



RECENSIONE

Eli Rozik, *Theatre Sciences. A Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*, Brighton, Chicago, Toronto, Sussex Academic Press, 2014, 324 pp.

di Gabriele Sofia

Theatre Science è l'opera con cui Eli Rozik, professore emerito dell'Università di Tel Aviv, prova a condensare le ricerche e le riflessioni prodotte nell'arco della sua carriera accademica in un ambizioso tentativo di rinnovamento degli studi teatrali che, secondo lo studioso, può avvenire solamente attraverso un approccio multidisciplinare all'evento teatrale. La tesi del libro è la seguente: alla luce del fatto che la "scientificità" di una ricerca non è definita dall'oggetto studiato ma dalla metodologia utilizzata, si registra una mancanza d'interesse delle discipline che rivendicano una metodologia scientifica verso l'ambito della creatività umana, e quindi anche dell'attività teatrale. L'autore imputa questa presunta carenza a una certa difficoltà della semiotica teatrale (considerata da lui come "l'ultimo approccio che ha proposto una ricerca scientifica sul teatro") nel gestire la dialettica tra testo teatrale (*play-script*) e testo-performativo (*performance-text*).

Secondo l'autore, l'errore della semiotica risiederebbe nel non aver preso atto dell'incompletezza strutturale del testo teatrale rispetto al testo performativo che, al contrario, deve essere considerato l'unico "testo completo" del "medium teatrale". Il testo performativo, però, non è costituito dal solo linguaggio, ma nasce dall'interazione di molteplici elementi verbali, non verbali, plastici, scenografici, culturali, ecc. proprio per questo la sua analisi richiede l'interazione di una molteplicità di tecniche e di strumenti.

La prima parte del libro elenca quindi, una dopo l'altra, le differenti discipline necessarie a un approccio "scientifico": la narratologia, la mitologia, la pragmatica, l'etica, lo studio dell'ironia teatrale, la teoria dei generi teatrali, l'estetica, la semiotica, lo studio delle figure retoriche, la retorica teatrale, la psicanalisi, le teorie della ricezione, la storia e la sociologia.

La seconda parte del libro presenta una seconda ipotesi che sviluppa e completa la prima: la maggiore importanza che dovrebbe essere data al testo performativo rispetto alla pièce scritta è data dal fatto che l'obiettivo di ogni lavoro teatrale è quello di creare un "mondo fittizio" (*fictional*



world) per lo spettatore. Tale mondo fittizio non è composto solamente da elementi testuali ma è costituito da una molteplicità di livelli comunicativi che, per questo, necessitano la varietà di approcci presentati nella prima parte. L'autore elenca quindi le diverse stratificazioni del *fictional world* e dedica a ognuno un apposito capitolo di presentazione: il livello della personificazione, il livello mitico, pragmatico, ingenuo, ironico, modale, estetico, metaforico, e retorico.

Nella terza parte del libro vengono forniti alcuni esempi di lavoro sul mondo fittivo generato da tre testi teatrali celebri, ovvero *Le baccanti* di Euripide, *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina e *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca.

Nell'insieme, il punto di forza del libro è quello di aver mostrato in qualche modo la complessità dell'evento teatrale e il gran numero di ambiti della conoscenza che un singolo spettacolo può mettere in movimento. Il lavoro di Rozik è un lavoro certosino di scomposizione dell'evento teatrale in una fitta stratificazione di canali comunicativi. Ma, al di là di questo, il libro presenta dei forti problemi epistemologici che ne minano alle fondamenta la sua delicata architettura teorica. Cercherò di sintetizzare i problemi in tre punti principali.

1. Il primo problema riguarda la definizione stessa di teatro. Rozik definisce infatti il teatro come un "medium", che mette in contatto l'artista (l'autore della pièce) con lo spettatore. In questo modo, lo studioso elimina la caratteristica fondamentale delle arti performative, ovvero il loro esistere nella co-presenza tra attore e spettatore, la loro strutturale indipendenza dai sistemi di mediazione. Rozik si piazza al di fuori di ciò che De Marinis ha definito "nuova teatrologia", ovvero di una prassi di ricerca che consideri il teatro come un oggetto strutturalmente relazionale. Il modello di teatro come "medium" ha numerose ripercussioni in vari punti del saggio, la più evidente è forse la convinzione che esista sempre una sorta di testo teatrale alla base di ogni spettacolo, convinzione che la storia del teatro ha largamente smentito.

