

Presente indicativo 2026. Contro l'oblio

Maddalena Giovannelli

Alessandro Iachino

9 Giugno 2026

Il processo Pelicot. Tra teatro e tribunale - Maddalena Giovannelli

Gli artisti e le artiste di ogni settore – musica, cinema, letteratura, teatro – stanno dicendo la stessa cosa: che è diventato molto difficile lasciare il segno in un mondo che consuma e digerisce le opere con crescente bulimia. Non è questa la sede per discutere le ampie ragioni del fenomeno, che abbracciano questioni economiche, politiche e sociologiche. È però interessante osservarne i riflessi in platea e riconoscere in noi le storture che denunciavamo a livello sistemico. Quanto in fretta dimentichiamo uno spettacolo? Quali sono gli elementi o i lavori che riescono a sedimentare dentro di noi anche a distanza di tempo? Il desiderio di vedere linguaggi *nuovi* è vitale curiosità o contiene in sé il germe del consumismo?

I festival costituiscono, da questo punto di vista, un osservatorio privilegiato, perché ci mettono di fronte a un gran numero di proposte in un arco temporale limitato. Anche per questa ragione torniamo oggi a riflettere su *Presente Indicativo* – il festival internazionale del Piccolo Teatro, giunto alla sua terza edizione e conclusosi il 30 maggio – interrogandoci su cosa resta di tre settimane dedicate ai maggiori nomi della scena europea. L'evento forse più atteso della rassegna era *Oracle* di Łukasz Twarkowski, in trionfale ritorno a Milano dopo il successo di *Rohtko*; ho già avuto occasione di approfondire, [su queste pagine](#) e altrove, i motivi per cui ritengo la sua traiettoria di ricerca una delle punte più interessanti della scena odierna. In questa sede mi limito a notare come, di fronte al secondo lavoro presentato in Italia di un artista, c'era chi già lamentava una certa ripetitività di linguaggio, come se si trovasse davanti al nuovo modello di iPhone troppo simile al precedente.



Il titolo che mi ha dato modo di ragionare più a fondo sui meccanismi di impatto sullo spettatore, sulla sedimentazione e sulla possibilità di lasciare un segno è *Il processo Pelicot* di Milo Rau e Servane Dècle. Sgomberiamo subito il campo da un possibile equivoco: non si tratta di uno spettacolo, ma di una lunga lettura pubblica dedicata agli atti del processo Pelicot. Dovremmo forse definirlo un format, se la parola non evocasse le derive più prone al consumismo del mercato teatrale. Ad ogni modo: la struttura è replicabile, in ogni città dove il titolo approda vengono coinvolti interpreti del luogo che leggono nella propria lingua e che provano insieme per poche ore. A leggere le note di promozione e i materiali online, si può facilmente intendere che la drammaturgia sia una semplice riduzione degli atti processuali riproposti *sic et simpliciter*. Le cose in realtà sono più complesse: Gisèle Pelicot ha deciso, come molti ricordano, di rendere pubbliche le udienze che riguardavano gli stupri subiti “perché la vergogna cambiasse lato”. La possibilità di assistere al dibattito – limitata a una parte della cittadinanza e a un folto gruppo di giornalisti – non comporta tuttavia

l'immediato diritto ad accedere agli atti. Il copione recitato dagli attori è dunque una sapiente ricostruzione ottenuta attraverso articoli, testimonianze, cronache e materiali eterogenei. Ma le ragioni per cui *Processo Pelicot* continua a lavorare nella memoria degli spettatori e delle spettatrici non dipendono soltanto dalla qualità della drammaturgia di Rau e Dècle. Sono almeno due, ed entrambe sono strettamente connesse alle possibilità specifiche della forma teatrale. La prima riguarda la tempestività nel cogliere ciò che muove le sensibilità e le coscienze del pubblico. Milo Rau - formazione in sociologia e giornalismo, notevole fiuto nel cogliere lo spirito del tempo - ha immediatamente individuato nel processo Pelicot l'emblema mostruoso di una società ancora malata di violenza maschile e ha utilizzato la scena, nella sua forma più agile, per intervenire quasi in presa diretta. Il debutto al Wiener Festwochen del 2025, ormai un anno fa, segue infatti di pochissimi mesi la conclusione delle udienze.



La seconda ragione riguarda invece l'atto di condivisione che avviene in platea nelle quattro ore e mezza del *Processo Pelicot*. Continuiamo a ripetere che la specificità del teatro consiste nel condividere uno stesso luogo e uno stesso tempo, eppure sediamo spesso a teatro con la stessa qualità di presenza che

portiamo al cinema. Rau e Dècle pongono invece una piccola sfida di consapevolezza. All'inizio della serata viene ricordato agli spettatori che possono uscire in qualunque momento. A quel punto, un po' sollevati, sussurriamo al vicino o alla nostra coscienza che tutto sommato possiamo ascoltare un po', poi alzarci, e semmai ritornare per la conclusione e gli applausi. Poi però, mentre si dispiegano i dettagli, mentre vengono raccontati i gesti violenti della sopraffazione, mentre qualcuno riflette sul fatto che i cinquanta colpevoli di stupro sono un caleidoscopio della nostra società, ci si rende conto della potenza del mero gesto di alzarsi dalla sedia e portare il proprio corpo fuori dalla sala. A me è parso, semplicemente, impossibile.

