

Manifesto Cannibale. La danza immobile di CollettivO CINETICO

Tesi di Laurea in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2021/2022

Laureanda: Matilde Buzzoni

Relatrice: Susanne Franco. Correlatrice Miriam De Rosa

Intervista a Francesca Pennini e Angelo Pedroni del 23 agosto 2022.

Buzzoni: Francesca, ho letto una tua intervista su Sipario¹ in cui hai raccontato molto del tuo percorso sia di danzatrice che di coreografa e fondatrice di CollettivO CINETICO. Mi sembra, dal racconto che hai fatto, che il tuo percorso abbia la forma di una retta spezzata, che prosegue per un segmento e poi cambia direzione pur mantenendo una continuità. Ho notato anche curiosamente che molti cambiamenti sono avvenuti a partire da eventi che hanno riguardato proprio il tuo corpo (la congiuntivite da bambina, l'infortunio al ginocchio) che hai sempre però usato come espedienti per riorganizzare la tua ricerca, scoprendo nuovi percorsi che poi hanno costruito il presente, ovvero CollettivO CINETICO. Nel 2020 è nuovamente il tuo corpo a interferire con le tue modalità di lavoro facendoti sperimentare una nuova forma di essere autrice e coreografa. Anche questa volta però sei riuscita, con la complicità del gruppo, a sfruttare l'imprevisto facendolo diventare parte della drammaturgia di *Manifesto Cannibale*. Puoi raccontarmi un po' come siete arrivati a questa decisione e, a posteriori, come è stata questa esperienza?

Pennini: Il primo pensiero che mi è venuto su questa immagine di retta spezzata, di un percorso che comunque ha un orientamento, un'urgenza e necessità che però non è descrittiva per forza di un tracciato, è stato un paragone con il *parkour* in cui si traccia una linea immaginaria nella città e la si deve attraversare da un lato all'altro capendo cosa succede se nel percorso si trovano degli ostacoli, ovvero quando il reale irrompe nel piano del premeditato. Questa è qualsiasi dimensione di imprevisto. Questo reale, che può essere un infortunio, una pandemia, un evento "x" più o meno personale come vicenda, può essere approcciato in tanti modi. Se si incontra un muro sul proprio percorso può succedere che si rimanga attaccati col viso alla parete, la si impari a scavalcare, si costruisca un macchinario per scavare un tunnel sotto il muro, si faccia amicizia con gli abitanti della casa per passare da dentro questa dall'altro lato... In ogni caso questo reale che irrompe richiede una trasformazione, non è mai solo un cambiare strada ma un trasformarsi in relazione a questo. Dal punto di vista artistico, o meglio, dal punto di vista personale che in questa dimensione è anche sempre

¹ M. Olivieri, *Intervista a Francesca Pennini*, in "Sipario", 2 maggio 2018, <https://sipario.it/attualita/dal-mondo/item/11540-intervista-a-francesca-pennini-di-michele-olivieri.html> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

artistico, l'imprevisto rende evidente il reale. Il fatto che questo corpo non stia più camminando ma stia saltando, scavalcando, scavando eccetera, rende visibile l'ostacolo che si sta superando. Rispetto al mio percorso, se per esempio l'infortunio al ginocchio non era così interessante da rendere evidente, con *Manifesto Cannibale*, la pandemia e altre vicissitudini mi sono resa conto che la grande possibilità che ti dà qualsiasi percorso artistico è che c'è sempre una risposta stimolante a un reale. Al di là della sua connotazione positiva o negativa, nell'incidente sei sempre chiamato a non premeditare ma a reagire. Quindi non è tanto uno sfruttamento di ogni cosa come opportunità, ma un trovare la responsabilità di stare nella realtà scovando la possibilità che non si sta vedendo ma che possiede una fertilità creativa. Non è tanto il fallimento di un piano, ma è una coerenza nello stare in ogni passo. In queste rette che si spostano bisogna disegnare costantemente il passo di ogni retta perché abbia senso in quella realtà e che quindi la descriva la risponda e la condivida e restituisca. Delle volte questa realtà è più interessante da condividere perché può diventare un argomento comune, altre volte è una dimensione troppo egoriferita per cui non è interessante che emerga. Forse l'incidente in sé per la sua natura verticale di qualcosa che accade di non premeditato ha perfettamente a che fare con il performativo, per la sua relazione al presente che per me accade nei dispositivi che non sono altro che piani pronti a accogliere l'incidente. Ho pensato sempre un po' alla scena come una forma di boicottaggio dell'autorialità che vive in costante desiderio di essere messa in discussione. L'obiettivo è creare un piano per essere rovinato e la rovina di quel piano è il momento interessante. Penso che questo abbia a che fare con una dimensione performativa della vita di reazione al reale. Ho cercato l'origine etimologica di "reazione" e "reale" e, anche se non hanno la stessa radice, penso che abbiano una forte sorellanza, che la presenza della cosa ti chiami anche a reagire alla cosa. Quando la scena cambia non puoi andare avanti con lo stesso copione. Mi sono appuntata questa frase quando mi hai inviato le domande: "Un dispositivo parzialmente aleatorio dove i copioni hanno poco senso quando la scena cambia, davanti all'inaspettato si ascolta e si fa scena muta in una scena che muta."

Pedroni: Vorrei aggiungere un'osservazione. È curioso ascoltare questa osservazione perché la mia sensazione è che non c'è una grossa frattura tra il reale e il corpo di Francesca al punto che lei stessa dà per scontato che questa relazione sia pluralizzabile e è giusto che sia così perché poi questo rapporto si traduce in una poetica. È curioso perché penso che non sia automatico, almeno su di me sento che non è automatico, e quindi è curiosa la confidenza che ha lei invece. Penso che questa possa essere una traduzione della necessità di reagire politicamente all'esterno o all'interno con qualcosa che diventa concreto come uno spettacolo o una performance, ovvero con qualcosa di ontologicamente concreto perché l'unico modo in cui può esistere è esistere per un determinato tempo. Paradossalmente l'unica maniera che ha una performance di esistere è esistere, poiché non

lascia tracce.

Mi fa sorridere questa cosa che dalla notte dei tempi della retta spezzata di Francesca c'è questo *fil rouge* della reattività del suo corpo al reale e viceversa. Poi penso che questa relazione sia anche la necessità di trasformare in senso qualcosa che già ne ha ma che potenzialmente diventa politicamente e drammaturgicamente sensato, una risorsa creativa. Lo dico perché questo non è automaticamente scontato e ci sono tante persone, tipo me, che vivono senza questo emergere del senso o questa reattività e penso che sia uno dei motivi per cui Francesca continua a incanalarsi nelle cose e continuano a emergere dei sensi.

Pennini: La sensazione è che l'incidente sia sempre una domanda che ti viene fatta. Stai andando avanti con il tuo percorso, la tua drammaturgia, ma a un certo punto ti arriva una domanda che non ti aspettavi ma a cui vuoi rispondere.

Buzzoni: Alla luce di questo racconto, come è stata presa la decisione drammaturgica della tua posizione di autrice in *Manifesto Cannibale*? Lo chiedo anche a te Angelo, dato che voi siete il duo che prende le decisioni artistiche di CollettivO CINETIC. Potete raccontarmi com'è andata e che differenza c'è stata rispetto alle vostre solite modalità di lavoro?

Pennini: Certo, ricordo benissimo il momento in cui abbiamo preso questa decisione. Eravamo su una panchina a Losanna vicino al teatro dove avevamo spettacolo la sera, mi ricordo che avevo questa idea in testa già da un po' ma l'avevo lasciata fermentare senza esplicitarla ed era arrivato il momento di dividerla. Su quella panchina, quando l'ho confessata ad Angelo ho sperato che mi convincesse a non farlo. Sentivo il pericolo di questa idea e l'estrema difficoltà e scomodità che mi avrebbe riguardato nel mettermi in una condizione pericolosa. Però c'era anche il brivido di eccitazione che mi faceva sembrare la cosa irresistibile.

