

Gli immaginari incarnati di Bertozzi e Sacco

Alma Mileto

27 Marzo 2026

Scegliere di parlare oggi in Italia di multiculturalismo e appropriazione culturale è senza dubbio un gesto politico rilevante, ma il libro di Marco Bertozzi e Daniela Sacco, [*Immaginari incarnati. Appropriazioni culturali, cinema, arti dal vivo*](#), edito da Quodlibet, ha il merito ulteriore di dimostrare come la capacità di muoversi verso una cultura diversa con rispetto e lucidità sia in primo luogo l'istanza che dovrebbe guidare un atto artistico che possa dirsi creativo e al tempo stesso consapevole. Detto altrimenti, il testo di Bertozzi e Sacco sceglie di parlare di appropriazione culturale perché quest'ultima sia una lente attraverso la quale interrogarsi su quale sia oggi un'arte feconda, quali i tipi di linguaggi che riescano ad incontrare l'alterità – che, se ci si pensa, è il primo mandato di ogni pratica artistica e di ricerca.

Marco Bertozzi

Daniela Sacco

Immaginari incarnati

Appropriazioni culturali, cinema, arti dal vivo

Quodlibet Studio



I due studiosi arrivano in Canada la prima volta nel 2018. Dopo un lungo periodo di permanenza interrotto dalla pandemia tornano nel 2021/2022 per un intero anno di visiting. È nel territorio del Québec, che vive proprio in questi anni momenti caldi del conflitto tra autoctoni e alloctoni – tra le altre cose, spettacoli teatrali (*SLĀV* e *Kanata*) di registi del calibro di Lépage e Mnouchkine vengono, in seguito a una serie di polemiche, annullati o mai messi in scena perché ritenuti inadeguati a rappresentare i popoli nativi senza che questi siano chiamati in prima persona a collaborare – che Bertozzi e Sacco cominciano a sviluppare un'idea di racconto che porti oltreoceano la loro viva esperienza di osservatori dialoganti (cinematografici, teatrali, politici, sociali).

Nel calderone, a cui tutti siamo abituati, di discorsi su *cancel culture* e *politically correct*, la loro narrazione è capace di filtrare diversi stimoli e sguardi sulle cose che non si arroccano mai su un solo punto di vista, non liquidano questioni delicate in definizioni standard, piuttosto riportano in modo sincero e appassionato – l'utilizzo assiduo della prima persona ne è diretta manifestazione – ciò che il loro pensiero ha “sentito” in quei luoghi, avvertendo la necessità di traslare una lotta lunga secoli in un orizzonte di discorso ben più ampio, che potremmo dire corrisponda a una riflessione su un'arte che oggi ha forse il compito principale, in tutto il mondo, di vivere una «svolta relazionale» (Bertozzi, p. 102) che la guidi verso un incontro reale con il diverso da sé.

A fronte di un «epistemicidio», usando il termine di Boaventura de Sousa Santos, che per anni ha condannato alla morte usanze, costumi e pratiche delle minoranze autoctone in Canada, nel presente lo «scenario della polemica» (Sacco, p. 28) assume toni particolarmente accesi. A quasi vent'anni dai primi passi importanti come, nel 1985, il riconoscimento di dieci nazioni autoctone nella provincia del Québec e l'abolizione della legge che comportava la perdita dello statuto identitario di indiane alle donne sposate con un bianco, il dramma sociale tra maggioranza e minoranze culturali continua a portarsi sulla scena, usando un termine volutamente teatrale, con insistenza.

Sacco, tra gli altri esempi, fa quello del regista Yves Sioui Durand e la sua compagnia Ondinnok (un termine wendat), che con uno spettacolo come *Le porteur de peines du monde* (1985) pensava già la scena teatrale come luogo di guarigione delle ferite simboliche inferte ai popoli autoctoni, una sorta di «rimpatro performativo», per dirla con Julie Burelle, che permettesse a memorie ancestrali, credenze e sensazioni perdute ed occultate di trovare un nuovo spazio sul palcoscenico. Ciò significa in primo luogo che la performance teatrale sposta i conflitti propri di un territorio fisico entro lo spettro immaginario di un ambiente

creativo, in grado di riattivare pratiche politiche, culturali e sociali attraverso i corpi presenti sulla ribalta – d'altronde, come ricorda Diana Taylor, le memorie dei nativi si compongono di un repertorio in primo luogo trasmesso attraverso la gestualità, la corporeità, la pratica orale.