La forma scenica è asciutta, pensata per essere replicata: un tavolo, microfoni, una telecamera che riprende in primo piano il volto di chi parla. La versione milanese, curata da Giacomo Bisordi, presenta però alcune specificità significative. La prima riguarda l'architettura stessa del Teatro Studio Melato che, con la sua struttura semicircolare, crea una sorta di ideale anello tra chi legge e chi ascolta, rafforzando l'idea di una cittadinanza convocata attorno a un fatto che la riguarda. La seconda è la composizione del gruppo dei lettori, che hanno aderito gratuitamente al progetto: una trentina di persone tra attori di lungo corso e interpreti appena diplomati, avvocati, giornaliste, rappresentanti della società civile. Accanto ad attori e attrici di esperienza come Milvia Marigliano, Federica Fracassi, Cinzia Spanò, Renata Palmiello, Renato Sarti siedono allievi attori e giovani professionisti; ciascuno mette a disposizione il proprio volto, la propria voce, il proprio tempo per questo atto collettivo. La coincidenza più volte evocata e praticata da Rau tra teatro e tribunale sembra qui deflagrare: entrambi diventano luoghi in cui una comunità si riunisce per discutere fatti di rilevanza morale e politica, assumendosi la responsabilità di guardarli senza distogliere lo sguardo. In mesi in cui il sistema mediatico sembra offrire il suo volto peggiore attorno a vicende come il caso Garlasco - tra dettagli irrilevanti trasformati in breaking news, ipotesi lanciate come colpi di scena e morbosa serializzazione del dolore - *Processo Pelicot* torna a ricordarci una distinzione essenziale: quella tra voyeurismo e necessità politica.

BREL. Tre corpi, una voce - Alessandro Iachino

"Un jour le Diable vint sur terre pour surveiller ses intérêts": un giorno il Diavolo scese sulla terra per controllare i propri affari. Il Diavolo vide tutto, sentì tutto. Dopo tornò a casa, lassù, soddisfatto di quanto esperito, appagato da quel male banale e feroce che da sempre gli esseri umani, anche senza il suo provvidenziale intervento, riescono a compiere ogni giorno. È *Le Diable* ad aprire questa nuova,

magnifica creazione di Anne Teresa De Keersmaeker, ideata e danzata insieme a Solal Mariotte: la *chanson* di Jacques Brel del 1954 emerge dal silenzio insieme al testo, che le proiezioni stampano sul limite inferiore del fondale del Teatro Strehler. A muoversi nei primi istanti di *BREL*, su un palco reso ancor più monumentale dalla quintatura alla tedesca, sono tuttavia soltanto un punto e una linea: una lunga striscia orizzontale di led e un cerchio di luce calda, incandescenti al di sopra del nero. Puri elementi grafici, quasi segni di interpunzione, quel punto e quella linea rivelano le costanti di una danza che – se facciamo nostro quel vecchio adagio per il quale il Diavolo si annida nei dettagli, nascosto in particolari insignificanti – è in effetti *diabolica*: minimalista, di movimenti accennati e lasciati liberi di deflagrare solo per pochi secondi, prima di essere ricondotti a un'ampiezza millimetrica, al ritmo ipnotico di una loro reiterazione soltanto abbozzata.



Questo *BREL* – ogni lettera maiuscola, a sancire la trasformazione di una persona in icona, la metamorfosi di un uomo nella sua stessa immagine – è nella sua dimensione più esplicita un lavoro pienamente inscritto nell'arte della coreografa belga, pilastro della danza europea da più di quarant'anni: eppure sembra anche rifuggire da sé, e ironizzare con allegria sugli stilemi che hanno reso riconoscibile la cifra di De Keersmaeker. C'è, in prima istanza, una galassia musicale esplorata e tradotta in danza, come fu per le composizioni di Steve Reich, per le *Variazioni Goldberg*, per *A Love Supreme* di John Coltrane: ma qui alle note di Brel si

accompagna la drammaturgia di quei versi e quelle strofe che il cantautore di Bruxelles incastonò in brani memorabili, patrimonio al contempo collettivo e individuale, nazionale e globale; e insieme a queste parole c'è la reazione fisica ed emotiva, di adesione o distanza, che il corpo in scena sperimenta nei confronti di quella poesia. C'è il gesto ripetuto e ossessivo, geometrico, nucleo identitario di De Keersmaeker, un gesto agito qui con magnetica sicurezza e sorniona eleganza, con quella *sprezzatura* che è tanto l'esito di un'adamantina consapevolezza di sé quanto il distacco dal proprio percorso: ma c'è anche il vitalismo esplosivo di Solal Mariotte - con una formazione nella *breakdance* - chiamato a fare proprie, in un vertiginoso atto di trasmissione, alcune delle sequenze più celebri del repertorio di De Keersmaeker, e infine a tradirle, a risignificarle, a incorporarle con un'attitudine del tutto scevra da afflati filologici.



