



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Manifesto Cannibale

La danza immobile di CollettivO CineticO

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice

Prof.ssa Miriam De Rosa

Laureanda

Matilde Buzzoni

Matricola 888276

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione	4
CAPITOLO I CollettivO CINETIC	8
1.1 Le forme del nuovo millennio	8
1.2 CollettivO CINETIC: una compagnia e la scena contemporanea italiana	11
1.3 Temi e repertorio	20
1.3.1 <i>Progetto C/o architettura coreografica frammentaria. (2007 – 2017)</i>	20
1.3.2 <i>Codice cinetico (2010)</i>	22
1.3.3 <i>The uncertain scene. Reformatting the performative event (2010)</i>	22
1.3.4 <i>Cinetico 4.4 (2011)</i>	24
1.3.5 Temi di ricerca recenti	24
1.4 Organizzazione e risorse	25
1.4.1 Fondo Unico per lo Spettacolo	26
1.4.2 Contributi regionali	28
1.4.3 Convenzione con il Teatro Comunale di Ferrara	30
CAPITOLO II <i>Manifesto Cannibale: lo spettacolo</i>	33
2.1 Il progetto e il suo sviluppo	33
2.2 <i>Manifesto Cannibale</i> in scena	40
2.3.1 Bestiario scenico: performer, dispositivi, piante	44
2.3 Analisi delle tematiche	45
2.3.1 Il mondo vegetale: la forza dell'essere fermi	46
2.3.2 <i>Winterreise, il viaggio d'inverno</i>	56
2.3.3 <i>Manifesto Cannibale</i>	64
2.3.4 <i>Lo spettro di Manifesto Cannibale</i>	71
CAPITOLO III <i>Manifesto Cannibale: l'organismo</i>	79
3.1 Le dimensioni della performance secondo Jonah Westerman	79
3.1.1 <i>Ephemerality/Archive</i>	81
3.1.2 <i>Action/Idea</i>	82
3.1.3 <i>Collaboration/Estrangement</i>	83
3.1.4 <i>Reality/Representation</i>	84
3.2 La forma digitale della ricerca	85
3.3 www.manifestocannibale.it	87
3.4 Le modalità di interazione con il pubblico	90
3.5 L'archivio del progetto	95
3.6 La ricerca transmediale	98
Conclusioni	104

APPENDICI	107
APPENDICE 1	107
APPENDICE 2	133
APPENDICE 3	148
Elenco delle figure	153
Elenco delle tabelle	153
Bibliografia	154
Sitografia	158
Videografia	159

+
Io sono nel nero
Della vostra stanza
E raccolgo il vero
Visto da distanza
È senza parole
Che posso sentire
Le nottate sole
Un muto divertire
E con questo testo
A tratti un po' porno
I miei giorni infesto
Pensando al ritorno
Al silenzio sordo
Dello stare assieme
Al lavoro ingordo
Alle vite piene
È nel mio lontano
Che mi son convinta
Di parlare invano
E con la voce finta
Nel terrore immenso
Del troppo vicino
Di quello che penso
Del nostro destino
Di esseri diversi
Fatti per sentire
Solo questi versi
Altro non so dire.
+

ALBUME versi ai bordi del sonno

Francesca Pennini lo spettro di Manifesto Cannibale

Introduzione

“*Come iniziare?*” Così Francesca Pennini avvia il suo racconto al pubblico del percorso che ha generato *Manifesto Cannibale*. Così inizio io questa tesi che vuole ripercorrere la creazione dell’ultimo progetto di CollettivO CINETIC arrivando a confrontarsi con il pubblico nel novembre del 2021 dopo un periodo di creazione involontariamente dilatato.

Manifesto Cannibale si caratterizza come lavoro spartiacque per la compagnia ferrarese, incidendo significativamente sulla modalità di creazione e sul ruolo autoriale della coreografa Francesca Pennini. Lo spettacolo ha avuto un periodo di creazione di tre anni a causa di vicissitudini mondiali, la pandemia di Sars-Cov 2, e personali dell’autrice che hanno condizionato l’evoluzione del lavoro stesso e le tematiche su cui si basa.

Questa tesi analizza lo sviluppo e la messa in scena del progetto che ha una forma scenica e una forma digitale. L’analisi alterna il mio punto di vista interno alla compagnia, acquisito grazie al tirocinio che ho svolto in concomitanza con la realizzazione di *Manifesto Cannibale* e a passate collaborazioni, a un punto di vista esterno che ricerca le basi teoriche del progetto e il suo inserimento nel presente contesto dello spettacolo dal vivo italiano.

L’obiettivo è quello di mettere in luce le connessioni che intercorrono tra lo spettacolo e la bibliografia sulla quale si basa. La tesi si avvale anche di fonti interne e di un’intervista alla coreografa, al *dramaturg* e al direttore amministrativo, realizzata appositamente per approfondire gli aspetti produttivi e creativi che hanno dato forma al progetto e come questi si inseriscono nel percorso di CollettivO CINETIC.

Ho incontrato la compagnia nel 2015 dapprima come spettatrice e poi in veste di *performer* per alcuni lavori e, successivamente, come assistente di compagnia. Ho avuto modo di vedere dal vivo, sperimentando anche sulla mia pelle, il processo creativo di Francesca Pennini e l’opportunità di vedere molti dei principali spettacoli in repertorio dal 2015 a oggi. Grazie al tirocinio ho preso parte alla realizzazione di *Manifesto Cannibale* arrivando nella sua ultima e decisiva fase di creazione a partire

da agosto 2021. Da quel momento, infatti, l'autrice ha delegato l'azione creativa ai *performer* senza supervisionare mai né le prove né la riuscita finale.

Parallelamente a questo *Manifesto Cannibale* ha assunto una dimensione di ricerca più ampia. La messa in scena è diventata solo uno dei modi in cui il progetto si esprime e per raccogliere gli spunti di riflessione della ricerca è stato costruito un sito web che ha poi assunto un'identità propria, fungendo sia da archivio dei processi creativi, sia da mezzo per contaminare la scena prima e dopo la visione dello spettacolo. Come tirocinante, ho contribuito direttamente alla sua realizzazione e nella tesi analizzerò questo strumento digitale in entrambi i suoi aspetti, collegandoli alla creazione di *Manifesto Cannibale*.

L'aver assistito direttamente allo sviluppo di questa ricerca mi ha portato alla decisione di approfondire il lavoro di CollettivO CINETIC. In primo luogo, perché la compagnia si è distinta, assieme ad altri gruppi della scena teatrale italiana, come innovativa ma non rivoluzionaria, sapendo ritagliarsi all'interno del sistema produttivo dello spettacolo dal vivo italiano, fortemente orientato a una tipologia produttiva che privilegia le grandi istituzioni e i festival, uno spazio in cui reinventare anche le regole della propria organizzazione. La particolare conformazione del gruppo, volontariamente mutevole fin dagli inizi, ha raggiunto nell'ambito della ricerca di *Manifesto Cannibale* livelli ancora più complessi di fluidità dei ruoli e di messa in discussione dell'autorità autoriale. La poetica di CollettivO CINETIC, in bilico tra i generi e spesso in forte dialogo con il pubblico, ha nell'uso di dispositivi una componente identitaria che racchiude un'ampia riflessione sulle convenzioni e regole del teatro, per scardinarle e vivere la dimensione performativa come momento fortemente ancorato al presente in cui finzione e realtà si contaminano a vicenda.

La seconda ragione per cui *Manifesto Cannibale*, pur avendo fatto solo tre repliche, è un lavoro così innovativo rispetto al repertorio della compagnia, è legata all'influenzarsi reciproco tra la sua storia produttiva e le tematiche che mette in campo. Il tema del tempo, soprattutto, ha inciso sulla trasformazione di *Manifesto Cannibale* che da spettacolo è diventato una ricerca ampia e multiforme ancora non conclusa e forse mai esauribile. Anche questa tesi, in un certo senso, è parte della ricerca della compagnia che ha di fatto costruito un dispositivo le cui regole non sono del tutto

controllabili a causa della sua piena aderenza agli imprevisti che ne hanno condizionato la nascita. *Manifesto Cannibale* non è un prodotto perché non prevede una risoluzione univoca. I temi di partenza, soprattutto quello legato al mondo vegetale e alla metafora ecologica, erano nel 2019 ancora innovativi e poco esplorati. La pandemia, dilatando i tempi, ha fatto invecchiare velocemente le rivendicazioni politiche legate a questo tema ed è stato allora che la compagnia ha colto un altro imprevisto come opportunità, spostando le riflessioni dal rapporto uomo – natura al rapporto più generico con l’Altro e innestando questa relazione all’interno del contesto teatrale. Nella realizzazione scenica questo rapporto è rappresentato principalmente dalla provocazione della scena finale, in cui gli artisti arrestando completamente il loro movimento e mantenendo per un tempo indefinito una posizione immobile costringono lo spettatore a riflettere sul valore del suo sguardo. La metafora cannibale di questa ultima scena sottintende un invito a rivalutare le proprie abitudini di consumo in relazione all’arte.

Nel corso del primo capitolo ripercorro il contesto in cui si è formato e tutt’ora opera CollettivO CINETICo basandomi sui contributi di studiosi come André Lepecki, Alessandro Pontremoli e Valentina Valentini. Delineo poi la poetica della compagnia grazie a fonti interne e a interviste su testate di critica online (*Doppiozero*, *Ipercinetica*, *Sipario*, *Paneacquaculture.net*) e cartacee (in particolare il volume curato da Marco Antonaci e Sergio Lo Gatto *Iperscene 3*¹) e descrivo la conformazione, il repertorio e i filoni di ricerca di CollettivO CINETICo. Concludo il capitolo inquadrando le risorse economiche derivanti principalmente dal Fondo Unico per lo Spettacolo, dalla Legge Regionale 13/1999 *Norme in materia di spettacolo* e dalla speciale convenzione instaurata con il Teatro Comunale di Ferrara che approfondisco grazie all’intervista con Carmine Parise, direttore amministrativo della compagnia.

Il secondo capitolo è incentrato sull’analisi del progetto artistico, dalla descrizione del percorso creativo a quella dello spettacolo e delle principali linee tematiche su cui si basa.

In particolare, prendo in considerazione la tematica del mondo vegetale e dell’immobilità, il panorama sonoro della *Winterreise* di Schubert, la metafora

¹ M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, Editoria & spettacolo, Spoleto, 2017.

cannibale e il nuovo paradigma dell'autorialità intrapreso da Pennini. Per ognuna di queste, ricerco la connessione tra la teoria derivante dalle fonti su cui si è basato *Manifesto Cannibale* e la realizzazione scenica, per analizzare come CollettivO CINETICo trasforma nella dimensione performativa le linee di ricerca. Gli autori principali che hanno trattato i temi dello spettacolo su cui ho basato il mio elaborato sono Emanuele Coccia, Stefano Mancuso, Byung-Chul Han, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Roland Barthes e Ian Bostridge e Jonathan Crary.

Nel terzo capitolo invece mi concentro sulla dimensione digitale della ricerca, prendendo in analisi alcuni dibattiti centrali dei *performance studies* basandomi sui contributi di Jonah Westerman, Garbiella Giannachi e Heike Roms che si sono occupati di dimensioni della performance, di documentazione e di archiviazione. Il collegamento con queste tematiche, infatti, è utile per sottolineare l'ampiezza e la complessità della ricerca di *Manifesto Cannibale* che non si limita alla forma performativa ma che spazia anche nell'online e nella documentazione. Il sito web www.manifestocannibale.it rappresenta ad oggi l'eredità della ricerca e l'unico contatto con lo spettacolo, dal momento che la compagnia attualmente si è presa una pausa dalle scene. Nel capitolo ricostruisco come è stato sviluppato il sito ed esploro i suoi contenuti. La forma digitale è infatti in parte indipendente dalla scena e in parte connessa con questa. Basandomi sulle teorie di André Lepecki sullo spettatore testimone, prendo in esame come nel sito web si sviluppa l'interazione tra la scena e il pubblico per vedere come lo strumento digitale agisce manipolando alcuni aspetti dello spettacolo. Descrivo anche la sua funzione di archivio cercando quali documenti sono presenti nel sito, da chi sono prodotti e in che modo questi rappresentino l'evidenza materiale dello spettacolo. Infine, grazie agli studi di Henry Jenkins sulla convergenza e sulla transmedialità della narrazione, analizzo che relazione intercorre tra i diversi formati della ricerca.

CAPITOLO I CollettivO CINETICo

1.1 Le forme del nuovo millennio

Quando nel 2007 Francesca Pennini (Ferrara, 1984) costituisce formalmente CollettivO CINETICo il panorama italiano dello spettacolo dal vivo stava già entrando in una nuova fase di ricerca post anni '90.

La compagnia è composta da un gruppo di artisti che, all'inizio del XXI secolo, hanno scosso il settore con lavori innovativi e interdisciplinari tanto da sollecitare la critica a interrogarsi su «che cosa racconteremo di questi anni Zero?»² Agli inizi del nuovo millennio sia in Europa che in Nord America alcuni artisti, infatti, si adoperano per ripensare la nozione di danza intesa come flusso continuo di movimento proponendo pratiche coreografiche differenti che faticano, in alcuni casi, ad essere riconosciute dalla critica e dal pubblico. Andrè Lepecki, in *Exhausting Dance*³ individua il tratto comune tra molte di queste ricerche nel ripensamento della centralità del movimento, e dunque nella valorizzazione di un “tempo morto”, oltre che nel modo di intendere la rappresentazione:

The deflation of movement in recent experimental choreography is depicted only as a symptom of a general “down-time” in dance. But perhaps it is the depiction itself that should be seen as symptomatic of a “down-time” in dance’s critical discourse, indicating a deep disjuncture between current choreographic practices and a mode of writing still very much attached to ideals of dancing as constant agitation and continuous mobility.⁴

Anche nel panorama italiano dello spettacolo dal vivo a questa altezza storica, la questione del movimento come tratto caratterizzante della danza è stata discussa e

² R. Ferraresi, *Nuovi teatri crescono?*, in “Doppiozero”, 11 febbraio 2016, <https://www.doppiozero.com/nuovi-teatri-crescono> [ultimo accesso 17 giugno 2022].

³ A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York, 2006.

⁴ *Ivi*, pag. 2.

praticata da quei gruppi di artisti i cui lavori, difficilmente classificabili in un unico genere artistico, sono spesso rimasti fuori delle istituzioni teatrali incontrando problemi di riconoscibilità e di accessibilità da parte del pubblico. È il caso di quegli artisti che Alessandro Pontremoli, in *La danza, Storia, teoria, estetica del Novecento*⁵, indica come appartenenti al “terzo paesaggio delle estetiche della transizione”⁶, e in particolare Alessandro Sciarroni, Silvia Gribaudi, Francesca Pennini e tutto Collettivo CineticO.

È però necessario fare un passo indietro e descrivere come in Italia si è giunti ad abbracciare queste nuove tematiche per poterle comprendere appieno. L’origine della danza contemporanea italiana si deve all’influenza di artisti stranieri arrivati in Italia in *tournee* o per insegnare, e non come è avvenuto in altri contesti culturali, al superamento dell’estetica moderna e post-moderna. In Italia, la reazione alla danza accademica non si è manifestata in modo compatto e con un peso culturale rilevante come in altri paesi. La danza italiana si è unita alle istanze promosse dal Nuovo Teatro a partire dagli anni ’80⁷, e per questa ragione le trasformazioni nel mondo del teatro e della danza a livello istituzionale e della sperimentazione sono avvenuti in modo sostanzialmente parallelo. La scena teatrale italiana ha visto, da un lato, il susseguirsi di spinte creative e talvolta associate a istanze politiche e, dall’altro, esperienze distanti dall’impegno sociale che si sono concentrate sulla riflessione sull’arte scenica e il suo medium.

Il fermento teatrale degli anni ’80 con gli accesi dibattiti della critica, l’affermarsi del teatro post-moderno e il suo superamento⁸, ha fatto sì che negli anni ’90 gli artisti si trovassero a operare in un contesto di declino dei modelli precedenti. Al convegno di Modena *Le forze in campo* del 1986 organizzato dal Centro Teatrale San Geminiano a cui hanno partecipato critici e artisti⁹ tra cui Antonio Attisani, come descrive Valentina Valentini «si decretava così la *dismissione* dei grandi modelli teatrali (Living Theatre,

⁵ A. Pontremoli, *La danza: storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari-Roma, 2008.

⁶ *Ivi*, pag. 123.

⁷ A. Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma, 2018, pag. 22.

⁸ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015, pagg. 81-103.

⁹ Riporto qui alcuni dei nomi citati da Valentina Valentini in *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 99: Franco Quadri, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Lorenzo Mango, Oliviero Ponte di Pino, Alessandro Manzella, Mario Martone, Claudia Castellucci, Cesare Ronconi e altri.

Grotowski, Barba, Brook, Kantor), imboccando un'attitudine critica revisionista»¹⁰. Gli artisti di questi anni hanno la consapevolezza di succedere a una stagione teatrale mossa da una spinta propulsiva ormai esaurita e i gruppi che iniziano a emergere (Fanny & Alexander, Motus, Masque Teatro, Teatro delle Albe, Teatro Valdoca, Societas Raffaello Sanzio) oltre all'affermarsi di Festival come Santarcangelo¹¹ iniziano a porre esplicitamente la questione di quale spazio sia a loro riservato. I Motus, ad esempio, sottolineano che:

Mancando una tendenza che unifichi le singole esperienze, il teatro degli anni Novanta stenta a ottenere riconoscibilità, e di converso è libero da classificazioni in movimenti, estetiche, ideologie. Opposte tensioni lo attraversano [...] Tuttavia, non è inutile rintracciare tratti comuni che caratterizzano queste esperienze: una propensione all'autoriflessione, il rifiuto dell'eredità dei maestri, l'uso del banale e del trash della TV, l'horror, l'esaltazione delle pratiche basse, Luther Blisset e l'anonimato, il rifiuto dell'autore, i *rave parties*,¹² «il tutto impegnato però da una strana, ironica, indifferenziazione fra il colto e l'incolto, il filosofico alto e il nazional popolare»¹³

Nel nuovo millennio questo spaesamento tipico degli anni '90 diventa una sorta di trampolino per alcuni gruppi che riescono a imporsi sulla scena con lavori nuovi e capaci di attirare l'interesse della critica e del pubblico. È anche il momento di piena affermazione della *performance art* e dell'ibridazione dei generi propri dello spettacolo e di quelli dell'audio-video e dell'arte figurativa. Questo mescolamento e questa fluidità rendono più difficile individuare una corrente stilistica e in questo periodo gli artisti fanno esperienze indipendenti, spesso in solitario, e portano in scena opere che volutamente mettono in discussione i generi e confini tra essi tanto che il pubblico e la critica si interrogano spesso sulla natura dei loro lavori. La contaminazione tra i generi è anche dovuta al *background* di questi artisti, che spesso arrivano alla scena da percorsi diversi da quelli accademici e da ambiti disciplinari altrettanto vari come le arti visive, la grafica, la scenotecnica, la video arte, la *sound art*, l'architettura e la fotografia.¹⁴ Questi gruppi (tra cui oltre a CollettivO CINETIC si trovano Babilonia Teatri, Gruppo Nanou, Alessandro Sciarroni, Santasangre, Muta

¹⁰ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 112.

¹¹ *Ivi*, pag. 115.

¹² *Ibidem*.

¹³ Motus, *Un Manifesto*, in "Il Patalogo", n.19 (Annuario 1996 dello spettacolo), Ubulibri, Milano 1996, pag. 224.

¹⁴ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 129.

Imago, Sotterraneo e Anagoor, per citarne alcuni) sono accomunati anche dalla modalità produttiva che, da un lato, va incontro alle esigenze del mercato di inizio millennio, particolarmente assetato di nuovi linguaggi e nuove storie, dall'altro è caratterizzata da un'attenzione ai processi e ai progetti più che al singolo spettacolo e in genere al prodotto finale. La formula del progetto è anche spesso responsabile della proliferazione di trilogie, studi e performance satelliti *site specific*, installazioni, video e altre forme di produzione artistica che possono essere poi riportate o meno nella rappresentazione scenica del progetto stesso.¹⁵

Tra i tratti comuni a questi artisti figurano: l'enfasi sull'evento e la messa in scena come gioco (CollettivO CINETICo basa molta della sua poetica su questo punto); la presenza di molti riferimenti alla cultura POP, televisiva ma anche delle culture online, della moda e dei fumetti; la rinuncia alla linearità del racconto e la tendenza ad analizzare e mettere in scena le convenzioni proprie del teatro, rendendo spesso partecipe lo spettatore, che viene interpellato e chiamato a interagire con lo spettacolo.¹⁶

In questo panorama, CollettivO CINETICo si caratterizza come uno dei gruppi che ha saputo declinare una poetica originale producendo una serie di opere caratterizzata da una cifra stilistica tanto precisa quanto riconoscibile, partecipando attivamente al rinnovamento del linguaggio performativo di inizio millennio.

1.2 CollettivO CINETICo: una compagnia e la scena contemporanea italiana

I lavori di CollettivO CINETICo si presentano come veri e propri dispositivi coreografici in grado di ragionare sull'atto performativo in sé grazie alla messa in discussione delle sue regole. Non collocandosi prettamente all'interno della cornice della danza ma spaziando tra teatro, performance, arte visiva, video e installazioni, in quindici anni di attività il gruppo ha prodotto oltre 60 creazioni coinvolgendo decine di artisti e ottenendo riconoscimenti dalla scena contemporanea nazionale e internazionale¹⁷. Ha

¹⁵ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 130.

¹⁶ *Ivi*, pagg. 125-142.

¹⁷ *Jurislav Korenić Award Best Young Theatre Director*; nomination *premi UBU* miglior performer under 35; *Premio Hystrio Iceberg* 2016; *Premio MESS* al *BE Festival* di Birmingham 2016; *Premio*

inoltre messo in scena i suoi lavori in Austria, Belgio, Bosnia, Danimarca, Francia, Germania, Grecia, Italia, Olanda, Perù, Polonia, Regno Unito, Repubblica Ceca, Serbia, Slovenia, Spagna, Svizzera e Taiwan.¹⁸

CollettivO CINETICo è nato nel 2007 dal desiderio di Francesca Pennini di iniziare un suo percorso da coreografa e dalla sua esigenza di avere una forma giuridica riconosciuta. Sebbene la sua nascita sia legata a un'esigenza pratica e amministrativa, la costituzione del gruppo è ben lontana dall'assetto ordinato delle compagnie di danza. Il collettivo non ha infatti un corpo di ballo fisso e, fin dall'inizio, Pennini ha voluto fare dell'idea di conformazione mobile un principio cardine, per questo spiega:

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. [...] 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.¹⁹

Questo fa sì che la scelta dei *performer* avvenga in seguito alla definizione dell'idea di spettacolo e non precedentemente, e non costituisce, quindi, una variabile vincolante per la creazione. A questo si aggiunge che ogni persona che partecipa direttamente o collabora nei progetti della compagnia viene considerata parte di CollettivO CINETICo sostenendo l'idea di collettivo come "senso di appartenenza" che, a detta di Pennini, è una questione più importante delle restituzioni sceniche.²⁰

Questo tipo di assetto consente anche una certa libertà nella creazione, sia artistica che organizzativa, lasciando uno spazio di negoziazione tra gli appartenenti al gruppo che fa da carburante alle idee e alle dinamiche relazionali. Non è sempre una scelta

Nazionale dei Critici di Teatro per il Teatro Danza 2016; Premio UBU 2017 come Miglior Spettacolo di Danza e il Grand-Prix Golden Laurel Wreath Award for Best Performance al 58° Festival MESS di Sarajevo per Sylphidarium Maria Taglioni on the Ground, anche in nomination UBU come miglior progetto sonoro; nomination Ubu come miglior spettacolo di danza per Dialogo Terzo: in a Landscape, nominato anche per migliori costumi, <http://www.collettivocinetico.it/soggetti.html> [ultimo accesso 17 giugno 2022].

¹⁸ F. Pennini, *Curriculum vitae CollettivO CINETICo*, www.collettivocinetico.it [ultimo accesso 17 giugno 2022].

¹⁹ Appendice 1.

²⁰ M. Antonaci "Intervista a Francesca Pennini e Angelo Pedroni" in *Iperscene 3* a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Editoria & spettacolo, Spoleto, 2017, pp.109-117, qui pag. 110.

comoda, dato che in questo modo cambiano spesso i ruoli e le persone che li ricoprono, ma quello che la compagnia trova interessante in questa modalità di lavoro è che ci sia la possibilità di reinventarsi a ogni progetto lasciando le persone libere di essere parte della compagnia ma anche autonome. Pennini crede infatti che «si debba avere 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».²¹

Il gruppo, che è “cinetico” nei suoi vari assemblaggi, presenta però, per accedere alle logiche produttive del sistema dello spettacolo dal vivo italiano, un nucleo fisso centrale attorno al quale vengono organizzate le attività, composto da personalità che arrivano da percorsi differenti: Carmine Parise, Angelo Pedroni e Francesca Pennini.

Carmine Parise (Crotone, 1993) incontra la compagnia quando ancora è studente liceale in un workshop organizzato al Liceo Carducci di Ferrara. Anche se frequenta l’indirizzo “musica e spettacolo” la sua passione è il ciclismo che pratica a livello agonistico. Nel 2012 prende parte all’audizione per <Age>²², uno spettacolo pensato per nove adolescenti che declina il lavoro di John Cage con il principio d’indeterminazione di Heisenberg sul quale la compagnia stava lavorando nella cornice del progetto *The uncertain scene - Reformatting the performative event*, ed entra a far parte del cast. Concluso il progetto, nel 2013 si unisce all’organico organizzativo-amministrativo della compagnia come tirocinante e ne diviene negli anni l’attuale direttore. Questo ruolo però non gli preclude l’attività artistica, Parise è infatti *performer* in diverse produzioni della compagnia.²³

Angelo Pedroni (Ferrara, 1984) dal 2010 è il *dramaturg* della compagnia, si occupa insieme a Francesca Pennini di sviluppare attraverso un dialogo la concretizzazione e la relativizzazione dei concetti e delle modalità di espressione di questi sulla scena. Il suo apporto deriva da una vita di spettatore teatrale iniziata fin da piccolo, dalla filosofia e dalla matematica incontrate all’università e da una sapiente orchestrazione dei fenomeni scenici sulla base di interessi personali che vanno dall’universo pop alla

²¹ Appendice 1.

²² Scheda dello spettacolo <Age>, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/age.html> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

²³ I. Giorgio, *Ritratto di Carmine Parise*, in “Ipercinetica” 28 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/28/ritratto-di-carmine-parise/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

cultura alta. È quindi insieme a Pennini il motore creativo della compagnia e il supporto alla realizzazione in immagini delle idee di questa, a partire dal lavoro a tavolino su cui si basa molta dell'attività creativa del gruppo.²⁴

Il suo incontro con CollettivO CINETICo e con la danza avvengono all'inizio della sua carriera di tecnico teatrale, ruolo per cui inizia nel 2010 a lavorare con la compagnia per spostarsi poi sulla ricerca artistica. Anche Pedroni è un *performer* dalla formazione non tradizionale, arrivando come Carmine Parise dal mondo dello sport agonistico: scherma, ginnastica artistica, atletica e basket.²⁵

Francesca Pennini ha invece una formazione molto variegata come danzatrice: danza classica, jazz, hip hop e disco con un'incursione nella ginnastica ritmica. Per la sua formazione accademica sceglie il Balletto di Toscana e in seguito il Laban Centre di Londra, dopo aver avuto anche esperienze con la danza butoh e lo yoga. Un infortunio la costringe a letto, periodo durante il quale legge e studia moltissimo, sviluppando un interesse per la coreografia che aveva da sempre coltivato, alimentato dalle diverse influenze degli studi.²⁶ Lavora come interprete nelle produzioni di Sasha Waltz & Guests e si rimette sotto la guida di altri coreografi solo nel 2019 quando avvia con Collettivo CINETICo il progetto *Dialoghi* in cui la compagnia affida la creazione di tre spettacoli a tre differenti coreografi (Sharon Fridman, Enzo Cosimi e Alessandro Sciarroni). Dirigendo CollettivO CINETICo riceve numerosi riconoscimenti come autrice e artista²⁷ oltre a quelli conseguiti con i lavori del collettivo e collabora con alcune istituzioni formative come Balletto di Roma, SNDO di Amsterdam, Iuav di Venezia, Biennale College e ŻfinMalta National Dance Company of Malta.²⁸

²⁴ S. Mergioiti, *Quale drammaturgia nella danza? Intervista ad Angelo Pedroni*, in "Ipercinetica", 5 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/05/quale-drammaturgia-nella-danza-intervista-a-angelo-pedroni/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

²⁵ V. La Corte, *Ritratto di Angelo Pedroni*, in "Ipercinetica", 26 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/26/ritratto-di-angelo-pedroni/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

²⁶ 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].

²⁷ 2008 *Premio Giovani Danz' Autori*, 2014 migliore giovane regista *Festival Internazionale MESS* di Sarajevo e migliore artista *Premio Rete Critica*, 2015 migliore coreografa e interprete emergente *Premio Danza & Danza* e è *international artist* del network europeo APAP dal 2016, <http://www.collettivocinetico.it/francesca-pennini.html#1> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

²⁸ F. Pennini, *Curriculum vitae CollettivO CINETICo*, disponibile in www.collettivocinetico.it [ultimo accesso 17 giugno 2022].

Sul ruolo di autrice di Francesca Pennini mi soffermerò più avanti in relazione al progetto *Manifesto Cannibale* poiché ha segnato un significativo cambiamento rispetto alle dinamiche di creazione seguite dal gruppo, ma è interessante spendere ancora alcune parole sulle caratteristiche compositive di CollettivO CINETICo per completare il quadro.

Innanzitutto, va spiegata la cifra stilistica più riconoscibile: l'uso di dispositivi e l'apparato ludico. Le due cose non sono separate, anzi molto spesso sono l'una al servizio dell'altra. Pennini, infatti, definisce come “dispositivo”:

sistemi di regole permeabili che creano un ambiente in cui le variabili in gioco si rendono evidenti. Regolamenti per la scena, per la creazione artistica, per la composizione coreografica sui corpi o ancora per negoziare la relazione con gli spettatori o tra gli artisti.²⁹

Quindi la creazione in CollettivO CINETICo è un processo analitico a partire dalla stesura di «un apparato teorico che viene formulato durante la primissima fase di costruzione dello spettacolo» spiega Pennini, il punto è capire «come si passa alla pratica scenica».³⁰

Nel suo intervento al convegno “Danza e Ricerca” a Civitanova Marche, la coreografa spiega per punti il processo di ricerca che conduce il gruppo dall'interrogativo alla messa in scena. Sintetizzando questi punti si osserva che la creazione passa per le seguenti fasi:

- *Iniezione*: l'interesse iniziale all'argomento che diventerà l'oggetto di ricerca;
- *Mappatura*: è una fase solo teorica e lunga in cui avviene la vera e propria ricerca e connessione tra i vari concetti su cui si vuole costruire la riflessione;
- *Strumenti*: la fase in cui si definisce il metodo di lavoro (che varia da progetto a progetto) e si fissano quali sono gli strumenti e i dispositivi che serviranno al

²⁹ F. Pennini, *Scena muta. Danzare in quello spazio vuoto dopo il punto interrogativo*, intervento della coreografa Francesca Pennini al Convegno “Danza e Ricerca” Civitanova Marche, 18 Luglio 2015 http://www.collettivocinetico.it/testo_scena_muta.html [ultimo accesso 21 giugno 2022].

³⁰ M. Antonaci “Intervista a Francesca Pennini e Angelo Pedroni” in *Iperscene 3*, cit., pag. 112.

lavoro;

- *Pratica*: la messa in pratica di questo apparato teorico in sala prove per testare le soluzioni ipotizzate;
- *Osservazione*: proprio come in un esperimento si raccolgono tutti i dati necessari a comprendere se le ipotesi testate possano essere trasformate nel lavoro performativo;
- *Distillazione*: questa è la fase di sintesi in cui le sperimentazioni precedenti vengono fissate e trasformate nella resa finale.³¹

Non solo nella fase di creazione la presenza di regole diventa centrale, ma anche nella messa in scena. La presenza dei dispositivi consente infatti di creare una vera e propria struttura della performance, un contesto molto definito sia nel macro che nel micro (Pennini parla di «grandangolo»³² e di «microscopio»³³ per riferirsi al formato evento e ai suoi dettagli) all'interno del quale si muovono i *performer* ma anche gli spettatori. Il dispositivo inoltre non necessariamente è presente in scena, a volte è concretizzato in apparati tecnologici, mentre altre volte è presente solo come entità astratta e normativa che regola la performance senza invaderla fisicamente.

Va aggiunto però che, nonostante la creazione di regole sia il punto di partenza delle creazioni di CollettivO CINETICO, l'obiettivo della compagnia è quello di lasciare uno spazio all'imprevisto all'interno del sistema normativo, *in primis* per i *performer* che in questo modo restano sempre vigili e pronti all'ignoto rendendo sempre vivo e presente ciò che accade in scena. Questa possibilità di accogliere l'imprevisto è un punto fondamentale della poetica del gruppo perché offre l'opportunità di fare entrare il reale nel «piano del premeditato» richiedendo al percorso artistico di «trasformarsi

³¹ F. Pennini, *Scena muta. Danzare in quello spazio vuoto dopo il punto interrogativo*, intervento della coreografa Francesca Pennini al Convegno "Danza e Ricerca" Civitanova Marche, 18 Luglio 2015 http://www.collettivocinetico.it/testo_scena_muta.html [ultimo accesso 21 giugno 2022].

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

in relazione a questo».³⁴ Il reale, quindi, è visto come una risorsa e l'abilità artistica, secondo Pennini, sta nel «trovare la responsabilità di stare nella realtà scovando la possibilità che non si sta vedendo ma che possiede una fertilità creativa».³⁵

Il lavoro di Pennini è quello quindi di predisporre l'ambiente di regole che poi funziona in maniera autonoma creando situazioni che lasciano spazio a questa indeterminabilità. La funzione autoriale risulta essere quella non di «creatrice di tutti i fenomeni che compongono l'evento» bensì di «generatrice dei meccanismi che portano alla creazione»³⁶ proprio per fare spazio al reale nell'ambito del performativo. La coreografa infatti spiega:

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 in reazione al reale.³⁷

Molti dei lavori di CollettivO CIneticO possiedono un'ironia e una ilarità intrinseche, rappresentate in diversi casi - non in tutti ma in questa modalità è più evidente - dalla dimensione del gioco. Dopotutto la dimensione ludica necessita di regole ma è anche sufficientemente malleabile da poter concedere delle libertà di esecuzione a chi la pratica e contiene in sé l'impossibilità di prevederne l'evoluzione. Inoltre, il gioco consente in molti casi di immaginare realtà e mondi e di dedicarsi a qualcosa in maniera attiva, di prendervi parte e per un poco di abitare un'altra realtà, elementi che si possono facilmente ritrovare nell'esperienza teatrale. Angelo Pedroni precisa infatti che:

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.³⁸

³⁴ Appendice 1.

³⁵ *Ivi*.

³⁶ A. Nanni "Conversazione n. 1: la danza è in fondo a sinistra" in *Iperscene 3*, a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Editoria & spettacolo, Spoleto 2017, pp.119-126, qui p. 120.

³⁷ Appendice 1.

³⁸ *Ivi*.

