

CONCLUSIONI

La ricerca ha navigato attraverso tre espressioni molto diverse del mondo del teatro performativo, sia dal punto di vista artistico che organizzativo. I case-study selezionati sono inoltre tre modelli di eventi teatrali che si sono inseriti con successo nel mercato culturale di New York, una delle aree più impegnative per le produzioni teatrali. Di ognuno si sono voluti evidenziare in questa sede l'aspetto logistico-organizzativo e le relative strategie di marketing, la capacità di innovare il proprio campo a livello artistico, la costruzione della relazione con il pubblico.

Dal punto di vista logistico-organizzativo i tre esempi riportati mettono in luce la necessità dell'interazione con le realtà locali. In tal senso, Motus si è inserito in un contesto del panorama newyorkese che rispecchia molto bene le necessità del gruppo; la compagnia è stata infatti presentata all'interno di "Under the Radar", un festival di teatro sperimentale già avviato e noto al pubblico e che ha sede in un'organizzazione teatrale "non-profit" con una lunga reputazione alle spalle. Daniela Nicolò e Enrico Casagrande hanno così raggiunto direttamente i mezzi di comunicazione e gli spettatori adatti alla loro proposta con un investimento limitato ed efficace. Il gruppo ha inoltre mantenuto intatta la propria identità teatrale e il lavoro, d'altra parte già caratterizzato dalla flessibilità, è stato supportato da piccole collaborazioni con gli artisti in loco, secondo un modello tipicamente europeo e di mutuo supporto, incentivando così anche nuovi progetti e relazioni. Diversamente, Punchdrunk ha sposato un approccio più commerciale, essendo anche l'unica entità delle tre qui presentate con chiari obiettivi di profitto, e ha creato una sua propria realtà di divulgazione in collaborazione con agenti già attivi sul posto. Felix Barrett e Maxine Doyle si sono infatti affidati a un gruppo di investitori newyorkesi che hanno potuto rintracciare o creare le risorse necessarie, sia dal punto di vista finanziario che strategico. L'investimento è stato notevole e l'esperienza teatrale ne è stata chiaramente plasmata: la performance *Sleep No More* che vediamo oggi è dunque una rielaborazione dell'originale del 2004 che risponde alle esigenze specifiche del contesto e si presenta come un fenomeno culturale di massa dal grande ritorno economico e di immagine - e che per questo deve gran parte del suo

successo proprio all'esperienza di quegli investitori che su di essa hanno puntato.

Robert Wilson, infine, dopo una vita in affanno per sostenere un'arte dalle esigenze spesso al limite dell'impossibile, riesce finalmente a creare una rete di supporto per il suo The Watermill Center, una sorta di "Neverland" dell'arte performativa. L'artista, grazie alla fama raggiunta in Europa, può contare finalmente su una base di donazioni private, eventi e collaborazioni commerciali (ma non troppo), che lo portano a navigare efficacemente, ma non senza sforzo, nel labirinto di risorse e strutture che in passato gli erano invece state avverse.

La capacità di innovare è propria di Robert Wilson, ormai figura stabile nella storia del teatro novecentesco; tuttavia, si è visto come anche parte della sua potenza innovatrice provenga proprio dalle relazioni e dalle interazioni che il regista stabilisce con il resto della comunità artistica, e che Wilson si porta a casa attraverso le residenze del centro. Gli è stata più volte riconosciuta l'abilità di "assorbire" senza preconcetti e limiti, con un talento primario verso l'ascolto pre-logico, a cui segue una personalissima rielaborazione del materiale assorbito. In questo si rintracciano le radici della sua capacità di innovare.

In direzione opposta vanno invece i Motus che, come si è visto, hanno abbandonato l'idea di una stabilità, nei termini di una sede fissa per la compagnia, per indagare il mondo. Il modus operandi del gruppo non è quello di assorbire, ma di indagare in maniera analitica e consapevole; questo li ha portati a definire la propria arte "sociologica", nell'intento anche di spiegare un'intelligente curiosità verso l'altro. La loro capacità di innovare non conta sulle idee estetiche o di "immagine" come in Wilson, o almeno non principalmente, ma passa attraverso l'ascolto della realtà sociale che circonda tutti i membri del gruppo, temporanei o meno, e a cui la compagnia risponde. Ne consegue che nel momento in cui la realtà sociale cambia, i Motus automaticamente si innovano con lei, cambiando il loro modo di indagarla, rielaborarla e riproporla. Per questo possono essere considerati eredi del teatro politico italiano, e nella sua tradizione vengono inseriti.