BREL perimetra l'incontro tra due corpi differenti - o forse tre, se contiamo quello fantasmatico, costantemente evocato, del suo eponimo protagonista - e insieme a questi delinea una frizione temporale, una commistione cronologica che lascia agglutinare sul palco gli anni Cinquanta delle province fiamminghe, i luminosi anni Sessanta parigini, e un presente di due età e biografie incommensurabili: quella di Anne Teresa, classe 1960, e quella di Solal, nato all'inizio di questo millennio. Già l'ingresso di De Keersmaeker, in completo grigio dal taglio maschile, è un atto interrotto di incarnazione: eccola percorrere dalla quinta destra i metri che la separano da un microfono posto al centro del proscenio,

eccola prendere la luce da un occhio di bue, e spalancare la bocca nell'istante in cui la voce di Brel risuona nella sala – per poi cristallizzarsi nell'immobilità, voltare le spalle alla platea, allontanarsi e rifiutare qualsivoglia identificazione troppo pacificata tra l'oggi della danza e lo ieri del canto. È da questa sovrapposizione imperfetta, da questo mancato *embodiment* che la danza prende poi spazio, al di sopra delle più note canzoni di Brel e insieme a esse, mutandone le sonorità in concrezioni gestuali. Sono minime vibrazioni delle braccia, o rotazioni del busto al di sopra della fissità delle gambe, quelle che De Keersmaeker compie di spalle, mostrando il viso per fugaci momenti; sono accenti e accenni i gesti compiuti da Mariotte, ora in ritardo ora in anticipo rispetto alla partner, in un dialogo tra i due che non erompe mai del tutto in fraseggio esplicito, ma sceglie di abitare piuttosto la sospensione, le pause, i vuoti. Che sia *La valse à mille temps* – e qui le dita contano i tempi ritmici e quelli dell'amore, *à trois*, *à quatre*, mentre De Keersmaeker e Mariotte corrono verso il boccascena, si allontanano, infine ritornano – o *Ne me quitte pas* – ed è la potenza di questo inno che spinge forse De Keersmaeker a spogliarsi, a farsi schermo nudo su cui proiettare il volto di Jacques Brel, e infine ad abbaiare alla sua immagine, mentre la voce intona il verso *l'ombre de ton chien* – la collezione di canzoni dà vita a un immaginario danzato plurilinguistico, in cui memorie coreografiche e musicali si confondono e generano sensi inattesi, là dove la gestualità esagerata che rese celebre il cantautore si fonde con l'asciutto, matematico linguaggio della coreografa. Come colorature fiorite nel canto, le celebri rotazioni intorno al proprio asse di *Fase* – pietra miliare della danza contemporanea, creata da De Keersmaeker nel 1982 – emergono imprevedute mentre la voce di Jacques Brel canta l'amore, lo struggimento, le amicizie, l'umanità marginale delle periferie e dei porti: ed è una sovrapposizione di patrimoni e una generosa donazione filiale, una promessa di futuro incarnata ora nel corpo di Mariotte. A lui De Keersmaeker lascia spesso il proscenio, rifugiandosi nella profondità del palco, quasi oscurandosi tra le ombre del fondale; a lui affida lunghi soli nei quali lo stile della coreografa è ricamato con le variazioni ritmiche del *breaking*; dal suo entusiasmo sembra farsi contagiare – è una De Keersmaeker inaspettata, che sorride ed esalta con irriverenza la mimica facciale – e dalla sua energia sembra farsi stancare, al punto da accettare la requie e la stasi, quello sdraiarsi su un'americana fatta calare all'altezza del pavimento. È da lì che i due assistono alle immagini dell'inondazione del 1953, lo stesso anno in cui il giovane Jacques lasciava il Belgio per Parigi, per fare del canto la sua vita: proiettati in un commovente bianco e nero, i fotogrammi della devastazione scorrono davanti ai nostri occhi mentre la voce di Brel intona «*le plat pays qui est le mien*», mentre i corpi tacciono davanti al dolore, davanti alla nostalgia. Ma c'è spazio anche per

l'euforia, il furore di giacche tolte e sbattute ripetutamente a terra, mentre i capelli legati di De Keersmaeker si scompigliano, e solo una reminiscenza dei movimenti di braccia e mani di *Rosas danst Rosas* - l'iconica performance del 1983 - sembra poterli legare di nuovo. *BREL* danza un'esistenza *bigger than life* - come fu quella di Jacques, condotta tra successi e malattie, tra emigrazioni e fughe - ma non si volge in agiografia, in piatto omaggio al divismo; danza un'epoca e una nazione, ma su di esse edifica un contesto collettivo e sovratemporale; danza sé stesso, la bizzarra gioia della creazione condivisa, della trasmissione di saperi, l'ostinazione di riconoscere nell'arte la ragione dello stare insieme.

Le foto di BREL sono di Anne Van Aerschot

Le foto di Il processo Pelicot sono di Masiar Pasquali

Nell'ultima foto un momento di Il Processo Pelicot.

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](#)