Ondinnok, Le porteur deis peines du monde (1985). Foto di Bernard Dubois.

Arriviamo così ad un paio di punti essenziali per la comprensione di una trasformazione delle arti in favore di un recupero del dialogo con l'altro: la capacità di riprodurre azioni concrete su un piano simbolico mettendo al centro i corpi – la svolta performativa del teatro – e il ritorno alla viva voce, che a differenza di un archivio di pratiche fissato nella scrittura e dunque, venendo a Derrida, ancorato in quel principio ordinante (*arkè*) che lo guida, riesca a incarnare l'espressione vivente, imprevedibile e rivoluzionaria del racconto orale. Non esistono identità fisse e immutabili (o, peggio, prototipi nati dai cosiddetti movimenti "Indian lovers", che sembrano voler portare alla ribalta un profilo romanticizzato e pittoresco di nativo che non ha nulla a che fare con la realtà presente) ma accumuli vitali di ricordi, contraddizioni e inclinazioni, DNA che come «siti archeologici» – li definisce così un altro regista di origini native Jocelyn Sioui – aspettano di essere esplorati nella propria fragilità, lontano da una rappresentazione artistica tesa a categorizzare concetti e molto vicino a pratiche in grado di accogliere una «riapertura ermeneutica» (Bertozzi p. 131) all'imprevisto e alla costante compromissione con una materia viva.

Non mancano naturalmente esempi teatrali virtuosi anche in Italia – Sacco, in linea con quanto abbiamo detto all'inizio, istituisce un dialogo tra quanto accade

in Nord America e quanto vede accadere nella sua terra: il [Teatro delle Albe](#), le cui opere si presentano spesso “meticciate” (espressione provocatoria usata volutamente) e pongono al centro la figura dello “straniero”, dando voce ad un multilinguismo dato, ancor prima che da lingue diverse, dall’utilizzo del dialetto romagnolo; la coppia di registi Elvira Frosini e Daniele Timpano, che con i loro spettacoli – [Acqua di colonia](#) del 2016, ad esempio – si propongono di decrittare amnesie della Storia d’Italia; o, ancora, Alessandro Berti con *Negri senza memoria* (2021), in cui il regista distribuisce ad inizio spettacolo il testo della canzone *The House I Live In*, evidenziando come i versi originali riferiti ai neri siano stati espunti dalle strofe nella versione interpretata da Franck Sinatra. Interessanti anche i casi del podcaster e stand-up comedian John Modupe (italo-nigeriano) e della poetessa e performer Wissal Houbabi (marocchina) che testimoniano entrambi come le memorie del colonialismo, in questo caso italiano, emergano con più fluidità lì dove si scrive «con i piedi e con la voce» (nelle parole di Houbabi), ovvero dove la pratica artistica si apre alla messa in gioco di una corporeità che non può essere tradita né silenziata da alcuna tirannia simbolica – atto narcisistico o istanze dominanti della composizione.

Veniamo così ad un altro punto fondamentale, tematizzato nel libro in particolar modo da Bertozzi: la convinzione tutta occidentale di un diritto di proprietà (e singola responsabilità) da parte dell’autore sulla propria opera. Per le comunità dei nativi, al contrario, l’opera appartiene alla collettività fin tanto che trasmette valori da essa condivisi, qualsiasi titolarità appartiene all’intero e non al singolo (noi al massimo siamo in grado di parlare di *creative commons*). È dunque completamente destituito il principio secondo cui l’arte può permettersi di sganciarsi dalla Storia, credenza che fino a qualche decennio fa poteva avere forse ancora una sua tenuta, ma che nel contemporaneo sembra ormai deflagrare, probabilmente perché la sensibilità etica e morale delle comunità cresce in modo direttamente proporzionale alle crisi alle quali queste vengono sottoposte. Difficile oggi godere di un’opera senza avere un occhio e un orecchio rivolti al contesto in cui questa è nata.