Pedroni: La decisione è stata presa in realtà in due momenti, e quella di fare di Francesca l'autrice fantasma dello spettacolo è stata la rivoluzione drammaturgica, non la prima scelta di passaggio. I momenti sono abbastanza distinti e diversi: in principio per diversi motivi che potremmo identificare, per riprendere il discorso di prima, come "l'incidente", abbiamo semplicemente provato a reagire. Quando capita un imprevisto c'è bisogno di capire come reagire e servono a volte mesi per digerire l'accaduto; ecco, in questo primo momento l'esperimento di assenza di Francesca era solo un esperimento parziale non tanto drammaturgico ma di responsabilità come compagnia. C'era già in germe qualcosa di politico in questa decisione però non era abbastanza chiaro.

Pennini: Diciamo che la prima soluzione era più che altro una soluzione professionale, nella seconda c'era un'urgenza più artistica.

Pedroni: Se consideriamo come puramente professionale la parte di fare le date e portare in giro gli spettacoli allora sì in un primo momento la decisione era prettamente professionale, mentre in seconda battuta ha assunto una dimensione artistica che però è a tutti gli effetti l'altra parte professionale del nostro lavoro, ovvero pensare politicamente alle scelte artistiche degli spettacoli.

Quindi, riprendendo il discorso, c'è stato un primo caratterizzato da incidente e reazione sistemica e un secondo in cui c'era questa possibilità che ha lavorato sotto per un po' finché non è emersa come possibilità di senso che si è manifestata semplicemente, l'abbiamo colta senza doverla reinterpretare. Una volta che abbiamo deciso di intraprendere questa strada drammaturgica che ci si era palesata davanti, anche se lei sperava che la convincessi a non farlo ma che per me era troppo entusiasmante anche se terrorizzante, la questione non era più solo una responsabilità di compagnia ma è diventata un prendere in mano un esperimento artistico totalmente sconosciuto.

Pennini: Quando abbiamo deciso di lavorare dal punto di vista autoriale su questo scardinamento è stato come vedere qualcosa che davamo per scontato che dovesse rimanere fuori, una tematica che non c'entrava nulla con quello che stavamo facendo e che all'improvviso è diventata una materia su cui indagare. Prendendo come esempio *Manifesto Cannibale* è stato un po' come guardare nel buio tra le scene, in quello spazio fantasma e trovarci dentro qualcosa. È stato davvero come avere una rivelazione su qualcosa che non pensavi che potesse essere artistico e dato per scontato ma che all'improvviso lo diventa e ti sembra ovvio che lo sia, un po' come i *Ready made* di Duchamp. A me come spettatrice affascina sempre molto quando vedo nel lavoro di qualcun altro questa cosa e che mi fa vedere sotto un'ottica diversa un oggetto, ma anche un principio, che avevo davanti agli occhi tutto il giorno ma che non avevo mai visto in quella accezione.

Buzzoni: Nel 2018 avete dato il via al progetto *Dialoghi* in cui vi siete affidati a Sharon Fridman, Enzo Cosimi e Alessandro Sciarroni. Com'è stato per te non essere l'autrice di CollettivO CineticO e pensi che ci sia una continuità con la tua posizione di distanza in *Manifesto Cannibale*?

Pennini: Parto collegandomi subito con *Manifesto Cannibale*, penso che retroattivamente questo spettacolo sia in continuità con la riflessione sull'autorialità ovvero su un interrogarsi e far interrogare, e non rilassarsi, su cosa significa firmare un lavoro sotto tante accezioni: possederlo; identificarsi; essere inferenza dei lavori passati che possono influenzare la visione di uno spettatore

che già conosce quell'autore e così via. C'è un sistema di contenuti e di complessità su chi sta mettendo il suo nome come autore che secondo me è brulicante di problemi interessanti, soprattutto nel contemporaneo dove non è così chiara la gerarchia di scelte e decisioni che vengono prese, che spesso sono negoziate, ma in cui comunque l'autore è quello che si prende questa responsabilità.

Su questa urgenza abbiamo fatto vari tentativi e anche l'intero percorso sui dispositivi era già una riflessione su questo. L'invito di altri coreografi per il progetto *Dialoghi* è stata una dimensione eclatante di questo fenomeno. Da un lato per me è stato interessante vedere la materia umana di CollettivO CIneticO così connotata nella sua diversità di corpi e esperienze ma con una storia alle spalle (siamo credo una compagnia che pur in una dimensione un po' selvatica è cresciuta come ecosistema riconoscibile) data in mano a qualcun altro come se fosse un rebus da risolvere. L'idea era proprio quella che venisse dato un *puzzle* a questi autori, già solo per la materia umana che gli veniva messa a disposizione. Questa era l'unica mia regola da curatrice: mettere questa materia umana a disposizione.

Come *performer* invece è stato piacevole spostarmi da un'altra parte, essere a tutti gli effetti parte della squadra ma in una forma diversa. Perché solitamente faccio sì parte della squadra, ma in qualche modo c'è sempre una profonda solitudine in quanto autrice anche solo data dal fatto di avere informazioni che gli altri non hanno. È come essere l'organizzatore di una festa a sorpresa, tu che la organizzi ti godi la festa ma comunque in maniera un po' diversa perché sei per forza in un'altra posizione. Dopo tanti anni e tanti lavori soffrivo un po' questa solitudine, soprattutto con il numero di persone che aumentava dall'altro lato e che concentrava ulteriormente la mia solitudine. Essere solo *performer* mi ha fatto sentire invece a tutti gli effetti parte della squadra anche in una dimensione proprio sportiva, da spogliatoio, nel vivere assieme agli altri sia gli aspetti positivi che negativi di essere da quel lato. In realtà non voglio interpretare questa posizione come di là da una barricata perché io non sento mai che c'è questa divisione netta e credo, per come lavoriamo, che non ci sia questa sensazione, però c'è una complicità nell'essere tutti nello stesso ruolo che come autrice non ho. Anche solo domandarsi assieme agli altri che cosa ci farà fare il coreografo ospite oggi, o chiedersi a vicenda come ci si sente a eseguire quell'indicazione è molto diverso dal porre la stessa domanda a loro da autrice. È proprio un'altra posizione, è come essere sorella e non madre. D'altra parte, invece, vedere altri autori nella loro fragilità esporsi nel percorso di creazione mi ha dato uno specchio sul mio percorso di autrice. Ho avuto la possibilità di confrontarmi sul percorso di creazione perché di solito il confronto fra autori avviene a partire dai lavori già conclusi e è difficile che ci siano possibilità di un dialogo durante la creazione. Essendo dentro al percorso di qualcun altro posso confrontarmi con questo anche solo vedendo il ritmo del suo pensiero, le strategie che adotta e anche la solidarietà

che trovo osservando fenomeni che pensavo fossero problemi solo miei e invece scopro essere comuni. È stato di grande sollievo, un'operazione di avvicinamento, mescolamento e di unione sia con la mia compagnia che con gli autori ospiti.

Buzzoni: Trovo molto interessante questa cosa che hai detto sull'aver più informazioni rispetto al gruppo di lavoro. Anche durante la creazione di *Manifesto Cannibale* a un certo punto c'è stata una distribuzione impari delle informazioni nel gruppo. C'era chi sapeva solo alcune cose, chi solo altre e forse nessuno che avesse realmente l'intero ammontare delle informazioni, e non parlo di informazioni che riguardano solo la scena. Anche io mi sono trovata dentro questa distribuzione anomala di informazioni e anzi, a un certo punto forse conoscevo più cose dei *performer*. Penso a quando ero tua complice nella missione segreta a Centrale Fies ma anche solo nell'editare tutti i testi e i materiali che sono ora sul sito web di *Manifesto Cannibale* ho dovuto visionare cose che avresti dovuto leggere solo tu. Penso che anche questo sia un meccanismo ulteriore di creazione, il mettere in una posizione di alterità non solo te come autrice, ma anche tutte le persone che hanno partecipato alla creazione di *Manifesto Cannibale*.