I lavori di CollettivO CINETICo funzionano proprio perché le regole del gioco e dei dispositivi sono percepite come estremamente reali e come tali vengono rispettate. È infatti la condivisione di queste regole che permette l'ingresso nello spettacolo della verità del quotidiano. Come sottolinea Valentina Valentini:

Con la messa in scena del gioco CollettivO CINETICo configura nuove cornici e contesti, per creare un evento performativo spogliato delle sue tradizioni drammatiche, con un atteggiamento privo di superfetazioni ideologiche (nel senso che non è interessato a demolire tradizioni, maestri, convenzioni). L'essenziale è l'incontro dal vivo nella condivisione di un fare: l'enfasi è sull'evento, ecco perché si progetta un meccanismo che favorisca il suo darsi come inaspettato e impreveduto.³⁹

Fondamentale è inoltre il rapporto con il pubblico, che si trova a interagire con la scena di CollettivO CINETICo. I dispositivi infatti si prestano a diversi piani di lettura e osservazione che vengono messi a disposizione del pubblico proprio dalla progettazione della scena. Questo grado di libertà nella decodificazione ricorre, in misura e modalità diverse, in quasi ogni lavoro della compagnia e fa parte di quell'ambiente di regole condiviso tra scena e platea che servono soprattutto a includere lo spettatore all'interno dell'evento, a dare senso alla sua presenza di osservatore e, in quanto tale, di modificatore della scena. Accade anche molto spesso che allo spettatore vengano spiegate le regole del gioco, i meccanismi di funzionamento, le modalità di fruizione e visione, in maniera esplicita: dai *performer* sul palco, da voci fuori campo, da istruzioni scritte sui programmi di sala. L'importante è che lo spettatore abbia la possibilità di accedere agli strumenti (che sarà libero di usare, interpretare, ignorare) per decifrare in maniera soggettiva la complessità della proposta propinata dalla scena.⁴⁰ Tutto viene attentamente predisposto affinché lo spettatore partecipi attivamente. Questa è anche la ragione per cui CollettivO CINETICo, pur non identificandosi in un genere di spettacolo preciso, sceglie di presentare il più delle volte i suoi lavori in teatro ovvero un luogo architettonico che può ospitare scena e pubblico grazie ai codici e patti di reciproca relazione tra chi guarda e chi viene guardato.⁴¹

³⁹ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 140.

⁴⁰ L. Conti, M. Giovannelli, F. Serrazanetti, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalapendi Editore, Milano, 2019, pagg. 131-142.

⁴¹ M. Antonaci "Intervista a Francesca Pennini e Angelo Pedroni" in *Iperscene 3*, cit., pagg. 115-116.

All'interno della cornice delineata fino a ora, mi interessa riflettere su che ruolo hanno la danza e il movimento nei lavori di CollettivO CINETICo, spesso ibridi e permeati dai dispositivi coreografici. Il percorso artistico di Pennini è inscrivibile nella parabola che dal corso del secolo scorso ha portato a una trasformazione progressiva del concetto di coreografia staccatasi sempre più dalla coincidenza corpo-movimento per arrivare a comprendere una più ampia modalità di organizzazione della scena che si esprime anche attraverso il movimento.⁴² Pontremoli evidenzia:

La coreografia è una questione di strutturazione. Le strutture, generalmente intese come delle disposizioni astratte, necessitano di una sorta di espressione per essere analizzate nel mondo, hanno bisogno di essere innestate in una forma di rappresentazione. E una di queste possibili forme è la danza.⁴³

In questo senso quando Pennini risponde ad Andrea Nanni - nell'intervista riportata all'interno del volume *Iperscene 3*⁴⁴ - che la danza nei suoi lavori assume una connotazione solo nel macrocontesto di relazione con l'intero spettacolo, fa intendere che non è tanto il movimento l'elemento primario di indagine, ma la corporeità.⁴⁵ Conferma di questa tendenza creativa sta nel fatto che la coreografa orchestra nel dettaglio i corpi dei suoi danzatori esattamente come prevede le regole della scena. Non fa differenza se l'oggetto da inserire nel progetto è animato o meno, svolge la sua funzione perché ha un senso in quel contesto. Questo si amplifica ulteriormente nel momento in cui si considera che i corpi dei *performer* nei lavori di CollettivO CINETICo sono corpi per la maggior parte estranei alla formazione coreutica. Quasi nessuno di loro ha una formazione propriamente accademica, i loro muscoli sono plasmati dall'agonismo sportivo, dal teatro, dallo yoga, da esperienze performative discontinue, così come le loro voci e la loro educazione extra performativa. Questa scelta artistica è significativa e trova la sua spiegazione nella volontà di Francesca Pennini di lavorare con corpi che, non padroneggiando pienamente la materia, la accolgono con novità e con la cura che si riserva all'uso di qualcosa che non si possiede.⁴⁶

⁴² A. Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, cit., pag. 103.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Antonaci, S. Lo Gatto, *Iperscene 3*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2017.

⁴⁵ A. Nanni "Conversazione n. 1: la danza è in fondo a sinistra" in *Iperscene 3*, cit., qui pag. 124.

⁴⁶ *Ivi*, pagg. 125-126.

1.3 Temi e repertorio

CollettivO CINETICo vanta un vastissimo repertorio che comprende opere di diversi formati, rappresentate in giro per il mondo in contesti teatrali, urbani e museali. I lavori hanno cast differenti e, come spiegato in precedenza, spesso hanno in sé dispositivi coreografici che costruiscono la scena. Sebbene parziale e non esaustiva, propongo una sintesi del repertorio di CollettivO CINETICo cercando quali sono le linee tematiche principali di ricerca.⁴⁷ Alcuni progetti sono nati da intenzioni specifiche, anche di lunga durata, altri sono scaturiti da dispositivi di creazione e hanno assunto un'identità propria e altri ancora sono in evoluzione e si sono innestati e sovrapposti ad altri filoni di ricerca. Inoltre non tutti i progetti hanno avuto un esito performativo. È interessante sottolineare come, a prescindere dai macro filoni della ricerca, i temi indagati da CollettivO CINETICo spaziano dalla filosofia alla scienza, dalla ricerca empirica alla televisione, dal web alla cultura POP, dalla moda alla tradizione classica, dall'arte figurativa alla medicina cinese e come le realizzazioni sceniche vadano dalla prosa alla performance, da installazioni *site specific* a sperimentazioni web e *live streaming*, dai giochi di società allo spettacolo di danza e di teatro ragazzi, da influenze dal mondo dello sport a quello del circo. Questa varietà si traduce in un'abbondante produzione e accade spesso che attorno a un progetto o a uno spettacolo si sviluppino performance satelliti dotate di una loro autonomia che, come degli *spin off*, riprendono le tematiche o le modalità sceniche del progetto principale che le ha generate.

Passando al repertorio della compagnia e usando il portfolio e il sito web www.collettivocinetico.it come punto di riferimento, alla voce *Ricerca* della pagina "materiali" sono elencate alcune esperienze che si possono osservare qui di seguito.

1.3.1 *Progetto C/o architettura coreografica frammentaria. (2007 – 2017)*

È il primo progetto di ricerca del gruppo ed è anche quello che ha avuto lo sviluppo temporale più ampio e predeterminato e che ha più evidenze anche sulla poetica del

⁴⁷ L'elenco completo del repertorio di CollettivO CINETICo è consultabile al seguente link: <http://www.collettivocinetico.it/soggetti.html>.

gruppo. La base della ricerca è il concetto di eterotopia sviluppato da Michael Foucault per descrivere luoghi «che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano»,⁴⁸ in opposizione alle utopie che invece rappresentano luoghi che non esistono. Questi luoghi sono di difficile descrizione perché si presentano come un interrogativo che il filosofo indaga andando a rintracciarne i principi. Foucault osserva che le eterotopie sono presenti in ogni cultura umana anche se si manifestano in diverse forme e vengono da esse riutilizzate nel tempo. Sono ricettacolo di opposizioni e sono connesse alla suddivisione del tempo, anche questo “altro” detto eterocronia.⁴⁹ È proprio da questi principi che si sviluppa *C/o*⁵⁰ che prende la scena come eterotopia ma non solo, sviluppando un macro-spettacolo spezzettato in tante performance che indagano differenti eterotopie nel corso di 10 anni.

Alcune delle performance a cui vengono associate differenti eterotopie sono:

- *EYE WAS EAR*⁵¹ (2007): lo spazio virtuale;
- *XD scritture retiniche sull'oscenità dei denti*⁵² (2010): lo spazio della visione del corpo e la sua trasformazione in fumetto;
- **plek-*⁵³ (2012): lo spazio tra una piega e la sua spiegazione;
- *10 miniballetti*⁵⁴ (2015): lo spazio aereo e l'eterocronia legata alla memoria di bambina;

⁴⁸ M. Foucault, *Eterotopia*, traduzione di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, Mimesis Edizioni, Milano, 2010, pag. 8.

⁴⁹ *Ivi* pagg.9-11.

⁵⁰ *Scheda di C/o*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/progetto-co.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵¹ *Scheda dello spettacolo EYE WAS EAR*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/eye-was-ear.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵² *Scheda dello spettacolo XD scritture retiniche sull'oscenità dei denti*, in “collettivocinetico.it”, <http://www.collettivocinetico.it/xd.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵³ *Scheda dello spettacolo *plek-*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/plek.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵⁴ *Scheda dello spettacolo 10 miniballetti*, http://www.collettivocinetico.it/10_miniballetti.html [ultimo accesso 23 giugno 2022].

- *Sylphidarium Maria Taglioni on the ground*⁵⁵ (2016): il rapporto tra narrazione e astrazione tramite il balletto classico;
- *Benvenuto Umano*⁵⁶ (2017): il corpo come eterotopia.⁵⁷

1.3.2 *Codice cinetico* (2010)

Il codice cinetico è «un metodo di composizione e elaborazione di materiali coreografici che consente di filtrare il corpo interpretandolo per gradi di libertà articolare e di riorganizzarne coordinazioni nello spazio e nel tempo».⁵⁸ Si tratta di una metodologia di ricerca sviluppata da Pennini, assieme a Nicola Galli e Angelo Pedroni basata sulla «riduzione della complessità corporea»,⁵⁹ che consente di concentrarsi, uno alla volta, sui differenti apparati organici del corpo umano. Questa metodologia di lavoro è stata seguita dalla compagnia in numerosi *workshop* e nella preparazione degli spettacoli. Il gruppo si è infatti interessato nell'uso di questo metodo ai corpi “non danzanti” per il quale risulta molto efficace, ragione per cui viene utilizzato nei contesti di formazione ai quali spesso partecipano non professionisti, pubblico e amatori.

1.3.3 *The uncertain scene. Reformatting the performative event* (2010)

Con questo progetto di ricerca CollettivO CINETIC ha vinto il bando *Focus on Art and Science in the Performing Arts* dell'Unione Europea per far incontrare la scienza e le arti performative. *The uncertain scene. Reformatting the performative event*⁶⁰ si basa

⁵⁵ Scheda dello spettacolo *Sylphidarium Maria Taglioni on the ground*, <http://www.collettivocinetico.it/sylphidarium.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵⁶ Scheda dello spettacolo *Benvenuto umano*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/benvenutoumano.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵⁷ F. Giuliani, *Conversazione con Francesca Pennini/CollettivO CINETIC*, in “Paneacquaculture.net”, <http://www.paneacquaculture.net/2017/11/08/conversazione-con-francesca-pennini-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵⁸ F. Pennini, *Scena muta. Danzare in quello spazio vuoto dopo il punto interrogativo*, intervento della coreografa Francesca Pennini al Convegno “Danza e Ricerca” Civitanova Marche, 18 Luglio 2015 http://www.collettivocinetico.it/testo_scena_muta.html [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁵⁹ Scheda di *codice cinetico*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/codice-cinetico.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁶⁰ Scheda di *The uncertain scene*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/u-scene.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

sul principio di indeterminazione di Heisenberg secondo cui «non è possibile determinare con esattezza una quantità osservabile senza rendere indeterminato il valore di altre quantità osservabili».⁶¹ CollettivO Cinetico applica questo principio alla scena indagando sull'impossibilità di osservazione di un fenomeno senza modificarlo. È uno dei progetti più scientifici al quale il gruppo ha lavorato, durante la ricerca gli eventi performativi sono osservati, numerati e catalogati come se fossero esperimenti da cui estrapolare dati. L'osservazione e la decostruzione delle performance è a tutti gli effetti l'esercizio della ricerca empirica.

Anche se non esplicitamente collegato a questo progetto di ricerca <Age>⁶² (2012), uno dei lavori più significativi di CollettivO Cinetico, si rifà alle tematiche di *The uncertain scene* e alla poetica dei dispositivi, della scena giocata e della permeabilità dell'evento. Lo spettacolo, messo in scena con due cast differenti la prima volta nel 2012 e la seconda nel 2014, ha vinto il *Progetto Speciale Performance 2012*. *Ripensando Cage*⁶³ e il premio Jurislav Korenic per la migliore regia al festival internazionale MESS di Sarajevo.⁶⁴ Nove adolescenti si mettono in scena regalandosi allo sguardo degli spettatori, si autodefiniscono come “esemplari” e rispondono alle indicazioni di “comportamento” proiettate sullo sfondo in base alle risposte che hanno dato a un questionario prima di andare in scena. I *performer* non conoscono preventivamente quali definizioni e quali comportamenti verranno proiettati, rendendo unico e indeterminato lo spettacolo. Come si legge sul sito di CollettivO Cinetico, «l'esibizione pubblica si mantiene costantemente permeabile alle definizioni che ciascun performer dà di se stesso, in bilico tra rigore zoologico e reattività emotiva, intensità e ironia»⁶⁵ e la performance rielabora in questo modo la poetica di John Cage.

⁶¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/indeterminazione/> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁶² *Scheda dello spettacolo <Age>*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/age.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁶³ Ideato da Valentina Valentini e indetto da Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma, Fondazione Romaeuropa, L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, Armunia/Festival Inequilibrio di Castiglione e CSC - Centro per la Scena Contemporanea/Casa della Danza di Bassano del Grappa in occasione del centenario della nascita di John Cage.

⁶⁴ *Scheda dello spettacolo <Age>*, in “collettivocinetico.it” <http://www.collettivocinetico.it/age.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁶⁵ *Ibidem*.

1.3.4 *Cinetico 4.4* (2011)

L'interesse per la dimensione del gioco diviene concreta con *cinetico4.4*⁶⁶, un dispositivo coreografico in forma di gioco da tavolo il cui obiettivo è quello di creare una performance in maniera collettiva. Il dispositivo si compone di due fasi: la prima in cui tramite il gioco da tavolo vengono individuati autore, numero di *performer*, numero di spettatori, tema, *location*, oggetti di scena e durata e la seconda, quella di creazione e di messa in scena della performance composta durante la fase di gioco. Questo dispositivo nato nel contesto del progetto *C/o*, viene tutt'ora usato dalla compagnia come metodo di improvvisazione "guidata" durante le prove degli spettacoli ed è divenuto un interessante strumento di *audience development* oggetto di diversi workshop.⁶⁷

1.3.5 Temi di ricerca recenti

Alle linee descritte fino a ora si aggiungono altre due riflessioni:

- la riflessione sul tempo: iniziata nel 2015 dalla performance nata all'interno della Biennale College 2015 *Variazioni posturali degli abitanti di stanze asimmetriche in regimi meteorologici controllati (chi inciampa lo fa apposta)*, da cui derivano gli spettacoli *How to destroy your dance* (2019) e *Manifesto Cannibale* (2021).
- il progetto *Dialoghi* in cui CollettivO CineticO ha affidato la realizzazione di coreografie ad artisti ospiti mettendosi a disposizione come cast. Il progetto ha visto la realizzazione degli spettacoli: *Dialogo Primo: Impatiens noli tangere* coreografia Sharon Fridman (2018), *Dialogo Secondo: Penthesilea ultras* coreografia Enzo Cosimi (2019), *Dialogo Terzo: In a landscape* coreografia Alessandro Sciarroni (2020). Quest'ultima linea concretizza un tema costante

⁶⁶ Scheda di *cinetico 4.4*, in "collettivocinetico.it" <http://www.collettivocinetico.it/cinetico4-4.html> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

⁶⁷ *Ibidem*.

nella ricerca di CollettivO CINETICo esplorato più o meno esplicitamente in molti lavori passati, ovvero la riflessione sull'autorialità.

Entrambe le linee di ricerca, che comprendono sia una riflessione su una variabile fisica come il tempo sia un'apertura verso il concetto di autorialità, si uniscono in *Manifesto Cannibale* che porta alle estreme conseguenze entrambi i temi. Nel prossimo capitolo analizzerò come queste due tematiche si intrecciano all'interno di questo progetto.

1.4 Organizzazione e risorse

CollettivO CINETICo è un soggetto giuridicamente riconosciuto e, nella fattispecie, un'associazione culturale come molte delle realtà produttive dello spettacolo dal vivo italiane. Oltre alle realtà degli stabili, nel nostro paese, come sottolinea Mimma Gallina, «il sistema delle compagnie rappresenta la base sociale del teatro, il suo aspetto più diffuso, spontaneo e vitale». ⁶⁸ Queste realtà, diffuse su tutto il territorio nazionale e dalle dimensioni più o meno grandi, hanno dovuto trovare sistemi di produzione per potersi sostenere economicamente. Questi vanno dalla co-produzione alla gestione di uno spazio e da accordi di residenza a quelli di sostegno economico da parte di realtà più strutturate. Se è vero che le compagnie rappresentano il motore principale della creatività delle arti performative, è altrettanto vero che devono affrontare difficoltà di non poco conto in un contesto sociale e culturale in cui scarseggiano da anni le risorse economiche. Per svolgere l'attività istituzionale, a prescindere quindi dai contributi erogati per la realizzazione di specifici progetti o eventi di formazione, CollettivO CINETICo si avvale per lo più di contributi pubblici statali (dal 2013) e regionali (dal 2015) e ha trovato una soluzione originale nella residenza presso il Teatro Comunale di Ferrara.

⁶⁸ M. Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, FrancoAngeli, Milano, 2016, pag. 113.

1.4.1 Fondo Unico per lo Spettacolo

Per quanto riguarda il Ministero, la compagnia è sostenuta dal 2013 dal Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS) come organismo di produzione della danza. La compagnia ha vissuto i cambiamenti del sistema di erogazione del FUS in prima persona dato che ha presentato domanda per la prima volta precedentemente alla riforma normativa del 2014.

Il FUS è stato istituito nel 1985 dalla Legge n. 163 del 30 aprile 1985 *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo*⁶⁹ e rappresenta un riordino normativo importante che definisce un contributo statale fisso triennale da destinare in percentuale ai diversi settori dello spettacolo dal vivo:

Il Fondo unico per lo spettacolo è ripartito annualmente tra i diversi settori, fatto salvo quanto previsto all'articolo 13 ed in rapporto alle leggi di riforma, in ragione di quote non inferiori al 45 per cento per le attività musicali e di danza, al 25 per cento per quelle cinematografiche, al 15 per cento per quelle del teatro di prosa ed all'1 per cento per quelle circensi e dello spettacolo viaggiante.⁷⁰

Le ripartizioni delle quote per i settori, e i settori stessi, sono state poi modificate nel corso degli anni subendo una forte riduzione del fondo complessivo disponibile. Tra le modifiche più significative vanno ricordate: la riforma del 2014 del *Decreto Valore Cultura*⁷¹ (DL n. 91 dell'8 agosto 2013, convertito nella legge n. 112 del 7 ottobre 2013) che introduce nuovi sistemi di valutazione dei progetti triennali (altra novità della riforma) assegnando punti secondo una valutazione artistica, qualitativa e valori indicizzati di produzione e gestione e il Decreto Ministeriale del 27 luglio 2017 *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30*

⁶⁹ Legge n. 163 del 30 aprile 1985 *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo* <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1985/05/04/085U0163/sg> [ultimo accesso 27 giugno 2022].

⁷⁰ *Ivi*, art. 2, comma I.

⁷¹ Decreto Legge n. 91 dell'8 agosto 2013, convertito dalla legge n. 112 del 7 ottobre 2013 *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo*. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2013/10/08/13A08109/sg> [ultimo accesso 28 giugno 2022].

aprile 1985, n. 163⁷² che norma attualmente l'erogazione dei contributi ai progetti triennali presentati per i settori: musica, teatro, danza, circo, carnevali storici, *tournée* all'estero e residenze.⁷³

CollettivO CINETIC ha fatto domanda di sovvenzione per la prima volta nel 2013 partecipando come compagnia di danza "prima istanza" secondo l'articolo 8 del Decreto Ministeriale 8 novembre 2007:

Può essere concesso un contributo agli organismi di produzione della danza, che svolgono un'attività di interesse pubblico, garantendo la diffusione della cultura e dell'arte della danza, e promuovendo la coreografia italiana contemporanea, la ricerca, la formazione e la valorizzazione di nuovi talenti, la nascita e la sperimentazione di particolari forme dell'arte coreutica e che effettuano, per almeno sei mesi l'anno, un minimo di trenta rappresentazioni e di quattrocento giornate lavorative. Almeno il trenta per cento dei minimi di attività deve essere effettuato in una regione diversa da quella in cui ha sede la compagnia. Sono prese in considerazione anche più recite effettuate nella stessa giornata.⁷⁴

Anche nel 2014 la compagnia ha presentato domanda per la stessa categoria. Nel 2015 è entrata in vigore la riforma FUS e l'assegnazione di contributi è stata normata dal D. M. 1 luglio 2014 *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*⁷⁵ e la compagnia fa domanda come "Organismo di produzione della danza - Under 35".⁷⁶

⁷² Decreto Ministeriale n. 332 del 27 luglio 2017 *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163* <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/10/16/17A06798/sg> [ultimo accesso 28 giugno 2022].

⁷³ Osservatorio dello Spettacolo, *Relazione sull'utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (Anno 2020)*, normato dall'articolo 6 della legge 30 aprile 1985, n. 163, reperibile al sito <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-al-parlamento/> [ultimo accesso 28 giugno 2022].

⁷⁴ D. M. 8 novembre 2007 *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività di danza, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985, n. 163*, art. 8, comma I, <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/documenti/decreto-ministeriale-8-novembre-2007/> [ultimo accesso 28 giugno 2022].

⁷⁵ D. M. 1 luglio 2014 *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/08/19/14A06454/sg> [ultimo accesso 29 giugno 2022].

⁷⁶ *Ivi*, art. 26 comma 1 e 3.

Dal 2018, in assenza dei requisiti per la categoria Under 35, CollettivO CINETICo ha presentato domanda come “Prima istanza” sempre come organismo di produzione della danza, come previsto dal D.M. 27 luglio 2017 n. 332⁷⁷ articolo 25 comma 1:

[...] è concesso un contributo agli organismi di produzione della danza che effettuino complessivamente, nell'anno, un minimo di quarantacinque rappresentazioni e di seicentocinquanta giornate lavorative, come definite all'Allegato D, in non meno di tre regioni oltre quella in cui l'organismo stesso ha sede legale. Tali minimi sono ridotti per le «prime istanze», come definite nell'articolo 3, comma 7, del presente decreto, per il primo anno del triennio, rispettivamente a venticinque rappresentazioni e a trecentocinquanta giornate lavorative, come definite all'Allegato D, in almeno una regione oltre quella in cui l'organismo ha sede legale. Tali minimi sono aumentati, rispettivamente, per il secondo anno del triennio a trenta rappresentazioni e a quattrocento giornate lavorative e per il terzo anno del triennio a trentacinque rappresentazioni e a quattrocentocinquanta giornate lavorative, da realizzarsi in almeno due regioni oltre quella in cui l'organismo ha sede legale.⁷⁸

Questo ha consentito di ricevere un contributo che ricopre la triennalità 2018-2020. Il 2020 e il 2021 sono risultati anni particolari a causa della pandemia di Covid-19, e sono state congelate le annualità 2019, posticipando al 2022 la triennalità che sarebbe dovuta iniziare col 2021. Anche in questo caso CollettivO CINETICo è risultato tra gli organismi di produzione della danza ammessi a ricevere il contributo per la nuova triennalità 2022-2024.⁷⁹

1.4.2 Contributi regionali

Avendo sede legale a Ferrara, CollettivO CINETICo usufruisce del contributo regionale a sostegno dello spettacolo dal vivo previsto dalla Legge Regionale 13/1999 *Norme in materia di spettacolo*⁸⁰ della Regione Emilia-Romagna, partecipando come

⁷⁷ D.M. n. 332 27 luglio 2017 *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/10/16/17A06798/sg> [ultimo accesso 29 giugno 2022].

⁷⁸ *Ivi*, art. 25 comma 1.

⁷⁹ Decreto del Direttore generale Spettacolo rep. n. 413 del 23 giugno 2022, relativo all'ammissione a contributo per il triennio 2022-2023-2024 e per l'anno 2022 degli organismi della Danza, ai sensi dell'articolo 25 del D.M. 27 luglio 2017, <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/fus-triennio-2022-2024-e-anno-2022-decreto-direttoriale-del-15-giugno-2022-rep-n-413-di-ammissione-a-contributo-degli-organismi-della-danza-art-25-e-art-26/> [ultimo accesso 29 giugno 2022].

⁸⁰ Legge Regionale Emilia-Romagna n. 13 del 5 luglio 1999 *Norme in materia di spettacolo* <https://spettacolo.emiliaromagnacultura.it/it/finanziamenti/legge->

richiedente alla sezione “attività di produzione e distribuzione”. La Regione Emilia-Romagna, come le altre Regioni italiane, ha competenza legislativa concorrente in materia di valorizzazione, promozione e organizzazione di attività culturali, tra le quali rientra lo spettacolo, come indicato dalla Riforma del Titolo V della Costituzione del 2001.⁸¹ Per questo predispone alcune leggi per sostenere lo sviluppo di questa attività e delle realtà che se ne occupano. La Legge Regionale 13/99, infatti, «definisce le finalità e le tipologie di intervento in materia di attività teatrali, musicali, di danza e circo contemporaneo, ponendo il pluralismo culturale e la qualità artistica a loro fondamento»⁸² e lo fa tramite la redazione e approvazione in Assemblea Legislativa regionale di un programma pluriennale degli interventi in cui vengono individuate le linee di orientamento che prevedono: sostegno alla produzione e circuitazione, incentivo all’innovazione, ricerca e sperimentazione, gli interventi di *audience development* e la creazione di reti di istituzioni pubbliche e private.

La compagnia riceve anche altri contributi pubblici, come riportato nella sezione (obbligatoria per legge) del loro sito denominata “amministrazione trasparente”⁸³ tra cui si evidenziano il Comune di Bassano, quello di Forlì, l’Accademia di Belle Arti di Roma e il Polo Museale del Lazio. Sono tutti contributi però per incarichi specifici e non per il sostegno generale alla produzione come quelli regionali e ministeriali. Inoltre, Collettivo Cinetico si avvale di numerose co-produzioni con realtà nazionali e internazionali tra cui: Fondazione Romaeuropa, Operaestate Festival, Veneto/CSC, Marche Teatro - teatro di Rilevante Interesse Culturale, Centrale Fies /Artwork space, Aperto Festival - Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Théâtre de Liège, Torinodanza Festival, Festival MITO, CANGO Cantieri Goldonetta Firenze, Le Vie dei Festival,

[13/#:~:text=La%20Regione%20Emilia%2DRomagna%20riconosce,di%20formazione%2C%20di%20promozione%20culturale.](#) [ultimo accesso 27 giugno 2022].

⁸¹ Legge Costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001 *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2001/10/24/001G0430/sg> [ultimo accesso 29 giugno 2022].

⁸² Portale dei finanziamenti dedicato alla LR 13/99 in “Emiliaromagnacultura/Spettacolo” <https://spettacolo.emiliaromagnacultura.it/it/finanziamenti/legge-13/> [ultimo accesso 27 giugno 2022]

⁸³ Amministrazione trasparente, in “collettivocinetico.it” http://www.collettivocinetico.it/amministrazione_trasparente.html [ultimo accesso 27 giugno 2022].

Danae Festival solo per citarne alcune⁸⁴, oltre al particolare sostegno particolare di Fondazione Teatro Comunale di Ferrara.

1.4.3 Convenzione con il Teatro Comunale di Ferrara

La relazione tra CollettivO CINETICo e la Fondazione Teatro Comunale di Ferrara inizia nel 2009 e dal 2014 al 2020 si configura sotto forma di convenzione. Quest'ultima non ha precedenti nel territorio italiano e ha portato grandi benefici a entrambi i contraenti.

Il primo contatto tra Francesca Pennini e il Teatro Comunale di Ferrara arriva in concomitanza con l'assegnazione del *Premio Giovani Danz'autoři E-R* alla coreografa. Il Teatro Comunale, in quanto *partner* del premio, ha offerto a Pennini un sostegno mettendo a disposizione i suoi spazi. In questo modo la coreografa inizia a lavorare nella sua città natale, scambiando con il teatro un accordo non formalmente dichiarato in cui in cambio dell'uso di una sala prove offriva al teatro attività formative per il pubblico e spettacoli e progetti speciali a costi di favore. Nel 2014, anche in vista della riforma del FUS e della Legge Regionale 13/99 che si adeguava a questa, la compagnia ha deciso insieme al teatro di formalizzare la collaborazione stipulando una convenzione tra le parti che si basasse sul virtuoso legame tra le due realtà cittadine. La Fondazione Teatro Comunale di Ferrara è un Teatro di Tradizione⁸⁵ riconosciuto dal Ministero, una tipologia di ente a sostegno dell'attività musicale, pertanto non esistevano esempi di convenzioni simili intercorse tra un tale ente e una compagnia di danza. Dopo attente ricerche da parte della Fondazione di un precedente al quale ispirarsi e consultato il CDA, questa ha deciso di stipulare direttamente con l'associazione una convenzione in cui venissero formalizzati gli impegni reciproci nel promuovere la sperimentazione dell'arte performativa anche in via multidisciplinare, nel raggiungere un nuovo pubblico, soprattutto delle nuove generazioni e nel collaborare con altre realtà cittadine quali Ferrara Arte e Ferrara Musica. In questo

⁸⁴ Dalle schede degli spettacoli: *Manifesto Cannibale*, *Dialogo Terzo: in a landscape*, *Sylphidarium*, *10 miniballetti* consultabili nella sezione "oggetti" in "collettivocinetico.it" <http://www.collettivocinetico.it/oggetti.html> [ultimo accesso 27 giugno 2022].

⁸⁵ I Teatri di Tradizione sono disciplinati dall'art. 28 della Legge 14 agosto 1967 n. 800 *Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali*.

contesto il teatro si impegnava a mettere a disposizione spazi e personale del teatro a sostegno del lavoro di Collettivo Cinetico che diventava compagnia residente presso il Teatro Comunale di Ferrara “Claudio Abbado” e si impegnava a realizzare laboratori e progetti performativi multidisciplinari nel contesto del Festival di Danza Contemporanea organizzato dal teatro.

La convenzione ha durata triennale con tacito rinnovo nel caso in cui una delle due parti non comunichi la propria volontà di recesso. Nel corso di questo rapporto si sono succedute due triennali di convenzione: la prima dal 2014 al 2017 e la seconda dal 2017 al 2020. Nel 2019, con le elezioni amministrative e il cambio, anche di colore politico, della guida della città (e della direzione della Fondazione che è una partecipata del Comune di Ferrara) la convenzione non è stata rinnovata. La scadenza della convenzione è coincisa anche con la pandemia di Sars-Cov-2 che ha fermato tutte le attività di spettacolo e questo, in un qualche modo, ha consentito alla compagnia di non incorrere in eccessivi problemi, utilizzando nel momento di ripresa delle attività la sala prove del Teatro Comunale in affitto e appoggiandosi maggiormente agli enti di residenza artistica, riservando i momenti di creazione dello spettacolo *Manifesto Cannibale* in periodi prolungati e concentrati nel tempo.

Carmine Parise, direttore amministrativo della compagnia, evidenzia come la convenzione con il Teatro Comunale di Ferrara fosse funzionale per le prime fasi di creazione dei lavori:

(Qui) svolgevamo prime sperimentazioni molto libere, con la possibilità di spaziare nelle infinite opzioni, sfruttando anche la comodità di utilizzo (geografica e formale) per svolgere sessioni iniziali anche senza tutto il team artistico coinvolto direttamente in sala.⁸⁶

I lavori però vengono spesso portati avanti presso altri enti che offrono residenze artistiche e questa forma di supporto costituisce una risorsa importante per la compagnia. Le residenze, infatti, a partire dalle prime esperienze sul finire degli anni '90 del Festival Armunia a Castiglioncello e dell'Arboreto a Mondaino, sono spazi del

⁸⁶ Appendice 3.

circuito del teatro indipendente sempre più diffusi, che offrono alle compagnie forme di sostegno produttivo mettendo a disposizione uno spazio in cui fare ricerca o provare il proprio spettacolo per un periodo di tempo continuativo e mantenere un *focus* sul lavoro.⁸⁷

Per Carmine Parise e CollettivO CINETICo le residenze hanno quattro vantaggi:

- Sono spazi tecnicamente più attrezzati e a differenza di una sala prove consentono di creare scenografia e disegno luci. Quando si tratta di spazi teatrali veri e propri è possibile provare il lavoro nella sua versione definitiva e valutare anche come viene visto dal pubblico in platea.
- Consentono una flessibilità oraria libera. Avendo a disposizione le chiavi dello spazio, la compagnia può gestire in autonomia le giornate di lavoro e fare anche sessioni di prova notturne come spesso capita di fare a CollettivO CINETICo.
- Rendono più affiatato il gruppo di lavoro che in residenza condivide anche l'alloggio e la quotidianità.
- Il luogo della residenza e le persone che ci lavorano o che vivono nella città influenzano in parte la creazione. Parise sottolinea come per CollettivO CINETICo «le scelte propendono per una realtà o per un'altra» in relazione a quello che pensano «il progetto abbia bisogno».⁸⁸

Vista la grande influenza che hanno i luoghi e gli ambienti in cui la compagnia sceglie di creare i propri lavori, è evidente che le residenze costituiscono una risorsa manageriale fondamentale per la compagnia.

⁸⁷ O. Ponte di Pino "Le forme del nuovo" in *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, a cura di M. Gallina, FrancoAngeli, Milano, 2016, pagg. 122-136, qui pag. 127.

⁸⁸ Appendice 3.

CAPITOLO II

Manifesto Cannibale: lo spettacolo

2.1 Il progetto e il suo sviluppo

Il percorso produttivo di *Manifesto Cannibale* è caratterizzato da imprevisti, attese e trasformazioni, ma senza questo complicato *iter* il risultato finale non avrebbe avuto lo stesso impatto e non avrebbe significato una svolta sostanziale nel repertorio della compagnia. È paradossale, inoltre, che dopo questo tortuoso percorso lo spettacolo abbia fatto solo tre repliche (Romaeuropa Festival a novembre 2021 e Centrale Fies a maggio 2022) e non ne siano al momento previste di future.⁸⁹ Lo step successivo del percorso di CollettivO CINETICo prevede al momento un'esagerazione del rallentamento iniziato con la ricerca di *Manifesto Cannibale*. La compagnia, infatti, sta per prendersi una pausa dalle scene dopo quindici anni di intensa attività, ma lo fa con l'intento di dare un segnale provocatorio e puntare il dito sul sistema produttivo e lavorativo dello spettacolo dal vivo italiano e non solo. Come spiega Francesca Pennini:

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.⁹⁰

Mentre quindi la compagnia e la coreografa si preparano a sparire dalle scene, con l'intento di tornare per poter dare vita a un cambiamento, vediamo come tutto questo ha avuto inizio.

⁸⁹ Ad oggi 20 settembre 2022.

⁹⁰ Appendice 1.

La prima fase ha luogo nei primi mesi del 2019, poco dopo il debutto di *How to destroy your dance* (2018), il suo spettacolo “gemello”. Entrambi i lavori sono una riflessione sul tempo, ma diametralmente opposti. In *How to destroy your dance* l’analisi è incentrata sulla velocità e sulla performatività intesa come prestazione coreutica. Una sfida contro il tempo che porta ai limiti estremi la danza e i corpi che la eseguono, tra variazioni di ritmo e gare da un minuto con rimandi visivi al mondo dello sport e dell’agonismo. La scheda artistica dello spettacolo recita:

Quanto dura un minuto?
Quali sono i limiti del corpo?
Quanto può rallentare fino a toccare la più cosmica immobilità o perdere ogni definizione e trasformarsi in scia ultrarapida?
How to destroy your dance è una sfida contro il tempo dai toni pulp e il gusto ludico. Un manuale per il boicottaggio di ogni decoro coreografico tra accelerazioni impossibili e *slow motion* estremi.
Un gioco al massacro senza finzione e senza risparmio dove i danzatori diventano wrestlers della relatività e lo spettacolo è messo a nudo dalla ritualità intima della preparazione alla scena alla distruzione di ogni artificio formale.⁹¹

Manifesto Cannibale, al contrario, azzera ogni eccesso e sposta l’attenzione sull’immobilità e sulla lentezza, prendendo come riferimento il mondo vegetale. Qui una prima descrizione delle tematiche cheavrò modo di approfondire:

La riflessione di Collettivo Cinetico sul tempo prosegue in un’indagine filosofica e fisica sulla trasposizione di condizioni proprie del mondo vegetale.
La dimensione vegetale è criptata sotto la pelle degli abitanti della scena in uno slittamento di parametri, un radicale e silenzioso scivolamento del punto di vista, un fuori fuoco dell’antropocentrismo, una gentile distorsione del patto contemplativo che sposta la fruizione di qualche diottria.
Suono e luce diventano soggetti fondamentali della chimica scenica in un rito percettivo di trasformazione dei corpi, un passaggio di stato della carne, mescolanza tra fasi di esistenza diverse.⁹²

I lavori, quindi, hanno un nucleo tematico comune e una dimensione agonistica e competitiva poiché in entrambi il pubblico assiste e partecipa a due gare di resistenza: una danza accelerata per ricercare i limiti della sua integrità e, al suo opposto,

⁹¹ Scheda di *How to destroy your dance*, in “collettivocinetico.it”
<http://www.collettivocinetico.it/howtodestroy.html> [ultimo accesso 1 agosto 2022].