2. Il secondo problema riguarda l'analisi dell'evento teatrale essenzialmente come un atto semiotico che scorre sul doppio binario della comunicazione verbale e non verbale. Benché sotto l'ombrello di "comunicazione non-verbale" potrebbe andare qualsiasi tipo di atto comunicativo, il problema è legato al porre al centro della modellizzazione dell'evento teatrale un canale comunicativo unidirezionale. La necessaria circolarità d'informazioni che coinvolge continuamente il sistema attori-spettatori è praticamente ignorata nell'analisi di Rozik, così come sono ignorate tutte le altre

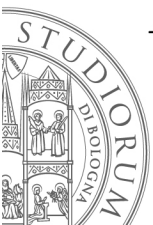


modalità di stimolazione dello spettatore che non usano dei veicoli linguistici o esplicitamente comunicativi (le risonanze fisiche tra attore e spettatore, i meccanismi di presenza dell'attore, le reazioni pre-interpretative dello spettatore, ecc.).

3. Il terzo problema è probabilmente quello più ingombrante dal punto di vista metodologico e riguarda l'assoluta mancanza di ogni riferimento alla pratica teatrale, ovvero a quell'insieme di conoscenze pragmatiche che i grandi maestri del Novecento si sono sforzati di teorizzare o organizzare sotto forma di scritti o di metodi di lavoro. Non vi è infatti alcun riferimento a Stanislavski, Mejerchol'd, Craig, Artaud, Grotowski, Brook, nessun riferimento alla tecnica dell'attore, nessun riferimento, insomma, a quello che alcuni studiosi come Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani o Franco Ruffini hanno definito come "scienza dell'attore". Nel saggio di Rozik il teatro è considerato come un oggetto inerte, che ha bisogno di altre discipline per essere studiato, l'evento teatrale è trattato come una sorta di minerale da dissezionare in vari strati per analizzarne la composizione. Viene così riproposto un modello di scienza newtoniano, dove l'osservatore si illude di avere la possibilità di compiere delle osservazioni "oggettive" sull'elemento studiato. L'intero impianto epistemologico di questa ricerca ignora non solo che il teatro è composto da individui viventi, ma anche che questi individui sono capaci di produrre teoria a partire dalla loro esperienza pragmatica. Per questo non vi è traccia nel libro di nessun tipo di "dialogo" tra le varie discipline e le culture teatrali, ma queste ultime diventano la terra di conquista di paradigmi formati in ambiti di ricerca differenti, e che per questo offrono risposte, per forza di cose, insoddisfacenti o, spesso, fuorvianti.

Nell'insieme, la lettura del libro lascia il sapore di una ricerca datata, che prova ad aggiornare degli approcci superati ormai da più di vent'anni e che, sotto l'aspetto apparentemente esaustivo di una griglia d'analisi dettagliatissima, nasconde degli strumenti teorici molto lontani dalla realtà delle prassi performative. Quanto mai attuali risuonano dunque le considerazioni di Eugenio Barba a proposito dell'etnocentrismo dello spettatore:

"Chi presume d'indagare la storia e la teoria della musica senza neppure conoscere l'abbicci del pianoforte? Ciò che nella nostra cultura ha spesso bloccato la conoscenza sull'attore è stata la presunzione di sapere. Critici, teatrologi, teorici, e persino filosofi come Hegel o Sartre, hanno



cercato di interpretare i processi creativi degli attori partendo dal presupposto di sapere di che cosa stessero parlando. In realtà soggiacevano al loro etnocentrismo di spettatori. Spesso immaginavano un processo che era solo l'ingannevole proiezione a posteriori degli effetti ottenuti dagli attori sulle menti dei loro spettatori. Si basarono su congetture, testimonianze episodiche, impressioni da spettatore. Cercarono di far scienza di qualcosa di cui osservavano il risultato senza conoscerne l'aspetto complementare: la logica del processo. Parlavano e scrivevano di un processo immaginario come in una descrizione scientifica basata su dati empirici. È un atteggiamento che perdura" (Eugenio Barba 1993: 70-71).