Pedroni: In effetti c'era un diverso sistema di informazione quasi per ognuno durante la creazione dello spettacolo. Anche se estremizzato, per noi è una prassi abbastanza tipica quando creiamo attraverso dispositivi, o almeno abbiamo una grande esperienza di questi meccanismi che consentono l'accesso a una sola porzione di informazioni dando però sempre un senso a questa parzialità. Quando eravamo a Reggio Emilia, la prima residenza che affrontavamo senza Francesca, io raccoglievo i materiali di tutti e li passavo a Francesca facendo già un filtro. Essendo però un filtro facevo la selezione ma non assimilavo l'informazione e era fondamentale che non la assimilassi. Era curioso perché l'esperienza delle persone che producevano questi materiali, l'esperienza di Francesca che li riceveva e la mia che facevo da filtro e ne producevo anche erano tre gestioni molto diverse della stessa esperienza comune.

L'altra riflessione che mi viene è sui dispositivi e sull'amore che abbiamo nei confronti di questi meccanismi. È un interesse che magari arriva da parti diverse ma c'è qualcosa legato alle regole e al gioco, alla politica che si può immaginare dentro a un gioco che funziona solo quando credi al 100% alle regole che stai creando ma che ti consente di inventare un intero sistema politico nuovo che adoriamo. Questo interesse condiviso si riflette nella creazione artistica ma è antecedente. L'autorialità credo sia uno dei sistemi politici che regnano sui fenomeni performativi che viviamo in teatro e devo dire che da quando conosco Francesca è da sempre che questo nodo è uno dei temi espliciti o impliciti che indaghiamo dentro i lavori. Da *Cinetico 4.4*, che era nato con l'intento non esplicito di indagare autorialità differenti all'interno della compagnia, a spettacoli finiti come *Amleto*, dove l'autorialità è ibrida tra il pubblico e le sue decisioni e la scena e il meccanismo diventano la

forma creativa principale. I *Dialoghi* sono perfettamente in continuità con questo discorso perché tutto il progetto in realtà è di proprietà di CollettivO CIneticO e la selezione, la distribuzione, la scelta dei *performer* e le scelte di produzione in generale sono della compagnia e in questo senso l'intero progetto triennale è un dispositivo. Per me è stato un esperimento molto efficace perché sono uscite molte questioni politiche, anche solo il discorso di Francesca di poco fa, la sua diversa posizione ha fatto uscire riflessioni interessanti. Il modo in cui *Manifesto Cannibale* è arrivato a essere in continuità con il discorso sull'autorialità è stato molto sottile, dal mio punto di vista, perché non è nato così. Non è nato per niente così, lo è diventato, anzi si è manifestato, appunto, come un fantasma che era lì e a un certo punto lo abbiamo visto tutti. Retroattivamente quindi è in continuità assolutamente con la sensazione di un'autorialità evanescente.

Pennini: Mi vien da dire che spesso la dimensione dell'autorialità, queste tematiche metateatrali, sono delle specie di applicazioni di strati esterni ai progetti. Come è stato in passato per *The uncertain scene* che era un meccanismo di permeabilizzazione e interazione con l'evento scenico, in cui non era nemmeno importante che cosa c'era in scena, avremmo potuto farlo con spettacoli di altre persone. Il nostro progetto veniva applicato sopra. Era una delle derive del progetto, di indeterminare un lavoro. Quello che è successo dal punto di vista autoriale su *Manifesto Cannibale*, o forse sul lavoro sulla *Winterreise* che è stata resa *Manifesto Cannibale*, è stata questa applicazione di questa urgenza autoriale. Quindi sì non è un progetto partito così ma forse non è possibile che un progetto parta con questo presupposto. Credo, per come lavoro io, che per poter partire un progetto debba avere una sorgente di una materia e poi si possano aprire delle possibilità per ospitare delle domande che siano anche sulla materia stessa. Forse la *Randomness* stessa è un microscopico esempio di solitudine autoriale, chiunque è autore della sua *Randomness*, unico coreografo e spettatore di quello che accade e avviene solo grazie al segreto che c'è rispetto agli altri e quindi che c'è una solitudine di qualche tipo.

Pedroni: Prima della *Randomness* in realtà c'è stato il *corteggiamento* nato con < Age > come esercizio didattico per svegliare la consapevolezza e l'attenzione. Era un lavoro sulla mimesi per allenarsi come *performer* in un contesto quotidiano e era nato come trasposizione del gioco di carte *L'amico del giaguaro* in cui si fanno solo parzialmente i ruoli. Questo segreto ci è sembrato interessante e ci abbiamo costruito attorno una pratica performativa.

Buzzoni: Angelo, mi piacerebbe sapere anche il tuo punto di vista per quanto riguarda l'esperienza di creazione di *Manifesto Cannibale*. Come *dramaturg* che differenza c'è stata tra le modalità abituali di creazione e com'è stato dover tradurre senza Francesca presente ma solo con i *performer* le indicazioni dell'autrice? Avendo assistito a parte delle prove, proprio da quando Francesca era autrice

fantasma, ho visto che avete fatto molte improvvisazioni. Che tipo di traduzione è stata messa in atto sia delle indicazioni di Francesca, sia del materiale che veniva creato in sala prove?

Pedroni: Partendo dall'origine, il momento in cui io ho gestito in prima persona univoca il gruppo di lavoro è stato diviso in due parti politicamente differenti. Una prima in cui ero sì da solo ma dovevo gestire il gruppo per la realizzazione di uno spettacolo che conoscevamo già e in questo modo siamo arrivati fino alla fine della residenza di Reggio Emilia. Dopodiché c'è stata una virata che ha cambiato anche radicalmente il mio ruolo all'interno delle giornate di lavoro e il pensiero sullo spettacolo. Provo a fare il racconto di come è andata sulla base di questi due momenti distinti. Solitamente il dialogo tra me e Francesca è molto fitto e si instaura a partire da lei, io sono una sponda del suo pensiero. Logicamente il rapporto non è così matematico, è un po' più complicato, ma meccanicamente funziona in questo modo. Quando siamo passati alla realizzazione dello spettacolo senza il supporto di Francesca, per cui non eravamo più in due ma ero io solo, il nostro dialogo è continuato in modo molto rarefatto e con possibilità di accesso alle informazioni parziale perché dove io le avevo, perché assistevo al lavoro di prove, Francesca ne aveva di molto parziali. Abbiamo deciso di continuare in questo modo durante tutta la prima residenza, con questo passaggio di informazioni in cui io facevo da filtro tra lei e i materiali (mi riferisco a materiali di creazione extra scenici che si trovano ora sul sito di *Manifesto Cannibale*) di tutti i *performer*, miei compresi. Per cui anche il nostro scambio solitamente privilegiato era mediato dai materiali che producevamo in forma scritta e audio e video durante la residenza, quindi erano filtrati da un meccanismo che abbiamo totalmente deciso a tavolino.

Buzzoni: Quindi Francesca tu del lavoro delle prove ricevevi solo i materiali che avevate concordato e non avevi alcun racconto delle decisioni che riguardavano la coreografia della scena?

Pennini: Esatto, ricevevo solo i materiali che avevo chiesto a tutti di inviarmi con alcune istruzioni che in quella residenza consistevano in una foto, un audio, un video e una nota di racconto della giornata dai loro punti di vista. Però a Reggio Emilia quando abbiamo deciso di procedere in questo modo eravamo in una fase di ricostruzione di uno spettacolo che in qualche modo esisteva già, non era ancora nata la rivoluzione autoriale.