Forse è proprio questa la complessità, «opacità» la chiama Glissant, che definisce un oggetto artistico fin dalla sua nascita: quest’ultimo si sedimenta ormai in una stratificazione storica e culturale talmente densa da assorbire da ogni poro le risonanze dell’intorno – e sapersi collocare dentro la Storia vuol dire, ovviamente, saper parlare ad una comunità e quindi rappresentarne il sentire. Ecco che capiamo meglio così l’affermazione di Alanis Obomsawin, una delle cineaste native più famose al mondo, che sostiene come il pensiero autoctono sia connotato da una «imprevedibilità rivoluzionaria in grado di ridefinire gli orizzonti

concettuali della modernità occidentale» (p. 98).

Sono mossi da questa causa progetti come *Wapikoni* di Manon Barbeau (2004), una *affirmative action* che prevede camion-studio ambulanti incaricati di raccogliere materiali e autoprodurre film (per un totale di 1300) che raccontino le realtà dei nativi – operazione che due anni dopo, nel 2006, ha avuto anche un suo corrispettivo musicale, *Musique Nomade*. Ma, se vogliamo, dallo stesso senso di comunità sorgeva il programma che negli anni Sessanta e Settanta andava in onda settimanalmente sul canale privato Teledomenica, *Saluti dall'Italia*, in cui gli emigrati italiani a Montreal avevano la possibilità di salutare i parenti lontani – Paul Tana ha poi basato un suo film su questi materiali dal titolo *Ricordati di noi* (2007).

Tra le forme estreme di appropriazione culturale e reazione a quest'ultima da parte degli autoctoni – due esempi calzanti in un senso e nell'altro possono essere il film *On the North* (Dominic Gagnon, 2015) che attinge dai profili social dei nativi dando vita ad un film di montaggio che li ridicolizza e, per parte opposta, l'atto sovversivo di riappropriazione dell'artista Emery Mwazulu Diyabanzaatto che si fa volutamente filmare a volto scoperto nel Museo del Quai Branley mentre trafuga un'opera appartenente al suo popolo – si collocano allora modi espressivi capaci di decolonizzare le narrazioni da posizioni predominanti.



Fotogramma da *Pays Barbare* (2013) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Di questo tipo di forme l'Italia, in particolare nell'ambito del cinema del reale, ne ha prodotte di sorprendentemente raffinate – con radici importanti nel passato (nel libro sono citati Pasolini, Rossellini, Antonioni, Bertolucci, naturalmente ragionando sulle differenze, e talvolta le ambiguità, nell'approccio). Bertozzi fa qualche esempio molto eloquente: [Pays Barbare](#) (2013) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Inconscio italiano* (2011) di Luca Guadagnino, *Come un uomo sulla terra* (2008) di Andrea Segre, *La macchina delle immagini di Alfredo C.* (2021) di Roland Seiko; ma anche, sconfinando in ambito installativo, il ciclo *Portatori di storie* (2008) di Studio Azzurro. Tutte le opere citate hanno evidentemente in comune il desiderio, prima ancora di aprire ermeneuticamente i propri contenuti ad un "fuori", di dischiudere la propria forma ad una contaminazione tra registri che, in modo prismatico, sia in grado di compromettersi con l'altro da sé.

Il documentario, ma anche un certo teatro performativo, rappresentano un'arte «meno protetta» (Bertozzi, p. 129) di forme artistiche più canoniche, meno ancorata a stilemi estetici a cui è difficile trasgredire. Forse *Immaginari incarnati* è anche un libro che stabilisce definitivamente la potente e fertile interferenza tra questo momento storico e alcune peculiari forme d'arte, e lo fa con una scrittura altrettanto pronta a ibridarsi tra il personale e il pubblico, il performativo e il cinematografico, l'internazionale e il nazionale, e si potrebbe continuare. Anche il saggio scientifico, verrebbe da pensare, sta diventando in modo promettente qualcosa d'altro da ciò a cui siamo abituati.

In copertina: fotogramma tratto dal film di Roland Seiko La macchina delle immagini di Alfredo C. (2021).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