⁹² Scheda di *Manifesto Cannibale*, in “collettivocinetico.it”
http://www.collettivocinetico.it/manifesto_cannibale.html [ultimo accesso 1 agosto 2022].

l'annullamento totale del movimento, che si traduce in una gara di immobilità capace di modificare anche l'esperienza di visione dello spettatore.

Dai presupposti appena descritti ha inizio la ricerca per *Manifesto Cannibale* durante la docenza di Francesca Pennini al Corso di Teatro e Arti Performative dello IUAV di Venezia, dove gli allievi hanno presentato una performance dal titolo *Botanica – Stillness is the new sexy*.⁹³ Da qui parte il progetto sul mondo vegetale e sui suoi aspetti ontologici, che prende il nome di *Esercizi di pornografia vegetale* in cui è già presente un cambio di paradigma su cosa è considerato attraente, desiderabile, appagante: non più la velocità e la prestazione massima ma la resistenza silenziosa, la pacata presenza e un differente stato di esistenza sul Pianeta. Come spiega Pennini a Roberta Calandra nell'intervista per ReWriters.it:

The new sexy... Mi piace l'idea di una prospettiva pop e futura in cui gli ideali del fighissimo passano per prestazioni minime, periferiche, mute, gentili, silenziose, segrete... Un ribaltamento improbabile ma filologico, come il carattere di sessualità dirompente di tutto ciò che riguarda i fiori. La differenza tra impollinazione e copula.⁹⁴

Dopo Venezia ci sono state alcune residenze artistiche con relative aperture al pubblico del lavoro *in itinere* (aprile 2019 residenza artistica presso Scenario Pubblico a Catania e giugno 2019 presso Centrale Fies di Dro). Tra giugno e luglio 2020 la compagnia ha provato al Teatro Comunale di Ferrara, grazie alla convenzione, e tra settembre e ottobre 2020 al Teatro Petrella di Longiano in vista del debutto al Festival Romaeuropa previsto per il novembre dello stesso anno e saltato a causa delle chiusure dei luoghi dello spettacolo dal vivo indette dal DPCM 24 ottobre 2020.⁹⁵

Il lavoro aveva assunto una dimensione formale abbastanza definita ma in seguito a

⁹³ Per approfondire il lavoro svolto nel laboratorio intensivo di messa in scena del corso di laurea magistrale in Teatro e Arti Performative tenuto da Francesca Pennini | CollettivO CINETICO per Università IUAV di Venezia, consultare la sezione *Sonniloqui* del sito www.manifestocannibale.it.

⁹⁴ R. Calandra, *Stillness is the new sexy, incontro con la coreografa Francesca Pennini e il suo CollettivO CINETICO* in "ReWriters", 31 ottobre 2021, <https://rewriters.it/la-coreografa-francesca-pennini-e-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 3 agosto 2022].

⁹⁵ Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 24 ottobre 2020 Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 25 marzo 2020, n. 19, convertito, con modificazioni, dalla legge 25 maggio 2020, n. 35, recante «Misure urgenti per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da COVID-19», e del decreto-legge 16 maggio 2020, n. 33, convertito, con modificazioni, dalla legge 14 luglio 2020, n. 74, recante «Ulteriori misure urgenti per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da COVID-19» <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/10/25/20A05861/sg> [ultimo accesso 3 agosto 2022].

questa interruzione, quando la compagnia ha ripreso le prove per il debutto riprogrammato nel novembre 2021, un elemento inaspettato ha determinato un cambiamento nella drammaturgia dello spettacolo. I lavori sono ripresi nel luglio 2021 a Reggio Emilia presso il Teatro La Cavallerizza dopo un ragionamento sul cast che da allora è composto da: Emma Saba, Carmine Parise, Simone Arganini, Teodora Grano, Angelo Pedroni, Francesca Pennini e Davide Finotti.

La decisione più rilevante riguarda l'autrice. Francesca Pennini, per motivi di salute, ha dovuto interrompere il lavoro in sala già a partire dalla fine del 2020. Questa condizione ha fatto sì che alla residenza di Reggio Emilia non presenziasse alle prove sperimentando per la prima volta un meccanismo di comunicazione e creazione a distanza che le consentiva di restare in contatto con il lavoro pur non "manipolandolo" materialmente sul posto. Da questo momento la sua assenza è diventata una decisione drammaturgica: l'autrice sarebbe rimasta tale firmando lo spettacolo ma non avrebbe più assistito direttamente alla sua realizzazione. Francesca Pennini è in scena in *Manifesto Cannibale* ma, come confessa in maniera sincera al pubblico all'inizio dello spettacolo, non ne vede e non vedrà mai la realizzazione, nemmeno in video. Sul palco è una presenza che interagisce con lo spettacolo solo quando lo immobilizza tramite l'uso di un *flash* che fotografa e congela la scena in momenti casuali.

Questa sottrazione, che ha comportato la delega della realizzazione scenica al *dramaturg* Angelo Pedroni e ai *performer*, ha inserito un piano ulteriore di complessità in uno spettacolo già di per sé denso di contenuti e con diversi piani di lettura e conferisce anche a chi guarda una responsabilità rispetto alla posizione dell'autrice. Pennini firma qualcosa di cui non ha pienamente il controllo, e informa lo spettatore di questa scelta. Il pubblico in questo modo si domanda quali sono le indicazioni dell'autrice e quanto sono state rispettate, quali scene conosce e quali le sono sconosciute. In questa condizione lo spettatore si ritrova nell'impossibilità di poter delegare a qualcun altro la responsabilità di quello che sta vedendo e quindi è chiamato a inizio spettacolo a riconoscere questo vuoto. Il pubblico diventa complice della drammaturgia e la sua presenza fondamentale sostituisce lo sguardo dell'autrice e diventa l'unica in grado di legittimare il "foglio bianco" di cui questa rivendica la maternità.

Dopo Reggio Emilia sono seguite altre due residenze artistiche ad agosto 2021 presso Centrale Fies di Dro e a ottobre presso il Teatro Comunale Laura Betti di Casalecchio di Reno. In questi periodi il lavoro ha raggiunto la struttura che ha presentato al debutto, con anche la definizione del disegno luci e suono e la costruzione della scenografia firmata da Alberto Favretto.

Durante le residenze sono state create anche varie performance *site specific*, che anticipano il lavoro di *Manifesto Cannibale* e che sono state riprese in seguito, mentre lo spettacolo prendeva maggiore consistenza. La tabella seguente riporta le performance *site specific* riconducibili al filone di ricerca *Esercizi di pornografia vegetale*:⁹⁶

Esercizi di pornografia vegetale	Luogo	Data
<i>Pericolare</i>	Festival Drodeseira (Ipernatural) in Sala delle Mezzelune di Centrale Fies Dro	25 luglio 2019
<i>#INCARNATO - 496</i> <i>Years of stillness</i>	Festival di Danza Contemporanea del Teatro Comunale di Ferrara presso la Pinacoteca di Ferrara	13, 15 e 16 novembre 2019
<i>SPIN OFF</i>	Festival Aperto presso il Ridotto del Teatro Valli di Reggio Emilia	22 e 23 novembre 2019
<i>Palpebra</i>	Festival Danza Contemporanea del Teatro Comunale di Ferrara (Sala della Musica) e Festival Danza Urbana Bologna (Sala del Podestà Re Enzo)	19-21 ottobre 2020 e 3 settembre 2021
<i>Agon</i>	Festival Trame Sonore presso il teatro Bibiena di Mantova	2 giugno 2021

Tabella 1.

Come osserva Valentina Valentini in *Nuovo teatro made in Italy*⁹⁷ a proposito della nuova tipologia creativa a progetto dei gruppi del nuovo millennio, le forme di creazione dello spettacolo contemporaneo non si limitano a quella legata all'edificio teatrale tradizionale, ma includono anche e in modo crescente eventi speciali spesso

⁹⁶ Sezione *Oracolo* del sito www.manifestocannibale.it, <https://www.manifestocannibale.it/calendario/> [ultimo accesso 1 agosto 2022].

⁹⁷ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015.

commissionati dai teatri e dai festival.⁹⁸ Anche Alessandra Sini, nel capitolo che firma per il testo *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*⁹⁹ di Massimo Schiavoni, evidenzia come queste modalità produttive siano ambivalenti costituendo da un lato un'esigenza de:

La politica ministeriale dei finanziamenti e quella dei bandi regionali/comunali [che] obbliga gli organizzatori a presentare spettacoli creati appositamente per l'occasione finanziata e i coreografi si adattano a queste richieste producendo velocemente qualche cosa di nuovo per non restare esclusi dal ristretto mercato italiano della danza.¹⁰⁰

D'altra parte, questo stratagemma insieme produttivo e artistico costituisce un'opportunità creativa che consente agli artisti di misurarsi con una novità data dall'unicità del luogo. Nel caso delle performance *site specific* satelliti di *Manifesto Cannibale* si è di fronte a un'architettura progettuale complessa in cui queste si inseriscono come vere e proprie costole indipendenti e i temi della ricerca vengono declinati in maniera innovativa e indipendente pur mantenendo con questa una connessione. Sicuramente c'è stata, come descritta da Sini, una compresenza di esigenze organizzative e artistiche che ha anche permesso alla compagnia di sperimentare con il pubblico soluzioni sceniche prima del debutto.

Le *site specific* hanno anche contribuito al recupero di risorse per la produzione di *Manifesto Cannibale*. Lo spettacolo, infatti, è una coproduzione di Collettivo CineticO, Fondazione Romaeuropa e Fondazione Teatro Comunale di Ferrara ed è anche sostenuto dalla Regione Emilia-Romagna e dal Ministero della Cultura tramite i canali che ho descritto nel primo capitolo. Il particolare *iter* di produzione del progetto, però, ha avuto effetti anche sulle risorse economiche. È interessante evidenziare nelle parole di Carmine Parise l'importanza delle performance *site specific* nell'intercettare risorse e l'impiego delle residenze artistiche come supporto alla produzione di *Manifesto Cannibale*. Egli racconta come i quasi tre anni di creazione e gli imprevisti iniziali legati alla pandemia abbiano portato la compagnia a «non avere

⁹⁸ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, cit., pag. 130.

⁹⁹ M. Schiavoni, *Creatori di Senso. Identità pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editore, Roma, 2013.

¹⁰⁰ A. Sini "Corpo Indebito" in *Creatori di Senso. Identità pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, a cura di M. Schiavoni, Aracne Editore, Roma, 2013, pp. 63-75, qui p. 74.

un grande stanziamento e ricerca di fondi iniziale da realtà esterne», ma piuttosto «tante piccole iniezioni economiche arrivate grazie alle diverse presentazioni/studio che alcuni festival e teatri del panorama nazionale hanno deciso di ospitare.»¹⁰¹ Quindi le varie performance *site specific* hanno contribuito a far conoscere la ricerca e a suscitare interesse nelle istituzioni teatrali, tanto che alcune di queste hanno poi deciso di sostenere *Manifesto Cannibale*.

Parise sottolinea inoltre come per CollettivO CINETIC la «creazione teatrale non è mai del tutto finita»¹⁰² anzi muta continuamente, per questo se la creazione avviene in tempi più o meno contenuti, la gestione delle risorse per la sua creazione è più semplice. Racconta che trovarsi a preparare uno spettacolo con un anno di anticipo è stata una sfida:

In questo scenario di trasformazione, a livello produttivo, è stato come ricominciare un po' dall'inizio. Lo spettacolo ha visto l'innesto di nuovi collaboratori e l'impianto scenico è diventato più ambizioso ed articolato. Tutto questo ha comportato un aumento dei costi significativo che la compagnia ha deciso comunque di sostenere per tutelare al massimo le possibilità artistiche del lavoro. Fortunatamente non siamo stati colpiti duramente dagli effetti della pandemia e abbiamo avuto la possibilità di investire sul progetto che necessitava di ulteriori risorse economiche.¹⁰³

A questo si è aggiunta anche la decisione manageriale, e artistica, riguardo a Francesca Pennini, che dal punto di vista della produzione ha comportato un aumento di costi di produzione e di distribuzione per via della sua sostituzione in scena con Emma Saba e una riorganizzazione della gestione del gruppo che ha visto un mescolamento di ruoli, come spiegherò in seguito.

La Fondazione Romaeuropa e la Fondazione Teatro Comunale di Ferrara hanno deciso di finanziare il progetto solo quando questo aveva assunto una forma semi definitiva. Altre realtà, ovvero Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Centrale Fies | Art Work Space e ATER / Teatro Comunale Laura Betti di Casalecchio di Reno, hanno contribuito a sostenere il progetto offrendo supporto come residenze artistiche, sostenendo le spese dei periodi di prova. Ho già sottolineato come queste realtà siano

¹⁰¹ Appendice 3.

¹⁰² *Ivi*.

¹⁰³ *Ivi*.

uno strumento fondamentale per la compagnia, e più in generale, per il sistema teatrale italiano e l'uso che ne ha fatto CollettivO CIneticO per la creazione di questo spettacolo ne è l'ennesima prova.

2.2 *Manifesto Cannibale* in scena



Figura 1.

Questo *Manifesto Cannibale* è un organismo strano. Sarà strutturato così:

- inizia quando scegliete voi.
- Prevede 1 ora circa di “Esercizi di Pornografia Vegetale” ovvero di scene che servono a prepararsi al finale.

Io le chiamo *Ghost Tracks*. Sarà evidente perché.

- A seguire ci sarà una pausa di circa 12 minuti. Non è un cambio tecnico, è per voi. la pausa è comunque una scena, un esercizio. Si chiama *Vomitorium*.

- Dopo il *Vomitorium* ci sarà un'ultima scena per dare il via a *Manifesto Cannibale*. Per quanto mi riguarda lo spettacolo inizia lì. Non si sa quanto durerà. Sarete liberi di uscire e rientrare.¹⁰⁴

Questo è l'inizio del “manuale di visione” contenuto nel programma di sala di *Manifesto Cannibale* che è molto più di un classico programma di sala. Da quanto si legge in queste righe, lo spettacolo si compone di due parti separate tra loro da una pausa-scena. In realtà lo spettacolo si apre con i *performer* già sul palco all'ingresso

¹⁰⁴ *Programma di sala di Manifesto Cannibale* in www.manifestocannibale.it [ultimo accesso 4 agosto 2022].

del pubblico, nudi e sdraiati come se dormissero ma con cuffie rosse antirumore. Francesca Pennini non è tra loro, bensì in platea che accoglie il pubblico.

Una volta entrati in sala gli spettatori trovano l'autrice che confessa pubblicamente la sua condizione: racconta che lo spettacolo è nato come riflessione sul tempo e sul mondo vegetale come emblema di rappresentazione dell'Altro più distante dalla nostra esperienza di esseri umani. Aggiunge che avrebbe dovuto debuttare nel 2020 e che la ricerca sull'immobilità indagata nello spettacolo ha finito per avere un eco sia globale, con i *lockdown* imposti dall'emergenza pandemica, sia personale nell'intrecciarsi con il suo vissuto e che questa condizione ha portato il gruppo a scegliere di portare avanti il lavoro in una maniera mai sperimentata prima. Pennini spiega infine la sua distanza, raccontando di conoscere solo alcune scene e dicendo anche che non assisterà allo spettacolo pur partecipandovi. In questo modo rivela, dunque, il patto fatto con i *performer* secondo cui può vedere solo le scene immobili come quella che il pubblico ha trovato entrando in sala. Spiega poi la struttura dello spettacolo fatta di scene separate, le *Ghost tracks*, ognuna corrispondente a un *Lied* del ciclo *Winterreise* di Schubert e che queste scene costituiscono un allenamento alla visione della seconda parte di spettacolo, il vero *Manifesto Cannibale* la cui durata dipende dai *performer*. Terminata la spiegazione Pennini siede in proscenio dando le spalle alla scena e nascondendosi sotto un lenzuolo per diventare parte della scenografia formata da una serie di oggetti e piante coperti da teli bianchi. A incombere su tutto una sfera nera appuntita appesa al centro fa da contraltare a un cerchio di luce proveniente da dietro il fondale che risponde ai suoni del pubblico variando di intensità. Sarà uno spettatore a dare il via alle tracce fantasma tirando un cordino che è collegato all'alluce di uno dei *performer*.

Le *Ghost Tracks* si succedono una dopo l'altra e costituiscono solo alcune delle scene assemblate durante i periodi di creazione dello spettacolo. Ne vengono presentate 12 delle 24 totali e non è detto che siano le stesse per ogni replica. Le *tracks* sono scandite da cambi scena immersi in una penombra in cui la sfera luminosa tremolante del fondale incombe al ritmo di una cantilena metallica. La cromia della scena alterna al bianco predominante il nero di alcuni costumi, del pianoforte e del sole appuntito della scenografia, il rosso delle luci infrarosse, delle cuffie antirumore e delle gote truccate dei *performer*, il verde delle piante e il rosa carne dei corpi nudi. La scenografia

rimanda a un'atmosfera asettica un po' aliena e vicina all'ambiente sperimentale di alcuni laboratori scientifici ma mai del tutto definita. Questo richiamo all'ambiente laboratoriale è funzionale a sottolineare, almeno in questa prima parte, una netta divisione tra osservatore e osservato. Le lenzuola parte della scenografia vengono spostate e usate come costumi e rimandando invece a qualcosa di abbandonato, fermo, ma anche al sonno e all'assopimento di suoni e sensi che riecheggia con la chiamata all'immobilità della scena.



Figura 2.

Prima dell'inizio dell'ultima *Ghost track* Pennini solleva il lenzuolo e si posiziona appena sotto il proscenio in platea sempre di spalle al palco. Sceglie di guardare il suo lavoro tramite i visi degli spettatori che le stanno di fronte. Al termine annuncia la pausa. In questi 12 minuti i *performer* entrano alla spicciolata in scena vestiti in maglietta e gonna nera e iniziano a ballare su una musica che sentono solo loro in cuffia. Un'onda di luci creata dall'accendersi e spegnersi sempre più veloce della platea e del palco richiama gli spettatori. Anche il pianista Davide Finotti sale sul palco e inizia a suonare l'ultimo *Lied* mentre una luce stroboscopica investe i *performer* che si muovono come figurine di un vecchio film muto. Al culmine di questa danza improvvisamente la sfera appuntita esplose e tutto si immobilizza: la musica cessa di suonare, la luce si congela in un piazzato e i *performer* si fermano nell'esatta posizione dello scoppio investiti da una nuvola di polvere bianca proveniente dalla sfera. Il pianista è l'unico non contagiato da questa febbre statica e restituisce al pubblico da

una cassa portatile, per la seconda volta, le regole del gioco dettate dalla voce registrata di Francesca Pennini:

Questa è la fine della danza.
Questo è l'inizio di *Manifesto Cannibale*.
Non è previsto un tempo per la fine.
Sarà una gara di resistenza.
Chi è in scena starà immobile più a lungo possibile.
Chi cede abbandona il palco.
Chi è in sala può lasciare il teatro quando preferisce.
Chi è in sala può uscire e rientrare. Grazie e buonanotte.¹⁰⁵

A questo punto parte la gara di resistenza tra i *performer* sebbene anche sebbene anche gli spettatori siano chiamati a un esercizio non facile. Chi lascia il palco scioglie la posizione e mette nell'impianto la musica che prima sentiva in cuffia - una playlist di Spotify composta da brani scelti dagli spettatori prima dello spettacolo – e viene a sedersi in platea ad assistere al proseguimento della gara.

Quando tutti i *performer* escono dall'immobilità lo spettacolo è concluso.



Figura 3.

¹⁰⁵ F. Pennini, dallo spettacolo *Manifesto Cannibale* di Collettivo CineticO, 2021.

2.3.1 Bestiario scenico: performer, dispositivi, piante

Una delle particolarità di CollettivO CINETICo è la sua composizione frammentata ma caratterizzata da un forte senso di appartenenza di chi attraversa il lavoro della compagnia. Il cast di *Manifesto Cannibale* è composto da sei performer che già in passato hanno collaborato con la compagnia e da un pianista, Davide Finotti, entrato in CollettivO CINETICo per la prima volta proprio per *Manifesto Cannibale*, e che si è lasciato coinvolgere partecipando alle azioni coreografiche. Il cast non si limita però ai solo esseri umani, ne fanno parte anche le piante¹⁰⁶, i suoni, le luci e i dispositivi che li veicolano.¹⁰⁷ Il disegno luci si articola sull'alternanza di luce piena, buio e penombra, mentre altri espedienti luminosi sorreggono la drammaturgia: un *flash* con cui l'autrice interviene nel corso dello spettacolo, le luci infrarosse e un faro stroboscopico, che formano quello che Pennini chiama «un piccolo bestiario domestico di lampadine e registratori. Un eserciziaro di attenzione per pupille e timpani. Un invito alla pelle per una nuova fotosintesi umana».¹⁰⁸

Nello spettacolo vengono usati molti sistemi *responsive*, principalmente fari che reagiscono al suono delle azioni dei performer, del pubblico o della musica e che riprendono i colori predominanti della scena. Anche la *Winterreise* di Schubert è eseguita in diversi modi: suonata live, mandata come voce registrata, riprodotta da *smartphone*. La luce guida, come il suono, sia lo spettatore che il performer nell'esplorazione dell'esperienza dell'altro, mostra e nasconde, alimenta un mistero o evidenzia la realtà. Pennini racconta:

Luce e suono sono a tutti gli effetti i protagonisti della pièce. Sono soggetti, segni, simboli ma anche reagenti e organi di senso sulla scena. Si scambiano i connotati: lo spettro sonoro si fa luce e viceversa. Si parlano mantenendo costante la dialettica con il loro lato

¹⁰⁶ Una *dracaena marginata*, una *illex argentea marginata* e una *polaskia chichipe*.

¹⁰⁷ Nella sezione *Flora* del sito www.manifestocannibale.it sono presenti le biografie in stile *Manifesto Cannibale* di tutti i membri del cast.

¹⁰⁸ R. Calandra, *Stillness is the new sexy, incontro con la coreografa Francesca Pennini e il suo CollettivO CINETICo* in "ReWriters", 31-10-2021 <https://rewriters.it/la-coreografa-francesca-pennini-e-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

oscuro: la notte, l'ombra, il silenzio.¹⁰⁹

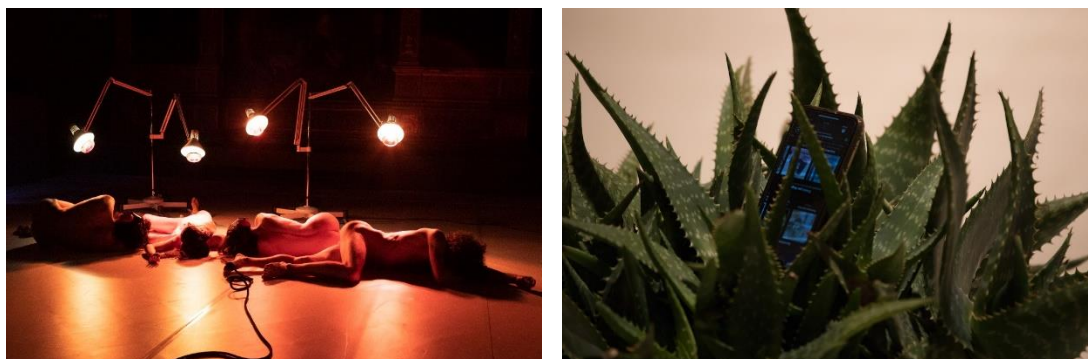


Figure 4 e 5.

2.3 Analisi delle tematiche

Lorenzo Donati racconta a proposito della prova aperta dello spettacolo svoltasi presso il Teatro Laura Betti di Casalecchio:

Forse abbiamo la vista appannata. Sulla scena avviene qualcosa che ci riguarda profondamente, siamo connessi con quelle immagini, con i corpi, con il racconto colloquiale di una coreografa che ci accoglie in sala come fossimo nella sua sala prove. Lo spettacolo inizia e si sviluppa ma ogni tanto la danza s'interrompe, noi ascoltiamo le sue spiegazioni, eppure qualcosa del nocciolo continua a sfuggirci. [...] Stiamo lì di fronte a guardare qualcosa che non capiamo e che ci riguarda profondamente: che cosa viene, dopo?¹¹⁰

Manifesto Cannibale contiene molte tematiche che possono essere lette sotto diverse prospettive. Inoltre, la sua risonanza con il presente mondiale ha fatto sì che rimandasse immagini e suggestioni ulteriori rispetto ai primi propositi di ricerca.

La riflessione sul tempo e sull'azzeramento del movimento su cui si basa lo spettacolo si ispira alla condizione del mondo vegetale come emblema di lentezza e staticità e come nuovo universo percettivo da esplorare come esseri umani. Questi temi,

¹⁰⁹ R. Calandra, *Stillness is the new sexy, incontro con la coreografa Francesca Pennini e il suo Collettivo CineticO* in "ReWriters", 31-10-2021 <https://rewriters.it/la-coreografa-francesca-pennini-e-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

¹¹⁰ L. Donati, *Manifesto Cannibale di Collettivo CineticO, Cara vecchia critica*, in "La falena", n.2/2021, pagg.22-24, qui pagg. 23-24.

intrecciati tra loro hanno indicato diverse linee di ricerca che hanno dato vita al “manifesto” richiamato dal titolo: un nuovo paradigma di esistenza non più alla ricerca della produttività e dell’efficienza bensì di un rallentamento delle abitudini di vita per rendere il rapporto con il Pianeta e con l’Altro attento, gentile e sostenibile. L’assenza/presenza di Francesca Pennini ha favorito la trasposizione delle premesse ecologiche iniziali all’interno del sistema teatrale e delle dinamiche tra artisti e pubblico.

2.3.1 Il mondo vegetale: la forza dell’essere fermi

Il tema delle piante sta alla base del lavoro ed è esplorato come indagine di un universo sensorialmente e intellettualmente incomprensibile per gli esseri vagili come gli umani e gli animali. È anche preso come riferimento per la riflessione sull’immobilità apparente delle piante e sulla loro condizione primaria: l’essere radicate in un luogo preciso e non poterlo lasciare interamente. Le piante infatti sono esseri viventi sessili e come tali esperiscono il mondo che le circonda e rispondono a esso con soluzioni che noi non riusciamo a immaginare.

La ricerca trova una connessione con i temi ecologici, collegati al presente anche in virtù dell’attenzione che negli ultimi anni si sta rivolgendo ai cambiamenti climatici e alla relazione tra uomo e natura sia in termini positivi che negativi. Nel 2019 questo era un tema ancora poco trattato a teatro ed era agli inizi della sua giusta e necessaria centralità nei dibattiti politici e culturali. Le tempistiche creative dilatate di *Manifesto Cannibale* hanno permesso l’approfondimento di alcune tematiche e l’apertura verso nuove sfaccettature del tema, con la conseguenza di rivedere alcune riflessioni in relazione alla piega che il lavoro stava prendendo. In un testo pubblicato sullo speciale *DopoDomani* del 6 novembre 2021 Pennini racconta:

In questa durata estesa continuavano a trasformarsi le pulsioni, le epifanie, le necessità del progetto ramificando in ogni direzione. Qualcosa cresceva e qualcosa invecchiava in una gestazione ritardataria. Erano passati ormai tre anni e avevamo presentato svariate declinazioni e studi dello spettacolo.

Stavo per partorire un neonato già anziano.

Avevo l’impressione di tenere in mano un uovo centenario, un oggetto che da organismo pulsante diventava cristallo maleodorante.

Il pensiero su piante e immobilità non era più sufficiente.
Volevo sintetizzare la ricerca sul mondo vegetale in un eserciziario per un teatro che non rappresenta né racconta. Un teatro che si fa esso stesso, nella sua globalità, paradigma di una complessità ecologica, politica, ontologica dei corpi.
Una meteorologia della scena dove le piante sono solo un espediente per pensare l'Altro in senso più estremo: quel corpo con cui non riesco a identificarmi, che male interpreto, con cui forse non riesco a empatizzare perché troppo diverso e misterioso.¹¹¹

Risulta evidente come le piante siano una metafora anche per una riflessione sul teatro e sui suoi meccanismi di relazione tra scena e pubblico, oltre che sulla società in generale. Per comprendere appieno questo collegamento occorre approfondire il tema e cercare la connessione che ha portato CollettivO CINETICo a elaborarlo e a tradurlo sulla scena.

Nella bibliografia di *Manifesto Cannibale* è centrale il pensiero di due autori: Emanuele Coccia con alcune sue riflessioni filosofiche, e Stefano Mancuso con i suoi approfondimenti scientifici e botanici.

Le piante sono le responsabili della vita sulla Terra e da loro dipende la nostra sopravvivenza. Dei 550 gigatoni della biomassa terrestre le piante ne rappresentano 450 ovvero oltre l'80%, mentre gli animali (pesci, insetti, mammiferi e uccelli) ammontano a 2 gigatoni e gli uomini solo 0,06 gigatoni, ovvero circa lo 0,01% della biomassa.¹¹² Eppure l'uomo ha finito per dimenticare o non considerare sufficientemente la presenza e la rilevanza di questi organismi, come testimonia il fenomeno del *plant blindness* così definito da Wandersee e Schussler (1999): «plant blindness is both the inability to notice plants in their environment and a failure to recognize and appreciate the utility of plants to life on earth coupled with a belief that plants are somehow inferior to animals.»¹¹³

In questa presunta supremazia, per Coccia, le piante «ostentano [...] un'indifferenza sovrana verso il mondo umano, la cultura dei popoli, l'alternanza dei regni e delle epoche»¹¹⁴ e sono gli esseri dai quali dipendiamo tutti, mentre loro non hanno bisogno della nostra esistenza per sopravvivere. Si tratta di presenze autoreferenziali, al

¹¹¹ F. Pennini, *Manifesto cannibale. Pratiche vegetali per un'ecologia della scena*, in "DopoDomani", 6-11-2021, pagg. 2-3, qui pag. 2.

¹¹² S. Mancuso, *La nazione delle piante*, Edizioni Laterza, Bari-Roma, 2019, pag. 26.

¹¹³ B. Balas, J. L. Momsen *Attention "Blinks" Differently for Plants and Animals*, (19.06.2014), in "CBE—Life Sciences Education" Vol. 13, Fall 2014, pagg. 437–443, qui pagg. 437-438.

¹¹⁴ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018, pag. 12.

contrario dell'uomo e degli animali che dipendono strettamente dagli altri organismi viventi. L'autotrofia consente loro, grazie alla fotosintesi, di trasformare le sostanze inorganiche in nutrimento, contraddicendo quella «sorta di parassitismo, di cannibalismo universale proprio del dominio del vivente: si nutre di sé stesso, contempla solo sé, e ne ha bisogno per avere altre forme e altri modi di esistenza.»¹¹⁵ Se si segue il ragionamento di Emanuele Coccia in *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* è evidente come le piante aderiscano e rispondano solo al mondo, rifiutando la mediazione di altri viventi per sopravvivere. Per Coccia, che riprende il concetto dall'aristotelismo, la vita vegetativa:

non è semplicemente una classe distinta di forme di vita specifiche o un'unità tassonomica separata dalle altre, ma un luogo condiviso da tutti gli esseri viventi, indifferente dalla cesura tra piante, animali e uomini. È il principio tramite il quale “la vita appartiene a tutti”¹¹⁶

In questo modo si ribalta il paradigma per cui è l'adattamento all'ambiente che condiziona i viventi. L'evoluzione e la colonizzazione delle piante sulla Terra sono testimonianza del contrario: l'ambiente viene prodotto dagli organismi che lo abitano. Le piante hanno plasmato e formato il mondo che abitiamo e lo hanno fatto senza un sistema di organi centralizzato, che caratterizza invece la gestione nostra e degli animali. Nelle piante le funzioni non sono separate e, nonostante ciò, sono in grado di vedere, sentire, apprendere e percepire il mondo pur non avendo una parte del corpo dedicata a questo. La struttura acentrica garantisce ai vegetali una maggiore sicurezza e protezione dai pericoli, possono permettersi di perdere un ramo o una foglia e di continuare a sopravvivere perché non hanno perso il loro unico organo vitale.¹¹⁷

Tornando al concetto dell'ambiente plasmato dai viventi, Coccia sottolinea come la vita sul Pianeta sia una vita all'interno dell'atmosfera, anch'essa formatasi a partire da una modificazione dell'ambiente aereo extra-marino per cause sia geologiche che

¹¹⁵ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, cit., pag. 18.

¹¹⁶ *Ivi*, pagg. 19-20.

¹¹⁷ S. Mancuso, *Le piante sono coscienti?* TEDxGranVíaSalon 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gBGt5OeAQFk> [ultima visualizzazione 10 agosto 2022].

biologiche.¹¹⁸ Considerando l'atmosfera come uno spazio fluido, Coccia introduce il concetto di immersione, che identifica come azione di «compenetrazione reciproca tra soggetto e ambiente, tra corpo e spazio, tra vita e *milieu*.»¹¹⁹ Questa immersione comporta una dimensione attiva, poiché il solo stare all'interno dell'atmosfera la modifica, per cui *essere* significa anche *fare* e tutti gli organismi, sia vegetali che animali partecipano a questa azione dato che «il mondo è per definizione la vita degli altri: l'insieme degli altri viventi»¹²⁰. Facendo un ulteriore passo in avanti si può parlare di atmosfera come di mescolanza (radicale), ovvero una forma di interazione che per gli Stoici sta a significare la relazione in cui i corpi occupano reciprocamente il posto dell'altro conservando sia individualità che qualità.¹²¹ L'immagine più corretta per spiegare questa mescolanza è il respiro che, come sottolinea Coccia:

È già una prima forma di cannibalismo: noi ci nutriamo quotidianamente dell'escrezione gassosa dei vegetali, non possiamo vivere d'altro che della vita degli altri. Per converso, ogni vivente è innanzitutto condizione di possibilità della vita di altri, il prodotto della vita transitiva capace di circolare ovunque e di essere respirato da altri.¹²²

La mescolanza implica che tutto è in tutto e quindi anche ogni scambio che avviene tra viventi e ambiente è una condivisione della stessa materia e una stessa capacità di creazione e modificazione del mondo tramite l'interazione. Questo spostamento di punto di vista è la chiave di lettura che ha unito la riflessione sul mondo vegetale al concetto di cannibalismo.

A partire da questi presupposti teorici cercherò ora i nessi con la scena. Collettivo CineticO ha provato, tramite la danza, a capire come si possa esperire l'esistenza vegetale tramite un corpo umano. La difficoltà di trasporre sulla scena un universo così sensorialmente distante dall'esperienza umana è lampante. Per questo la compagnia ha provato a scomporre alcuni elementi della vita vegetale e li ha tradotti in sperimentazioni performative.

¹¹⁸ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, cit., pagg. 46-47.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, pag. 52.

¹²¹ *Ivi*, pag. 57.

¹²² *Ivi*, pag. 55.

Una prima via di indagine è stata quella delle sperimentazioni sensoriali concentrate principalmente sulla privazione di vista e udito. Il disegno luci e gli elementi sonori della scena aiutano questa sperimentazione. Infatti, il buio, la luce e la penombra hanno un ruolo molto importante nello sviluppo della drammaturgia e in alcuni casi amplificano l'alterazione sensoriale. Questi elementi aiutano sia i *performer*, sia il pubblico a sperimentare il non vedere. La penombra dei cambi scena che lascia intravedere gli spostamenti e la creazione di immagini tramite ombre sono solo alcuni esempi di questa alterazione, ma quello più lampante avviene nell'ultima scena della prima parte dello spettacolo. Una forte luce proveniente dal fondale acceca il pubblico in maniera intermittente seguendo il rumore dei passi che viene esagerato dai *performer* mentre si muovono sulla scena. Questa è la parte che Francesca Pennini osserva guardando la platea e l'effetto che si crea anche grazie alla sua presenza è quello di tante fotografie scattate a chi guarda. Una volta liberati dal fastidio luminoso, quello a cui si assiste è ulteriormente ostacolato: un *performer* nel mentre ha raggiunto gattonando il fondale trasportando una pianta sulla schiena e ora passa dietro questo proiettando un'ombra di quello che sembra un essere ibrido, un uomo-pianta che da quadrupede raggiunge la posizione eretta, la conclusione di numerosi tentativi di sperimentati fino a ora, o la testimonianza della mescolanza dell'ecosistema.