Pedroni: Sì, avevamo uno scheletro di uno spettacolo che avevamo realizzato quasi un anno prima a Longiano, ma chiaramente avevamo già la consapevolezza che quel lavoro non era sufficiente e non poteva essere lo spettacolo definitivo e avevamo bisogno di esplorarlo ulteriormente per capire dov'erano e se c'erano spazi per creare il materiale che mancava e se rimanevano delle questioni da risolvere in modo diverso. Tutto questo lavoro era improvvisamente in mano mia. Io non avevo idee a tavolino e ho scoperto che non ero molto in grado di sviluppare idee senza entrare in un dialogo

costruttivo con Francesca e che non potevo averlo se non con lei, per cui ho iniziato a affrontare i materiali con delle improvvisazioni che partivano da situazioni che accadevano direttamente in sala. Era un sistema di lavoro che in passato abbiamo affrontato in maniera solo parziale perché era molto più predominante il lavoro a tavolino. Questa modalità era non proprio ortodossa per il nostro solito e era anche molto scomoda come sistema perché io non ero abituato a dover giudicare senza un confronto quello che vedevo in sala. Per fortuna nella prima residenza abbiamo potuto esplorare senza l'aspettativa di dover veramente fare una valutazione di valore di quello che stavamo provando in scena. Dopodiché io e Francesca ci siamo confrontati e è emersa un po' di insoddisfazione riguardo ai materiali che avevamo prodotto a Reggio Emilia. C'erano delle questioni che non erano valorizzate sufficientemente e dei misteri che non stavano venendo risolti. Fondamentalmente questi elementi erano il buio e il *freeze* che nella versione di Longiano erano troppo soffocati, al punto che non c'erano né l'uno né l'altro.

Pennini: Si per noi il buio aveva un potenziale valore ma andava trovato quale fosse.

Pedroni: Abbiamo fatto più tentativi sia insieme che io da solo per provare a trovare il senso a questo buio che aveva una forza immaginifica che non trovava la sua via e anche trovare la frattura che permettesse al *freeze* di esprimersi con tutta la sua forza perché poi è quello il cuore dello spettacolo, l'immagine più potente che volevamo emergesse. Siamo stati sul punto di dire "perché lo spettacolo non è solo quella cosa lì, perché deve esserci anche il prima?"

Pennini: Il punto, però, è che il *freeze* senza essere preparato non ha valore ma al tempo stesso il prima rischia di schiacciare il dopo facendolo diventare una coda sderenante di tutto quello che si è visto prima.

Pedroni: Sì, la domanda più che altro era: dov'è il senso? Perché comunque stiamo dando agli spettatori un sacco di *non sense* con le prime scene, stiamo mostrando tante cose però stiamo anche dicendo che il valore di quello a cui si assiste è concentrato nell'ultima scena. Quindi in pratica tra noi cosa è successo: si sono invertite le parti e siamo ritornati in formato dialogico, a confrontarci sulla drammaturgia come facevamo in passato solo facendo in modo di non passare a Francesca alcuna informazione della realizzazione scenica. Parlavamo della sovrastruttura, della macchina scenica. Ci facevamo domande del tipo: possiamo creare una struttura fatta di tante scene ognuna dedicata a un *Lied* della *Winterreise*? Forse possiamo avere tutti i *Lieder*, ognuno indipendente uno dall'altro con la possibilità di fratturarli col buio in mezzo? Piano piano si è andato a costruire questo immaginario, è saltata fuori la parola *Ghost track*, e a un certo punto è uscita proprio l'idea di poter abitare il buio facendo tornare in scena di Francesca. Tutto questo dialogo è avvenuto in pochi giorni e non più, come eravamo soliti fare, nel corso di mesi di incubazione. A quel punto avevamo colto la

cosa e questa stava capitombolando velocemente. A questo punto in poco tempo si è realizzata questa meccanica. Quello che poi successo è che io ho realizzato le residenze successive con la consapevolezza di dovermi allontanare dal lavoro di Longiano, di dovermi addentrare obbligatoriamente in un territorio sconosciuto anche per poter creare delle scene che Francesca non conoscesse realmente, dovevo creare dello sconosciuto per lei. In quel frangente ogni idea che mi veniva l'ho tradotta in improvvisazione con gli altri. Purtroppo mi sono trovato in una posizione molto scomoda perché molte delle improvvisazioni che abbiamo fatto erano a mio parere molto belle e valide e c'è stato un momento in cui con Francesca ho proposto di assumere il ruolo di regista ma la risposta è stata no e devo dire che questo no mi ha definitivamente tolto il dubbio dal cervello e indirizzato nuovamente in una modalità lavorativa più concentrata. So che questo dubbio era il sintomo di una posizione molto scomoda data dal fatto di star vedendo molto materiale buono e allo stesso tempo star scoprendo che questa non era necessariamente una cosa positiva perché poi avrei dovuto operare delle scelte che non potevano contemplare l'esistenza di tutte le immagini valide che stavamo creando. Non è stato piacevole scoprire questo aspetto, e all'improvviso ho capito il sentimento di solitudine che ha descritto prima Francesca. Però questa esperienza è stata molto chiarificante sui motivi di questa solitudine: vedi cose, hai responsabilità e hai informazioni per cui sei da solo.

Pennini: Pensando a questa cosa, anche rispetto al discorso che facevo prima sul senso di mescolanza che ho sentito nel progetto dialoghi, in *Manifesto Cannibale* avere Angelo al mio posto è stato per me, in maniera molto egoistica, l'ultimo tassello di comunione. Avere qualcuno al mio posto che improvvisamente capisce. Ricordo che eravamo al festival *Trame sonore* a Mantova, seduti sul fiume a parlare e lui mi ha detto: "Ho capito". Questo scambio di posti credo che abbia segnato con una consapevolezza, anche con un dolore, il nostro dialogo in maniera positiva.

Pedroni: Penso che le parole esatte fossero: Ma come fai?

A oggi però, aver fatto questa esperienza è per me un po' problematico perché mi capita di pensare a un'immagine e mi viene istintivamente il desiderio di vederla realizzata scenicamente. Però credo non sia un enorme problema. Se dovessi tirare le somme è stato interessante e lo rifarei come rifarei tutti i percorsi creativi che abbiamo fatto, anche quelli orrendi che non vedevi l'ora che finissero nel mentre, li ricordo tutti come momenti molto vitali.

Buzzoni: A proposito di uno dei temi di *Manifesto Cannibale*, il mondo vegetale, vi vorrei fare questa domanda: le piante non hanno organi specializzati, sopravvivono anche se perdono una foglia o un ramo. La conformazione a rete della vostra compagnia, in cui chi incrocia il proprio percorso con il vostro diviene un "cinetico" anche a distanza o senza una collaborazione continuativa mi ha fatto

pensare a un parallelo con l'esistenza comunitaria che è l'organizzazione del mondo vegetale. Anche a fronte della possibilità di poter portare avanti il lavoro senza la tua supervisione diretta della scena e tutte le riflessioni che avete sviluppato attorno all'essere vegetale, pensi che CollettivO CINETICo possa essere pensato come una pianta?

