico contemporaneo: forme della tragedia e del mito nel teatro italiano [1995-2015]* (2018).

Diritti d'autore



Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>