Figura 6.

In scena la privazione della vista passa tramite la chiusura degli occhi. L'azione è portata avanti a occhi chiusi in moltissime scene, per privilegiare l'uso di altri sensi come l'udito o il tatto, oppure come tentativo di una percezione spaziale tramite un

differente tipo di attenzione. Anche nei momenti di immobilità gli occhi dei *performer* rimangono rigorosamente chiusi. Questa azione rimanda semanticamente anche alla dimensione del sonno aprendo la riflessione allo spazio del sogno e di un diverso stato di coscienza.

Per quanto riguarda l'udito invece tutto viene giocato sull'ascolto, sul silenzio e sul riverbero del suono nei vari elementi della scena. I dispositivi luminosi fono rispondenti sono tutti correlati al suono, che sia quello del pubblico che entra in sala, quello prodotto dai movimenti dei *performer* o la musica di Schubert.

L'altro aspetto legato all'udito è il silenzio. Gli espedienti usati per azzerare l'impatto sonoro del movimento sono le cuffie antirumore, i movimenti lenti e felpati, i cuscini legati sotto le scarpe per attutire il rumore dei passi. Anche il silenzio è funzionale alla sperimentazione dell'immobilità ed è abbastanza emblematico che quando questa viene invocata (o dal *flash* dell'autrice o nel finale con l'esplosione della sfera) anche il suono scompare o si fa modesto e di sottofondo. Mentre nella scena finale i *performer* stanno svolgendo la gara di immobilità, almeno finché il primo di loro non lascia la posizione, nemmeno il pubblico conosce cosa ascoltano in cuffia e si ritrova a osservare una scena sospesa, attraversata da una sottilissima onda sonora.



Figure 7 e 8.

L'analisi più significativa, collegata anche alla ricerca sul tempo, è quella sull'immobilità e sul comprendere come si può fare esperienza di un corpo sessile possedendone uno vagile o cosa accade quando si mantiene una posizione senza potersi muovere per un tempo prolungato. CollettivO CINETICo ha sperimentato diversi esercizi usati sia come prove durante la creazione, sia come giochi da continuare anche

durante i momenti conviviali delle residenze artistiche. Questi fanno parte del *Fitoness*, ovvero «un allenamento all’essere vegetale [che] mira alla traduzione dei virtuosismi tipici delle piante per i corpi degli esseri umani»¹²³. I due esercizi più interessanti sono la *Randomness* e *Esercizi di eternità*.

La *Randomness* è una pratica di immobilità che consiste in uno “svenimento” azionato da un *trigger* estratto a sorte che rimane latente. Di seguito la spiegazione della pratica:

Funzionamento: Tutti propongono dei “trigger” scrivendoli su bigliettini segreti che vengono messi in un unico calderone.

Esempi di trigger:

“quando fai un brindisi”;

“quando qualcuno ti chiama per nome”;

“quando senti il suono delle campane”.

Ciascuno pesca a caso e non comunica a nessuno il suo trigger. Quando avviene il fenomeno segnalato si attiva la *Randomness*, ovvero la persona che ha pescato il bigliettino si abbandona completamente ad occhi chiusi qualsiasi cosa stia facendo ed in qualsiasi contesto si trovi (pubblico o privato). Può venire spostata, manipolata, torturata, accudita...

Rimane in questo stato finché qualcuno non lo “allucina”. Potrebbe durare svariate ore.

Allucinare = applicare con le dita pollice e indice della mano una pressione sull’ alluce del piede del soggetto in *Randomness* per riportarlo ad uno stato normale.¹²⁴

Esercizi di eternità è, invece, una pratica che si associa al suono di un campanellino. Questo viene solitamente portato in teatro dalla compagnia durante le prove o viene lasciato negli spazi comuni a disposizione di tutti. L’esercizio funziona nel seguente modo: chiunque può suonare il campanellino, tutti quelli che sentono il suono si immobilizzano a occhi chiusi nell’esatta posizione in cui si trovano finché la stessa persona che ha suonato la prima volta, l’unica a non subire l’effetto del *freeze*, lo ri-suona liberando gli altri dall’immobilità. È un esercizio che solitamente serve a mantenere l’attenzione e ha come regola di valere sempre, anche fuori il contesto di prova.

Questi sono due esempi di semplici pratiche che hanno permesso ai *performer* di sperimentare a lungo, soprattutto in contesti quotidiani, l’immobilità e nuove strategie di adattamento a questa insolita condizione. Hanno anche consentito a chi non stava

¹²³ Sezione *Fitoness* *esercizio di pratiche vegetali* del sito www.manifestocannibale.it, <https://www.manifestocannibale.it/fitoness/> [ultimo accesso 11 agosto 2022].

¹²⁴ *Ibidem*.

svolgendo l'esercizio di confrontarsi su cosa vuol dire intervenire su un corpo che non è in grado di comunicare e rispondere alla situazione. Questo è un modo pratico per indagare il rapporto con l'altro della metafora vegetale. Il tema si collega anche a un altro aspetto del rapporto con le piante, ovvero il condizionamento esterno che queste subiscono da parte dell'uomo al quale non possono opporsi: la potatura, la vita in vaso, la posizione in cui vengono piantate, la raccolta dei frutti o il contenimento della loro crescita rampicante.

È molto interessante osservare questi esercizi creativi che hanno permesso ai *performer* di allenare una certa attitudine all'immobilità. Pennini, in occasione della conferenza con Paolo Pecere nell'ambito del festival *Un weekend cannibale da sogno* ha approfondito la motivazione di queste pratiche:

Mi sembrava che l'interpretazione fosse impossibile e che soltanto l'incorporamento permettesse una comprensione. Ad esempio, per capire cosa significa per una persona rimanere accasciata su questo tavolino bisognerebbe necessariamente accasciarsi sul tavolino. Anche per comprendere cosa significherebbe essere immobili come una pianta, essere lenti o dover telepatizzare invece di parlare, ci si dovrebbe mettere in una condizione simile.¹²⁵

A queste pratiche di allenamento all'immobilità non è corrisposta solo una prestanza fisica per mantenere la stasi anche oltre i 40 minuti, ma anche una nuova consapevolezza del corpo, che in uno stato di privazione del movimento raggiunge una nuova e differente qualità percettiva. L'immobilità che viene sperimentata in scena è in realtà un'immobilità attiva, esattamente come quella delle piante. Ha a che fare con una diversa cognizione del tempo e la stasi, come spiega Pennini:

Non è esattamente spegnere l'interruttore, è invece immaginare l'immobilità di una pianta cambiando frequenze come se ci fosse un urlo fortissimo ma in ultrasuoni per cui non lo posso sentire ma devo trovare quel tipo di pulsazione che è semplicemente in un altro registro. L'immagine per me inizialmente era proprio quella di vedere una pianta aggrappata a un dirupo che costantemente, tutto il giorno, sta attivamente lavorando a stare lì e quindi è un'immobilità che lavora per essere ferma, che non è semplicemente disattivata.¹²⁶

¹²⁵ Appendice 2.

¹²⁶ *Ivi*.

Nell'immobilità del *freeze fight*¹²⁷ la mente è impegnata sia a sostenere il corpo, sia a contrastare l'impulso di spostare il peso o l'articolazione che dopo un po' diventa dolorante. I *performer* raccontano di immaginare lo spazio esterno tramite la semplice percezione spaziale, dato che sia la vista che l'udito sono alterati. Come riportato da Pennini nella conferenza contenuta nell'Appendice 2 di questa tesi, è difficile far passare in maniera oggettiva quello che al corpo accade durante questi lunghi periodi di stasi. Concludo questo paragrafo quindi con alcuni dei racconti di chi ha sperimentato questa non usuale forma di percezione che trovo interessanti perché riportano una visione della scena dall'interno e allo stesso tempo testimoniano un altro degli espedienti usati dalla compagnia durante i periodi di creazione. Come regola infatti, in ogni residenza, è stato chiesto a chi prendesse parte al lavoro di riportare, con istruzioni e modalità che variavano di volta in volta, una specie di diario della giornata di lavoro e di inviarlo entro la serata in un gruppo WhatsApp che fungeva sia da archivio che come unico canale di comunicazione con l'autrice. Questi diari, anche molto confidenziali, sono consultabili sul sito web www.manifestocannibale.it. Ecco i report di Emma Saba, Teodora Grano e Francesca Pennini in forma di *Sonniloquio*:

Sonniloquio di Emma Saba:

IMMOBILE THOUGHTS 6.11.2021

Visualizzare le note della musica come mille fili che sostengono tutte le mie cellule.

Penso a Deborah Hay e a tutte le cellule del mio corpo che danzano.

Mi vedo da fuori, dall'altro, dalla graticcia del teatro.

Mi stacco dal suolo e mi sento immateriale.

Il dolore mi riporta a terra. Vorrei non giudicarlo, non dargli un'accezione negativa.

Tre anni di Shaolim non mi hanno insegnato abbastanza, penso.

Le parole di Dominique in testa.

Eppure sto. Dove mi sarei tirata su dalle *stands* invece qui rimango.

Arriva una nuova musica e mi piace restare. Mi sento piena.

Il dolore torna più forte. Mi dico cose cattive. Mi dico che non so fare niente e che già ho una posizione abbastanza comoda e che non ho abbastanza forza di volontà.

Maledico la retorica della forza di volontà ma intanto mi sento male.

Esce una persona, so che devo resistere almeno altri 5 minuti.

Penso che potrei rientrare in uno stato meditativo, ma che oramai sto pensando troppo.

Che oramai è troppo tardi e che sono già fuori.

Esco.

Sono contenta di vedere che le ultime tre persone siamo io, Teo e Fra.

Mi vado a sedere in fondo e sento che sta essendo bellissimo.¹²⁸

¹²⁷ La gara di immobilità della scena finale.

¹²⁸ E. Saba in *Sonniloqui debutto*, <https://www.manifestocannibale.it/emma-saba/> [ultimo accesso 17 agosto 2022].

Sonniloquio Teodora Grano:

Ieri nel *fight* ho avuto di nuovo la sensazione che qualcosa di brutto stesse succedendo al braccio. Sempre lo stesso. Il destro. È la sensazione di una torsione estrema del dentro. Uno strozzo. Il sangue smette di circolare. I pensieri che ho avuto sono stati trombo, aneurisma, ictus. Tutte cose catastrofiche. Quindi ho lasciato il *fight* con l'amaro in bocca.

Aggiungo una nota: l'immobilità è una delle mie danze preferite. Il corpo è in uno stato di danza assoluto. Dentro succedono eclissi, esplosioni, terremoti. Fuori arriva l'1% dell'universo che si sta creando. L'aria è libera di fare delle scelte nell'infilarsi tra gli organi, tra i tessuti molli. A volte sembra di arrivare fino alle pareti delle arterie. Ma quello che veramente senti sono i tuoi pensieri. Messi in fila. Uno per uno. Chiarissimi. Rivelatori. Spietati.¹²⁹

Sonniloquio Francesca Pennini:

Chissà dove sono gli altri, non ho visto se avevo qualcuno davanti, vicino. Non mi è chiaro nemmeno come sono orientata sul palco. L'assenza della pendenza dei palchi all'italiana non mi sta dando riferimenti sul fronte.

Le braccia alzate. Le spalle che subito temono e tremano. Il respiro che piano rallenta. La bocca aperta. L'impossibile gestione della saliva, la chiusura della gola per evitare che si secchi.

Respirare solo con il naso, pianissimo. Immaginare il percorso dell'aria nel corpo. Anche dove non passa davvero.

Spostare il peso di un grammo in un quarto d'ora. Allungarsi di un millimetro in dieci minuti.

Questo è l'impegno della pianta.

Muovo le viscere. Sono la mia danza segreta. Sollevo il pavimento pelvico, risucchio l'ombelico, alzo e abbasso il diaframma, la glottide. Muovo appena la pelle, immagino la schiena dei gatti o dei cani quando rabbriviscono. Sposto la mia pelle d'oca da un lato all'altro come se fosse una macchia linguistica sulla seppia.

Una danza microscopica, una coreografia di brividi. Pura vibrazione. In questa immobilità il pulsare e la verticalità sono le uniche differenze tra la vita e la morte.

Arriva il dolore. Non cresce, è un ciclo. Arriva e va, assieme all'attenzione.

Penso di dover lasciare. Resto ancora. Ogni volta che lo penso resto ancora.

Un braccio sta sollevato senza alcuno sforzo. Non lo sto facendo io. È come se fosse appeso al cielo. Sono appesa al cielo.

Lo penso e lo sento. Sospetto di potermi sollevare, tutta intera. Un briciolo di fede in più e lo faccio davvero.

Sento lo sguardo degli spettatori che mi sostiene i gomiti, la schiena.

Un pezzo di pelle del piede è rimasta schiacciata sotto alla pianta. Percepisco degli applausi.

Il pubblico sta applaudendo a chi abbandona l'agone.

Sento che siamo in un'arena. Sento che è qualcosa di antico.¹³⁰

¹²⁹ T. Grano in *Sonniloqui Teatro Laura Betti, Casalecchio, ottobre 2021*, <https://www.manifestocannibale.it/x-15-ottobre/> [ultimo accesso 17 agosto 2022].

¹³⁰ F. Pennini in *Sonniloqui debutto* <https://www.manifestocannibale.it/francesca-pennini/> [ultimo accesso 17 agosto 2022].



Figure 9, 10 e 11.

2.2.3 *Winterreise*, il viaggio d'inverno

Il panorama sonoro di *Manifesto Cannibale* si muove su due linee: il ciclo di *Lieder Winterreise* (*Il viaggio d'inverno*) di Franz Schubert su cui è costruito il lavoro e una playlist Spotify creata con i brani scelti dagli spettatori. Se la playlist è più significativa di quel rapporto duale di interazione che si crea nella seconda parte dello spettacolo, il ciclo *Winterreise* di Schubert calza perfettamente con l'atmosfera che si dipinge con le *Ghost tracks* della prima parte. L'obiettivo di questo paragrafo è l'analisi di come questo ciclo di *Lieder* interagisce con la scena non solo dal punto di vista esecutivo ma anche da quello concettuale.

Il *Lied*, forma musicale tipicamente tedesca in cui un testo strofico viene cantato sulla stessa melodia, è una delle forme musicali più amate durante il Romanticismo Tedesco ed è proprio Schubert a consacrare questo genere che, tra tutti, permetteva di esprimere al meglio quei sentimenti intimi e personali che trovano la massima espressione nella stretta unione tra testo poetico e musica. Schubert, nel corso della sua breve e tormentata vita (Lichtenthal, Vienna, 1797 - Vienna 1828), compone circa 600 *Lieder* per canto e pianoforte e solo 3 cicli: *Die schöne Müllerin* (1823), *Winterreise* (1827), e il postumo *Schwanengesang* (1828).¹³¹

Die Winterreise, o come poi sarà nel ciclo schubertiano *Winterreise*, è un componimento poetico scritto da Wilhelm Müller tra il 1821 e il 1823 formato da 24 poesie pubblicate in due parti: la prima su *Urania* nel 1823 (sicuramente letta da

¹³¹ Voce: *Franz Peter Schubert*, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/franz-peter-schubert/> [ultimo accesso 17 agosto 2022].

Schubert come riportato dalla testimonianza dell'amico Franz von Schober), la seconda sul numero del 13/14 marzo 1823 della rivista *Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater* e infine l'intera raccolta nel volume 77 *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* nel 1824.¹³² Müller, considerato uno dei poeti minori del romanticismo tedesco, scrisse anche le poesie dell'altro ciclo di Schubert *Die schöne Müllerin* e come il compositore morì giovane (Dessau 1794 – Dessau 1827) appena un anno prima di poter ascoltare la versione musicata delle poesie dedicate al viaggio d'inverno.

La lunga stesura di *Die Winterreise* è insolita nella maniera produttiva di Müller che nel tempo in cui compone queste poesie probabilmente conosce e si ispira anche ad altri componimenti di Wordsworth, Coleridge e Ludwig Uhland che riecheggiano nel ciclo per i temi e l'atmosfera.¹³³ La figura centrale di questo ciclo poetico è il *wanderer*, il viandante, che costituisce uno dei temi principali del Romanticismo, soprattutto quello di ambito austro-tedesco. Il viandante romantico è un viaggiatore solitario che viaggia non per raggiungere un luogo ma per intraprendere una ricerca spirituale e personale. Molto spesso si tratta di un percorso a piedi nella natura che in alcuni casi può aiutare il ricongiungimento col proprio spirito o, come in *Die Winterreise*, al contrario sottolineare al viandante la sofferenza e lo struggimento che muove il suo errare. In entrambi i cicli di Müller musicati da Schubert il viandante è un amante non corrisposto. Se in *Die schöne Müllerin (La bella mugnaia)* l'amante rifiutato è ancora aggrappato a una speranza che si riverbera nella primavera, nel *Viaggio d'inverno* il protagonista si ritrova in esilio «definitivamente respinto, e fugge senza meta, perdendosi in una sorta di Via Crucis in mezzo a un paesaggio invernale che è simbolo del mortale ghiacciarsi d'ogni ricordo e d'ogni speranza.»¹³⁴

Schubert compone negli ultimi anni di vita la *Winterreise*, concludendo i primi 12 *Lieder* nel 1827 e i successivi nel 1828, anno della sua morte, e mette nel lavoro artistico tutta l'intensità della sofferenza che la malattia e la consapevolezza dell'avvicinarsi alla morte gli procuravano. Prima di morire riesce a far ascoltare agli

¹³² <https://www.flaminioonline.it/Guide/Schubert/Schubert-Winterreise.html> [ultimo accesso 17 agosto 2022].

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

amici l'ultima fatica così commentata da Joseph von Spaun:

Per qualche tempo Schubert apparve molto agitato e malinconico. Quando gli chiesi cosa lo turbasse, rispose soltanto: "Presto lo saprai e capirai". Un giorno mi disse: "Vieni da Schober oggi, e ti canterò uno dei *Lieder* che ti inquieteranno. Sono impaziente di sapere cosa ne pensi. Mi sono costati una fatica maggiore di tutti gli altri miei brani". Così ci cantò l'intero *Viaggio d'inverno* con voce piena d'emozione. Rimanemmo completamente sbalorditi dal loro tono lugubre e tetro, e Schober disse che ne aveva apprezzato uno solo, "Il tiglio". Al che Schubert rispose: "Questi *Lieder* mi piacciono più di tutto il resto, e finiranno per piacere anche a voi".¹³⁵

La connessione tra le liriche mülleriane e la musica di Schubert raggiunge in questo ciclo, divenuto il più famoso e apprezzato dell'autore, livelli e intensità che amplificano il significato della poesia. Inoltre l'intero ciclo ha un'unitarietà che sicuramente deriva dal suo essere tratto da un unico componimento poetico e dalla coerenza compositiva che Schubert ha saputo orchestrare e che trasporta chi ascolta nel travagliato, malinconico ma estremamente profondo viaggio dello sfortunato protagonista. Nel ciclo però c'è spazio anche per interpretazioni personali a causa della discontinuità della narrazione. Come sottolinea Bostridge nel libro *Il Viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*: «veniamo stregati da un'anima ossessionata dalla confessione, quasi un'esibizionista delle emozioni, che si rifiuta di comunicarci i fatti; ma questo ci permette di compensare con i fatti della nostra vita, e di usarlo come nostro specchio.»¹³⁶ Il racconto infatti offre solo alcuni indizi di cosa è accaduto all'amante respinto e nelle successive liriche si ha l'impressione che il tempo sia sospeso, che il viaggio nella natura dura e congelata dell'inverno sia anche un addentrarsi verso un futuro incerto. Sempre Bostridge sottolinea come l'incontro tra le poesie di Müller e Schubert dovesse essere quasi necessario e invocato dal ciclo stesso:

La misteriosa soggettività della *Winterreise* di Müller, al contrario, addirittura reclama di essere abitata e riempita dalla musica di Schubert; la psicologia del nostro viandante si fa più presente a noi attraverso la musica. Così succede anche con l'ambiente fisico, così denso di metafore, mentre il compositore impiega quel metodo complesso che consiste nell'usare un motivo per suggerire un'analogia fisica (il passo costante di "Gute Nacht" ne è un esempio, e il ciclo ne offre molti di più) e poi assoggettarlo all'evocazione musicale di un cambiamento emotivo. L'intensità emotiva interiore è espressa,

¹³⁵ I. Bostridge, *Il Viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, traduzione di Valeria Gorla, Il Saggiatore, Milano, 2015, pag. 8.

¹³⁶ *Ivi*, pag. 23.

caratterizzata, perfino drammatizzata; siccome il *Lied* è scritto per essere cantato, viene fornito di voce.¹³⁷

Nell'orchestrare i vari *Lieder* del ciclo, Schubert fa degli spostamenti significativi rispetto all'ordine originale delle poesie di Müller. Mantiene nella prima parte l'ordine della prima edizione del 1823, mentre nella seconda metà del ciclo scombina il percorso narrativo, facendo perdere ogni linearità temporale e spaziale. Ottiene così una frammentazione ancora più accentuata della già debole narrazione lineare delle poesie, alimentando un'atmosfera che, pur sembrando familiare, mantiene una forte connotazione di mistero.¹³⁸ In *Manifesto Cannibale* l'ordine dei *Lieder* viene ulteriormente «spostato, boicottato, tradito per quanto riguarda il suono, sia fisicamente che filologicamente».¹³⁹ Se a ogni *Ghost track* della prima parte corrisponde un *Lied*, l'ordine delle scene non ricalca quello ideato da Schubert perché queste sono presentate in maniera casuale. Sta al pubblico trovare all'interno del programma di sala, dove sono elencate in ordine le 24 scene associate ai *Lieder*, quale corrisponda alla scena che sta osservando. Lo spettatore così può provare ad accedere a un livello di approfondimento ulteriore dello spettacolo come accade con le guide all'ascolto che spesso accompagnano concerti ed esibizioni musicali. L'autrice sottolinea che:

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.¹⁴⁰

La frammentazione che caratterizza la prima parte dello spettacolo ha una doppia motivazione: un approccio alla drammaturgia di Francesca Pennini che privilegia micronarrazioni al posto di una narrazione lineare unica che stimola ulteriormente la capacità immaginifica dello spettatore e la possibilità di ospitare il buio come soggetto

¹³⁷ L. Bostridge, *Il Viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, cit., pag. 28.

¹³⁸ *Ivi*, pag. 31.

¹³⁹ L. Medri, *Francesca Pennini: «chi è autore di un'opera è sempre responsabile di un crimine»*, in "Teatro&Critica", 6 novembre 2021, <https://www.teatroecritica.net/2021/11/francesca-pennini-chi-e-autore-di-unopera-e-sempre-responsabile-di-un-crimine/> [ultimo accesso 18 agosto 2022].

¹⁴⁰ Appendice 1.

di indagine e spazio da abitare in scena.¹⁴¹ Angelo Pedroni racconta, a proposito del buio:

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.¹⁴²

La presentazione di sole 12 scene, lo stesso numero di poesie della prima edizione di *Die Winterreise* ma anche il numero di ore che compongono il giorno e la notte, aggiunge un ulteriore strato di non svelato e avvicina lo spettatore alla condizione dell'autrice. Francesca Pennini racconta:

La *Winterreise*, nel suo iter di produzione, è stata inizialmente scritta fino a metà, quindi anche l'idea di avere solo 12 *Ghost tracks* nella prima parte [...] 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 ed è solo immaginabile.¹⁴³

Questo panorama sonoro, arrivato alla scena come un'epifania e non scelto in partenza, si abbina alle scene senza una metodicità precisa ma per accostamento principalmente melodico e non tanto per una relazione tra il testo e l'azione performativa. Quando si stabilisce questa relazione è comunque successiva alla coreografia e non è pertanto determinata da una logica razionale. Come spiega Pedroni infatti «in generale i *Lieder* sono un accompagnamento poetico ma non di senso, la *Winterreise* non è stata affrontata in questo modo.»¹⁴⁴

È il caso, ad esempio, della prima scena che coincide con il primo *Lied* della *Winterreise*, ovvero *Gute Nacht*. L'assonanza col testo fa iniziare lo spettacolo con l'augurio che si rivolge a chi sta per dormire e sognare. Un viaggio a metà tra

¹⁴¹ Appendice 1.

¹⁴² *Ivi.*

¹⁴³ *Ivi.*

¹⁴⁴ *Ivi.*

l'esplorazione e l'immaginazione che coinvolge sia i *performer*, (da quel momento intenti a immedesimarsi in organismi vegetali) sia l'autrice, che parallelamente alla creazione ha compiuto un viaggio sperimentale in una condizione inusuale.

L'unico *Lied* presente nella seconda parte di spettacolo invece è *Die Krähe* il quindicesimo, ovvero *La cornacchia*. Per approfondire la complessità della scena a partire dalla sua osservazione, ho provato a ricercare una connessione tra questo sottofondo sonoro e la scena che introduce. Ne ho tratto una riflessione personale - con le parole del sito web una *Allucinazione* - che riporto come un esempio di una delle possibili derive offerte da questo spettacolo. A mano a mano che ci si addentra nella riflessione, l'intero organismo *Manifesto Cannibale* sollecita una molteplicità di quesiti e di possibili risposte senza mai indicare quella proposta dagli interpreti e dall'autrice. Per questa ragione e sulla scia di quanto accade in scena propongo a mia volta una connessione tra la musica e l'ultima scena dello spettacolo.

È interessante notare come l'interpretazione di Bostridge di questo *Lied* proponga connessioni con quello che accade nella dinamica dell'ultima scena di *Manifesto Cannibale*. Bostridge descrive la melodia di *Die Krähe* sottolineando come l'uso di note acute riesca a evocare l'immagine della cornacchia solitaria che sta seguendo il viandante, volteggiando leggera nel cielo d'inverno incutendo in questo timore e disorientamento. Un senso di spaesamento misto a leggerezza che viene richiamato in *Manifesto Cannibale* grazie all'estetica della scena. Colpiti da una luce stroboscopica ad alta frequenza i danzatori sembrano essere proiettati sul palco come i protagonisti di un film muto, sospesi in un'altra dimensione temporale e sensoriale rimarcata anche dal fatto che stanno danzando su una musica che il pubblico non sente. Questa anticipa quello che accadrà in seguito, paragonando l'illusione di vedere una sequenza di *frame* alla fotografia statica che si creerà con l'inizio della gara di immobilità. La musica di Schubert viene suonata al pianoforte da Davide Finotti che entra in scena come personaggio estraneo all'incantesimo che già possiede gli altri *performer*. È proprio la sua presenza a incombere come la cornacchia del *Lied* di Schubert, cantato nel frattempo dalla voce di Dietrich Fischer-Dieskau sommata all'esecuzione *live*, e a provocare con la simulazione di uno sparo con le dita il congelamento della scena. Nella figura del pianista in questa scena viene quindi racchiuso il destino dei *performer* ed è anche il messaggero dell'annuncio della fine della danza. Un presagio di morte

che incombe sulla scena e che trasforma i *performer* in prede esattamente come accade al viandante della *Winterreise* come spiega Bostridge:

L'uomo è seguito dalla cornacchia, che svolazza sopra di lui, bramosa di una carogna. Se l'uomo è preda, però, non è stato anche cacciatore, inseguendo la cerva? Trovando la strada nell'oscurità guidato dalle impronte degli animali in "Gute Nacht"; cercando le impronte di *lei* in "Erstarrung"? La sua vicinanza alla cornacchia, a cui parla con tanta familiarità [...] non tradisce forse una certa identificazione, un abbattere le barriere innalzate dalla sensazione di leggero stordimento evocata dalla musica? Il viandante è lassù con l'uccello, guarda in basso, frastornato; e noi siamo con lui.¹⁴⁵

Mi sono chiesta inoltre se questa dimensione predatoria, che credo poi ricada anche sulla presenza del pubblico nel momento in cui il pianista supera il proscenio e si siede in platea, fosse intenzionale o comunque alimentasse la tesi cannibale dello spettacolo.

Ho sottoposto questa interpretazione a Francesca Pennini e Angelo Pedroni nell'intervista riportata nell'Appendice 1 e più che una dimensione predatoria, che comunque rimane sempre in potenza e mai espressa, concordano sul senso di incombenza dato da diversi elementi della scena costruiti apposta per alimentare una tensione. Le domande che vengono poste soprattutto grazie all'impatto della scena finale hanno più a che fare con il concetto di cannibalismo, ma va sempre tenuto conto che *Manifesto Cannibale* è un organismo multiforme e difficilmente cristallizzabile. Gli interrogativi su cui si basa e che a sua volta apre, cedono a questa indefinizione che «mette il pubblico, e non solo, in posizioni scomode e complesse da interpretare».¹⁴⁶ Interpretazioni a parte, esiste un collegamento tra la musica di Schubert e *Manifesto Cannibale* e, proprio come avviene per i versi poetici su cui si basa, questa riesce ad amplificare, sottolineare e guidare la drammaturgia.

La *Winterreise* apporta al tutto toni più misteriosi, a tratti cupi e riflessivi che alludono a un gradino superiore di complessità. La natura descritta nella *Winterreise* è ostile, minacciosa, difficile e inospitale, tutto il contrario di quello che ho invece evidenziato nell'analisi sul mondo vegetale del paragrafo precedente. Eppure le note e le atmosfere che *Il viaggio d'inverno* riporta sono anch'esse centrali. La difficoltà di

¹⁴⁵ L. Bostridge, *Il Viaggio d'inverno di Schubert. Anatomia di un'ossessione*, cit., pag. 231.

¹⁴⁶ Appendice 1.

immedesimazione che passa necessariamente per sperimentazioni fisiche a volte prolungate e dolorose, può anch'essa essere interpretata come un viaggio alla scoperta di un nuovo paradigma di esistenza, al pari del vagare del viandante di Müller. L'alone di mistero, malinconia e cupezza che emerge dai *Lieder* del ciclo si sposa anche con lo spaesamento che prova il pubblico in seguito alle confessioni di Francesca Pennini a inizio spettacolo, oltre che alle atmosfere sempre in bilico tra qualcosa di familiare e qualcosa di totalmente alieno che vengono rimandate dalla scena. È difficile afferrare la natura di *Manifesto Cannibale*. Anche l'inevitabile riflessione su cosa è accaduto con i *lockdown* e il trauma collettivo della pandemia invita a una introspezione e a seguire il proprio viaggio d'inverno. Si ha l'impressione, un po' come in quelle atmosfere tipiche del Romanticismo, di essere di fronte alla dirompenza della natura, con tutto il fascino e il mistero che conserva nella sua parziale comprensione. Come sottolinea Carlo Lei in *Krapp's last post*:

Davanti a noi si dibatte un corpo multidimensionale che non si accontenta del dato di fatto di uno sguardo monodirezionale, quello della platea, ma lo amplifica e moltiplica: prima di tutto "all'indietro" nel lavoro dell'interpretazione, della scoperta, in un dialogo appassionato con i suoi autori attraverso biografia, paratesto e tanto altro.¹⁴⁷

In questa prospettiva anche l'estetica della scena, con il bianco predominante contrapposto al nero, si rifà alle atmosfere della *Winterraise* ricche anch'esse di contrasti. Il bianco della neve e la casa del carbonaio in *Rast*, il nero anche della cornacchia di *Die Krähe* sono solo alcuni esempi, ma anche il mondo concertistico risuona di questi accostamenti contrari come i tasti bianchi e neri del pianoforte e l'accostamento dell'abito formale dei cantanti. In scena i costumi sono tutte combinazioni di bianco e nero. Anche Pennini è vestita di nero ma si nasconde sotto un lenzuolo bianco. Forse è proprio la presenza di questo binarismo cromatico che consente di far risaltare i corpi di *performer* e piante che sembrano anomalie e interessanti variazioni del rigore imposto dalla scenografia.

¹⁴⁷ C. Lei, *Manifesto cannibale. Il corpaccione polimorfo di CollettivO CINETICO*, in "Krapp's last post", 16 novembre 2021, <http://www.klpteatro.it/manifesto-cannibale-collettivo-cinetico-recensione> [ultimo accesso 18 agosto 2022].

2.3.4 *Manifesto Cannibale*

Manifesto Cannibale si regge sullo spostamento di punti di vista che stimola una riflessione politica veicolata dalla metaforica allusione al cannibalismo.

La ricerca di *Manifesto Cannibale* si regge sulla presenza di molti binarismi: quello cromatico tra bianco e nero, quello tra velocità e lentezza, quello tra familiarità e estraneità, tra veglia e sonno, silenzio e suono, giorno e notte, luce e buio.

Come in tutte le opposizioni binarie, la relazione è sempre di dipendenza tra i due opposti che non possono essere identificati l'uno in assenza dell'altro. Nello spettacolo però è privilegiato l'aspetto meno usuale e lo spostamento di attenzione su questo modifica radicalmente l'opinione che si ha sul suo contrario. *Manifesto Cannibale* non solo sottolinea questo cambio di *focus* ma lo indaga tramite l'esperienza diretta, come se per ottenere quella nuova prospettiva fosse necessario immedesimarsi nella condizione opposta, esattamente come avviene con l'allenamento all'immobilità. Le scene iniziali, in questo senso, sono veri e propri esercizi che servono al pubblico per comprendere meglio la scena finale. Anche questa struttura drammaturgica introduce un cambio di prospettiva: l'essere spettatori di un'ora di danza attiva per poter assistere a un tempo indefinito di danza ferma. Un po' come avviene nello yoga in cui tutte le posizioni (*asana*) della pratica sono funzionali ad accumulare l'energia che dà l'intensità alla stasi finale raggiunta con la posizione di *Savasana*, il *cadavere*.¹⁴⁸

Questa rivalutazione delle pratiche si ritrova anche nella riflessione sul sonno, che da un lato passa tramite il discorso temporale e dall'altro apre gli orizzonti dell'onirico e della dimensione immaginifica del sogno. Il sonno è un elemento che attraversa lo spettacolo sia nelle azioni dei *performer*, sia nella presenza di Francesca Pennini che abita gli interstizi tra le scene. Anche gli spettatori sono invitati a lasciarsi abbandonare a una sonnolenza e l'atto di dormire a teatro non viene considerato una scortesia ma un'altra modalità di visione, un incontro con la scena che passa tramite il sogno. Questi ragionamenti abbracciano già un primo spostamento sul polo opposto, come spiega la

¹⁴⁸ F. Pennini, *Manifesto cannibale. Pratiche vegetali per un'ecologia della scena*, in "DopoDomani", cit., pag. 2.

stessa Pennini:

La nostra società relega il sonno a fase funzionale per la veglia. Quello passato a dormire è spesso considerato un pezzo di vita perduto ma necessario per essere più efficienti nel giorno. Il momento in cui siamo produttivi, lavoratori, consumatori è quello importante. Il sonno rimane in una nuvola di vergogna e pigrizia, nell'insieme dell'inutile e del tempo sprecato. [...] Forse i sogni non sono una pulizia delle scorie mnemoniche e simboliche della veglia, ma è il giorno che serve a raccogliere e collezionare i tasselli per poter sognare la notte, a nutrire il sonno. Potremmo vivere le giornate allo scopo di alimentare le nostre notti.¹⁴⁹

Jonathan Crary in *24/7 Il capitalismo all'assalto del sonno*¹⁵⁰ indaga i meccanismi del consumo continuo e della sorveglianza propri del capitalismo neoliberale e li associa a una riflessione sul tempo quotidiano e sullo spazio rimasti ancora intoccati da queste logiche, ovvero il tempo riservato al sonno. Per Crary la modernizzazione del mondo occidentale e l'espansione illimitata del capitalismo del XXI secolo considerano la vita umana come una durata ininterrotta votata alla operatività e produttività incessante. Questa concezione che nega l'esistenza di un limite temporale fa sì che il tempo stesso diventi immobile.¹⁵¹ Anche secondo il filosofo Byung-Chul Han la società del XXI secolo è caratterizzata da una dispersione temporale che, come effetto primario, ha quello della perdita della definizione di durata. Lo scorrere lineare del tempo viene così meno e si trasforma in una sfrenata accelerazione che è in realtà effimera. Infatti l'epoca dell'accelerazione è già stata superata e la perdita della sequenzialità temporale ha come effetto un continuo reiterarsi di momenti del presente senza che siano possibili né passato né futuro.¹⁵² Questa illusione, che consente una produttività esagerata e potenzialmente illimitata, è una tecnica collaudata del capitalismo che si riflette anche in quei meccanismi di controllo sempre più oppressivi dal momento che sgretolano le *routine* della vita quotidiana come l'alternarsi di giorno e notte e delle stagioni.¹⁵³ Nell'occupare tutto il tempo disponibile 24/7 e 24/365 il tempo del riposo viene denigrato perché non produttivo e in quest'ottica, secondo Crary, il sonno «rappresenta

¹⁴⁹ F. Pennini, *Manifesto cannibale. Pratiche vegetali per un'ecologia della scena*, in "DopoDomani", cit., pag. 3.