Pennini: Mi piace molto come pensiero. Una parola che avevo in mente nei primi anni di CollettivO CINETICo quando l'intero progetto stava assumendo una sua anatomia è rizoma, un qualcosa che procede espandendosi, reticolando e creando connessioni e che ha una dimensione vegetale. Quello che ho pensato su questa corrispondenza tra albero, o dimensione vegetale, e CollettivO CINETICo è soprattutto in relazione al concetto di individuo. Effettivamente le piante, proprio per il fatto di non avere organi specializzati, sono divisibili e noi siamo individui perché siamo indivisibili. Secondo me è interessante mettere in crisi questo concetto anche creando una forma collettiva, anche giuridica, che si fa corpo e apre delle possibilità. Mi spiego meglio, la cosa bella per me è che un corpo di ballo è prima di tutto un corpo, per cui mi chiedo che anatomia può avere un corpo fatto di tanti corpi? Credo che non sia un individuo, è divisibile. Sto leggendo ora il libro *Contro l'identità* di Remotti in cui viene spiegata la diversa concezione di identità dal punto di vista antropologico in varie culture. Pensavo in quest'ottica che anche per CollettivO CINETICo l'identità non è un nucleo atavico, fondante, un nocciolo duro indivisibile e sempre identico, ma è qualcosa che si ibrida costantemente ed è fatto di mobilità e di relazione. Il gruppo per me è in qualche modo un "co-individuo" e la parola collettivo per me era necessaria e antecedente al nostro esserlo, e lo era per dichiarare questa intenzione di "essere costantemente divisibile". Anche l'idea che i *performer* di CollettivO CINETICo facciano altre cose per me è parte di questa ibridazione, anche se è una modalità in parte scomoda. Indubbiamente sarebbe più facile avere una forma fissa e costante in cui si conoscono ruoli, doveri e c'è un giusto o sbagliato, ma qui non c'è la volontà di trovare questo concetto, mi piace che ci sia un costante reinventarsi. Quindi, quello che credo che ereditiamo dal concetto di pianta è questa relazione con l'identità che non è una premessa eterna e despotica. In questo però preciso che a mio parere anche quello che può apparire caotico può convivere con una necessità e una coerenza, una volontà molto limpida e credo che questo avvenga anche per le piante, semplicemente per noi non è leggibile. C'è in questa forma una forte coerenza di principi che è quella che dà anche ai nostri progetti un segno. Spesso dal punto di vista artistico credo ci sia un po' la paura di non essere riconoscibili e quindi di dover coincidere con se stessi per fare in modo che la propria firma diventi una sorta di bandiera per dichiarare un'appartenenza. Penso che questo sia un po' pericoloso e si debba aver fiducia che non vadano possedute né le persone che fanno parte della compagnia né le opere perché non esiste un vero possesso totale né delle une né delle altre.

Pedroni: Si forse anche pensando alle piante e alla loro riproducibilità ci può essere una similitudine con i *performer* del CollettivO che sono sparsi per il mondo ma che mantengono un senso di appartenenza che, come ha detto Francesca, è identitario ma non totalizzante. Un po' come avviene con i polloni o le talee delle piante, sono parti dell'organismo originale che tagliate e piantate da un'altra parte generano nuovi organismi autonomi ma che sono fatti della stessa materia vivente della pianta originale.

Buzzoni: La prima parte di *Manifesto Cannibale* è un eserciziario che si articola sulla *Winterreise* di Schubert. Trovo che sia una soluzione molto efficace quella di scomporre sia le scene che l'intero ciclo in frammenti separati e trovo anche molto interessante che sia lasciato al pubblico il compito, se vuole, di abbinare le *Ghost tracks* ai *Lieder*. Mi chiedo come siate arrivati a scegliere la *Winterreise* e se esiste una correlazione tra i *Lied* e le scene, se questi hanno influenzato l'azione scenica o meno.

Pennini: L'aspetto della frammentazione devo confessare che è un po' una mia difficoltà nella costruzione dei lavori, difficilmente riesco a pensare i progetti in forma lineare ma procedo solitamente per micronarrazioni. Lo spettacolo è come un domino che procede in troppe direzioni e non è possibile pensarlo in una linea narrativa unica dall'inizio alla fine, ma richiede che venga costruito tassello per tassello. La versione di Longiano aveva un'ambizione narrativa, mentre la primissima versione, ovvero *Pericolare*, era fatta da una frammentazione di scene scandite dall'alternarsi di luce e buio. A me, forse per una mia incapacità di gestire una dimensione pienamente narrativa, quella forma di frammentazione, a parte la possibilità di poter ospitare il buio come soggetto, sembrava chiamare allo sguardo dello spettatore una possibilità di gioco. Che la coerenza fosse qualcosa che si costruisse nella testa dello spettatore e non che gli venisse fornita e d'altra parte venisse data una ritmica energetica e un tempo al tutto, con tempi digestivi come piccoli sonni per metabolizzare la giornata tra una scena e l'altra. Se dal punto di vista dell'attenzione può essere complicato seguire una narrazione che in un'ora va da A a B in modo continuativo, forse è più semplice, per come funziona l'attenzione sempre più breve del nostro presente, seguire tante proposte separate tra loro. Credo che la frammentazione stimoli anche la creazione di un mondo personale in chi guarda. Il fatto che la *Winterreise* fosse per *Lieder* mi sembrava una bellissima chiamata a questa struttura.

La scelta della musica è arrivata dopo i concetti del lavoro, stavamo già lavorando sull'immobilità e sul mondo vegetale e stavamo cercando un sapore musicale giusto, avevamo solo delle zone estetiche di riferimento. Mi ricordo che una mattina eravamo a Dro in residenza e durante il *training* è partito un brano della *Winterreise* e per me è stata un'epifania. È stato subito chiaro che il brano che stavamo ascoltando, che poi era il *Lied Gute Nacht*, era la musica del nuovo progetto. È stato come se la musica perfetta non potesse che essere semplicemente riconosciuta. Successivamente il lavoro è stato

scoprire il perché avessi sentito che quella fosse la musica giusta. Ogni indizio che trovavo sulla *Winterreise* dal punto di vista dei contenuti e riferimenti mi sembrava una sorta di conferma mistica e un po' magica, ma anche una luce che illumina la strada come se tutte le connessioni che via via venivano trovate avessero iniziato a indirizzare anche il lavoro drammaturgico. Mi ricordo, tra l'altro, che in quel momento di epifania eravamo in una semi improvvisazione e ho chiesto a Angelo, Carmine e Simone che erano in sala con me e in scena in *Pericolare*, di riunirci al centro del palco e provare a cantare *Gute Nacht* anche se era la prima volta che la sentivamo. Mi ricordo che è uscito questo canto terribilmente sbagliato ma che racchiudeva già una dimensione di sconosciuto e alterità in questo piccolo esercizio un po' ridicolo di scimmiettamento del testo del *Lied*. In seguito abbiamo studiato la forma della *Winterreise*, il contesto storico, anche la forma delle Schubertiadi, ovvero i fenomeni performativi della *Winterreise* e come questi potevano guidare il disegno del rapporto con lo spettatore di *Manifesto Cannibale*, prendendo come modello le feste private in cui Schubert condivideva con gli amici il suo lavoro.

Pedroni: È stata anche una delle chiavi di lettura e introduzione della presenza di Francesca. Il dialogo che ha col pubblico è di conoscenza e introduzione alla scena come se fosse la padrona di casa che accoglie gli ospiti.

Pennini: È un riferimento che chiaramente è criptato ma a me è servito per seguire un'indicazione chiara che mi aiuta a affrontare quel momento di presenza nel *foyer* mentre il pubblico entra che mi è totalmente anomalo dato che negli altri spettacoli, mentre si fa sala, rimango rigorosamente in camerino e non vedo nessuno. Mentre sono lì mi devo proprio pensare come padrona di casa che deve accogliere lo spettatore invitandolo alla visione dello spettacolo. Questi sono tutti suggerimenti che la *Winterreise* ci ha proposto. Anche la dimensione del viaggio e del passo rispetto alla stanzialità e ovviamente il tema dell'inverno. Infine, anche la forma stessa del *Lied* ci ha aiutato come rapporto tra voce e musica e parola e voce, che credo sia ancora più essenziale in questa forma musicale che nell'opera lirica.

Pedroni: Nelle varie sperimentazioni, anche durante i vari *site specific* che hanno accolto diverse esecuzioni musicali (pianista e cantante, solo pianista, nessuna musica live) a un certo punto abbiamo capito che la necessità era quella di evitare di avere una riconoscibilità della riproduzione della *Winterreise*. Doveva passare, esattamente come il lavoro, in diversi formati e quindi doveva poter uscire da un telefono, dal pianoforte o anche essere cantata live (anche se quest'ultima opzione alla fine è stata solo una sperimentazione poi scartata).