Sebbene l'ascolto del contesto caratterizzi anche il progetto *Sleep No More*, il tipo di indagine e gli obiettivi dell'avventura newyorkese di Punchdrunk differiscono profondamente dai due precedenti. La natura commerciale del fenomeno rende quasi impossibile pensare a *Sleep No More* esclusivamente come ad una creazione artistica della compagnia, avvicinando la performance

più a un prodotto commerciale stilisticamente ben elaborato. L'innovazione, in questo caso, si sviluppa su altri livelli: in questo caso i meccanismi del mercato e le immediate esigenze della società occidentale, o occidentalizzata, trovano negli elementi teatrali proposti da Barrett un'opportuna corrispondenza; una corrispondenza che, come è stato visto nel lavoro di Frank Rose, era in parte già nota, ma che la performance ha reso facile, anche per merito dell'esperienza nel marketing culturale degli investitori. Come accennato alla fine del secondo capitolo, dunque, assistiamo qui ad un percorso di andata e ritorno dal teatro al marketing e viceversa, con l'appropriata mutazione del prodotto artistico.

In questo quadro, l'elemento pubblico, entità fondamentale per l'esistenza dell'esperienza performativa, si relaziona con le tre realtà rispondendo di volta in volta in accordo con i propositi dei tre artisti/gruppi. Motus si rivolge prevalentemente a un pubblico di nicchia che risponde alle performance facendosi coinvolgere intellettualmente e di conseguenza emotivamente, quando non fisicamente. Un pubblico che in generale appare per lo più attento in sala. Robert Wilson si rivolge invece al "daydreamer", la parte istintuale e pre-logica che è propria dell'essere umano, ma spesso sopita nella routine quotidiana. Impossibile da spiegare efficacemente attraverso il linguaggio della logica, il "daydreamer" non ha perimetri fissi, ma si sviluppa attraverso percorsi fluidi che trovano il loro senso durante il percorso stesso. Infine, ciò che colpisce dell'opera di Punchdrunk è la capacità di rivolgersi al consumatore più che allo spettatore. *Sleep No More*, infatti, attraverso appropriate strategie, rielabora e porta a teatro un'acuta applicazione dei principi dei due artisti appena discussi e Barrett, infatti, cita il *Woyzek* di Wilson come una delle performance che lo ha guidato nel suo percorso artistico - lui stesso ha messo in scena una sua versione dell'opera di xxx nel xxxx. Nonostante ciò, e pur essendo Sleep No More la performance che maggiormente proclama il suo interesse verso la relazione con il pubblico, è anche il lavoro che maggiormente lo aliena, arrivando a svuotare di qualunque senso le meravigliose - intese come elementi del meraviglioso - scoperte teatrali. Durante il lavoro di ricerca, la presenza del progetto Punchdrunk nel contesto presentato ha creato diverse perplessità tra i miei interlocutori e tra coloro che conoscono il mio percorso accademico; a dispetto di questa perplessità, la ricerca di campo portata avanti sul pubblico di *Sleep No More* ha mostrato invece molta meno incertezza quando si è

trattato di definire la performance e il suo inserimento nel contesto del teatro sperimentale. *Sleep No More* non ha trovato in tal senso opposizioni.

Una ricerca che prende come punto di riferimento un panorama così ampio e che mette in relazione esempi performativi apparentemente molto distanti fra loro ha fatto inevitabilmente emergere ancora una volta l'annosa questione di cosa sia "teatro". A tale domanda, tuttavia, è impossibile dare qui una risposta appropriata e, per questo, si desidera rinviare all'elaborato e accurato lavoro sulla teatralità proposto da Joset Feral e xxxxx. che ha accompagnato anche il lavoro qui presentato.