¹⁵⁰ J. Crary, *24/7 Il capitalismo all'assalto del sonno* (2013), traduzione M. Vigiak, Einaudi, Torino, 2015.

¹⁵¹ *Ivi*, pag. 11.

¹⁵² B. Han, *Il profumo del tempo, L'arte di indugiare sulle cose* (2007), traduzione di C. A. Bonaldi, Vita e Pensiero, Milano, 2021, pagg. 9-20.

¹⁵³ J. Crary, *24/7 Il capitalismo all'assalto del sonno*, cit., pagg 12-32.

uno dei grandi atti di oltraggiosa resistenza degli esseri umani alla voracità del capitalismo contemporaneo» e «interrompe risolutamente il furto di tempo che il sistema capitalistico compie ai nostri danni». ¹⁵⁴

Se il tempo della vita risulta limitato rispetto al tempo del mercato, allora l'accelerazione sembra essere l'unico modo per poter sia cogliere più opportunità possibili tra le infinite scelte che il consumismo mette a disposizione, sia massimizzare l'operatività e produttività personale. Questa moltiplicazione riflette l'idea che una vita realizzata coincida con una vita produttiva, ma l'accumulo di esperienze se svolto solo come sinonimo di ottima prestazione non è realmente appagante. ¹⁵⁵ Han osserva che:

La tesi dell'accelerazione non riconosce il problema autentico per cui oggi la vita ha smarrito la possibilità di concludersi in modo sensato e proprio da ciò dipendono l'attività febbrile e il nervosismo che caratterizzano la vita attuale. Si inizia sempre da capo, si fa *zapping* tra le "possibilità di vita" proprio perché non si è più capaci di concluderne nessuna. ¹⁵⁶

In questa prospettiva, l'eliminazione del tempo del sonno è funzionale al mantenimento di uno stato di continua possibilità e reitera la negazione di un tempo di arresto che consentirebbe il riposo, la riflessione e la contemplazione. L'insonnia allora diventa la conseguenza dell'assenza di una conclusione poiché lo stato di agitazione che la provoca deriva, secondo il filosofo Emmanuel Levinas, dal «rifiuto di dimenticare l'orrore e l'ingiustizia che pervadono il mondo» ¹⁵⁷ ed è per questo che nel sistema del 24/7 si tenta in tutti i modi di eliminare l'ombra e il buio, anche con sistemi di illuminazione costante. È quello che Han chiama assenza della negatività nella società della prestazione. In sostanza, nel XXI secolo la globalizzazione sta provocando la scomparsa dell'alterità in favore della differenza generando l'assenza di una negatività che era incarnata dall'Altro. ¹⁵⁸ Questa mancanza ha lasciato il posto a una serie infinita di positività che non sono altro che la base del paradigma della prestazione, ovvero le infinite possibilità appena descritte.

¹⁵⁴ J. Crary, *24/7 Il capitalismo all'assalto del sonno*, cit., pag. 12.

¹⁵⁵ B. Han, *Il profumo del tempo, L'arte di indugiare sulle cose*, cit., pag. 19.

¹⁵⁶ *Ivi*, pag. 20.

¹⁵⁷ J. Crary, *24/7 Il capitalismo all'assalto del sonno*, cit., pag. 22.

¹⁵⁸ B. Han, *La società della stanchezza. Nuova edizione ampliata* (2010), traduzione di F. Buongiorno, Nottetempo, Milano, 2022, pag. 16.

La società della prestazione, inoltre, genera stanchezza, ma è qui che si verifica la connessione tra queste teorie e *Manifesto Cannibale*. In *La società della stanchezza*, Byung-Chul Han, riprendendo Peter Handke, descrive una forma di stanchezza che consente finalmente di soffermarsi e indugiare sulla vita. Esattamente come l'immobilità consente l'accesso e l'appropriazione di nuove forme del sentire ed è una stasi carica di energia potenziale, la stanchezza descritta da Handke è una «“stanchezza dagli occhi limpidi”. Essa permette di accedere a un'attenzione completamente diversa, a quelle forme prolungate e lente che si sottraggono all'iperattenzione breve e veloce». ¹⁵⁹ Nell'esaltazione della lentezza, che non è ammessa nella società della prestazione, i margini e i confini tra le cose e gli individui si fanno labili ed è possibile quella mescolanza tra “io” e “Altro” propria della condizione ecologica di cui parla Coccia e a cui si rifà la metafora cannibale dello spettacolo.

Queste considerazioni teoriche sono presenti, infatti, in *Manifesto Cannibale* che indaga sia il concetto di tempo sia il concetto di cannibalismo trovando una particolare affinità con la descrizione della stanchezza di Han e Handke.

Il tempo indagato da CollettivO CINETIC in *Manifesto Cannibale* è un tempo altro, che gioca sul concetto di durata. Il progetto, infatti, indaga il tempo dal punto di vista percettivo e come questo cambia da soggetto a soggetto. In scena questo elemento si intreccia alla riflessione politica.

Se nella prima parte dello spettacolo, il tempo è scandito ritmicamente dall'alternarsi delle scene, nella seconda parte sconfinava in una durata indefinita e non prevedibile perché strettamente collegato alla prestazione dei *performer* sebbene slegata dai concetti di produttività capitalista. La stasi in questo spettacolo, per quanto si presenti in una dimensione competitiva, è in realtà una dichiarazione politica. Tra le altre cose, *Manifesto Cannibale* vuole ribaltare un paradigma, quello di spettacolo come prodotto, e lo fa anche prendendo possesso del tempo dello spettacolo, non lo costringe in una durata e lo trasforma non in una dispersione temporale, ma in una rivendicazione di possesso del proprio tempo che ha anche a che fare con la metafora cannibale. Una

¹⁵⁹ B. Han, *La società della stanchezza. Nuova edizione ampliata*, cit., pag. 69.

riflessione di Francesca Pennini riguarda la scelta che opera il *performer* immobile:

L'idea cannibale di quest'ultima scena, ed 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.¹⁶⁰

I *performer* immobili ricercano una dimensione temporale non umana, quella dilatata del vegetale e, allo stesso tempo, continuando a scegliere di rimanere fermi decidono sulla propria durata. La stessa scelta viene rimandata alla platea: il pubblico è libero di rimanere, uscire e rientrare o di andarsene e di conseguenza anche questa è una dichiarazione di riappropriazione. Un passaggio ulteriore viene fatto poi con l'invito al pubblico di inviare, tramite il sito web, la propria *Allucinazione* dello spettacolo. Un racconto libero e privo di giudizio che richiede, oltre a una capacità immaginifica, la memorizzazione dell'esperienza e la sua traduzione in scrittura, ovvero un'ulteriore scelta consapevole dell'uso del proprio tempo.



Figura 12.

Questo discorso mi consente di introdurre la riflessione sul cannibalismo. Angelo Pedroni racconta:

¹⁶⁰ Appendice 1.

Il concetto di cannibalismo [...] 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.¹⁶¹

La riflessione cannibale si collega alla mescolanza decritta in precedenza con l'analisi del mondo vegetale. *Manifesto Cannibale* fa propria la metafora ecologica in cui non è possibile separare i viventi dal mondo poiché entrambi concorrono alla definizione gli uni degli altri e in questo senso punta l'attenzione su quella comunanza che esiste tra un individuo e l'Altro (inteso sia come altri individui che come ambiente) e in virtù di questa, allarga il concetto di cannibalismo a ogni forma di relazione. Dalle parole di Francesca Pennini:

Il cannibalismo è una delle più grandi eresie, ovvero “mangiare il proprio simile”. E perché dovrebbe essere peggio mangiare il simile rispetto al diverso? Cosa succede nel momento in cui si discute il confine tra sé e Altro, se non ci si separa, se i principi stessi di differenza e appartenenza si rimescolano? Ecco che con un piccolo contorsionismo del pensiero tutto diventa potenzialmente cannibalismo. Se l'Altro è sempre anche me e io sono grazie all'Altro e sono parte dell'Altro, allora qualsiasi atto – dalla respirazione al sesso, dall'alimentazione alla visione – è cannibale. E, ancora, chi è l'Altro in quel mondo che ridisegniamo costantemente e chiamiamo Teatro? Lo spettatore, forse. È l'altro per eccellenza. È lo sguardo a cui ci offriamo, lo sguardo che gli restituiamo su di sé, lo sguardo che ci restituisce su di noi. Due specie separate dal boccascena, che da quella cornice di fauci si cibano l'una dell'altra. Bocca a due direzioni. Scena a due pance. Manifestarsi al corpo dell'altro, questo è il Teatro.¹⁶²

Ecco che torna la domanda per lo spettatore, ovvero in che posizione mettersi rispetto agli interrogativi aperti dalla scena. Dal momento che per Pennini e il suo Collettivo CineticO le domande passano attraverso un'azione che ha un effetto di *shock* per il pubblico, il quesito diventa ora come reagire o partecipare alla provocazione.

Angelo Pedroni, rimarcando il concetto di mescolanza, sottolinea inoltre:

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

¹⁶¹ Appendice 1.

¹⁶² R. Calandra, *Stillness is the new sexy, incontro con la coreografa Francesca Pennini e il suo Collettivo CineticO* in “ReWriters”, 31-10-2021, <https://rewriters.it/la-coreografa-francesca-penninie-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 26 agosto 2022].

supportata dal passaggio della soglia tra la scena e la platea, ma anche dal fatto che tutti i presenti si mescolano anche nei ruoli.¹⁶³

L'immobilità è una risposta al vivere caotico, frenetico e iperstimolato del contemporaneo. Di nuovo uno spostamento di *focus* sull'opposto, come se l'azione reciproca di sguardo tra scena e platea fosse una possibilità di contemplazione e riappropriazione del tempo e dell'esistenza, contro i dettami della società della prestazione. Viene in questa riflessione riqualificata anche l'azione di *spectare*, ovvero guardare, osservare per darle un significato attivo e non passivo. Sempre Pennini afferma:

Vorrei un teatro, e quindi un mondo, in cui lo sguardo non è consumatore ma carburante. Dove il mangiare è sempre anche un farsi mangiare. Dove la scena alimenta e si alimenta della preziosa merce dell'attenzione. Cos'ha da offrire la scena a chi guarda? Nessuna informazione. Cos'ha da offrire chi guarda alla scena? La forza della contemplazione. Che il teatro possa essere la palestra di boicottaggio della bulimia visiva del lampeggiante, dello scrolling, dello zapping, del rapidissimo e anestetizzante flash stroboscopico di pezzi di mondo da inghiottire senza masticare, abbuffata subliminale fuori dal sapore. Rallentare, silenziare, fare buio per sentire meglio, per vedere qualcosa che non necessariamente sta accadendo davanti ai nostri occhi.¹⁶⁴

Manifesto Cannibale diventa un manifesto politico per dare voce a un nuovo «paradigma di una complessità ecologica, politica, ontologica dei corpi»¹⁶⁵ tramite la rivalutazione del sonno, del tempo, del rapporto tra scena e spettatore e all'immedesimazione estrema nell'Altro che ne svela le differenze e le profonde somiglianze. La parola "manifesto" quindi prende possesso del suo significato letterale «dal latino *manifestus*, palese, chiaro, evidente, offerto apertamente alla vista o all'intelletto altrui»¹⁶⁶ e offre alla visione del pubblico una riflessione ampia e aperta anche sulla natura dell'arte e sul suo consumo, rivendicando la sua stretta aderenza al reale, all'esperienza che viene consumata nel momento stesso in cui la si fa e alla necessità di passare attraverso questa per poterla conoscere e comprendere appieno. L'esposizione di *Manifesto Cannibale* rivendica i momenti di intensità della vita propri

¹⁶³ Appendice 1.

¹⁶⁴ F. Pennini, *Manifesto cannibale. Pratiche vegetali per un'ecologia della scena*, in "DopoDomani", cit., pag. 2.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Voce: *manifesto*, in <https://www.treccani.it/vocabolario/manifesto1/> [ultimo accesso 27 agosto 2022].

delle opere d'arte che nella società della prestazione hanno ceduto il passo al consumo e li restituisce al pubblico mettendoli a sua disposizione. Riprendendo le riflessioni di Han e di Crary, se il tempo ha perso la sua durata e si colloca al di fuori della linearità, quello che viene espresso in *Manifesto Cannibale* è invece la possibilità di fermare collettivamente un momento che, tornato in possesso del suo valore, diviene eterno, si fa esperienza e sedimenta nel vissuto di chi vi partecipa.

2.3.2. Lo spettro di *Manifesto Cannibale*

Nel file di *Albume*¹⁶⁷ si legge sotto la firma di Francesca Pennini «spettro di *Manifesto Cannibale*.»¹⁶⁸ Come un fantasma, infatti, l'autrice è stata una presenza nascosta e invisibile per gran parte della creazione dello spettacolo e questa decisione ha costituito la svolta drammaturgica che ha modificato il rapporto tra la coreografa, i danzatori e il *dramaturg* Angelo Pedroni.

La scelta dell'immagine del fantasma per descrivere la condizione di lontananza e evanescenza dell'autrice non solo si collega all'immaginario dello spettacolo in cui la notte è piena di significato, ma anche l'etimologia della parola stessa crea collegamenti con la scena. “Fantasma”, dal latino *phantasma* e dal greco *φάντασμα* con derivazione da “mostrare” e “apparire” ha già una forte connessione con l'etimologia della parola “manifesto”, che si rafforza ulteriormente se si guarda all'etimologia di “spettro” la cui radice latina *spectare*, è la stessa di “spettatore” e “spettacolo”. Il significato di fantasma è, oltre ad apparizione spettrale notturna, una «immagine non corrispondente a realtà, cosa inesistente, illusoria, puro prodotto di fantasia»¹⁶⁹. In questa accezione sembra che il titolo di “autrice fantasma” voglia indicare una messa in discussione del ruolo di Pennini, come se il suo essere autrice non corrispondesse alla realtà. Eppure Francesca Pennini e Angelo Pedroni hanno saputo trovare una modalità di lavoro che

¹⁶⁷ Sezione *Spectre* del sito www.manifestocannibale.it, www.manifestocannibale.it/spectre/ [ultimo accesso 27 agosto 2022].

¹⁶⁸ F. Pennini, *ALBUME versi ai bordi del sonno*, in *Spectre* www.manifestocannibale.it/spectre/ [ultimo accesso 28 agosto 2022].

¹⁶⁹ Voce: *fantasma*, in <https://www.treccani.it/vocabolario/fantasma/> [ultimo accesso 28 agosto 2022].

ha consentito di mantenere il ruolo di entrambi seppur con profonde modifiche rispetto alla loro solita relazione lavorativa.

La questione autoriale è comunque un tema che CollettivO CINETICo ha sempre indagato in maniera più o meno esplicita in diversi lavori. Come spiega Angelo Pedroni:

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 in cui la scena e il meccanismo diventano la forma creativa principale.¹⁷⁰

Manifesto Cannibale rappresenta sicuramente uno dei lavori in cui la riflessione sull'autorialità è stata portata agli estremi anche se la scelta di lavorare su questo tema è arrivata secondariamente. Per questo motivo lo spettacolo può essere inserito solo a posteriori in questo filone di ricerca la cui indagine più dichiarata si è espressa nei *Dialoghi*. Anche questo progetto, spiegano Pedroni e Pennini, è stato configurato un po' come un dispositivo perché, per quanto firmati da coreografi esterni alla compagnia, gli spettacoli dei *Dialoghi* sono produzioni di CollettivO CINETICo che ha predisposto tutte le variabili produttive e artistiche dei lavori. Ai coreografi invitati è stato richiesto di creare uno spettacolo usando gli ingredienti, tra cui il cast, messi a disposizione dalla compagnia, per cui non si è trattato di un affidamento totale ma solo dell'aspetto coreografico. Il progetto comunque ha aperto interessanti riflessioni sull'autorialità, soprattutto per Francesca Pennini che si è trovata a sperimentare un nuovo ruolo, quello di sola *performer* e non di autrice. Lei stessa racconta come il progetto sia stata un'operazione di avvicinamento, mescolamento e di unione sia con la compagnia che con gli autori ospiti e che questo abbia annullato, per una volta, la solitudine che si trova a vivere un autore, proprio a causa del ruolo che ricopre. Ho chiesto a Francesca Pennini di raccontare, a posteriori, come è stata espressa la riflessione sull'autorialità in *Manifesto Cannibale* e quel che è emerso è:

¹⁷⁰ Appendice 1.

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.¹⁷¹

In *Manifesto Cannibale*, la posizione dell'autrice implica necessariamente una rivalutazione dell'importanza di chi assiste. Roland Barthes in *Il brusio della lingua*¹⁷² offre una riflessione utile a leggere questo spettacolo. Indagando la scrittura e la relazione che c'è tra questa e l'autore, arriva, anche tramite una ricostruzione storica, a individuare come non è tanto la sua figura a essere importante quanto quella del lettore. Questo soggetto, infatti, è l'unico in grado di dare significato al testo scritto, se lo si considera come indipendente dal suo autore. Per Barthes l'autore non è altro che colui che produce l'opera. Decifrare un testo con l'intento di ricercarvi dentro chi l'ha scritto è inutile e limitativo poiché chiuderebbe ogni altra interpretazione.¹⁷³ Anche Michel Foucault in *Che cos'è un autore* dalla raccolta *Scritti letterari*¹⁷⁴ è in linea col pensiero di Barthes e approfondisce cosa resta nel vuoto lasciato dall'autore. Scopre che l'individuazione della figura autoriale non è tanto una proprietà di un individuo, quanto piuttosto una proprietà dei testi. La relazione che intercorre tra un testo e la sua attribuzione non è automatica, bensì cambia a seconda del contesto storico e sociale e serve a poter imputare la responsabilità del contenuto scritto a qualcuno, anche se questa stessa necessità evidenzia la rilevanza più del testo che della persona che l'ha scritto.

Il vuoto lasciato da Francesca Pennini in *Manifesto Cannibale* è solo in parte un'assenza. La sua è una lontananza che assume significato nel non sapere come sono state portate avanti le indicazioni e non nell'essersi distaccata del tutto dall'opera. L'autrice c'è e rivendica la responsabilità di quello che viene mostrato al pubblico, la differenza sta nella relazione di creazione che è stata messa in atto. La posizione autoriale di Pennini, proprio a causa di questo meccanismo di creazione, è molto più

¹⁷¹ Appendice 1.

¹⁷² R. Barthes, *Il brusio della lingua* (1988), traduzione B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988.

¹⁷³ *Ivi*, pagg. 53-55.

¹⁷⁴ M. Foucault, *Scritti letterari* (1994), traduzione di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, 2021.

simile alla posizione del pubblico. In questo modo, equiparando i ruoli, trasferisce sugli spettatori parte della responsabilità autoriale. Pennini incarna comunque la dimensione sacrificale dell'autore rispetto alla sua opera per poter lasciare che questa sia autonoma. Il punto è che in *Manifesto Cannibale* la frammentazione delle informazioni e la particolare modalità di creazione rendono fortemente dipendente lo spettacolo alla visione del pubblico poiché rappresenta l'ultimo tassello per completare il senso della ricerca sull'Altro e sul cannibalismo. Nello spettacolo dal vivo questa dipendenza è già di per sé fondamentale, ma in questo caso lo sguardo degli spettatori ha anche il compito di confermare il ruolo dell'autrice che senza questa convalida non avrebbe senso di esistere.

Gli interrogativi sull'autorialità hanno trovato uno sviluppo tanto interessante quanto inaspettato nella realizzazione scenica. Il problema di salute di Pennini e la conseguente decisione, supportata dal resto del gruppo, di essere assente ha avuto conseguenze che in un primo momento hanno riguardato solo l'assetto della compagnia. A sancire il passaggio dalla prima fase sperimentale della produzione, alla seconda, quando l'urgenza è diventata anche artistica, è stata la decisione di trasformare la lontananza fisica dalla scena in un elemento drammaturgico vero e proprio e sperimentando una soluzione inedita. Pennini racconta:

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.¹⁷⁵

In quel momento lo spettacolo aveva già una struttura e una continuità narrativa ma non aveva ancora sviluppato a sufficienza alcuni temi importanti. Inoltre, con questa nuova variabile, era necessario prendere le distanze dal lavoro già conosciuto. La prima residenza artistica senza l'autrice si è svolta a Reggio Emilia nell'estate 2021. Per capire come è stata portata avanti la creazione ho chiesto a Angelo Pedroni di raccontare come avveniva la loro comunicazione e sulla base di quali informazioni venivano create le indicazioni:

¹⁷⁵ Appendice 1.

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, audio e video durante la residenza.¹⁷⁶

Le uniche informazioni che Pennini riceveva dalla scena erano quelle che lei stessa aveva chiesto ai *performer* di inviare e che chiaramente erano solo una parte dell'intero lavoro. Inoltre, in questa prima fase il lavoro di Pedroni come guida degli artisti coinvolti era solo in parte sperimentale e consisteva per lo più nella ricostruzione dello spettacolo già esistente e nel suo approfondimento. Questa modalità di comunicazione però si è rivelata solo in parte efficace e nel corso della residenza successiva, svoltasi nell'agosto 2021 presso la Centrale Fies a Dro, la decisione di avere l'autrice in scena ha cambiato radicalmente sia la struttura dello spettacolo sia il lavoro del *dramaturg*. Mentre il confronto con l'autrice è tornato a essere più intenso e dialogico ma si è limitato a discussioni su temi e estetica della scena, la comunicazione con gli altri artisti è proseguita tramite lo scambio di materiali extra performativi prodotti su indicazione di Pennini. Pedroni racconta come si avveniva il lavoro con l'autrice:

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 Francesca.¹⁷⁷

Il lavoro in sala prove consisteva nel creare le diverse *Ghost tracks* tramite improvvisazioni guidate dalle suggestioni di Pedroni. Tutto il lavoro di scelta di cosa tenere e cosa scartare e anche di cosa realizzare nel performativo quindi era in mano al *dramaturg* che si è trovato a ricoprire un ruolo molto più simile a quello autoriale

¹⁷⁶ Appendice 1.

¹⁷⁷ *Ivi*.

rispetto al passato. Per avere un'idea invece delle indicazioni dell'autrice basta leggere il suo diario di creazione della residenza di Dro dell'agosto 2021 dove si trovano anche alcuni appunti sparsi che si sono poi tradotti in elementi per la scena:

I "FUORI" in questo spettacolo sono di vario tipo: dormire / essere nel buio / essere sotto ai teli bianchi dove potrebbero avvenire anche le azioni tecniche / funzionali (tipo cambiarsi) e che per quanto mi riguarda risuonano con il rapporto con la Verità del lavoro: niente è fuori dalle quinte, anche il nascosto è dichiarato. Dichiaratamente nascosto, ma presente. L'immobilità non è un fuori... anzi è una presenza urlante non eludibile. [...]

Idea luminosa: far rimbalzare la luce tra scena e pubblico (scena illuminata e luci di sala off / scena buia e luci di sala on) con un ritmo sempre più veloce, come una sorta di mungitura mescolamento luminoso radioattivo dello spazio e del rapporto col visibile tra scena e platea.¹⁷⁸

È interessante notare come i materiali prodotti dagli artisti su richiesta di Francesca Pennini assumano un peso notevole per la creazione dello spettacolo. La richiesta di produrre tesi o immagini è una prassi frequente per la compagnia che li usa come esercizi di creazione, ma forse solo in questo progetto ha assunto una valenza così importante. Inoltre, in continuità con la condivisione e confessione su cui si basa parte dello spettacolo, gran parte di questi materiali sono consultabili nel sito web di *Manifesto Cannibale* e costituiscono un ulteriore spazio di dialogo tra l'autrice e il pubblico.

Gli scritti più interessanti per scoprire questo tipo di comunicazione e il lavoro solitario dell'autrice sono quelli contenuti nella sezione *Spectre*¹⁷⁹ relativi alle residenze di Reggio Emilia e di Centrale Fies. I testi contenuti in *ALBUME* sono il primo esperimento della comunicazione a distanza e sono testi prodotti in risposta a fotografie inviate entro la sera prima dai *performer* che Pennini commentava appena sveglia producendo queste restituzioni testuali nel primo torpore del risveglio. Nella sezione *This could be the spell*¹⁸⁰ invece propone il diario personale dell'autrice durante la sua permanenza a Dro. Questo racconto rivela anche un particolare

¹⁷⁸ F. Pennini, *This could be the spell*, in *Spectre*, <https://www.manifestocannibale.it/abracadabra/> [ultimo accesso 28 agosto 2022].

¹⁷⁹ Sezione *Spectre* del sito www.manifestocannibale.it, <https://www.manifestocannibale.it/spectre/> [ultimo accesso 28 agosto 2022].

¹⁸⁰ F. Pennini, *This could be the spell*, in *Spectre*, <https://www.manifestocannibale.it/abracadabra/> [ultimo accesso 28 agosto 2022].

importante: Pennini è rimasta nascosta all'intero gruppo per tutta la prima parte della residenza. Gli artisti, infatti, sapevano che lei sarebbe rimasta a Ferrara, mentre in realtà si trovava a Dro, ma nascosta nell'appartamento della foresteria di fronte intenta a sperimentare realmente la condizione di fantasma.

È stato proprio in quei giorni che con Pedroni, l'unico del gruppo insieme a Carmine Parise a essere a conoscenza di questo esperimento, è stata decisa la modalità di presenza dell'autrice in scena. Con la complicità dei colleghi e manifestandosi segretamente ad alcune persone del gruppo con l'espedito della *Randomness*, ha svelato poi il segreto a tutta la compagnia insieme alla decisione drammaturgica.

Questo esperimento è interessante per riflettere sulla solitudine dell'autore e sul complesso sistema di distribuzione delle informazioni che attraversa l'intero progetto di *Manifesto Cannibale*. L'autore è solo nel suo ruolo. La responsabilità autoriale, infatti, si accompagna per forza a una solitudine che deriva dall'aver le informazioni complete del lavoro che si vuole costruire, oltre alla responsabilità di scegliere la direzione e la forma dell'opera. Nel caso di CollettivO CINETIC, Pennini è solitamente l'unica a sperimentare questa solitudine che viene solo in parte condivisa da alcuni membri del gruppo. In *Manifesto Cannibale* anche Angelo Pedroni l'ha sperimentata quando si è trovato a dover scegliere in autonomia, e quindi tenere per sé le informazioni, le sorti del lavoro scenico.

In *Manifesto Cannibale*, però, attribuire un'autorità autoriale a chi detiene più informazioni sul lavoro non è commisurato alla qualità del progetto in quanto le informazioni che circolavano durante il processo creativo erano frammentate e distribuite in maniera non equa tra tutte le persone coinvolte; gran parte di queste erano, inoltre, tenute a mantenerle segrete.

Pennini aveva solo le informazioni che le arrivavano dai materiali extra-scenici e dal confronto con Pedroni. Quest'ultimo aveva le informazioni della scena, del dialogo con Francesca e una grande quantità di idee da veder realizzate e da dover scartare. Ai performer arrivavano solo alcune informazioni del *dramaturg* e anche loro producevano i materiali per l'autrice. Infine, tutti sapevano che dovevano mantenere il segreto su tutto quello che veniva provato in scena. A questo si è aggiunta a un certo

punto anche la mia figura: in quanto responsabile del sito web ho avuto accesso ai materiali di sola consultazione dell'autrice e allo stesso tempo, essendo presente alle prove, assistevo allo sviluppo della realizzazione scenica delle sue idee ed ero complice nel tenere il segreto. Se si pensa quindi all'esempio dell'esperimento da fantasma di Pennini alla residenza di Dro, si ha un quadro completo di come l'intero progetto sia stato costruito su delicati equilibri, ma anche su rigide regole. Anche la creazione di *Manifesto Cannibale* ha assunto quindi la dimensione del gioco che ha reso la creazione permeabile alla realtà e irripetibile.



Figura 13.

CAPITOLO III

Manifesto Cannibale: l'organismo

3.1 Le dimensioni della performance secondo Jonah Westerman

Manifesto Cannibale è una ricerca che non si esaurisce nella dimensione performativa *live*. La particolarità della sua creazione ha moltiplicato gli interrogativi e creato materiali che sconfinano dal territorio teatrale. Questa moltiplicazione ha portato la compagnia a considerare *Manifesto Cannibale* un progetto più ampio che, proprio come un dispositivo, agisce secondo precise regole e all'interno di contesti specifici. Come individua Giorgio Agamben, infatti, un dispositivo ha tre caratteristiche:

- a. È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa [...] Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi.
- b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere.
- c. Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere.¹⁸¹

Il dispositivo di *Manifesto Cannibale* è complesso e racchiude in sé diverse dimensioni tra loro collegate: relazioni di potere che si instaurano tra gli artisti e il pubblico, e quindi tra la ricerca e la sua ricezione, e si sviluppa, grazie alla frammentazione delle informazioni, tramite una complicata distribuzione del sapere, detenuto in misura diversa da più soggetti.

Inoltre, l'accumulo di molto materiale testuale, video, audio e fotografico dei processi di creazione aggiunge alla ricerca un'importante parte di documentazione non tanto dello spettacolo quanto dei processi che lo hanno sostanziato.

All'interno del campo interdisciplinare dei *performance studies* uno dei temi più dibattuti del momento è l'ontologia della performance e pertanto le sue modalità di esistenza. L'attuale disseminazione capillare del termine, riferito a fenomeni differenti e in continua trasformazione e in definitiva alla maggior parte delle produzioni

¹⁸¹ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006, pag. 7.

artistiche contemporanee, sembra avere contribuito alla perdita della sua specificità in relazione all'uso. Alcuni studiosi si sono pertanto interrogati sul senso di trovare una sorta di definizione stabile o un'essenza ultima, per indagarne invece le molte dimensioni. Jonah Westerman, in particolare, nell'ambito della ricerca condotta in seno al progetto *Performance at Tate: Into the Space of Art*¹⁸² (2016), ha individuato alcune possibili variabili che possono aiutare a comprendere la performance non tanto nella sua dimensione ontologica ma nel suo funzionamento. Westerman infatti sostiene che:

Performance is not (and never was) a medium, not something that an artwork can be but rather a set of questions and concerns about how art relates to people and the wider social world. What we need, then, are ways to reclaim these obscured histories and to specify with greater sensitivity and precision how these works mediate social relations between people.¹⁸³

Per l'autore, in sostanza, l'indagine relativa a “che cosa è una performance” iniziata negli anni '70 e tuttora in atto, tende a espandere la definizione di arte oltre all'oggetto includendo il processo creativo, mentre la ricerca dovrebbe concentrarsi sulla funzione espressiva della performance, ovvero ricercare il modo in cui un'opera organizza e articola i temi che sono stati centrali nello sviluppo del discorso su questo genere e nella sua diffusione.¹⁸⁴

Nel tentare di dare un ordine a questa indagine, Westerman ha individuato quattro “dimensioni” di questo processo, rappresentate da tensioni opposte ma tra loro interdipendenti: *ephemerality/archive*, *action/idea*, *collaboration/estrangement* e *reality/representation*. Ciascuna di esse comporta una diversa metodologia di analisi che procede per “segmentazione” di un'opera performativa al fine di verificare la modalità con cui queste elaborano il senso, il modo in cui lo comunicano e si relazionano con il pubblico e qual è la loro posizione politica e sociale. Vorrei ora

¹⁸² Progetto *Performance at Tate: Into the Space of Art*
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

¹⁸³ J. Westerman, *The Dimension of Performance*
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

¹⁸⁴ *Ibidem*.

provare ad applicare le dimensioni di Westerman all'intera ricerca di *Manifesto Cannibale* per descriverne la complessità ed introdurre l'analisi della sua presenza digitale.

3.1.1 *Ephemerality/Archive*

Questa prima dimensione chiama in causa uno dei temi più dibattuti dei *performance studies*, ovvero la dicotomia tra la dimensione della performance come effimera e la questione della sua documentazione, intesa non solo come evidenza materiale della sua stessa esistenza ma anche come processo. Negli anni '90 l'interesse da parte di studiosi di storia dell'arte e di performance nei confronti della documentazione è stato progressivo a partire dalla oramai celebre affermazione di Peggy Phelan secondo cui «performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations».¹⁸⁵

Numerosi studiosi, tra cui Amelia Jones, Barbara Clausen, Philip Auslander, Rebecca Schneider e Gabriella Giannachi sostengono invece che esista una stretta relazione tra performance e documentazione e che questa relazione riguardi sia l'artista e il momento dell'esecuzione *live*, sia chi si occupa di documentarlo e i materiali che produce, sia il pubblico, che fruisce di entrambi gli aspetti.¹⁸⁶ Anche Westerman considera di pari valore entrambe le dimensioni e sottolinea come questo riconoscimento orienti la ricerca degli aspetti materiali della performance per capire in quali di questi risiedano forme di documentazione.¹⁸⁷ *Manifesto Cannibale* ha una dimensione performativa che si realizza nella compresenza corporea di interpreti e spettatori durante lo spettacolo, il momento effimero dell'esecuzione dal vivo, ma dipende anche da elementi concreti (in questo caso digitali), come, ad esempio, la playlist che funziona alla stregua di uno *score* incostante trasformazione. Inoltre, la ricerca ha creato una grande mole di materiali raccolti e documentati durante la creazione, che comprendono sia i filmati delle prove

¹⁸⁵ G. Giannachi, J. Westerman, *Histories of Performance Documentation*, Routledge, Abingdon 2018, pag 188.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ J. Westerman, *The Dimension of Performance* <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

(non accessibili al pubblico) sia tutte le comunicazioni, in diversi formati, tra gli artisti e la coreografa nel momento della sua sparizione. A tutto ciò si aggiungono i racconti degli spettatori mandati all'autrice, che sono documentati e archiviati, come la maggior parte degli altri materiali, nel sito web di *Manifesto Cannibale*. Parallelamente, anche la posizione inusuale dell'autrice può essere letta come una performance perché le sue azioni hanno avuto una ricaduta sul lavoro, sono confluite in esso tramite la sua partecipazione scenica e sono state documentate da lei stessa tramite materiali poetici ed epistolari confluiti poi nel sito web.

3.1.2 *Action/Idea*

Westerman si interroga sulla natura dei processi creativi di un'opera performativa e su dove risieda il suo significato, se nello svolgimento e nelle azioni di creazione o nell'idea di partenza e negli obiettivi che si prefigge. A questo punto la questione ricade sull'autorialità messa in atto:¹⁸⁸ per l'autore un'opera può essere guidata dall'azione, e quindi l'importanza e la ricerca autoriale sono concentrate sul processo e sulle azioni di realizzazione più che su un'idea, o, viceversa, le azioni possono scaturire dallo sviluppo di un'idea che diventa centrale.¹⁸⁹ Questa riflessione implica una concezione di performance come una totalità di concetti, azioni e significati che vanno oltre il momento performativo e abbraccia una dimensione temporale retroattiva, quando si occupa dei processi di creazione, presente, nel momento di esecuzione e futura, nella ricezione e documentazione.

Nell'ambito di *Manifesto Cannibale* bisogna riflettere su due aspetti: la prassi creativa di CollettivO CINETICo e la particolare situazione in merito al tema dell'autorialità che si è venuta a creare nel corso del progetto. Se si pensa infatti alla natura dei processi produttivi di CollettivO CINETICo gli stessi Pennini e Pedroni raccontano come prevalga principalmente un grande lavoro a tavolino, di pianificazione della struttura e dei dettagli della scena. Questo si riflette soprattutto nell'ampio e quasi costante uso dei dispositivi nelle loro creazioni. D'altra parte, è interessante sottolineare anche

¹⁸⁸ J. Westerman, *The Dimension of Performance* <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

¹⁸⁹ *Ibidem*.

come la compagnia sia solita utilizzare il meccanismo di gioco proprio per dare veridicità all'azione e quindi, nonostante la grande pianificazione, l'intento primario dei loro lavori è quello di creare delle situazioni non pienamente controllabili per lasciare spazio all'azione che diventa reale e vera proprio perché non pianificata e non replicabile. Già in questo, CollettivO CIneticO dimostra che le sue creazioni sono complesse e anche estremamente versatili perché danno una rilevanza centrale nei meccanismi di creazione sia all'idea sia all'azione.