Pennini: Vorrei aggiungere anche, tornando alla frammentarietà, che la *Winterreise*, nel suo iter di produzione, è stata inizialmente stata scritta fino a metà, quindi anche l'idea di avere solo 12 *Ghost*

tracks nella prima parte (c'è anche una connessione con le 12 ore del giorno e della notte) ma sapere che ce ne sono altre 12 che non vengono presentate è concettualmente molto lineare con il tema del frammento ma anche con il mio non sapere cosa accade in scena. Questa struttura mette tutti in una condizione di assistere a qualcosa che in parte è precluso e è solo immaginabile.

Pedroni: Inoltre, l'inserimento della notte, escluso dalla *Winterreise*, è funzionale a fare pulizia tra un'immagine e l'altra perché tra di loro non si devono contaminare. La prima parte è densa di concetti e immagini, quindi è anche impegnativa per lo spettatore, e il buio tra una scena e l'altra serve proprio a creare una separazione. Il fatto che ci siano queste fratture, che poi consistono nella predisposizione della scena successiva, consente meccanicamente di poter anche cambiare le *Ghost tracks* della prima parte. Chiaramente ci sarebbero da fare diversi aggiustamenti ma in linea teorica, se volessimo mostrare una sperimentazione aperta sulla *Winterreise* all'interno dell'organismo *Manifesto Cannibale* sarebbe assolutamente fattibile presentare tutte le 24 scene. Inoltre, la cosa incredibile è che durante il primo esperimento di *Pericolare* (Dro 2019), eravamo in uno stallo drammaturgico per cui abbiamo fatto una lista di cose che avremmo voluto vedere, l'abbiamo condivisa tra i performer e abbiamo provato a fare un filato di quella lista di scene con la regola tecnica per cui con la luce si faceva la scena mentre col buio ci si sistemava e si preparava quella successiva. Era un'improvvisazione in parte guidata ma anche se era davvero solo una sperimentazione abbiamo provato a eseguirla come se ci fosse stato anche il pubblico, in modo da realizzare l'immagine e non cercarla e basta. Questa improvvisazione ha funzionato e alcune scene sono state mantenute o solo in parte modificate e avevamo già associato i *Lieder* alle diverse scene anche se in maniera casuale.

Buzzoni: Quindi esiste una connessione tra i *Lieder* e le scene specifiche?

Pedroni: In alcuni casi sì, in altri no. La connessione, tra l'altro, non segue un metodo. A volte è puramente melodica, altre volte invece c'è un ragionamento anche sul contenuto del *Lied* e sul testo. Però non siamo quasi mai partiti dal testo per costruire la scena ma piuttosto è successo che la connessione avvenisse a posteriori e abbastanza naturalmente. In generale i *Lieder* sono un accompagnamento poetico ma non di senso, la *Winterreise* non è stata affrontata in quel modo. Ad esempio, la connessione con *Gute Nacht* è successa in maniera automatica.

Buzzoni: Ho letto il libro *Il viaggio d'inverno di Schubert* che spiega separatamente ogni *Lied* sia il punto di vista del contenuto poetico e compositivo, sia il contesto storico e sociale su cui si inserisce. Ho notato che in *Manifesto Cannibale* (la seconda parte dello spettacolo) il *Lied* che viene suonato è *Die Krahe*, la cornacchia. Nell'analisi di Bostridge, la cornacchia è una figura che incombe sul viandante come un predatore. Nell'ultima scena, il pianista Davide Finotti sembra una figura esterna che incombe proprio come un predatore su di voi e lo è anche perché scatena il *freeze*. Ho trovato

quindi che sulla scena avvenisse una sorta di scambio di identità in cui Davide è il vostro predatore, ma nel momento in cui lascia la scena e fornisce le regole del *freeze* al pubblico gli passa la palla e è questo che diventa predatore incombendo sul vostro stare, aspettando che accada qualcosa come la cornacchia attende il momento di debolezza e cedimento del viandante. Vi chiedo quindi, alla luce di questa connessione che è puramente personale, di spiegarmi un po' il cannibalismo espresso dalla scena.

Pedroni: Questa dimensione predatoria non è voluta, ma capisco che possa essere una domanda che si apre e un'interpretazione che può emergere a cui però non abbiamo cercato di rispondere. Direi che comunque con *Manifesto Cannibale*, anche solo dal titolo, abbiamo messo i presupposti per generare un immaginario predatorio aggressivo e il ruolo sia di Davide, sia della sfera che esplode, sia della musica del finale sono tutti fenomeni che generano tensione che è quello di cui avevamo bisogno. Il concetto di cannibalismo invece sì che viene messo a disposizione nello spettacolo, sia nel titolo che nella scena, quindi viene anche raddoppiato. Cosa è il cannibale e cosa è il cannibalismo sono grosse domande e anche qual è la posizione dello spettatore rispetto a queste.

Buzzoni: Sì, credo comunque che la dimensione predatoria sia solo in potenza, qualcosa che incombe ma che non si risolve mai in azione.

Pennini: Il cannibalismo racchiude in sé anche una dimensione eretica e nella scena la lettura che abbiamo dato è che ci sia una mescolanza per cui esiste questo cannibalismo condiviso che racchiude mondo vegetale e mondo animale e siamo parte tutti della stessa cosa.

Pedroni: Sì questa è proprio una nostra lettura interna e sulla base di questa credo che nella scena finale improvvisamente la domanda si apra sull'aspetto sociale e politico dell'appartenere alla stessa cosa ma occupare ruoli diversi. Domanda che è poi supportata dal passaggio della soglia tra la scena e la platea, ma anche dal fatto che tutti i presenti si mescolano anche nei ruoli. Mi immagino che a quel punto lo spettacolo diventi un pentolone, proprio quello dell'immaginario del cannibalismo tribale, in cui si fa davvero fatica a capire i ruoli perché si ha Davide che è estraneo al *freeze* e che poi viene in sala, noi *performer* che sciolta la stasi facciamo lo stesso, spettatori che restano, altri che escono e poi rientrano, altri ancora che se ne vanno, poi ci sono le musiche scelte dal pubblico che non è detto che siano lo stesso che è in sala o che vedrà mai lo spettacolo, si mescola tutto.

Pennini: Poi l'idea cannibale di quest'ultima scena, e è un'idea che mi viene ora da questo dialogo, è anche nella scelta costantemente intrapresa dal *performer* di rimanere fermo. È una costante dichiarazione di rimanere nella difficoltà che è una scelta che fa anche il pubblico rimanendo in sala. Questa scelta di sostenere la fatica ha qualcosa a che fare con il divorarsi, lo spendersi è un

catabolizzarsi nell'azione. Facendo quella scelta ti stai mangiando con gusto nel sacrificio della scena. Poi tornando alla tua osservazione sulla cornacchia, non era voluta ma torna in effetti anche con l'immagine del costume di Davide. Volevamo che avesse il cappuccio, che desse questa idea di boia contemporaneo. Poi facendo un ulteriore spostamento, e questa osservazione che sto per fare non la faccio da autrice ma mi immagino come spettatrice, vedere Davide che attraversa la scena dal fondo in diagonale verso il pianoforte, con questo passo che incede in opposizione alla danza che ha attorno e che arrivato al pianoforte si volta guardando indietro da dove è venuto è un ulteriore richiamo della *Winterreise* che viene conclusa esattamente in quel momento. Davide chiude il suo cammino diventando viandante e cornacchia della situazione.

Pedroni: Devo ammettere anche che sulla scena di *Manifesto Cannibale* c'è ancora dell'irrisolto perché questa inizia, in realtà, con lo scoppio della sfera. Tutto il prima è la fine del *Vomitorium* ma questa distinzione per il pubblico non credo sia così esplicita e credo anche che non sia interessante spiegare questa ambiguità. In questo passaggio anche la stessa struttura dello spettacolo sta cedendo al caos di *Manifesto Cannibale* che da struttura un po' più rigida vira verso un indefinito che mette il pubblico, e non solo, in posizioni scomode e complesse da interpretare. Secondo me in questo senso questa non risoluzione è efficace. Poi anche la figura di Davide è stata complessa da gestire in generale all'interno dello spettacolo perché è chiaramente una figura diversa dalle altre. Però con il ritorno in scena di Francesca abbiamo guadagnato un'altra figura diversa che ha riequilibrato questo squilibrio.