In *Manifesto Cannibale* c'è stato, però, un tentativo da parte del duo responsabile della direzione artistica, di modificare le prassi creative solite, agendo sul ruolo sia istituzionale che professionale dell'autrice. Il rapporto di lavoro solito tra coreografa e *dramaturg* ha subito profonde trasformazioni ed è confluito direttamente nella drammaturgia del lavoro. Anche in questo caso, probabilmente, non è quindi identificabile la prevalenza dell'azione o dell'idea nei processi di creazione. Infatti, il prevalere dell'azione è stato reso necessario dall'irrompere di altre condizioni che hanno, per cause di forza maggiore, fatto cambiare il lavoro e la sua produzione, mentre le idee costituiscono, di fatto, l'unico intervento dell'autrice sullo spettacolo.

3.1.3 Collaboration/Estrangement

Secondo Westerman, un elemento cruciale per indagare i meccanismi di funzionamento della performance è il rapporto con pubblico e il grado di coinvolgimento che gli viene richiesto. In *Manifesto Cannibale* il pubblico è fondamentale, perché è l'unica presenza che legittima il ruolo dell'autrice che invece si è distaccata dall'opera. Il pubblico è chiamato a partecipare alla scena scegliendo uno dei suoi elementi costitutivi, ovvero la colonna sonora per il finale, ed è anche invitato, tramite l'azione deflagrante della prolungata immobilità dei *performer*, a scegliere se rimanere o meno a guardare accentuando ancor di più il proprio importante ruolo di attore nella relazione tra scena e platea che regge l'essenza stessa dello spettacolo. Per l'autrice essere testimone dell'opera e restituire un *feedback* personale di ciò a cui lo spettatore ha assistito, sottolinea inoltre l'importanza che il pubblico può assumere anche nei processi di documentazione e co-creazione della performance. Tramite il sito web, la compagnia ha trovato un modo per trasformare (e riconoscere

come tale) il pubblico in archivio vivente, raccogliendo le letture personali dello spettacolo. L'accesso a questa documentazione genera un'ulteriore fruizione della ricerca che, a sua volta, attiva una nuova forma di ricezione dell'intero progetto che finisce per dilatare i confini del concetto di performance. Gabriella Giannachi, a proposito del ruolo del pubblico nei processi di documentazione, sottolinea che:

The changing role of the audience in performance documentation illustrates that performance is not purely constituted by a live event and documentation does not solely lead to a process of retrospection. Rather, performance, in the course of its transcriptions, is subject to significant shifts caused by the constantly altering reinterpretation of its documentation over time. Documenting each reception could generate a novel history of performance, one in which works are seen in a fluid or unfolding state, as process and networks rather than products.¹⁹⁰

Proprio questa visione della performance non come prodotto ma come processo ancora in divenire è l'intento politico di *Manifesto Cannibale* che passa anche attraverso la sua documentazione.

3.1.4 Reality/Representation

Quest'ultima dimensione suggerita da Westerman ha a che fare con la dicotomia tra realtà e rappresentazione due concetti che per lo studioso non sono necessariamente opposti, anzi. Un'opera che vuole avere un impatto sulla realtà deve saper usare sapientemente la rappresentazione di questa e dei concetti su cui vuole puntare l'attenzione. Questo rapporto ha quindi a che vedere con il contesto politico-estetico in cui la performance si colloca. Per Westerman questa dimensione consente di considerare l'opera anche nel più ampio contesto storico e sociale e comprendere in che modo arte e realtà si influenzano a vicenda.

Credo che questo punto abbia anche a che fare con la ricezione e con il grado di accessibilità della performance. L'aderenza alla realtà la colloca in un contesto spaziotemporale preciso che viene letto in maniera differente se lo si esperisce nel presente della creazione o successivamente. Inoltre, se la rivendicazione politica ha a che fare con una situazione sociale contingente, non è detto che a posteriori o in un altro luogo

¹⁹⁰ G. Giannachi, J. Westerman, *Histories of Performance Documentation*, cit., pag 187.

o letto da un altro gruppo sociale, possa avere lo stesso impatto. In *Manifesto Cannibale* si è verificato, nel corso della creazione, un cambiamento di alcuni elementi relativi alla rappresentazione. Basti pensare all'invecchiamento veloce delle tematiche ambientali che a inizio lavori erano ancora inesplorate a teatro. Questo perché il reale a cui fa riferimento il messaggio politico della performance, nei tre anni di creazione, ha subito dei cambiamenti significativi. Questa vicenda è un esempio emblematico di come sia davvero difficile immaginare la realtà e la rappresentazione come due entità distinte non in relazione tra di loro, dal momento che la definizione di una dipende da come si immagina l'altra.¹⁹¹

3.2 La forma digitale della ricerca

A partire dalle osservazioni di Westerman si è visto come la ricerca di *Manifesto Cannibale* sia sfaccettata e come le dimensioni che assume non si limitino solamente alla forma performativa.

Per raccogliere e dare significato ai materiali extra-scenici prodotti durante la creazione, Francesca Pennini ha ideato anche una versione digitale del progetto. Il sito web www.manifestocannibale.it non è un semplice sito sullo spettacolo ma una vera e propria “deriva” del lavoro di CollettivO CINETICo. Pennini infatti è consapevole che «non si può dare al pubblico un surrogato di uno spettacolo» e lo si è visto con le diverse alternative di *streaming online* che sono circolate durante la pandemia, quel che si può fare è «potenziare un immaginario».¹⁹²

Questo sito ha un'identità autonoma pur nella forte connessione con la scena perché ospita al suo interno sia i materiali relativi alla sua creazione, sia elementi che consentono all'utente di interagire con lo spettacolo *ex ante* ed *ex post* la visione. L'intento è di riprendere la linea della confessione presente nello spettacolo rendendo noti appunti dell'autrice e diari delle persone che hanno lavorato al progetto, ma anche di contagiare la scena permettendo al pubblico di decidere su quali musiche

¹⁹¹ J. Westerman, *The Dimension of Performance* <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

¹⁹² Appendice 1.

danzeranno gli interpreti e, viceversa, contagiare gli spettatori chiedendo di inviare all'autrice la propria visione dello spettacolo e sperimentare le pratiche di allenamento alla dimensione vegetale inventate dai *performer*. Come spiega Pennini:

Credo che il sito permetta la restituzione di una complessità e che sia l'anatomia giusta per restituire una serie di 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.¹⁹³

La realizzazione del sito è stata possibile grazie al supporto tecnico di “Bam! Strategie culturali”, un'impresa culturale che affianca istituzioni e progetti culturali nella costruzione di percorsi strategici di *audience development* e *audience engagement* anche tramite il digitale, e di Eugenio Ciccone dell'agenzia di comunicazione OBST. Nel corso del tirocinio ho curato il lavoro di editing e organizzazione dei materiali insieme a Teodora Grano e sviluppato le diverse sezioni in collaborazione con Ciccone. I testi e i materiali multimediali sono invece a cura di: Simone Arganini, Vasco Brondi, Alberto Favretto, Davide Finotti, Teodora Grano, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Francesca Pennini e Emma Saba.

L'idea iniziale era di costruire un gioco enigmistico online. Pennini aveva in mente di inserire nella *home page* pulsanti nascosti, indovinelli e indizi per svelare un quesito la cui soluzione avrebbe avuto un effetto performativo su di lei. Un po' come per l'esercizio della *Randomness*, l'invio via mail della risposta all'indovinello avrebbe provocato nell'autrice uno stato di abbandono improvviso in qualsiasi momento della sua giornata e sarebbe stato documentato come performance non replicabile. I limiti tecnici e l'avvicinarsi del debutto hanno modificato questa idea, ridimensionando l'interazione tra gli utenti e la compagnia e rendendo l'aspetto e le funzionalità del sito web abbastanza tradizionali. L'intento invece pienamente raggiunto è quello di alimentare ulteriormente l'immaginario offerto dalla ricerca di *Manifesto Cannibale*. Il sito è certamente un approfondimento e svela retroscena che possono aiutare la comprensione delle dinamiche, ma non offre risposte, semmai apre altri interrogativi. Come precisa Pennini, il sito pone la domanda «che cos'è uno spettacolo» e non «che

¹⁹³ Appendice 1.

cos'è un sito", anche se questa domanda si apre di conseguenza»¹⁹⁴ e instaura quindi un ulteriore dialogo, in un diverso formato, con lo spettatore.

Le sezioni del sito sono corpose e molto diverse tra loro, contengono proposte innovative ma anche molti testi prodotti nei periodi di creazione dello spettacolo che, essendo relativi a momenti passati, sono solo parziali e mediati sia dal vissuto di chi li ha scritti, sia dalle indicazioni di redazione di Pennini. Il risultato è che l'utente naviga tra tante proposte diverse solo parzialmente comprensibili, anche perché il sito è consultabile anche da chi non ha assistito allo spettacolo. L'imperativo per la fruizione di questo strumento è quindi: smettere di domandarsi a che cosa serve.

3.3 www.manifestocannibale.it

Il sito web è composto da 11 sezioni. Ognuna di queste è rappresentata in *home page* da un'illustrazione del biologo tedesco Ernst Haeckel (1834-1919) rappresentante un *sifonoforo*, ovvero una specie di medusa. Queste immagini sono state inserite per far assomigliare il sito a un manuale di biologia e botanica, come se le sezioni rappresentassero differenti specie viventi da studiare e classificare. La scelta di queste immagini invece di semplici illustrazioni botaniche (che avrebbero richiamato più esplicitamente uno dei temi dello spettacolo) è voluta e serve a mantenere un'idea di qualcosa di alieno e non pienamente conoscibile.

Per avere un'idea completa di come è strutturato il sito descrivo brevemente le sezioni che lo compongono e il loro contenuto.

- Sezione *Oracolo*: racchiude la cronologia della creazione dello spettacolo, i periodi di residenza, le date delle performance *site specific* e dello spettacolo;
- Sezione *Allucinazioni*: contiene il *form* per inviare in forma di testo scritto la propria visione dello spettacolo, ovvero l'*Allucinazione* indirizzata all'autrice Francesca Pennini. Contiene anche la sezione archivio *Le vostre allucinazioni*;

¹⁹⁴ Appendice 1.

- Sezione *Un weekend cannibale da sogno*: è dedicata al programma del festival *Un weekend cannibale da sogno* svoltosi dal 26 al 29 maggio 2022 presso Centrale Fies di Dro, curato da Barbara Boninsegna e Francesca Pennini. La rassegna incentrata sui temi dello spettacolo comprendeva performance *site specific*, concerti, conferenze, mostre e spettacoli. Questa iniziativa rappresenta un'ulteriore forma della ricerca di *Manifesto Cannibale*;
- Sezione *Discoforesta*: in questa pagina sono consultabili i minuti totali di immobilità dei *performer* nelle varie date degli spettacoli ed è possibile modificare la playlist di Spotify *Extinction Party* sulla quale danzeranno gli artisti nell'ultima scena dello spettacolo;
- Sezione *Fitoness*: contiene alcuni esempi di esercizi per sperimentare la condizione vegetale e file audio realizzati da Francesca Pennini in occasione del Tavolo delle idee, parte del convegno "Stato dell'Arte" organizzato da C.Re.S.Co. coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea;
- Sezione *Sonniloqui*: contiene, divisi per periodi di residenza, i materiali scritti, prevalentemente in forma di diari, tenuti dagli artisti sotto precisa indicazione di Francesca Pennini. Questi testi hanno svolto la funzione di deposito delle giornate di prova e di unico mezzo di comunicazione tra il lavoro e l'autrice durante il suo periodo di assenza;
- Sezione *Spectre*: è divisa in *Albume* e *This cuold be the spell*. La prima contiene i testi dell'autrice relativi alla residenza di Reggio Emilia di luglio 2021, la seconda il suo diario personale durante la residenza di Dro di agosto 2021;
- Sezione *Sentire le voci*: in questa pagina sono riportate le interviste, le recensioni e altri documenti relativi allo spettacolo ma prodotti dalla critica e dalla stampa;

- Sezione *Flora*: contiene le biografie dei *performer* raccontate da Francesca Pennini. Qui sono anche elencate le piante presenti in scena e gli alberi che vengono piantati ad ogni replica;
- Sezione *Proiettili*: raccoglie le poesie haiku inviate ogni sera dagli artisti alle ore 22:22 su un gruppo WhatsApp per descrivere in una forma condensata la giornata appena trascorsa. Si tratta di una competizione sulla velocità dell'invio;
- Sezione *Diorama*: contiene l'articolato programma di sala dello spettacolo.

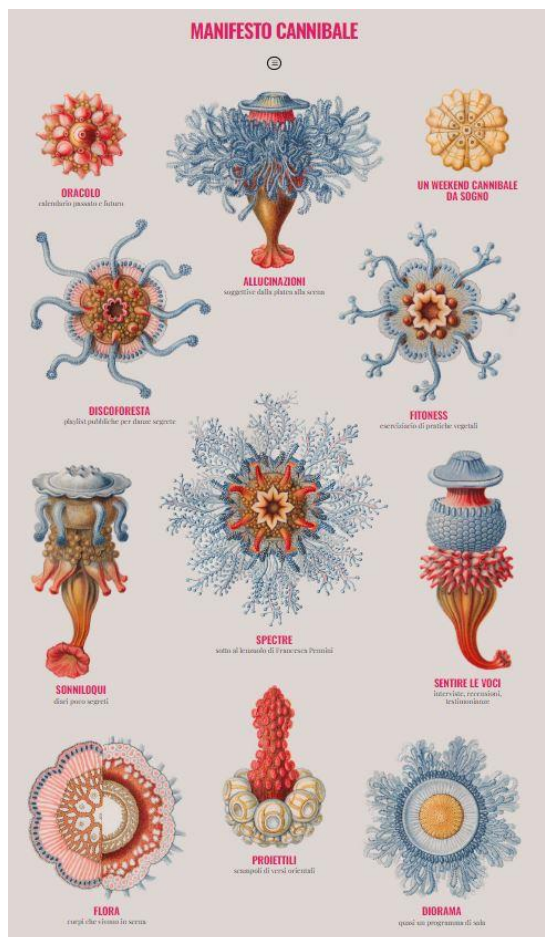


Figura 14.

Il sito è stato messo online in occasione del debutto di novembre 2021 ancora parzialmente incompleto e comunicato solo al pubblico che ha assistito alle due

repliche romane. A inizio 2022 è stato ultimato e presentato ufficialmente. Da allora è stato visitato da 1.326 utenti provenienti principalmente dall'Italia, con una media di interazione di 3 ore.¹⁹⁵ Oltre alla schermata *home* le pagine più frequentate sono quelle che prevedono modalità di interazione con il pubblico, ovvero *Allucinazioni* (611 visualizzazioni) e *Discoforesta* (468) a riprova della funzione interazionale che ha questo dispositivo.

Totali	7.786 100% del totale	1.326 100% del totale	1.322 100% del totale	5,87 Uguale alla media	3 m 03 s Uguale alla media
1 Home - Manifesto Cannibale	2.536	1.121	1.085	2,26	0 m 40 s
2 Allucinazioni - Manifesto Cannibale	611	420	24	1,45	0 m 15 s
3 DiscoForesta - Manifesto Cannibale	468	366	49	1,28	0 m 31 s
4 Calendario - Manifesto Cannibale	458	374	8	1,22	0 m 26 s
5 Fitness - Manifesto Cannibale	453	319	40	1,42	1 m 31 s
6 Sonniloqui - Manifesto Cannibale	400	218	2	1,83	0 m 35 s
7 Flora - Manifesto Cannibale	362	254	55	1,43	2 m 57 s
8 Spectre - Manifesto Cannibale	325	217	2	1,50	0 m 13 s
9 Le vostre allucinazioni - Manifesto Cannibale	307	277	3	1,11	0 m 57 s
10 Altre voci - Manifesto Cannibale	256	172	9	1,49	0 m 28 s

Tabella 2.

3.4 Le modalità di interazione con il pubblico

Il sito contiene alcuni espedienti che invitano lo spettatore all'azione. Lo scambio più significativo tra scena e pubblico è quello delle *Allucinazioni*. A questo viene infatti posta la seguente richiesta:

Se hai visto in scena “Manifesto Cannibale” invia la tua soggettiva al fantasma. Nessuna regola, nessuna richiesta, solo una restituzione della tua personale visione. Puoi parlare di fatti o di sensazioni, di rimandi o allucinazioni. Puoi essere fedele a quella che credi sia la realtà o lasciare che la fantasia domini. Se hai dormito puoi raccontare i tuoi sogni. Non si tratta di una recensione né di una valutazione, ma di un prestare lo sguardo, di comporre un caleidoscopio di possibilità, di mantenere vivo e mutante l’immaginario

¹⁹⁵ Google Analytics relativa al sito www.manifestocannibale.it per il periodo 8 settembre 2021 - 8 settembre 2022, https://analytics.google.com/analytics/web/#/p292455399/reports/explorer?params=_u..nav%3Dmaui%26_u.comparisonOption%3Ddisabled%26_u.date00%3D20210908%26_u.date01%3D20220908&r=all-pages-and-screens&ruid=all-pages-and-screens.life-cycle.engagement&collectionId=life-cycle [ultimo accesso 8 settembre 2022].

dello spettacolo. Il tuo messaggio sarà dedicato all'autrice, Francesca Pennini, che non vede mai lo spettacolo.¹⁹⁶

Il messaggio è in forma scritta, va inserito in un *form* direttamente dal sito e, se la persona ne dà il consenso, può essere pubblicato e reso pubblico a disposizione degli altri spettatori. Il sito, in varie sezioni, aiuta a comprendere l'anomalia autoriale e nella richiesta di raccontare, in maniera libera e priva di un giudizio la propria visione dello spettacolo, legittima ulteriormente sia la posizione e il ruolo dell'autrice che quello del pubblico stesso. La particolarità di questo racconto sta nella sua modalità di produzione, ricezione e nei ruoli di destinataria e mittenti. Pennini racconta:

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.¹⁹⁷

Questa modalità di interazione, esattamente come l'intento dello spettacolo di far riflettere sulle convenzioni del teatro e sui ruoli e sui compiti di chi sta in scena e chi sta in platea conferisce ulteriore importanza allo spettatore. Questa rivalutazione del ruolo di chi guarda è l'oggetto di alcuni studi sullo spettatore svolti da André Lepecki. In *The Time We Share*¹⁹⁸, l'autore osserva come il ruolo del testimone abbia subito una notevole svalutazione con l'affermarsi, nell'epoca moderna, della scienza forense che privilegia la spiegazione oggettiva e distaccata dei fatti rispetto alla testimonianza oculare e orale ritenuta affetta da eccessiva partecipazione emotiva¹⁹⁹. A riprova di ciò Lepecki cita Peter Sloterdijk, che sostiene che il mondo nell'attuale società si sia trasformato in una grande scena del crimine in cui, oltre a vittima e carnefice, non ci sono più testimoni ma un gran numero di complici, ovvero quei soggetti che, pur

¹⁹⁶ Sezione *Allucinazioni* del sito www.manifestocannibale.it

<https://www.manifestocannibale.it/allucinazioni/> [ultimo accesso 9 settembre 2022].

¹⁹⁷ Appendice 1.

¹⁹⁸ A. Lepecki, *Four Notes on Witnessing Performance in The Age of Di-experience*, in "The Time We Share", edito da D. Blanga-Gubbay e L. Kwakkenbos, Mercatorfonds edition, 2015, pagg. 15-20.

¹⁹⁹ *Ivi*, pagg. 15-16.

essendo presenti all'evento, ne registrano soltanto semplici informazioni. Questa è secondo Lepecki la causa della disgregazione della narrazione operata dal capitalismo tramite la proliferazione di immagini proprie della società dello spettacolo che contribuiscono a separare il soggetto e la narrazione dalla storia, dalla storicità e, soprattutto, dalla capacità di condividere l'esperienza. Il risultato di ciò, trasposto nel mondo dello spettacolo dal vivo, è che esistono due tipologie di pubblico: il pubblico come spettatore e il pubblico come testimone. La differenza tra queste due tipologie sta nel possedere o meno quella che per Lepecki è la vera "essenza" dello spettatore, ovvero la capacità di ricevere, incorporare e ritrasmettere un'esperienza agli altri. Per l'autore quindi il pubblico:

Becomes itself not at the moment it witnesses the event, but when it gives to another audience its testimony of the event. The audience becomes one, only as long as it opts to ethically and politically become an actor/storyteller in a future (near or far).²⁰⁰

Facendo ciò lo spettatore-testimone riconquista anche la posizione politica perché difende la dimensione soggettiva e corporea, oltre che affettiva e storica della testimonianza. Questo risuona in *Manifesto Cannibale* nella presa di responsabilità che si offre al pubblico per legittimare il lavoro dell'autrice e tramite la sezione del sito *Allucinazioni*. In questo modo *Manifesto Cannibale* mette in atto il meccanismo di appropriazione del ruolo dello spettatore-testimone. Chi scrive una *Allucinazione* e decide di rendere pubblico lo scritto, sta raccontando lo spettacolo agli utenti del sito, vale a dire il pubblico digitale, che non è detto che veda lo spettacolo e fa anche un passaggio ulteriore perché racconta quel che ha vissuto a Francesca Pennini che, per sua scelta, resta sempre all'oscuro dell'oggetto dei racconti.

Lepecki inoltre sottolinea come il ruolo dello spettatore-testimone comporti una solitudine perché la testimonianza, proprio in virtù della sua componente corporea e affettiva, è per forza soggettiva. Quindi riportare l'esperienza ad altri è un atto sia di condivisione di un vissuto personale, sia di apertura di un'esperienza verso chi non l'ha vissuta. Questo ricalca la solitudine dell'autore che nell'atto creativo incorpora

²⁰⁰ A. Lepecki, *Four Notes on Witnessing Performance in The Age of Di-experience*, in "The Time We Share", cit., pag. 17.

idee e pensieri propri e che, nella loro realizzazione, sono la condivisione di un'esperienza creativa restituita a una collettività che altrimenti non la potrebbe conoscere.

L'altro elemento su cui si articola una forma di interazione in modalità digitale è la playlist *Extinction party*. Tramite Spotify gli spettatori possono scegliere le musiche sulle quali gli artisti danzano nell'ultima scena di *Manifesto Cannibale*. La domanda che è stata posta agli spettatori per la scelta dei brani è la seguente: «Qual è il brano giusto per la fine dell'umanità? Come suonano i minuti prima dell'estinzione? Cosa vorresti che ascoltassero le ultime orecchie umane?». ²⁰¹ Senza avere altre spiegazioni chi aggiunge una canzone alla lista non sa quando verrà suonata e in che modo. Ad oggi la playlist conta un totale di 347 brani corrispondenti a 26 ore e 55 minuti di musica ma solo una trentina al massimo vengono riprodotti in scena, anche solo parzialmente. ²⁰² Questi brani, infatti, sono quelli ascoltati in cuffia dai *performer* nell'ultima scena e vengono rivelati al pubblico solo quando questi escono dalla gara di immobilità. Questo mistero provoca nel pubblico in sala aspettativa e la curiosità di vedere se la canzone da loro scelta verrà usata. Nelle repliche di Roma, ad esempio, è successo che il pubblico mentre assisteva all'ultima scena aggiungesse brani alla playlist sperando di ascoltarli a breve.

La decisione di affidare ad altri la scelta della colonna sonora della scena finale amplifica la fluidità dei ruoli che questa innesca e motiva anche lo spettatore a rimanere in sala perché sente di aver partecipato anche lui alla drammaturgia e quindi condivide parzialmente con la compagnia la paternità dello spettacolo.

Anche il programma di sala è una delle variabili che influenzano la visione. Il foglio, che in questo caso ha le dimensioni di un vero e proprio libretto, consegnato agli spettatori all'ingresso, è un manuale che contiene:

- la struttura dello spettacolo;

²⁰¹ Sezione *Discoforesta* del sito www.manifestocannibale.it, <https://www.manifestocannibale.it/discoforesta/> [ultimo accesso 9 settembre 2022].

²⁰² Dati del 9 settembre 2022.

- le indicazioni per contagiare *Manifesto cannibale* prima della visione, tramite la playlist, dopo, inviando il proprio racconto sul sito web, nonché durante, seguendo una serie di esercizi di *Fitoness*;
- i riferimenti dell'albero che viene piantato in occasione di ogni replica;
- l'elenco delle 24 *Ghost tracks* elencate in ordine sparso associate ai *Lieder* della *Winterreise*;
- i crediti dello spettacolo e i ringraziamenti.

Soprattutto gli esercizi di *Fitoness* incidono su diverse esperienze di visione:

Lo spettacolo prevede una visione contemplativa MA in caso di necessità di maggiore intrattenimento si consigliano le seguenti pratiche FITONESS per una esperienza visiva fai-da-te personalizzata:

PERIFERIA: Focalizzare gli occhi su un punto al di fuori della scena ma dedicare comunque l'attenzione a ciò che si vede in scena con lo sguardo periferico.

STROBOSCOPICA: Aprire e chiudere gli occhi velocemente per una visione intermittente (frame-rate a piacere). Questa modalità è consigliata per brevi sessioni e sconsigliata in caso di disturbi epilettici.

CLONAZIONE: Focalizzare lo sguardo sulla punta del proprio naso per ottenere una visione duplicata della scena. Questa modalità è consigliata per brevi sessioni e solo a chi non presenta controindicazioni di convergenza oculare.

BUIO: Chiudere gli occhi e osservare le immagini filtrate dalle proprie palpebre e le impressioni luminose. Consigli: questa modalità è utile per riposare la vista, per concedersi una piccola meditazione o per addormentarsi.

CAMERA: Guardare la scena attraverso la fotocamera del proprio smartphone. Questa modalità è possibile esclusivamente per la scena finale "Manifesto Cannibale"²⁰³

²⁰³ Programma di sala di *Manifesto Cannibale* in www.manifestocannibale.it [ultimo accesso 9 settembre 2022].

3.5 L'archivio del progetto

La funzione di archiviazione nel sito è la conseguenza della documentazione dei processi creativi della ricerca. La scelta di condividere questi documenti “interni” è stata fatta a posteriori per cui i materiali conservano la loro struttura originale e non sono stati condizionati, durante la loro produzione, dall'idea di doverli rendere pubblici.

La natura della maggior parte dei materiali presenti sul sito è estremamente confidenziale. Diari, confessioni e segreti fanno della lettura del sito un'incursione nell'intimità dei *performer* e conferisce a questo archivio una dimensione affettiva. Questo deriva anche in parte dal fatto che si tratta di un archivio fatto dagli artisti stessi e non da studiosi o ricercatori esterni al gruppo e alle dinamiche di creazione del progetto. Nel testo *Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?*²⁰⁴ in *Performing Archives / Archives of Performance*²⁰⁵, Heike Roms tratta delle «archival practices of care»²⁰⁶, ovvero di quell'insieme di azioni che contribuiscono alla conservazione del materiale documentario ma che in quest'ottica possono essere svolte non solo da archivisti ma da chiunque:

Whose labour contributes to creating and caring for a collection of documents. These practices blur the boundaries between archival and scholarly (and artistic) work as distinct activities and reconsiders them as mutual sites of collaboration²⁰⁷

L'autrice parla dell'archivio dal punto di vista dello studioso, dell'artista, dell'archivista e della famiglia. Trovo interessante questa pluralità di punti di vista perché evidenzia le diverse valenze dell'archivio, soprattutto in relazione a una materia come quella performativa che ha un rapporto particolare con questa pratica di conservazione. L'autrice apre diversi interrogativi, ma soprattutto si interroga su come

²⁰⁴ H. Roms, “Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” in *Performing Archives / Archives of Performance*, a cura di G. Borggreen, R. Gade Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2013, pagg. 35-52.

²⁰⁵ G. Borggreen, R. Gade, *Performing Archives / Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2013.

²⁰⁶ H. Roms, “Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” in *Performing Archives / Archives of Performance*, cit., pag. 38.

²⁰⁷ *Ibidem*.

l'archivio possa prendersi cura dell'eredità della performance. Un passaggio interessante della sua riflessione è che Roms individua nell'eredità una pratica performativa sostenuta dall'atto di promessa che ha un rapporto particolare con il tempo. Questa promessa infatti racchiude in sé il presente quando si esprime la volontà del lascito, si riferisce al passato nell'oggetto dell'eredità, ma sarà mantenuta nel futuro in assenza di chi l'ha disposta. C'è quindi una coincidenza tra eredità ed archivio che si realizza anche nella responsabilità di chi eredita (o di chi archivia) che deve accogliere il passato e conservarlo per il futuro.²⁰⁸

Questa riflessione è utile a questa analisi perché di fatto, da maggio 2022, il sito web è l'unica fonte accessibile della ricerca di *Manifesto Cannibale*. Lo spettacolo al momento non è in circuitazione e la sparizione dalle scene della compagnia per un tempo indefinito rende il sito l'eredità del progetto. Il fatto che si tratti di un sito web accessibile anche con mezzi posseduti ormai dai più, rende questa eredità a disposizione di tutti. Il sito al momento risponde quindi all'interrogativo “cosa rimane della performance quando anche i suoi artefici non sono presenti?” La risposta a questa domanda in www.manifestocannibale.it passa attraverso sia i materiali già citati prodotti dai *performer* e dall'autrice, tramite le *allucinazioni* degli spettatori, ma soprattutto dalle testimonianze della dimensione performativa ovvero: la playlist che è stata suonata in scena²⁰⁹, il conteggio dei minuti totali di immobilità di ogni *performer* per ogni replica che prevedesse un *freeze fight*²¹⁰, le coordinate ed i riferimenti degli alberi che sono stati piantati in occasione di ogni replica²¹¹, il calendario²¹² e la sezione *Sentire le voci* che racchiude le recensioni e le interviste.²¹³ Questi sono gli elementi di documentazione della performance nel sito, le uniche evidenze dirette delle repliche dello spettacolo.

²⁰⁸ H. Roms, “Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?” in *Performing Archives / Archives of Performance*, cit., pag. 40.

²⁰⁹ Sezione *Discoforesta* del sito www.manifestocannibale.it, www.manifestocannibale.it/discoforesta [ultimo accesso 22 settembre 2022].

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Sezione *Flora* del sito www.manifestocannibale.it, www.manifestocannibale.it/flora [ultimo accesso 22 settembre 2022].

²¹² Sezione *Oracolo* del sito www.manifestocannibale.it, www.manifestocannibale.it/oracolo [ultimo accesso 22 settembre 2022].

²¹³ Sezione *Sentire le voci* del sito www.manifestocannibale.it, www.manifestocannibale.it/altrevoci [ultimo accesso 22 settembre 2022].

Il fatto che il sito sia anche un archivio invita ad esplorare i retroscena della performance ma anche la sua presenza tramite le tracce appena descritte. Va certamente tenuto presente che la fruizione di un archivio non è la stessa che si può avere con l'esperienza diretta dell'opera ma l'archivio offre «a potential site for engagement that even the most comprehensive scholarly critique or artistic reimagining can never fully exhaust».²¹⁴

L'ultimo interrogativo che vorrei riportare della ricerca di Roms si collega alla tendenza del progetto *Manifesto Cannibale* a trasformare i suoi materiali in altri formati e quindi, come si può distinguere tra pratica artistica e sua documentazione. Secondo l'autrice questo tema è fondamentale nel dibattito museale ed il riconoscimento della documentazione come parte della pratica artistica, e non come integrazione, consente all'archivio di essere considerato parte della performance e non uno strumento a sé.²¹⁵ Questa visione riprende la dimensione della *collaboration* descritta da Westerman. Il sito web di *Manifesto Cannibale* quindi non è solo un archivio, né solo il sito dello spettacolo ma viene riconosciuto da Collettivo Cinetico stesso come un differente formato della ricerca e quindi una sua possibile dimensione. Esattamente come lo spettacolo, inoltre, il sito non ha esaurito né la sua funzione, né le sue possibilità e non è escluso che, in un futuro, si arricchirà di altri elementi, che magari si discosteranno radicalmente dalla documentalità che ancora lo pervade. Angelo Pedroni sottolinea infatti come la transmedialità della ricerca sia ancora a una fase iniziale delle potenzialità che potrebbe raggiungere:

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 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. Penso che nel sito l'effetto di deflagrazione che dà invece la stasi dei corpi sulla scena sia ancora un po' troppo morbido.²¹⁶

²¹⁴ H. Roms, "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?" in *Performing Archives / Archives of Performance*, cit., pag. 37.

²¹⁵ *Ivi*, pagg. 44-45.

²¹⁶ Appendice 1.

Inoltre, per quanto gli intenti originali fossero di creare una dimensione molto più interattiva della versione digitale della ricerca, una volta appurati i limiti tecnici e temporali e quindi rivalutata la fattibilità dell'idea iniziale, il sito ha assunto una dimensione differente, rispondendo in maniera per ora adatta alla fase in cui è arrivata la ricerca. Come infatti sottolinea Pennini «il sito non è nato come operazione di deflagrazione nel digitale».²¹⁷

3.6 La ricerca transmediale

Anche se il sito mantiene «ancora le scarpe nella documentalità e non è uscito da quella per quanto ci abbia provato»²¹⁸, come puntualizza Pedroni, è comunque interessante osservare la dimensione di organismo multiforme della ricerca di *Manifesto Cannibale* perché scompone la narrazione e la trasporta in formati diversi e affida al pubblico, tramite la richiesta di interazione, parte della produzione narrativa.

Se si considera la ricerca come un contenuto mediale che viene riproposto e rimodulato secondo diversi strumenti di *delivery* più o meno digitalizzati, allora forse ci si trova di fronte al fenomeno definito da Henry Jenkins di *transmedia storytelling*. Mi sono chiesta se *Manifesto Cannibale* possa essere un esempio di questa logica transmediale e se sì, in che modo viene sviluppata la narrazione.

Jenkins definisce come *transmedia storytelling* quel «processo in cui gli elementi che costituiscono una fiction sono sistematicamente dispersi su varie piattaforme, allo scopo di creare un'esperienza di intrattenimento unificata e coordinata» e in questo processo «idealmente ogni medium fornisce il suo contributo originale allo svolgersi della storia».²¹⁹ Questo fenomeno, che interessa diversi contesti dell'intrattenimento più o meno legati a logiche economiche e di marketing, è definito da sette leggi che ne descrivono effetti e modalità. Queste tendenze riguardano alcune caratteristiche del contenuto mediale, ma anche il rapporto tra la narrazione finzionale e il pubblico che

²¹⁷ Appendice 1.

²¹⁸ *Ivi*.

²¹⁹ H. Jenkins, “La vendetta dell'unicorno Origami”, in *Link. Idee per la televisione*, n. 9 (2010), pp. 17-28, qui pag. 18.

la riceve che può contribuire a renderla nota ma anche modificarla, aggiungere contenuti o estrarre da questa degli elementi da reimpiegare nella quotidianità.

Le sette leggi di Jenkins sono:

- spalmabilità e penetrabilità;
- continuità e molteplicità;
- immersione ed estraibilità;
- costruzione di mondi;
- serialità;
- soggettività;
- performance.

In *Manifesto Cannibale* il rapporto che c'è tra la versione per il teatro e la versione per il web della ricerca non segue una logica di adattamento, quanto piuttosto di estensione dei contenuti, dove sia il sito che lo spettacolo reciprocamente amplificano la comprensione del messaggio. L'assenza di una narrazione lineare nello spettacolo esclude la serialità, la molteplicità e la continuità descritte da Jenkins e anche la costruzione di mondi non è coerente, perché il lavoro crea sì un immaginario, ma non lo approfondisce con dettagli tali da costruire un universo a sé.²²⁰

Per quanto riguarda la spalmabilità va sottolineata una certa continuità con la teoria dello spettatore testimone di André Lepecki, in cui la trasmissione del racconto dello spettacolo unita alla partecipazione alla playlist e alla sua condivisione rispondono a

²²⁰ Per serialità si intende la frammentazione delle informazioni e della narrazione in diversi episodi o momenti narrativi; per molteplicità si intende l'estensione della narrazione sotto diversi punti di vista che ne amplificano l'estensione e le prospettive, come avviene ad esempio nei racconti con protagonisti personaggi secondari; per continuità invece si intende la prosecuzione coerente della storia su diversi formati mediali.

quella che Jenkins intende come «la capacità del pubblico di essere coinvolto attivamente nella circolazione dei contenuti medialità attraverso le reti sociali, e di espandere così il loro valore economico e culturale». ²²¹ Il concetto di penetrabilità è sicuramente coerente con *Manifesto Cannibale* perché ha a che vedere con la comprensione della complessità della narrazione. La penetrabilità, infatti, è la capacità di un prodotto mediale di essere esplorato e approfondito dal fruitore. In quest'ottica il sito web offre, grazie ai suoi contenuti di *backstage* della creazione, informazioni che aiutano la comprensione, più che del racconto, delle vicende di produzione e grazie a materiali inediti può esplorare nuove linee della ricerca. Lo spettatore, quindi, è invitato a entrare in profondità nei temi dello spettacolo cercando nuovi elementi nella sua declinazione digitale.

Se il concetto di immersione riguardo al sito web risulta limitante rispetto al coinvolgimento anche esperienziale e sensoriale descritto da Jenkins, quello di estraibilità, ovvero l'appropriazione di alcuni elementi della finzione trasposti nella quotidianità, si verifica tramite le proposte degli esercizi di *Fitoness*, che invitano lo spettatore a provare nella sua giornata piccole pratiche di allenamento vegetale.

La soggettività è uno dei temi di *Manifesto Cannibale* perché viene messa in pratica già nel contenuto della narrazione con l'acquisizione del punto di vista delle piante, ma quel che Jenkins intende in questo caso è un'estensione del racconto, che passa tramite punti di vista o espedienti narrativi diversi. In *Manifesto Cannibale* si possono individuare diversi punti di vista del racconto: il pubblico sta assistendo a uno spettacolo sconosciuto alla sua autrice; quindi, in un certo senso il punto di vista del racconto non è quello di Pennini (nascosta sotto a un lenzuolo) bensì quello dei *performer*, che hanno invece lavorato attivamente allo spettacolo e interpretato in parziale autonomia le indicazioni della coreografa. Mentre l'autrice ignora il risultato della sua creazione, il pubblico è presente ben oltre la fine dello spettacolo in scena tramite i testi confezionati per la sezione *Allucinazioni*. Nel primo caso si ha un'implosione del ruolo "tradizionale", nel secondo una dilatazione. Nel sito, inoltre, dati i vari racconti contenuti in *Sonniloqui* e *Spectre* è presente una soggettività stratificata. Anche in questo caso sono riportati diversi punti di vista e diversi interlocutori che frammentano il racconto e invitano alla ricostruzione della narrazione

²²¹ H. Jenkins, "La vendetta dell'unicorno Origami", in *Link. Idee per la televisione*, cit., pag. 19.

da parte di chi legge. Il fatto che questi diversi punti di vista confluiscono in qualche modo, a volte mischiandosi e altre volte rimanendo separati, sul sito web è interessante perché rispecchia un altro fenomeno descritto da Jenkins nella sua riflessione sulla “convergenza”. L’autore descrive la convergenza mediatica come quel «cambiamento sociale, culturale, industriale e tecnologico inerente alle modalità di circolazione della nostra cultura»²²² riferendosi sia al flusso di narrazioni su più sistemi di *delivery* sia ai concetti di cultura partecipativa e intelligenza collettiva.²²³ Nel contesto della cultura convergente, infatti, viene meno la separazione netta tra produttore e consumatore e il pubblico assume una dimensione attiva partecipando in maniera fluida al processo di produzione e consumo. La convergenza è un processo sia ascendente che discendente ed il ruolo del pubblico è decisamente centrale. Per tornare a *Manifesto Cannibale*, la condizione particolare di distribuzione delle informazioni e di punti di vista che costituiscono lo spettacolo, uniti alle dimensioni di archivio e di interazione del sito web, attivano il fenomeno dell’intelligenza collettiva. Jenkins riprende Pierre Lévy che descrive l’intelligenza collettiva come quella capacità delle comunità virtuali di creare conoscenza collettivamente accumulando sapere tramite i singoli individui che la rendono disponibile alla comunità. È un principio mutuale di condivisione di informazioni ben selezionate a disposizione di quelle che Lévy chiama «comunità del sapere».²²⁴ In *Manifesto Cannibale* il sito web predispone il terreno per la costruzione di un’intelligenza collettiva riguardo allo spettacolo e alla ricerca, perché mette a disposizione degli user molto materiale da utilizzare per indagare ulteriormente il lavoro (la penetrabilità descritta prima) e predispone anche le modalità con cui condividere le informazioni con il resto della comunità. Anche se le *Allucinazioni* sono indirizzate principalmente all’autrice, come è stato evidenziato da Westerman e Giannachi e soprattutto da Lepeki, sono delle fonti importanti anche per gli altri spettatori e gli altri user del sito e costituiscono una forma di condivisione di informazioni a beneficio della comunità riunita attorno a questa ricerca. La condivisione di informazioni tramite le *Allucinazioni* rafforza il potere del pubblico nei confronti dell’autrice perché, per gli user del sito che hanno anche visto lo

²²² H. Jenkins, *Cultura convergente*, traduzione di V. Susca e M. Papacchioli, Apogeo, Milano, 2007, Pag 345.

²²³ *Ivi*, pag. XXV.

²²⁴ *Ivi*, pag. 3.

spettacolo, esiste una distribuzione asimmetrica delle informazioni riguardo a quest'ultimo. In un contesto come quello di *Manifesto Cannibale* si verifica una condizione inusuale per uno spettacolo dal vivo: il pubblico conosce meglio dell'autrice l'opera e in virtù di ciò esercita il suo potere *grassroot* di creazione di senso tramite le *Allucinazioni*. Questa partecipazione al processo di produzione della ricerca viene accolta dalla compagnia e viene messa a disposizione dell'autrice che può in questo modo riunire le visioni frammentate della sua opera. Come lei stessa racconta, le *Allucinazioni* «hanno un effetto particolare, è come se le persone stessero facendo uno spettacolo per me raccontandomi il mio spettacolo». ²²⁵ L'effetto di questa partecipazione è tra l'altro riuscito, perché i racconti sono prodotti in una sorta di spazio protetto in cui chi scrive è libero di raccontare il suo punto di vista perché l'autrice non è nelle condizioni di dare un giudizio sui racconti che riceve. Come sottolinea Pennini, questa cosa è positiva perché:

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. ²²⁶

Infine, riprendendo le sette leggi del *transmedia storytelling*, risulta calzante il fenomeno della performance, che ha a che fare con i concetti di attrattore e attivatore culturale. Il primo riguarda la condivisione di un interesse legato a un contenuto mediale da parte di una comunità e ha come effetto quello di creare un'affezione condivisa ma non implica nessuna azione ulteriore come invece succede nel caso dell'attivatore culturale. Qui, infatti, il contenuto mediale, oltre a creare aggregazione invita all'azione gli utenti. Nel caso di *Manifesto Cannibale* questo invito arriva direttamente dall'autrice, che chiede agli spettatori di inviarle, tramite il sito, il racconto nella forma che desiderano, della propria opera.

²²⁵ Appendice 1.

²²⁶ *Ivi*.

La molteplicità di azioni che sono possibili grazie alla partecipazione, anche da remoto, all'organismo *Manifesto Cannibale* provano come questa ricerca sia ampia, multidisciplinare, sviluppata in diverse dimensioni e, soprattutto, ancora in divenire.

Conclusioni

Prima di iniziare ufficialmente il tirocinio con CollettivO CINETICo sono stata invitata da Carmine Parise a Reggio Emilia ad assistere a una prova il penultimo giorno della residenza di luglio 2021, la prima senza Francesca Pennini. Non c'erano stati grandi cambiamenti rispetto alla versione precedente salvo la sostituzione di Francesca Pennini con Emma Saba. Ricordo di avere commentato quella prova dicendo che mi sembrava di aver assistito, nell'arco di circa un'ora, all'intero percorso evolutivo di una specie ora estinta. In questa versione del lavoro erano già presenti alcune scene che fanno ora parte di *Manifesto Cannibale*, ovvero quelle che Pennini conosce ma che ignora se siano rimaste o meno, insieme ad altre che poi sono state scartate. Mancava, invece, la parte che prevede l'esercizio di immobilità, che qui era solo in forma embrionale: un *performer* rimaneva per tutto lo spettacolo steso a terra su un fianco, nudo, con le spalle al pubblico. Attorno a lui la scena continuava, gli altri performer spostavano piante e oggetti, eseguivano la *Winterreise* e la luce si spostava dal palco al fondale senza che questo lo intaccasse. L'abbandono di Pennini racchiudeva una forza che all'epoca era ancora solo in potenza. Mancava, inoltre, l'identità più riconoscibile di CollettivO CINETICo, vale a dire almeno un elemento che invitasse il pubblico a entrare in contatto con il lavoro: nessuna regola dichiarata, nessun meccanismo da azionare, nessuna autrice a spiegare al pubblico cosa stesse per succedere.

Il cambiamento decisivo nella drammaturgia è stato introdotto durante la residenza successiva in cui è stata decisa anche la realizzazione del sito web. Il debutto nel novembre del 2021, dopo un lungo periodo di chiusura degli spazi teatrali a causa della pandemia, non ha giovato alla circuitazione dello spettacolo, dato che per l'intero settore delle arti performative era in corso una riprogrammazione delle date saltate precedentemente. La replica presentata a Centrale Fies faceva parte del festival *Un weekend cannibale da sogno* che ha visto Francesca Pennini e CollettivO CINETICo direttamente impegnati nella curatela dell'evento tutto dedicato alle tematiche dello spettacolo. A partire dall'estate 2022 erano previste altre date, ma la compagnia ha

preso una decisione radicale, motivata da ragioni artistiche e manageriali, interrompendo la tournée e mettendo in *stand by* tutti i progetti futuri. L'intero progetto sembra costruito apposta per arrivare a questa decisione, come se la ricerca stia proseguendo ora in una forma ancora più estrema che si sposa non solo con l'immobilità, la resistenza e la lentezza, ma soprattutto con la critica (e autocritica) al sistema teatrale italiano. In particolare la compagnia, con la sua decisione, ha preso una posizione netta nei confronti dei ritmi di creazione e i criteri di riconoscimento sia artistico che produttivo imposti da questo sistema. Le diverse riforme del Fondo Unico per lo Spettacolo, la forte dipendenza dai bandi che condizionano la creazione degli spettacoli sempre più simili a progetti e l'importanza della circuitazione all'interno dei festival o delle rassegne "vetrina" sono solo alcuni esempi di come il sistema produttivo dello spettacolo dal vivo in Italia non sia ancora riuscito a definire in maniera chiara una linea manageriale sistemica che riesca a conciliare gli aspetti produttivi ed economici con quelli artistici. La pandemia ha evidenziato alcune fragilità e provato a introdurre alternative, una tra tutte il grande ricorso al digitale, che non hanno però semplificato il quadro. In questo contesto, il percorso produttivo di *Manifesto Cannibale* è un esempio di adattamento a queste difficoltà e una risposta alle criticità del sistema teatrale.

La ricerca pluridimensionale di *Manifesto Cannibale* è stata affrontata dalla compagnia come un esperimento iniziato senza una vera e propria tesi da verificare o confutare. La scelta di accogliere gli imprevisti e renderli parte integrante della ricerca ha reso chiaro come non sia possibile individuarne un punto di arrivo, così come non si possono considerare dei prodotti finiti e indipendenti le molte dimensioni dell'esistenza delle opere (performativa, digitale, teorica, personale degli artisti e degli spettatori). Proprio come la mescolanza evocata dalla metafora cannibale, in questa ricerca ogni dimensione è contenuta nell'altra ed esiste in funzione di questa concatenazione.

L'analisi condotta in questa tesi ha evidenziato gli elementi costitutivi dell'opera e le trasformazioni che hanno inciso sulla drammaturgia e sulla scelta delle tematiche. Ha evidenziato, inoltre, quanto il progetto *Manifesto Cannibale* sia complesso e senza una conclusione definitiva. La gara di immobilità finale, riportata in maniera diversa e non altrettanto incisiva nel sito web, può ora manifestarsi anche a livello sistemico con la

sparizione dalle scene della compagnia. In questo momento, infatti, la sottrazione intrapresa dall'autrice in *Manifesto Cannibale* è stata abbracciata dall'intero gruppo.

Per conoscere a quali riflessioni porterà questa nuova dimensione “fantasmica” di ColletivO CINETIC0 bisognerà attendere, ma la rivendicazione politica di questa scelta, esattamente come per *Manifesto Cannibale*, avrà valore non tanto nel momento della sua conclusione, bensì durante il suo svolgimento.

APPENDICI

APPENDICE 1

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

Buzzoni: Francesca, ho letto una tua intervista su Sipario²²⁷ 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

²²⁷ 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].

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 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 CINETICO. 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 CeticO 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 conoscevo 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 scomodo 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 capitolando 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 despótica. 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 Spectre*) 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 CINETIC0 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*.

APPENDICE 2

Conferenza *Francesca Pennini in conversazione con il filosofo Paolo Pecere* tenutasi nell'ambito di *Un weekend cannibale da sogno*, 29 maggio 2022 presso Centrale Fies Dro (TN)

Francesca Pennini: Benvenute e benvenuti, faccio una piccola introduzione, siamo all'ultimo giorno di questo *Weekend cannibale da sogno* iniziato giovedì che si è articolato in vari eventi e che oggi finisce con una serie di azioni un po' più partecipate. Ieri sera Paolo Pecere, che è qui con me, è stato presente allo spettacolo *Manifesto Cannibale* e questo vuole essere l'innesco di una conversazione che abbraccia tutte le tematiche che hanno intessuto questi giorni. Paolo è laureato in Filosofia ed estetica e insegna Storia della filosofia all'università di Roma Tre. Ha scritto moltissimi testi di cui mi sono appuntata i titoli quindi posso citarli, in particolare il saggio *Il dio che danza. Viaggi, trance, trasformazioni* (nottetempo 2021) che è stato il motivo per me fondamentale per invitarlo a questa discussione e uno stimolo molto potente per me di riflessione comune. Tra i suoi libri: *La filosofia della natura in Kant* (Pagina 2009), *Dalla parte di Alice. La coscienza e l'immaginario* (Mimesis 2015), *Soul, Mind and Brain from Descartes to Cognitive Science. A Critical History* (Springer 2020), *La natura della mente* (Carocci 2022), e i manuali di Filosofia per Licei *La ricerca della conoscenza* e *Vivere la conoscenza* (Mondadori 2018, 2022, con R. Chiaradonna). Scrive di viaggi e di libri sul "Tascabile" Treccani. Ha pubblicato i romanzi *La vita lontana* (LiberAria 2018) e *Risorgere* (Chiarelettere 2019) e ora si sta occupando in particolare anche della riflessione sulle piante e quindi dal percorso legato agli stati di *trance* si creano nuove connessioni con questa che sentivo essere la nostra ricerca. In *Manifesto Cannibale*, non so quanti di voi c'erano ieri sera, la richiesta che viene fatta al pubblico è quella di restituire una visione sotto forma di "allucinazione" o di sogno, cioè una percezione assolutamente soggettiva e forse anche giustamente alterata, di quello che ha visto. Stiamo raccogliendo su questo sito-organismo (www.manifestocannibale.it) tutte le allucinazioni che ci arrivano e, a maggior ragione, mi piacerebbe sapere il tuo punto di vista specifico, Paolo, motivando un po' il percorso di conoscenza che hai sui temi della tua ricerca, usandola come espediente per la riflessione.

Paolo Pecere: Vorrei ringraziare per l'invito e anche spiegare perché l'incontro tra questo spettacolo e la mia ricerca è arrivato al momento giusto. Come ha detto Francesca, io mi occupo di filosofia e negli ultimi anni, per un progetto che è diventato il libro *Il dio che danza*, ho viaggiato molto per osservare delle performance di danza. Il libro è dedicato alle danze rituali che implicano il raggiungimento di stati di *trance* e di esperienze di trasformazione. Quando ho letto le note di Francesca sullo spettacolo e quando ho visto una prima messa in scena, sono rimasto colpito proprio perché ero nella fase in cui avevo almeno parzialmente concluso questa ricerca e mi sono ritrovato a osservare dei corpi addormentati sulla scena in uno spettacolo che tra i temi ha quello della trasformazione. Una trasformazione che però non passa attraverso una elaborazione razionale, ma tramite delle esperienze e mi sembra che l'esperienza che si propone di immaginare allo spettatore attraverso i *performer*, sia quella di diventare simili a una pianta. Perché questo aspetto mi è sembrato interessante? Rispondo con due brevi considerazioni. Per un verso ci ho trovato qualcosa - anche nelle cose che Francesca come autrice dice sulla scena invitandoci a fare questa riflessione - che assomiglia a un aspetto positivo e incoraggiante di rallentamento. Lei racconta che il rallentamento è stato anche un arresto forzato e in effetti il pubblico è coinvolto a entrare in questa esperienza anche in base al vissuto collettivo che abbiamo conosciuto con la pandemia. Il rallentamento, dicevo, mi sembra una cosa benefica. Quello che vedo avvenire nello spettacolo è un graduale ritrovarsi di soggetti che non parlano, che sono dei corpi, e quando l'ho visto per la prima volta ho riflettuto sulla loro immobilità. Questa immobilità forzata mi ha fatto pensare che quella può essere un'opportunità. La scena ci invita a cogliere l'opportunità di rallentare per andare a fondo e capire alcune cose. Cosa possiamo dire avvicinandoci allo stato di una pianta? Sicuramente che è un essere vivente che ha qualcosa in comune con noi. Io, da studioso di filosofia, per trovare un aggancio con le piante vado indietro, riavvolgo la storia della filosofia e in Aristotele trovo che la pianta, più precisamente l'anima vegetativa, è uno stato fondamentale della vita, qualcosa che tutti hanno, anche gli animali. Però alla pianta manca la volontà di potersi muovere nello spazio. I *performer* fanno un passo indietro rispetto all'animalità, si arrestano e ritrovano le proprie funzioni vegetative, che poi sono anche quelle che danno luogo nell'immobilità a delle immagini, al sogno per esempio. Tutto questo mi sembra una grande opportunità e quegli esercizi, quelle scene

a cui abbiamo assistito ieri, mi sembrano delle esperienze che coinvolgono chi le osserva spingendolo a imitarle nella mente. Faccio alcuni esempi di scene che ho visto: il copro sotto la luce rossa mi faceva pensare a una serra; i movimenti che improvvisamente si arrestano mi fanno pensare che le piante si muovono, anche se non lo percepiamo, perché vivono in un tempo diverso molto più lento del nostro e così via... Poi c'è quella scena molto bella con i piedi intrecciati come se tutti quei corpi fossero un unico organismo con delle radici in comune. Tutte queste sono delle modalità d'essere di una pianta: essere una colonia, muoversi molto lentamente e non verbalizzare.

Però, concludo, c'era in questo spettacolo anche un che di inquietante tale da non disporrmi del tutto a una condizione di serenità. Lavorando a *Il dio che danza* ho indagato molto sul versante antropologico e ho scoperto questo autore, Ernesto De Martino, che scrisse un libro intitolato *Il mondo magico*, dove a un certo punto riferisce di una condizione diffusa in molte culture del mondo, dalla Melanesia alla Siberia e al nord America, in cui delle persone in seguito a uno *shock* e una condizione di grande malessere si immobilizzano e cominciano a identificarsi con le piante. L'individuo si paralizza e inizia ad avere degli stati di ecolalia e ecoprassia, in cui ripete i movimenti dell'ambiente come, ad esempio, il movimento delle fronde degli alberi. Per essere liberato ha bisogno del concorso di una figura esterna che inneschi un rituale e secondo me *Manifesto Cannibale* ha bisogno di qualcosa del genere. La figura che ci parla all'inizio, interpretata da Francesca che ci introduce a questa esperienza e che vede questi corpi immobili, è un po' come il regista di questo dramma in cui questi personaggi, che non sappiamo perché sono ritornati a questo stato vegetale, ritroveranno un'armonia che immagino sia suggerita nell'ultima delle brevi scene che abbiamo visto. Un'armonia tra l'essere animale e la dimensione più profonda e onirica che è l'essere pianta. Questa è una mia prima impressione ma non so se queste mie osservazioni fossero nelle tue intenzioni.

Pennini: Si mi risuonano in modo fondamentale ed è molto interessante perché le sento rilette in altro modo. Questa figura, che sento difficile dire che interpreto ma su cui provo a lavorare, ed è la cosa più terrorizzante del lavoro, forse la sento più come un tramite di questo stato, non solo rispetto alla scena, ma rispetto a quello degli spettatori. Una possibilità di veicolare una trasformazione che possa essere della natura

di ciò che sta accadendo. Sento, e non so se è così ma è come sto cercando di elaborare questo fenomeno, che quel tipo di stretta di mano che viene dato nell'incontro con il pubblico all'inizio è veramente l'innescò fondamentale per creare uno stato, una condizione d'esistenza. Ha qualcosa di delicatissimo, alchemico e un po' magico per me, che non dipende soltanto da quello che dico ma dalla reattività con la realtà. Per me questo lavoro sul vegetale, o sullo stato vegetativo, è un esercizio su una complessità inaspettata. Questo esercizio sul ridursi al limite, farsi fronda o farsi lentezza non è un semplificare, o meglio forse come ogni semplificazione è trovare una differente forma di complessità. Noi abbiamo delle vie molto agevolate per spostarci, fuggire da un pericolo, comunicare col contesto e con gli altri. Nel momento in cui vado a sottrarre quella dimensione comoda di strumenti devo utilizzarne degli altri più sotterranei che normalmente, secondo me, sono latenti. Il lavoro che abbiamo fatto va in questa direzione e chiama anche uno sguardo di questo tipo.

Faccio un esempio che mi è venuto in mente anche pensando a questi stati post traumatici vegetativi. Nel processo di creazione c'è un esercizio che facevamo *inter nos* con gli artisti della compagnia e che abbiamo fatto anche qua a Dro quando eravamo in residenza che si chiama la *Randomness*. Io la presento come una malattia. Qualcuno può avere la *Randomness*, una malattia latente che hai e che non si esprime finché non c'è un *trigger* e questo può essere qualsiasi cosa, nel tuo racconto l'elemento traumatico, per esempio; nel nostro caso poteva essere "qualcuno beve", "passa un'ambulanza", la persona sa di avere questo specifico *trigger*, gli altri non sanno qual è e quando questo succede, in qualsiasi momento della giornata, si abbandona completamente, passivamente con gli occhi chiusi e non può tornare finché qualcuno non fa un'azione su di lui (noi avevamo il "tirare l'alluce" e giocavamo con la parola "allucinare" che è anche l'inizio dello spettacolo quando uno spettatore per dare inizio alla scena deve svegliare Davide tirando il cordino ce ha legato all'alluce). Quello stato di passività totale arriva in un momento "x", quindi non nel campo della sperimentazione delle prove, ma nel campo della vita. Ad esempio, alla festa di Ferragosto a me si è scatenata la *Randomness* e sono rimasta stesa, mi hanno decorata con dei fiori mentre gli altri mangiavano; Marco è stato portato in un bar con lo *shock* di tutti gli astanti. Il gioco per tutti quelli che sono fuori è di prendersi cura ma anche di tutelare lo stato di chi è abbandonato. Secondo me l'idea, correggimi se sbaglio, è

un po' sciamanica dell'avere, comunque, una figura che deve essere un tramite. Non puoi scegliere di uscirne completamente, deve esserci un passaggio che non dipende da te se no non saresti completamente in quello stato e te lo puoi godere appieno proprio perché ci sarà qualcun altro che si prende la responsabilità di tirarti fuori. Chiaramente è un fenomeno che ha preso delle virate estremamente goliardiche però il tipo di condizione a cui ti chiedeva di accedere era veramente quella di un abbandono totale. Secondo me ci sono in questo esercizio due aspetti: uno l'abbandono del soggetto con la *Randomness* o del soggetto vegetale, che in qualche modo deve trovare un *problem solving* per stare nella realtà che non può scegliere; l'altro di chi è fuori e non riesce a empatizzare con le problematiche di quel soggetto per cui, come io sposto una pianta che sta cercando di andare da un paio di mesi verso la finestra e la ruoto dall'altra parte rovinando il suo progetto ma non riesco a toccare questo fenomeno, anche con le persone che avevano la *Randomness* c'era il tentativo di metterle in una posizione più comoda, riconoscere cosa fosse dannoso o meno e mediamente sempre sbagliare. Per aiutare la persona abbandonata gli si creava lividi che rimanevano per giorni e altri aneddoti che ora non racconto. Questo per me era il meccanismo del rapporto con l'altro e del fuori, che non è soltanto l'altro irricognoscibile perché di un'altra specie o di un'altra cultura, è anche l'altro che conosco benissimo con cui ho condiviso anche anni di vita, ma che è in un altro stato e quello stato è sufficiente per essere in un altro pianeta. È l'invito al fare del proprio corpo la possibilità di comprendere lo stato dell'altro. Mi sembrava che l'interpretazione fosse impossibile e che soltanto l'incorporamento permettesse una comprensione. Ad esempio, per capire cosa significa per una persona rimanere accasciata su questo tavolino bisognerebbe necessariamente accasciarsi sul tavolino. Anche per comprendere cosa significherebbe essere immobili come una pianta, essere lenti o dover telepatizzare invece di parlare, ci si dovrebbe mettere in una condizione simile.

Pecere: Una delle cose che hai detto adesso, per tornare all'analogia che ho trovato tra questo spettacolo e una forma di rituale, è la dimensione comunitaria. Nello spettacolo non c'è una persona che si abbandona ma c'è un gruppo di persone che stanno insieme, delle persone che osservano questo processo e c'è un'osservatrice privilegiata. Tutto questo fa pensare a quello che succede, se guardo questo spettacolo con gli occhi

dell'antropologo, in tantissime altre culture. Ne *Il dio che danza* ho cominciato dal tarantismo in Puglia: persone che d'estate si lasciano cadere a terra dichiarando di non poter fare più niente, che possono essere curate solo da una comunità che mette in scena un rituale coreutico-musicale per uscire fuori da questa condizione. È un rituale di gruppo. Allontanandoci dall'Italia, se si va a vedere cosa accadeva nei rituali sciamanici della Siberia, si trova una figura che per superare la crisi di una comunità si addossa la loro condizione, qui coincidente con la possessione da parte di spiriti che stanno minacciando la comunità. Nel corpo di questa figura magica ha luogo un dramma che è benefico per chi sta osservando. Alla fine c'è una negoziazione con ciò che minaccia e una riconciliazione con la natura. Lo Sciamano fondamentalemente, almeno sul piano mitologico, comunica con spiriti vegetali e animali per negoziare l'equilibrio con la comunità umana. Per esempio alcuni animali saranno uccisi durante la caccia perché ne abbiamo bisogno per sopravvivere e d'altra parte molti uomini moriranno in questo e si immagina che vadano a compensare quelle perdite. Quindi c'è il tema di un equilibrio che viene ricostituito per il sostentamento degli individui e c'è un modo collettivo per affrontare questa situazione. Come dire, il teatro e la danza, sono storicamente nati da rituali e vedendo questo spettacolo, se lo guardo con occhi diversi dal sistema delle arti, ci ritrovo quello stesso meccanismo di dramma e finzione dei rituali e vengo coinvolto nel tentativo di capire cosa stanno provando quelle persone.

Parlando ieri con gli interpreti e leggendo le loro testimonianze, ho scoperto che l'immobilità per molti di loro porta a stati alterati di coscienza, la perdita della propriocezione, c'è un momento in cui si svanisce. Questa è la cosa interessante di tutti questi fenomeni, che sembra strana al primo impatto. Quello che sembra un impoverimento, una sottrazione è un passaggio necessario per una guarigione. Questo si ritrova in tantissimi rituali terapeutici di *trance*, bisogna passare per una condizione di privazione, spesso in altre culture descritta come possessione da parte di dei, per poter ritrovare e ricostruire un proprio esserci e la propria presenza. Questo mi fa capire il perché le piante e ci vedo un'analogia rituale e sciamanica come hai detto tu. Poi il termine sciamanico, che ha origine in Siberia, è stato applicato ad alcune figure che svolgono un'analogia funzione nel bacino amazzonico in cui effettivamente i rituali di protezione della comunità e di ricostruzione dell'individuo sono associati sia agli

spiriti delle piante, sia al consumo di alcune di queste che aiutano a indurre degli stati alterati di coscienza. A maggior ragione, in quelle culture si potrebbe trovare una correlazione ulteriore alla ricerca che avete fatto.

Pennini: Mi interessa molto anche andare in questa direzione di stati alterati di coscienza e consumo di sostanze. È una delle curiosità che vogliamo portare avanti nelle ricerche future, per cui c'è anche questa prospettiva e mi viene da dire che in qualche modo è in continuità di un percorso rispetto alla ricerca precedente. Ho questa domanda, che è una curiosità proprio personale sul rapporto della scena con il rito e mi piacerebbe sentire la tua opinione. Nel mio percorso creativo e nei lavori di CollettivO CINETIC0 c'è tantissimo l'idea di costruire dei riti, ovvero qualcosa che in qualche modo è sia legato a un'esperienza, sia a uno stato di reale condizione più che di rappresentazione e di coinvolgimento di tutti i soggetti. Non è un prodotto che viene fornito allo spettatore ma questo è a tutti gli effetti complice del rito e ne viene toccato. Che possibilità chiude la scena in quanto tale rispetto a questa condizione o che possibilità apre secondo te?

Pecere: Secondo me il punto è questo: l'origine rituale del teatro è fuori discussione. Il teatro occidentale (la tragedia e la commedia), lo sappiamo e ne abbiamo proprio la testimonianza di Aristotele, sarebbe nato dalle processioni dionisiache in cui a un certo punto una persona cantava, faceva discorsi e si staccava dal corteo cominciando a interloquire con il questo. Quello era il primo attore che dialogava col coro finché poi questo processo di distacco è proseguito e si è staccata una seconda voce che interloquiva con la prima creando un dialogo fra due attori. Il coro è sempre sullo sfondo e rappresenta la comunità. Tutto questo nasceva senza un pubblico, o meglio, il pubblico era il coro. Naturalmente il problema, ed è un po' quello che tu mi chiedi, è: cosa succede nel momento in cui il teatro è inteso come spettacolo? Il pubblico inizialmente sembrerebbe tagliato fuori da questo processo perché si perde di vista il fatto che questo faceva parte dello stesso corteo, che cantasse all'unisono inizialmente, mentre poi l'interloquazione è diventata un dialogo interno alla comunità. In teatro, almeno dalla parte del palco, ci si accorge di questa distanza e si può provare ad accorciarla. Nello specifico la dimensione ludica e di gioco che c'è nello spettacolo serve a questo. La prima volta che l'ho visto mi è sembrato che gli interpreti stessero

scherzando e che si stessero divertendo e mi sono chiesto: come mai questa cosa che sto guardando è seria ma al tempo stesso scherzosa? Alla fine ho capito che c'era un'altra analogia con i rituali. Tanti antropologi hanno capito una cosa: per comprendere un rituale in cui una persona diventa qualcun altro, una buona chiave di accesso è tornare a uno stato che tutti abbiamo vissuto e cioè l'infanzia. Ricordare che il gioco di essere qualcun altro in uno spazio in cui ci sono i propri amici, altri corpi, ma non c'è più l'identificazione normale è una cosa con cui in realtà abbiamo una grande familiarità. Il fatto che poi ci siano sulla scena anche dei giochi, c'è stato a un certo punto "1 2 3 stella" che è un gioco a cui tutti abbiamo giocato, è significativo non solo perché accorcia la distanza, ma lo spettatore riesce in questo modo a tornare all'infanzia e capire che cosa sta succedendo sul palco.

Annotazione a margine. Ieri mentre guardavo lo spettacolo poi mi sono ricordato una cosa. Quando andò in scena per la prima volta la *Sagra della primavera* di Stravinsky, balletto in cui c'erano questi movimenti mai visti fatti da Nijinsky, c'era un pubblico spaccato a metà: quello innamorato dell'avanguardia che stava capendo che stava succedendo qualcosa di nuovo e quello dei borghesi abituati al balletto classico che si è scandalizzato e che ha cominciato a urlare, tanto che pare che in teatro accesero e spensero le luci per cercare di calmare un attimo il tumulto. Nella recensione che uscì su *Le Figaro* un critico disse che sulla scena si erano viste scene di "puerile barbarie" e io ho pensato che questo si potrebbe adattare a questo spettacolo come un complimento perché la "barbarie" si ritrova nell'assenza di parlato e il "puerile" in quel ritorno allo stato magico infantile in cui si riesce a capire la trasformazione molto più che nello stato adulto.

Pennini: Trovo molto pregnante la dimensione del gioco sia per questo stato legato all'infanzia che per la sua permeabilità. In molti lavori di CollettivO CINETIC ci sono delle dimensioni ludiche e per me hanno varie chiavi. Una è quella di rendere il fenomeno reattivo alla realtà per cui non lo puoi provare, è come se ti mettessi a coreografare i passi di una partita di calcio. Non avrebbe nessun senso dire faccio destra, sinistra, calcio. Quindi definire le regole e lasciare che il movimento, l'azione, sia una conseguenza la rende molto viva perché l'intenzione è proprio settata diversamente. È totalmente un'intenzione di azione e non di riproduzione. In qualche modo è stato per me anche il veicolo per poter lavorare con dei corpi e delle persone

che venivano da percorsi molto diversi. Creare dei dispositivi che fossero dei giochi sostanzialmente, o dei sistemi di regole più che delle procedure, è per me importante. Credo che questi sistemi di regole siano il senso registico, perché qualsiasi conseguenza è giusta perché coerente con quella dimensione e non la puoi veramente prevedere. Dall'altra parte, anche per le persone stare in scena è essere veramente in una dimensione di gioco. Quella cosa ha un valore a sé, non stai lavorando in quel momento, stai giocando a tutti gli effetti e questo ha un valore forte al punto che in alcune creazioni c'erano tutta una serie di premi e scommesse totalmente interne alla compagnia ma fondamentali perché la scena avesse quella vibrazione. Credo che anche sullo spettatore l'energia di quel gioco attecchisca. La dimensione di tifoseria che si può muovere sulla gara di immobilità finale ha un effetto forte. Un sacco di persone sono venute a dirmi "scommettevo su questo... Scommettevo sull'altro" e quindi anche lì, in una realtà immobile, c'è una dimensione di gioco nello sguardo del pubblico. Forse è un gioco che passa su un tentativo di empatia con l'altro, un tentativo di immaginarsi com'è tenere quel braccio così o tenere quella gamba lì e via dicendo. Forse quella ludica è una chiave interessante da tanti punti di vista.

Pecere: Vorrei fare una domanda io. Dato che la stessa immobilità a un certo punto fa emergere dei pensieri, lo raccontavano anche i *performer* ieri dopo lo spettacolo, e che questa gara di immobilità, secondo me, è una gara al contrario perché non è una gara a chi resiste di più ma sul perché devi resistere, ti voglio chiedere perché la pianta? Non solo per le analogie con l'immobilità ma anche perché ci sono piante in scena, insomma come è venuta l'idea anche di proporre esercizi con quel tipo di modello?