Buzzoni: In generale, inoltre, mi sembra che la *Winterreise* cali con un colore e una dimensione un po' inquietante sullo spettacolo, connotando anche in negativo l'alterità del mondo vegetale che nelle sperimentazioni mi pare essere stata presentata molto come alterità positiva. L'atmosfera della *Winterreise* sovrapposta al mondo vegetale credo restituisca l'inquietudine che deriva da qualcosa di alieno e dal mistero che si apre anche nel riconoscere che c'è una comune mescolanza ma che non è svelabile fino in fondo.

Pennini: Sono molto d'accordo, mi sembra che anche questo sia un ulteriore tassello contro l'antropocentrismo, perché anche il pensiero che il vegetale abbia in sé una connotazione fortemente positiva e l'uomo una negativa è anch'essa una visione antropocentrica.

Buzzoni: *Manifesto Cannibale* è una ricerca, anzi un organismo, non solamente uno spettacolo, che si esprime in diverse forme tra cui appunto quella performativa. Tra le varie forme c'è il sito web www.manifestocannibale.it. In passato avete già sperimentato con strumenti di interazione online tra la scena e il pubblico. Come nasce l'idea del sito e in che modo si differenzia con le esperienze passate?

Pennini: Come dicevo prima, credo che il sito permetta la restituzione di una complessità e che sia l'anatomia giusta per restituire una serie di materiali che non sono solo documentativi ma sono altre forme, altri organi dell'organismo *Manifesto Cannibale* dove la performance è soltanto una declinazione. Sono materiali che hanno bisogno di qualcosa di pulsante e complesso per essere fruiti e quindi il sito web è una forma adatta sia per la modalità di percezione e fruizione, che permette una mobilità e autonomia e anche una fruizione episodica, sia per la diversità di media che può ospitare e per il numero di persone, anche geograficamente sparse, che possono venire in contatto con lo spettacolo. Il fatto che lo scambio avvenga sia prima che dopo secondo me è una cosa che continua a avere a che fare con il tempo. Il tempo della digestione, il tempo dell'aspettativa ma anche una relazione con il fuori della scena, con il buio, e quindi in questo senso anche il sito è un ulteriore fuori, un ulteriore segreto e un ulteriore notte su *Manifesto Cannibale* che si fa giorno mettendo in luce aspetti che sarebbero altrimenti sconosciuti. Il tipo di materiali che ci sono gioca su questa idea di confessione, oltre che di comunione. Navigando sul sito a tutti gli effetti mi sto mangiando e facendo mangiare dallo spettacolo. C'è sia confessione che contagio in questo senso.

Buzzoni: Il sito funziona sia come archivio che come meccanismo di interazione. Nella parte di archivio (mi riferisco principalmente alla sezione *Sonniloqui, Proiettili e Spettrale*) vengono ordinati e messi in mostra materiali di alcune pratiche creative che altrimenti sarebbero rimaste nascoste. Pensi che rendere accessibili alcuni retroscena della creazione sia un passo di avvicinamento verso il pubblico che ha visto lo spettacolo e che conosce quindi la tua posizione autoriale? Che valore ha rendere pubblico l'unico tramite che c'era tra la scena e te e che ti ha consentito di poter firmare il lavoro?

Pennini: Penso che sia fondante. Il sito può aiutare la comprensione di questa anomalia autoriale argomentandola con delle prove concrete. La cosa che mi piace di più è quella della condivisione, in generale rendere il processo del performativo una dimensione interessante da attraversare non solo come documento gerarchicamente subordinato ma che ha un valore in sé, quasi come se lo spettacolo sia servito a fare una riflessione. Come se avessimo dovuto fare uno spettacolo per poter fare il sito di *Manifesto Cannibale*, un po' come pensare "mi serve il giorno per poter essere in grado di sognare di notte". Volevamo non dare per scontato che manifestocannibale.it fosse un sito sullo spettacolo ma fare in modo che fosse un essere a sé che vuole aprire una dimensione inclusiva di comunione.

Buzzoni: Che valore hanno le *Allucinazioni* del pubblico per te? Ti aspettavi un ritorno di impressioni e pensieri del genere? Che effetto fa sentire commenti sulla tua opera senza poterla mai vedere realizzata?

Pennini: Per me sono un dono. Volevo creare un tipo di dialogo sullo spettacolo che non somigliasse all'idea di recensione da opinionismo legata a un giudizio. O meglio, può anche esserci un giudizio che racchiude in sé però una presa di responsabilità. Chi scrive l'*Allucinazione* è responsabile di raccontare quel che ha visto a una persona che non sa cosa avviene in scena e quindi diventa sua complice nel perpetuare questo suo non sapere. Per me è davvero un dono questo, è un modo per dare un *task* sulla visione. Da spettatori siamo abituati a restituire un racconto un po' sempre nello stesso modo. Il fatto che sia un po' diverso perché ha un determinato formato, che passa per un meccanismo e che il destinatario sia una persona che è in una condizione particolare fa riflettere secondo me sul significato del racconto della visione e richiede anche che questa si depositi e prenda un tempo che diventa esplicito. Doverne scrivere implica dover ricordare e fare un passaggio linguistico della visione. Non è un racconto funzionale ma un processo che vuole spostare le componenti. Tutto centra con tutto, è una cosa su tutto fatta di tutto e questo è l'effetto cannibalismo. Poi questi racconti per me hanno un effetto particolare, è come se le persone stessero facendo uno spettacolo per me raccontandomi il mio spettacolo. Nessuno in genere racconta gli spettacoli in maniera così allucinatoria perché tra gli interlocutori c'è una realtà esplicita, ma nel momento in cui il racconto viene fatto a una persona a cui manca quell'esplicito e si permette questo tipo di racconto, forse si fa un passaggio immaginifico ulteriore.

Pedroni: Io devo dire che inizialmente ho vissuto relativamente poco la genesi del sito perché ero concentrato sulla scena ma ne ero molto entusiasta. Il pensiero di poter realizzare un formato virtuale che fosse parte del corpo a cui stavamo lavorando nel performativo, che è l'antivirtuale, e che questi due aspetti potessero essere esperienze dello stesso fenomeno mi esaltava e sono molto contento e soddisfatto del risultato. Devo dire inoltre che quel che è accaduto durante il *lockdown* e nel post-covid, con la pressione che c'è stata nella realizzazione di fenomeni *live* in formato digitale e l'esperienza accelerata di questo fenomeno compresso in pochi mesi, credo sia emerso il fatto che globalmente non stavamo capendo niente di quello che stava succedendo in rapporto a questa spinta verso il digitale. A quel punto era evidente un problema: ovvero che il mondo virtuale non è più scindibile dal mondo reale ed è a tutti gli effetti parte di questo. *Manifesto Cannibale* nel suo tentativo di esistere in forme su più piani di esistenza mi dà una grande soddisfazione personale. Credo però che come riuscire a esistere in formati alternativi sia una domanda ancora aperta e che la risposta che abbiamo dato sia entusiasmante per noi ma forse politicamente molto confusa. Ma questa forse è la natura stessa di *Manifesto Cannibale*.

Pennini: Per me la questione però è: non si può dare al pubblico un surrogato virtuale di uno spettacolo perché non esiste nessuna sua alternativa domestica. Quello che si può fare è potenziare un immaginario. Non fornire immagini ma un immaginario.

Pedroni: Sono d'accordo però io vivo il sito come una fase transitoria di qualcosa che sta evolvendo. A mio parere ha ancora le scarpe nella documentalità e non è uscito da quella per quanto ci abbia provato. Sono molto soddisfatto, comunque, della sua dimensione perché non si può pretendere che una cosa evolva velocemente, bisogna essere consapevoli che ci sono diverse fasi tra uno stadio e un altro e noi al momento siamo tra le fasi. Per questo dico che la questione non è risolta, l'intero organismo *Manifesto Cannibale* non è risolto e anche il sito per quanto rinunci ad alcune modalità di documentazione (foto, video o altri mezzi) non rinuncia, e non può rinunciare se no non potrebbe forse essere un sito web, ad altri aspetti documentativi. A oggi è dove doveva arrivare. Forse il sito fa una domanda più grossa della risposta che dà ma penso comunque che questa sia una buona cosa. Forse nel sito l'effetto di deflagrazione che dà invece la stasi dei corpi sulla scena sia un po' ancora morbido.

Pennini: Per fare quell'effetto dovrebbe farti arrivare un virus sul computer. Però il sito non è nato come operazione di deflagrazione nel digitale, non è andato in quella direzione. La crepa che crea il sito si apre sulla domanda "cos'è uno spettacolo" non su "cos'è un sito" anche se questa domanda si apre di conseguenza.

Pedroni: È vero ma secondo me è già un primo passo verso questa deflagrazione perché non è un sito ordinario di adesione allo spettacolo.

Buzzoni: Sono d'accordo, anche perché una delle prime idee del sito era di farlo molto più enigmatico e ludico con la possibilità che esplorando, l'un utente potesse azionare un'azione performativa a distanza su Francesca. Forse al momento non sono stati trovati anche solo i mezzi tecnologici per la deflagrazione. Allo stesso tempo però i materiali che contiene sono enigmatici proprio perché sono collegati a istruzioni di creazione e anche a vissuti che sono solo in parte raccontati e comunque mediati dalla narrazione.

Pennini: Il contenuto del sito contiene l'istruzione: smetti di domandare a che cosa serve.

Buzzoni: Sì, che è poi l'istruzione che ricordo di aver iniziato a seguire da spettatrice quando mi sono avvicinata per la prima volta alla danza contemporanea. Darsi il permesso, appunto, di accedere all'immaginario e non fermarsi alla sola immagine.

Pennini: Tra l'altro capita spesso che ci chiedano di spiegare gli spettacoli. Per *Manifesto Cannibale* possiamo dare come risposta di guardare il sito e fare in modo che cerchino un'altra spiegazione o

non ne trovino affatto. Questo era anche il principio di **plek* in cui ogni spiegazione era una nuova piega, quindi una nuova complessità. È così anche per l'organismo di *Manifesto Cannibale*.

Buzzoni: Quali sono le prospettive future di ricerca?

Pennini: Ci sono varie curiosità brucianti. Una è un portare all'estremo una posizione che è iniziata con il rallentamento ma che non si può esaurire in questo e che forse rappresenta il buio necessario dopo quindici anni di attività di CollettivO CINETICo caratterizzati da una grande dimensione quantitativa e qualitativa e da una grande saturazione in cui l'aspetto cinetico era in realtà ipercinetico. La prima operazione, che penso essere puramente politica oltre che poetica, è una sparizione. Una sparizione che avverrà a breve e che sarà sistemica ma anche personale. Sarà una sottrazione in forma di processo di ricerca e di esperienza, ma anche una provocazione al sistema: cosa significa nella dimensione della costante necessità di apparire, postare, di mostrarsi presenti e produttivi, in costante miglioramento, in sostanza dimostrare che siamo dei buoni imprenditori di noi stessi, dei buoni *brand* o dei nuovi prodotti, sottrarsi a questo meccanismo? Credo che l'arte sia chiamata a puntare il dito verso quello che sente essere una tossicità del presente e che possa farlo mentre ne è complice, nel pieno del meccanismo del capitalismo neoliberale di cui ci lamentiamo. Questa non vuole essere e non potrà essere una soluzione, anzi è una provocazione sostenuta da una posizione di estremo privilegio, che è un privilegio che scelgo di prendermi e che ringrazio di poter prendere, però penso che sia necessario. Voglio vedere cosa succede e penso che questa cosa possa avere una ricaduta. Sarà una sparizione che mira a creare un vuoto che è pulsante, un interrogativo che parte dall'assenza. Inoltre, non è una sparizione per consentire di ricaricarsi e di tornare poi a produrre meglio. Da un certo punto di vista è una scelta che chiede un'attività di resistenza fortissima e costante. Per esempio, sto ragionando sul fare una lista dei progetti rifiutati durante questo periodo di sparizione, come a rendere evidente la forza che serve per fermare le proposte della produzione, anche perché la sparizione non sta iniziando da un momento in cui già c'è calma; avviene in un momento in cui sono già dentro il flusso del sistema e l'attrito, la resistenza a questo sistema è tutto l'impegno che dovremo metterci per rimanere fermi in una dimensione che invece ci chiama a altro. Quindi il primo progetto è questa sparizione che però non posso svelare ulteriormente.

Dal punto di vista artistico invece c'è una biforcazione che mantiene una continuità con questi presupposti. Il primo è un lavoro sull'immagine. Sarà un solo sull'immagine e la magia in cui lavoreremo sulla verità delle immagini, sulla presenza come verità, sul rapporto tra la parola e l'immagine, tra il racconto e l'immagine, che sono per noi questioni che sono sempre state molto fondanti. In questo solo indagheremo anche, in un'altra dimensione rispetto a *Manifesto Cannibale*, la figura dello sconosciuto e lo spettatore diventerà proprio l'emblema dello sconosciuto con cui si

crea però un'intimità. Quest'idea parte da una domanda che mi hanno fatto a Malta i danzatori con cui abbiamo fatto un progetto a inizio febbraio di quest'anno (2022). La domanda in questione è partita da un'osservazione che hanno fatto durante lavoro in sala prove in cui i danzatori riportavano la loro commozione nel guardare i propri compagni di lavoro e si chiedevano quindi come poter far succedere la stessa cosa in scena. Questa domanda è chiaramente di una complessità rilevante però parlando di questo mi è venuto in mente il principio di estrema intimità che si crea tra danzatori e pubblico in cui quest'ultimo non è più uno sconosciuto se si sceglie di poterlo amare. Quindi la domanda diventa: come si può amare uno sconosciuto? Credo che una domanda del genere, spostata al di fuori dell'ambito teatrale e calata nel sociale, sia un interrogativo interessante. Questo nuovo progetto si chiamerà *Abracadabra* e con *Manifesto Cannibale* ha anche una connessione già a partire dal titolo dato che riprende la parola con cui mi sono manifestata al gruppo durante la residenza di Dro.

Pedroni: Il secondo progetto invece, sempre sulla verità delle immagini, è in continuità con i vari percorsi di esplorazione di differenti stati di coscienza raggiungibili tramite stati di immobilità, stati di meditazione, stati di sonno a cui ci siamo sottoposti a livello sperimentale per la creazione o l'esplorazione dei temi degli spettacoli praticamente da sempre. È in continuità con questi ma è anche in risposta a una spinta che arriva dal basso di voler lavorare su il rapporto tra il mondo vegetale e il mondo umano dal punto di vista delle influenze che intercorrono tra questi mondi grazie alle sostanze psicoattive. In questo caso è un percorso di ricerca ancora aperto e allo stato iniziale, che dobbiamo ancora sviluppare per capire se aprirà dei quesiti che ci interessano.

Pennini: Infine c'è la volontà di far proseguire gli esperimenti autoriali di affidamento del lavoro a altri autori, ma questa volta interni a CollettivO CIneticO, che potranno creare spettacoli e firmarli come propri facendo sì che io non sia più l'unica coreografa del gruppo. In ultimo mi piacerebbe molto realizzare un libro su *Manifesto Cannibale*, un *Manuale incompleto di Fitoness*, e fare in modo che l'oggetto di libro cartaceo diventi una manuale performativo dove anche l'atto di lettura è un'azione performativa. Diventerebbe un'ulteriore forma di esistenza dell'organismo di *Manifesto Cannibale*.