Pennini: Devo fare un po' di archeologia nei miei pensieri perché son passati tre anni da quando ho iniziato. La motivazione dell'inizio del lavoro è che questo rispondeva a un altro che giocava invece sull'accelerazione in cui il mondo estetico di riferimento era quello dello sport. C'erano gare di accelerazione che paradossalmente distruggevano il senso coreografico, perché chiaramente una coreografia non è migliore se è fatta più velocemente possibile. Per me era interessante vederla proprio deteriorata dalla rapidità e, per rispondere a questa ricerca ho pensato di lavorare sull'immobilità. La pianta è un po' lo stereotipo dell'immobile. "Essere fermo come una pianta", "piantato lì", in stato vegetativo sono detti comuni, ma oltre a questo è la

qualità dell'immobilità della pianta che mi interessava. Intanto l'aspetto del mistero e del controintuitivo che porta con sé, cioè il fatto che ci appaia ottusa, qualcosa che invece nella realtà dimostra una complessità, una raffinatezza di strategie e di articolazione che non è immediata. Mi interessava della pianta questo aspetto da scoprire, cioè che avesse una doppia faccia: una stereotipata e una invece esattamente all'opposto. Poi perché performativamente immaginarsi pianta dà intensità all'immobilità. Si ha come un abbassamento del volume del corpo. Non è esattamente spegnere l'interruttore, è invece immaginare l'immobilità di una pianta cambiando frequenze come se ci fosse un urlo fortissimo ma in ultrasuoni, per cui non lo posso sentire ma devo trovare quel tipo di pulsazione che è semplicemente in un altro registro. L'immagine per me inizialmente era proprio quella di vedere una pianta aggrappata a un dirupo, che costantemente sta attivamente lavorando a stare lì. È un'immobilità che lavora per essere ferma, che non è semplicemente disattivata. Poi mi piaceva moltissimo l'idea che dal punto di vista della comunicazione, della lettura relazionale, che le piante avessero altre strategie e che quindi lo stare fermi ti costringesse a un diverso tipo di *problem solving*. Ovviamente noi potendoci spostare risolviamo i problemi in un modo molto *basic*. Le piante invece sono capaci di inventarsi tutt'altro, come ad esempio quella pianta che, attaccata da un certo tipo di parassiti, emette delle sostanze che attirano i predatori di quei parassiti. Come noi ci possiamo attivare a questo livello microscopico per rendere più complesso il nostro stare? Infine, mi viene da dire che per me la pianta era anche un po' il simbolo dello spettatore. Detto così sembra un po' offensivo ma spesso passa l'idea che lo spettatore stia lì come una pianta fermo a guardare, invece per me era l'emblema di una capacità ricettiva dello stato contemplativo-attivo.

Pecere: Da quello che hai detto magari è interessante ricordare questo aspetto della vita delle piante che negli ultimi anni, anche nella botanica, sta venendo molto approfondito, ovvero l'aspetto sociale. Il fatto che un singolo esemplare di albero normalmente vive scambiando continuamente segnali con i propri simili è affascinante. Sono delle forme di vita e, secondo una certa definizione anche di intelligenza, che però a differenza degli animali come noi non hanno quasi certamente un sé individuale. L'individuo non punta un proprio obiettivo ma piuttosto vive in rete. Lo ritrovo in quello che tu dici e c'è anche un altro nesso con questo aspetto rituale

che ricordavamo prima: in tutti i rituali in cui l'individuo si perde e poi si ritrova, si abbandona temporaneamente o perdere la propria ordinaria personalità, il nucleo fondamentale del dramma è che quello che di norma sei tu, il tuo io, si scopre che può essere modificato e cambiato. In realtà quello che poi emerge spesso, soprattutto nei cosiddetti rituali di *trance* e possessione che ho studiato, è che ci sono altre persone che vivono all'interno dell'individuo. Ruoli, o comunque complessi di personalità, che normalmente non possono essere espressi, anche per ragioni sociali, e non possono quindi vivere, ma che in certi contesti rituali si lasciano andare. Ho visto per esempio nella *Umbanda* brasiliana che le persone cominciano a cambiare completamente il loro modo di comportarsi e in quello spazio lì si permettendo di liberare un altro sé che normalmente è oppresso. Questo è un problema degli esseri come noi, perché la pianta, che non ce l'ha un sé, può fare quello che vuole dato che corrisponde a uno stato vitale che precede questa definizione. Le piante sono delle comunità. Stavo pensando anche però, e questo forse ce lo puoi confermare, che poi in quelle posizioni, in quello stato sul palco, forse nel privare il *performer* della vista o del movimento si acquistano altri sensi. Sulla pelle si percepisce qualcosa di più e se fosse così questo sarebbe interessante. Tra l'altro, il fatto di percepire quello che succede agli altri esemplari della propria specie in un ambiente, come accade nelle foreste per cui in presenza di un incendio gli alberi emettono una serie di sostanze chimiche per comunicare, potrebbe essere un processo anche che ha a che fare con dei tempi evolutivi della vita delle piante che non sono i nostri. Anche questo è un'altra dimensione affascinante dell'avvicinarsi a questo stato. Un'altra cosa mi viene in mente, è quel romanzo molto bello che è stato pubblicato qualche anno fa dallo scrittore americano Richard Powers, che si chiama in traduzione italiana *Il sussurro del mondo* (in inglese *The Overstory* che vuol dire letteralmente lo strato superficiale di una foresta, le chiome) in cui si racconta delle vite di tanti esseri umani collegate a degli alberi che loro hanno amato e che ovviamente hanno una vita molto più lunga di tutti questi individui. Si svolgono intere storie familiari nella vita di un solo albero. Anche rispetto a quello a cui si accede nell'immobilità c'è una dimensione di spontanea collettivizzazione dei problemi e anche una capacità di ragionare su tempi lunghissimi. Tu pensi che si aggiunga qualcosa di sensoriale con l'immobilità mentre qualcos'altro viene tolto?

Pennini: Sì, assolutamente. Anche l'immobilità ti dà la possibilità di andare ad amplificare dimensioni che, sommate all'occhio chiuso (ad esempio nella scena finale abbiamo gli occhi chiusi) permette realmente di entrare anche a livello immaginifico nella verità di quelle sensazioni che si trasformano tantissimo. In questa lunga durata c'è veramente una possibilità di metamorfosi interna, avviene una trasformazione. Per me è estremamente vivido il film interiore che succede ogni sera ed è sempre diverso, tutte le volte che l'ho fatto. Cambia proprio l'interpretazione anatomica del corpo. Qualcosa che credevo vero nello "stato di veglia", intuitivamente nell'immobilità non è più vero per quel corpo. È come essere in un sistema non euclideo, è un'altra verità di percezione dove possono non esserci delle articolazioni che invece ci sono, possono essere infinite, cambiano completamente le proporzioni. Questa sottrazione amplifica l'attenzione e il suo spostamento nel corpo e nel movimento. Penso che sia uno stato simile a certe forme di meditazione. Sarei curiosa anche di sapere cosa succede a livello cerebrale, perché da un lato c'è un'amplificazione della consapevolezza e dell'attenzione, dall'altro c'è un lavoro di resistenza fisica, per cui non è soltanto essere fermi immobili, ma è anche un'attività che a tutti gli effetti non è passiva. Però è un altro modo di interpretare quell'attività e a un certo punto è come se non fosse più un tuo dovere. Non stai veramente facendo qualcosa, sei spettatore di uno stato in cui il tuo corpo sta lavorando ma senza quella forma di volontà del predatore. Quello che cercavo di pensare ieri sera è proprio come nell'immobilità quelle che sono intuizioni, per cui sei con gli occhi chiusi e percepisci che qualcuno si sta spostando sulla tua sinistra, delle persone stanno parlando, sono cambiate le luci o c'è una corrente d'aria che prima non c'era, non sono una rilevazione di dati nitida come può essere quella di un esperimento scientifico. Secondo me è una forma di intuizione che in realtà permette di accedere a delle vere percezioni non abbastanza forti per essere processate come siamo abituati a fare. Questa chiaramente è una mia interpretazione che non ha nessuna base scientifica, faccio questo *disclaimer*. Però è sorprendente come grazie a quello stato, e alla durata di quello stato, sono accessibili informazioni che poi risultano essere vere anche se non si sa come si è arrivati a capire che stava succedendo quello. Nel pensiero abituale non si riescono a sentire, a un certo punto ci si deve soltanto credere. Questa cosa che sto dicendo forse può sembrare un po' troppo campata per aria, ma penso che sia veramente necessario provare la condizione.

Parlarne e basta è difficile, quell'immobilità è un veicolo per l'attenzione, non è una condizione automatica per cui basta stare immobili affinché ti succedano queste cose. Stando tanto immobili e allenandosi a questo si prepara un terreno per cui il livello dell'attenzione è disattivato nel corpo, o attivato diversamente, e c'è una trasformazione di stato. La sensazione è che veramente, anziché lavorare coreograficamente a sollevare le gambe, fare delle rotazioni, tu stia lavorando a delle acrobazie microscopiche per cui, come la richiesta di aiuto contro i parassiti della pianta, tu umano stia mandando solo con l'attenzione il sostegno che ti serve alla spalla sinistra che stai sostenendo senza muoverti. Forse in questo modo stai lavorando sulla scomposizione di poche fibre muscolari o di un afflusso diverso di sangue. Non so se mi sono riuscita a spiegare ma questo è un po' il tipo di lavoro e va raccontato in questa forma un po' mistica. Se vuoi ti passo la parola e poi dopo se volete collezionare qualche domanda per questi ultimi minuti di dialogo attiverai una regola perché mi sembra che effettivamente parlarne abbia poco senso e così anche voi avete la possibilità di provare empiricamente quello che vi sto raccontando. Vi propongo di sovrapporre questa piccola attività, a me piacciono moltissimo le pratiche che si sovrappongono alle cose. Mentre ci facciamo l'ultima chiacchierata, sono benvenute domande e anche le vostre allucinazioni su quello che avete visto, aggiungiamo questa regola: quando qualcuno suona questo campanellino, sarò io questa persona in questo caso, tutti quelli che sentono il suono si immobilizzano. È una cosa che facciamo spesso nelle nostre pratiche di consapevolezza. Durante questo momento si sta immobili finché non suona di nuovo, lo può suonare soltanto la persona che l'ha suonato la prima volta. L'invito è da un lato a fare un esercizio fisico e vedere cosa succede a fermarsi in una certa posizione anche scomoda e dall'altro di fare un esercizio filosofico. Non dovete pensare al dover stare lì un certo tempo ma pensare che in quel momento il tempo non esiste, diventa verticale, è come se non ci fosse più qualcosa che scorre, ma una parentesi in cui si precipita in un'infinità. Se mi concentro e se credo a questo principio il corpo segue. Quindi al suono del campanellino si chiudono gli occhi e si sta immobili esattamente come si è ci si accorgesse di tutto ciò che c'è intorno e di cui non ci stavamo accorgendo. Quando risuona si continua come se niente fosse.

Pecere: Ora ho la foga di parlare, devo riempire questo momento prima di essere paralizzato. Volevo dire, per incoraggiare quello che hai detto poco fa, che credo che probabilmente ci siano delle basi scientifiche in queste percezioni, ma comunque è un dato di fatto assodato che la deprivazione sensoriale produca stimoli e produzione di immagini. Qualche anno fa stavo lavorando sulle caverne preistoriche, cioè sull'interpretazione di queste pitture che sono la prima forma di espressione figurativa della nostra specie. Alcuni degli studiosi di questo ambito sottolineano che si sono fatti esperimenti per cui se si passa del tempo nell'oscurità a un certo punto si comincia ad avere delle visioni. Poiché niente si dispone in questa direzione, a ricreare quella realtà di fuori a rimodularla, io credo che il fatto che tu abbia pensato questo spettacolo in questo periodo di immobilità globale lo trovo congeniale. Io nei mesi dei *lockdown* a casa ho scritto tutto il libro sulla danza ripensando a 15 anni di viaggi che avevo fatto e rigirandoli in testa così, in una stanza. Diciamo nella caverna, nell'oscurità, stando immobile. Non è affatto strano che mentre alcune delle nostre capacità cognitive sono sospese le altre prendano fuoco, per così dire. Del resto, è una pratica molto diffusa in tante culture. Anche prima parlavamo di sciamani amazzonici, lì queste persone si stendono per terra e anche per 2/3 giorni prendendo questi estratti di corteccia di altre piante, vedono gli spiriti della natura e tutta una serie di cose nell'oscurità dentro una capanna. Forse ci sarà qualche ricerca che mostri effettivamente come a livello cerebrale queste funzioni però è certo che è così. Sono riuscito a dire tutto senza essere immobilizzato.

Pennini: Sì adesso devo suonare in un momento non troppo prevedibile.

Pecere: Ti chiedo quindi un commento sull'ultima scena degli esercizi... Tu non l'hai vista però. Comunque, nell'ultima delle *Ghost tracks* uno dei *performer* cammina sulle mani e porta sul dorso un vaso di una pianta; poi va dietro e c'è uno sfondo da cui appare la sua *silhouette* proiettata da una luce e in questa proiezione vediamo come se il suo corpo, quindi la sua dimensione animale, si fondesse con questa dimensione vegetale. Mi sembrava il termine di quel percorso, anche se non c'è una narrazione, e che ci fosse un po' l'idea di provare a incorporare quello che abbiamo ricavato da questi esercizi. Come se ci fosse in quella forma di essere vivente diverso da noi, dal nostro essere degli animali, se non proprio una metamorfosi, un'inclusione così fantasmatica da portarci indietro nella vita. Non so se questo era un po' l'idea, ma sicuramente ho

notato che il pezzo di Schubert che viene suonato durante quella scena racconta di questo viandante, che è poi il soggetto di queste impressioni liriche, che si è allontanato, sembrerebbe malinconico a un certo punto si ferma di fronte a una locanda in cui ha l'impressione che se ci entrasse questa forse sarebbe la morte. Alla fine di quel canto decide di non entrare perché si sente respinto, e va avanti. Ha fatto questa esperienza di arresto, però poi continua a camminare. Forse non è un caso che ci fosse quella musica in quella scena.

Pennini: Abbiamo costruito quella scena ancora un paio d'anni fa, è cambiata perché la fanno persone diverse e non so se l'azione è quella che io riconosco, ma sì c'era questo ibrido umano e vegetale e questa volontà anche di mettersi al servizio della pianta, di portarla sopra di sé e di essere sensibili al suo spostamento, al suo sostegno, un po' invertendo i ruoli e le gerarchie abituali. Forse quest'idea della vicinanza della morte in qualche modo c'è in conclusione, non tanto come vittoria, ma come metamorfosi. Non è qualcosa che ha scampato la morte ma questa è diventata un'altra forma di vita, un'altra forma di scelta. Anziché quella fine c'è una trasformazione e c'è un dietro, c'è notte, c'è altro, un altro tempo, un'altra forma di corpo. Penso che in realtà qualsiasi morte sia questo. Anche la morte è prendere una nuova forma di corpo, sostanzialmente. Nella mia testa non c'era la parola morte in quella scena, è un'interpretazione che accolgo ascoltandoti però, che mi sembra sia una delle interpretazioni possibili. Non so se c'è qualcuno che desidera chiedere o condividere qualcosa...

(suono di campanello)

Ecco, rimanete immobili. In questa immobilità provate a chiudere gli occhi, sentite quello che c'è e che cambia. Cosa in realtà si sta spostando. Sentite il rapporto tra il vostro stato interiore e l'emergere dell'esterno. Forse il tempo dell'esterno non si è fermato altrettanto, ma cosa significa credere al proprio tempo interiore e stare nella scomodità, lasciare che da quella piccola scomodità possa emergere una nuova forma di accettazione. Ci godiamo ancora un po' di infinito in questo stato, giusto in tempo per darvi la possibilità di riflettere sulle domande in realtà...

(suono di campanello)

APPENDICE 3

Intervista a Carmine Parise del 29 settembre 2022 e tabelle delle risorse economiche.

Matilde Buzzoni: Quali sono le risorse di produzione di *Manifesto Cannibale* e che tipo di supporto avete ricevuto?

Carmine Parise: La produzione di *Manifesto Cannibale* ha avuto un decorso non del tutto convenzionale per i nostri standard. Infatti, a differenza della maggior parte dei progetti della compagnia, la sua preparazione è durata quasi tre anni con molti esperimenti e appuntamenti intermedi (alcuni dei quali talmente convincenti da avere poi una vita propria al di fuori della produzione principale). Questo lungo percorso non ci ha portato quindi ad avere un grande stanziamento e ricerca di fondi iniziale da realtà esterne, ma tante piccole iniezioni economiche arrivate grazie alle diverse presentazioni/studio che alcuni festival e teatri del panorama nazionale hanno deciso di ospitare.

Una volta definita la natura esatta del progetto, due realtà molto vicine al nostro lavoro hanno deciso di far parte della rosa dei coproduttori: la Fondazione Romaeuropa e la Fondazione Teatro Comunale di Ferrara. A queste si è aggiunto l'importante supporto della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, di Centrale Fies | Art Work Space e di ATER / Teatro Comunale Laura Betti di Casalecchio di Reno che hanno contribuito come residenza, ospitandoci nei loro spazi e sostenendo in pieno le spese.

Buzzoni: Come avete gestito, a livello di produzione, il posticipo del debutto a Romaeuropa a causa delle sospensioni dovute alla pandemia? È cambiato qualcosa rispetto alle previsioni iniziali?

Parise: Come dicevo, *Manifesto Cannibale* è stato un progetto “temporalmente” molto particolare. Ovviamente, come segnali anche tu, la pandemia ha stravolto i piani produttivi e di distribuzione, ma non solo. Una creazione teatrale non è mai del tutto finita per noi, muta costantemente anche dopo il suo debutto, si evolve e si trasforma negli anni di tournée che la fanno crescere. Puoi quindi immaginare cosa possa significare per noi aver preparato uno spettacolo un anno prima della sua presentazione ufficiale. Tutto è cambiato. Noi siamo cambiati, i nostri pensieri sono cambiati, le

nostre esigenze, il mondo intero attorno a noi aveva vissuto uno dei più assurdi e impattanti eventi dell'epoca recente ed era cambiato. In questo scenario di trasformazione, a livello produttivo, è stato come ricominciare un po' dall'inizio. Lo spettacolo ha visto l'innesto di nuovi collaboratori e l'impianto scenico è diventato più ambizioso ed articolato. Tutto questo ha comportato un aumento dei costi significativo che la compagnia ha deciso comunque di sostenere per tutelare al massimo le possibilità artistiche del lavoro. Fortunatamente non siamo stati colpiti duramente dagli effetti della pandemia e abbiamo avuto la possibilità di investire sul progetto che necessitava di ulteriori risorse economiche.

Buzzoni: Nel 2020 la convenzione con il Teatro Comunale di Ferrara è scaduta e non è stata rinnovata. Per la realizzazione di Manifesto Cannibale avete svolto diverse residenze artistiche. Da compagnia come valutate questa soluzione per la creazione dei vostri spettacoli?

Parise: Avere una sala prove dove far nascere le nostre nuove creazioni negli anni è stato fondamentale per la compagnia e utilizzo la parola "nascere" non a caso. Lo faccio perché, seppure molto utile come punto di riferimento (il tempo in sala è vita per gli artisti, è esattamente dove dovrebbero passare le loro giornate), presso il Teatro Comunale di Ferrara i nostri progetti muovevano solo i loro primi passi. Svolgevamo prime sperimentazioni molto libere, con la possibilità di spaziare nelle infinite opzioni, sfruttando anche la comodità di utilizzo (geografica e formale) per svolgere sessioni iniziali anche senza tutto il team artistico coinvolto direttamente in sala. Insomma, qualcosa di speciale per piantare semi e vedere germogliare qualcosa, ma con alcuni limiti per poter far crescere una pianta sana e robusta. Ed è qui che entrano in gioco le residenze artistiche a sopperire a queste limitazioni.

Vi sono 4 grandi aspetti per noi fondamentali della residenza artistica che mi piacerebbe evidenziare:

- Il primo e più banale: è possibile approfondire la sperimentazione tecnica e di allestimento, cosa impossibile in una sala prove sfornita di una dotazione audio/luci minima, un carico elettrico sufficiente, un ring dove appendere fari e poter elaborare un disegno luci, una platea da dove osservare la scena esattamente come faranno gli spettatori una volta completata la nostra opera.

- Il secondo punto, che è un po' più legato alla nostra esperienza con il Teatro Comunale di Ferrara ma sono sicuro che anche altre realtà teatrali lo condividano, è che non ci sono limiti di orario. So che può sembrare una frase da workaholic incalliti, ma spesso durante lunghi periodi di prova vi sono tanti impegni da dover far combaciare all'interno del team, oppure è necessario dedicare la giornata alla ricerca del materiale o ancora semplicemente è necessario una giornata di riposo. Avere le chiavi del teatro ci lascia completamente liberi di gestire le sessioni di lavoro, gli imprevisti e di seguire la voglia irrefrenabile di provare qualcosa anche alle 02:00 di notte (ci capita spesso di fare sessioni di prova notturne e sono state parecchio fruttuose e divertenti).
- Terzo aspetto: fuga dalla quotidianità e vita comune. Spostarsi dalla propria città ed essere concentrati solo sulla creazione artistica è in realtà una grande risorsa, aiuta ad aumentare il focus ed allineare i pensieri. Serve ad aumentare l'affiatamento del gruppo che oltre al tempo in teatro ha la possibilità di passare assieme anche la quotidianità e conoscersi meglio, in un clima spesso piacevole dove si consolidano forti amicizie e non solo rapporti lavorativi.
- Quarto e ultimo aspetto, che riprende il punto precedente, vi è l'influenza geografica dell'ubicazione della residenza. Essere a Ferrara non è come essere in mezzo alle montagne del Trentino, nel bene e nel male. L'aria che respiri, il paesaggio che trovi davanti ai tuoi occhi, gli incontri con i locali, un potenziale isolamento e raccoglimento o un continuo passaggio di personalità e visi esterni fa la differenza. Per noi questo è importantissimo. Il luogo che scegliamo per far nascere la nostra creazione inevitabilmente la influenzerà con la sua energia. Spesso, infatti, le nostre scelte propendono per una realtà o per un'altra in base a quello che sentiamo che il nostro progetto abbia bisogno.

Per tutti questi motivi per noi le residenze artistiche sono strumenti imprescindibili e credo che siano ossigeno per tutto il mondo teatrale.

Buzzoni: La realizzazione di Manifesto Cannibale vi ha visti prendere, da un certo punto in poi, una decisione manageriale inedita riguardo a Francesca Pennini, che si è

poi tradotta anche in una scelta drammaturgica. Dal punto di vista della produzione cosa ha comportato questa scelta?

Parise: Dal punto di vista più pratico e immediato, per quel che concerne il lato produttivo, abbiamo dovuto sostituire Francesca in scena con un'altra performer (Emma Saba) e questo ha comportato irrimediabilmente un aumento dei costi di produzione e, in prospettiva, anche dei costi per la distribuzione del lavoro in Italia e all'estero. Per quanto riguarda invece la nostra organizzazione e gestione interna, che sperimentava per la prima volta una presenza alternativa di Francesca durante la creazione di uno spettacolo, abbiamo dovuto affrontare una grande sfida soprattutto dal punto di vista artistico ed alcuni componenti si sono ritrovati a ricoprire nuovi ruoli o scoprire nuove sfumature degli stessi. Non è stato semplice, ma per fortuna tutti quanti hanno raccolto la sfida e fatto tesoro di questa esperienza.

Tabella dei contributi FUS percepiti da CollettivO CineticO dal 2013 al 2020:

Fondo Unico per lo Spettacolo	Annualità	Entità del contributo
“Organismo di produzione della danza – prima istanza” (Articolo 8 – D.M. 8 novembre 2007)	2013	10.000,00 €
“Organismo di produzione della danza – prima istanza” (Articolo 8 – D.M. 8 novembre 2007)	2014	16.000,00 €
“Organismo di produzione della danza - Under 35 (D.M. 1 luglio 2014 Art. 26 comma 3)	2015	28.593,00 €
	2016	30.593,00 €
	2017	32.735,00 €
“Prima istanza” (D.M. 27 luglio 2017 n. 332 Art. 25 comma 1)	2018	39.947,00 €
	2019	42.790,00 €
	2020 ²²⁸	42.790,00 € e contributo extra di 3.236,84 €

²²⁸ A causa della situazione emergenziale pandemica, i contributi del 2020 e 2021 hanno subito una gestione particolare, congelando la situazione all'annualità 2019 e spostando in avanti la nuova annualità che sarebbe dovuta iniziare nel 2021 al triennio 2022-2024.

Tabella 3.

Tabella dei contributi regionali LR 13/99 di cui CollettivO CINETICo è beneficiario a partire dal 2015:

LR n. 13/1999	annualità	Entità del contributo
attività di produzione e distribuzione	2015	10.000,00 €
attività di produzione e distribuzione	2016-2018	21.000,00 €
attività di produzione e distribuzione	2019-2021	30.500,00 €

Tabella 4.

Elenco delle figure

Figura 1. Francesca Pennini accoglie il pubblico e spiega lo spettacolo. Foto di Carolina Farina.

Figura 2. Panoramica della scena. Foto di Carolina Farina.

Figura 3. Inizio della scena finale di *Manifesto Cannibale*. Foto di Carolina Farina.

Figura 4. Luci infrarosse. Foto di Marco Caselli Nirmal.

Figura 5. Telefono cellulare posizionato in una pianta. Foto di Roberta Segata.

Figura 6. La penombra e la luce del fondale. Foto di Matilde Buzzoni.

Figura 7. I cuscini per attutire i passi. Foto di Roberta Segata.

Figura 8. Cuffie antirumore. Foto di Carmine Parise.

Figura 9. *Randomness* <https://www.manifestocannibale.it/fitoness/>.

Figura 10. *Randomness* <https://www.manifestocannibale.it/fitoness/>.

Figura 11. *Randomness* <https://www.manifestocannibale.it/fitoness/>.

Figura 12. Inizio della gara di immobilità dell'ultima scena di *Manifesto Cannibale*. Foto di Matilde Buzzoni.

Figura 13. Francesca Pennini sotto al lenzuolo nell'atto di immobilizzare la scena. Foto di Marco P. Valli.

Figura 14. *Home page* www.manifestocannibale.it.

Elenco delle tabelle

Tabella 1. Elenco delle performance del filone di ricerca *Esercizi di pornografia vegetale*.

Tabella 2. Google Analytics relativa al sito www.manifestocannibale.it per il periodo 8 settembre 2021 - 8 settembre 2022.

Tabella 3. Contributi ministeriali.

Tabella 4. Contributi percepiti dalla LR n. 13/1999 Emilia-Romagna.

Bibliografia

- G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.
- M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, Editoria & spettacolo, Spoleto, 2017.
- M. Antonaci “Intervista a Francesca Pennini e Angelo Pedroni”, *Iperscene 3*, a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Editoria & spettacolo, Spoleto, 2017, pagg. 109-117.
- B. Balas, J. L. Momsen, *Attention “Blinks” Differently for Plants and Animals*, (19.06.2014), in “CBE—Life Sciences Education” Vol. 13, Fall 2014, pagg. 437–443.
- R. Barthes, *Il brusio della lingua* (1988), traduzione B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988.
- M. Bianchi, *Silenzi ad alto volume. Intervista a Francesca Pennini*, in “Krapp’s last post”, 27 maggio 2020, <https://www.klpteatro.it/intervista-francesca-pennini-coronavirus-e-danza> [ultimo accesso 18 agosto 2022].
- G. Borggreen, R. Gade, *Performing Archives / Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, Copenaghen, 2013.
- I. Bostridge, *Il Viaggio d’inverno di Schubert. Anatomia di un’ossessione*, traduzione di V. Gorla, Il Saggiatore, Milano, 2015.
- R. Calandra, *Stillness is the new sexy, incontro con la coreografa Francesca Pennini e il suo CollettivO CINETICO* in “ReWriters”, 31 ottobre 2021, <https://rewriters.it/la-coreografa-francesca-pennini-e-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 3 agosto 2022].
- J. Crary, *24/7 Il capitalismo all’assalto del sonno* (2013), traduzione M. Vigiak, Einaudi, Torino, 2015.
- E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018.
- E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- L. Conti, M. Giovannelli, F. Serrazanetti, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalapendi Editore, Milano, 2019.
- G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1998), Edizioni Cronopio, Napoli, 2020.

L. Donati, *Manifesto Cannibale di CollettivO CINETICO*, *Cara vecchia critica*, in “La falena”, n.2/2021, pp. 22-24.

R. Ferraresi, *Nuovi teatri crescono?*, in “Doppiozero”, 11 febbraio 2016, <https://www.doppiozero.com/nuovi-teatri-crescono> [ultimo accesso 17 giugno 2022].

M. Foucault, *Eterotopia*, traduzione di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, Mimesis Edizioni, Milano, 2007.

M. Foucault, *Scritti letterari* (1994), traduzione di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, 2021.

M. Gallina *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, FrancoAngeli, Milano, 2016.

G. Giannachi, J. Westerman, *Histories of Performance Documentation*, Routledge, Abingdon 2018.

I. Giorgio, *Ritratto di Carmine Parise*, in “Ipercinetica” 28 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/28/ritratto-di-carmine-parise/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

F. Giuliani, *Conversazione con Francesca Pennini/CollettivO CINETICO*, in “Paneacquaculture.net”, <http://www.paneacquaculture.net/2017/11/08/conversazione-con-francesca-pennini-collettivo-cinetico/> [ultimo accesso 23 giugno 2022].

B. Han, *Il profumo del tempo, L'arte di indulgiare sulle cose* (2007), traduzione di C. A. Bonaldi, Vita e Pensiero, Milano, 2021.

B. Han, *La società della stanchezza. Nuova edizione ampliata* (2010), traduzione di F. Buongiorno, Nottetempo, Milano, 2022.

H. Jenkins, *Cultura convergente*, traduzione di V. Susca e M. Papacchioli, Apogeo, Milano, 2007.

H. Jenkins, “La vendetta dell’unicorno Origami”, in *Link. Idee per la televisione*, n. 9 (2010), pp. 17-28.

V. La Corte, *Ritratto di Angelo Pedroni*, in “Ipercinetica”, 26 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/26/ritratto-di-angelo-pedroni/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].

C. Lei, *Manifesto cannibale. Il corpaccone polimorfo di CollettivO CINETICO*, in “Krapp’s last post”, 16 novembre 2021, <http://www.klpteatro.it/manifesto-cannibale-collettivo-cinetico-recensione> [ultimo accesso 18 agosto 2022].

- A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York, 2006.
- A. Lepecki, "Four Notes on Witnessing Performance in the Age of Di-experience", in *The Time We Share*, edito da D. Blanga-Gubbay e L. Kwakkenbos, Mercatorfonds edition, 2015, pagg. 15-20.
- S. Mancuso, *La nazione delle piante*, Edizioni Laterza, Bari-Roma, 2019.
- L. Medri, *Francesca Pennini: «chi è autore di un'opera è sempre responsabile di un crimine»*, in "Teatro&Critica", 6 novembre 2021, <https://www.teatrocritica.net/2021/11/francesca-pennini-chi-e-autore-di-unopera-e-sempre-responsabile-di-un-crimine/> [ultimo accesso 18 agosto 2022].
- L. Medri, *La natura delle idee. Il teatro, oltre la scena*, in "Teatro&Critica" 4 ottobre 2021, <https://www.teatrocritica.net/2021/10/la-natura-delle-idee-il-teatro-fuori-la-scena/> [ultimo accesso 25 agosto 2022].
- L. Medri, *Manifesto Cannibale, Gli spettacoli andati in scena nell'ultima parte del 2021, Critiche/Lazio*, in "Hystrio Trimestrale di teatro e spettacolo", n. 1/2022, p. 87.
- S. Mergioti, *Quale drammaturgia nella danza? Intervista ad Angelo Pedroni*, in "Ipercinetica", 5 aprile 2016, <https://ipercinetica.wordpress.com/2016/04/05/quale-drammaturgia-nella-danza-intervista-a-angelo-pedroni/> [ultimo accesso 22 giugno 2022].
- Motus, *Un Manifesto*, in "Il Patalogo", n.19 (Annuario 1996 dello spettacolo), Ubulibri, Milano 1996.
- A. Nanni "Conversazione n. 1: la danza è in fondo a sinistra" in *Iperscene 3* a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Editoria & spettacolo, Spoleto 2017, pp.119-126.
- 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].
- F. Pennini, *Curriculum vitae CollettivO CINETICO*, disponibile in www.collettivocinetico.it [ultimo accesso 17 giugno 2022].
- F. Pennini, *Manifesto cannibale. Pratiche vegetali per un'ecologia della scena*, in "DopoDomani", 6-11-2021, pagg. 2-3.
- F. Pennini, *Nonostante la privacy*, in "La falena", n.1 / 2021, pagg. 104-107.
- F. Pennini, *Scena muta. Danzare in quello spazio vuoto dopo il punto interrogativo*, intervento della coreografa Francesca Pennini al Convegno "Danza e Ricerca" Civitanova Marche, 18 luglio 2015 http://www.collettivocinetico.it/testo_scena_muta.html [ultimo accesso 21 giugno 2022].

- O. Ponte di Pino “Le forme del nuovo” in *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, a cura di M. Gallina, FrancoAngeli, Milano, 2016, pagg. 122-136.
- A. Pontremoli, *La danza: storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari-Roma, 2004.
- A. Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma, 2018.
- H. Roms, “Archiving Legacies: Who Cares For Performance Remains?” in *Performing Archives / Archives of Performance*, a cura di G. Borggreen, R. Gade Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2013, pagg. 35-52.
- S. Santoni, *Tutta la realtà in un sogno: intervista a Francesca Pennini*, in “Franzmagazine”, 14 luglio 2022, <https://franzmagazine.com/2022/06/14/tutta-la-realta-di-un-sogno-un%CA%BCintervista-francesca-pennini/> [ultimo accesso 18 agosto 2022].
- M. Schiavoni, *Creatori di Senso. Identità pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editore, Roma, 2013.
- A. Sini “Corpo Indebito” in *Creatori di Senso. Identità pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, a cura di M. Schiavoni, Aracne Editore, Roma, 2013, pp. 63-75.
- R. Staglianò, “Non prepararsi” per non manipolare il futuro. Incontro con Francesca Pennini, in “Krapp’s last post”, 3 gennaio 2022, <https://www.klpteatro.it/francesca-pennini-intervista-2021> [ultimo accesso 18 agosto 2022].
- S. Tomassini, *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi Editore, Milano, 2020.
- V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963 – 2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015.
- J. Westerman, *The Dimension of Performance* <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 22 settembre 2022].
- A. Zangari, *Un tranquillo weekend Cannibale a Centrale Fies*, in “Teatro&Critica”, 6 giugno 2022, <https://www.teatroecritica.net/2022/06/un-tranquillo-weekend-cannibale-a-centrale-fies/> [ultimo accesso 18 agosto 2022].

Fonti giuridiche

Legge 14 agosto 1967 n. 800 *Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali*

Legge n. 163 del 30 aprile 1985 *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo.*

Legge Regionale Emilia-Romagna n. 13 del 5 luglio 1999 *Norme in materia di spettacolo*

Legge Costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001 *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*

Decreto Ministeriale 8 novembre 2007 *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività di danza, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985, n. 163.*

Decreto Legge n. 91 dell'8 agosto 2013, convertito dalla legge n. 112 del 7 ottobre 2013 *Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo.*

Decreto Ministeriale del 1 luglio 2014 *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 16.*

Decreto Ministeriale n. 332 del 27 luglio 2017 *Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.*

Osservatorio dello Spettacolo, *Relazione sull'utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (Anno 2020)*, normato dall'articolo 6 della legge 30 aprile 1985, n. 163.

Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 24 ottobre 2020 *Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 25 marzo 2020, n. 19, convertito, con modificazioni, dalla legge 25 maggio 2020, n. 35, recante «Misure urgenti per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da COVID-19», e del decreto-legge 16 maggio 2020, n. 33, convertito, con modificazioni, dalla legge 14 luglio 2020, n. 74, recante «Ulteriori misure urgenti per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da COVID-19».*

Decreto del Direttore generale Spettacolo rep. n. 413 del 23 giugno 2022, relativo all'ammissione a contributo per il triennio 2022-2023-2024 e per l'anno 2022 degli organismi della Danza, ai sensi dell'articolo 25 del D.M. 27 luglio 2017.

Sitografia

CollettivO CINETICO: www.collettivocinetico.it [ultimo accesso 2 ottobre 2022].

Gazzetta Ufficiale: <https://www.gazzettaufficiale.it/> [ultimo accesso 2 ottobre 2022].

Manifesto Cannibale: www.manifestocannibale.it [ultimo accesso 2 ottobre 2022].

Enciclopedia Treccani: www.treccani.it [ultimo accesso 2 ottobre 2022].

Portale dei finanziamenti dedicato alla LR 13/99 in
“Emiliaromagnacultura/Spettacolo”:

<https://spettacolo.emiliaromagnacultura.it/it/finanziamenti/legge-13/> [ultimo accesso 27 giugno 2022].

Progetto *Performance at Tate: Into the Space of Art*:

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate> [ultimo accesso 22 settembre 2022].

Winterreise Op. 89, D 911: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Schubert/Schubert-Winterreise.html> [ultimo accesso 17 agosto 2022].

Videografia

S. Mancuso *Le piante sono coscienti?* TEDxGranVíaSalon

<https://www.youtube.com/watch?v=gBGt5OeAQFk> [ultimo accesso 10 agosto 2022].