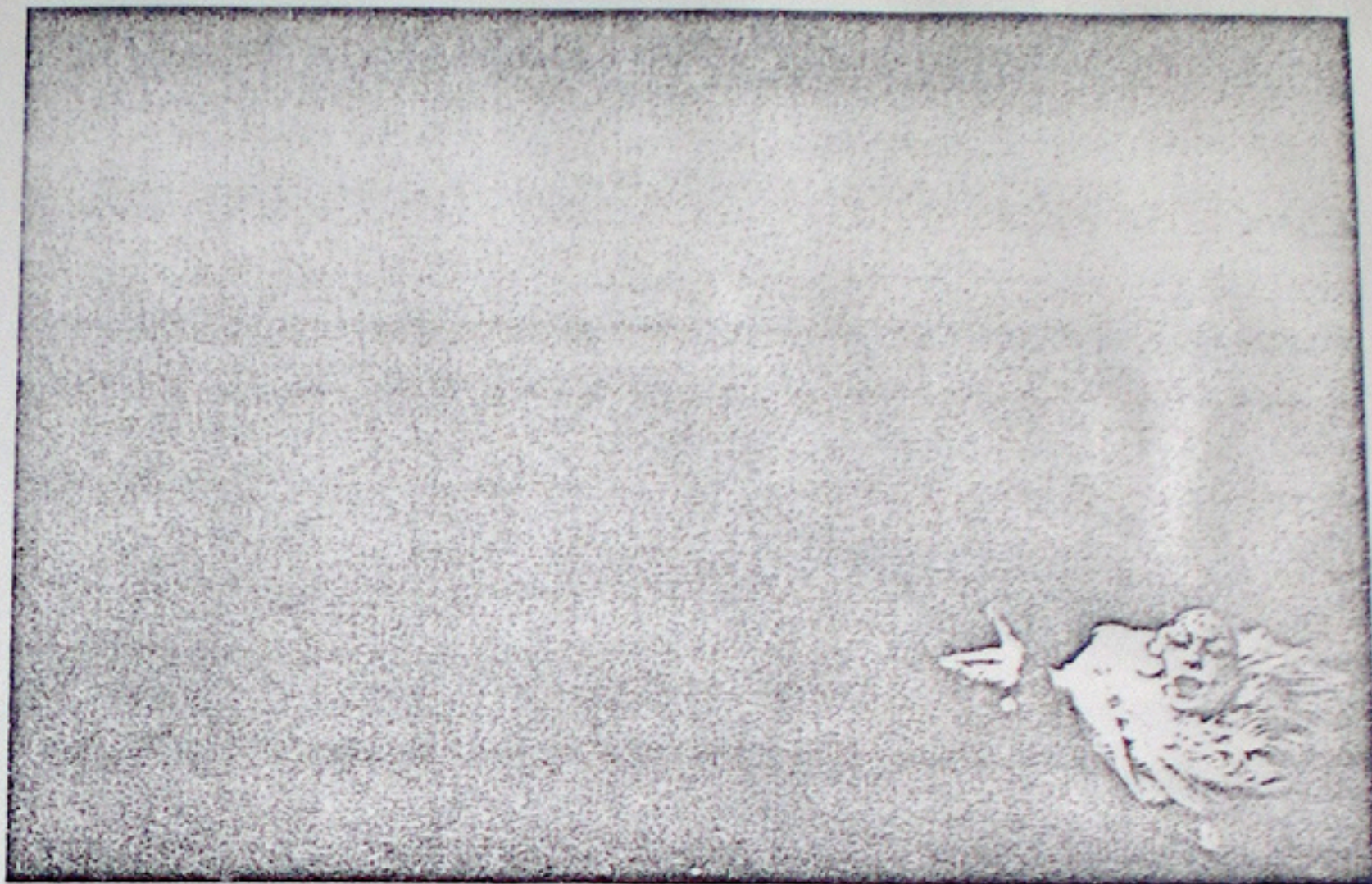




sticamente - imitandoli - oggetti, azioni o stati d'animo. Esso deve invece mirare alla loro **ricreazione** plastica e simbolica, secondo le linee di una trasposizione non figurativa e non narrativa che trascuri l'esteriorità superficiale per attingere l'intima essenza, la verità profonda. A tal fine, l'attore mimo deve liberarsi dall'esibizionismo emotivo e dalla spontaneità disordinata che caratterizzano il gesto tradizionale, sia nel teatro parlato che nella pantomima, per ricercare un'espressività fisica essenziale e rigorosamente spersonalizzata, che può essere raggiunta solo mediante un allenamento severo e continuo e sulla base di raffinate tecniche di artificializzazione formale (la nuova «grammatica» del mimo). Sfortunatamente (ma anche inevitabilmente) le realizzazioni mimodrammatiche di Decroux (dagli

anni Trenta ad oggi) restano di solito molto al di sotto del suo ardito progetto teorico-tecnico di una «statuaria mobile» astratta, denunciando un recupero frequente di più tradizionali dimensioni descrittive e narrative, non senza cadute nel bozzetto di maniera o nelle tanto odiate personalizzazioni emotive.

Rispetto al panorama di divaricazioni profonde offerto dal lavoro ormai pluridecennale dei capiscuola (1), il mimo attuale propone un'immagine al tempo stesso specularmente analoga e differente. Analoga perché fra i mimi delle ultime generazioni le diversificazioni si accentuano e le tendenze si moltiplicano; differente perché le ricerche più recenti, pur nella loro varietà, cercano quasi sempre di muoversi fuori dalle strade maestre (se non altro perché non si accontentano di seguirne una

soltanto), tentando percorsi alternativi al fondo dei quali si intuiscono domande, istanze e interessi molto diversi da quelli che hanno mosso (e muovono ancora, per la verità) i «padri storici» del mimo contemporaneo. È pur sempre da questi che si continua a partire, ma per poi superarli e tradirli, secondo un processo certamente naturale, fisiologico, ma che, nel caso del mimo, assume connotati particolari per evidenza e significatività. Ecco una possibile immagine per il mimo d'oggi: **il rifiuto o meglio l'uccisione dei padri.**

Il bersaglio più ricorrente e vistoso è naturalmente Marceau, a causa dell'enorme popolarità e per reazione al gran seguito avuto fra gli artisti negli anni Cinquanta-Sessanta. Si prendono le distanze dalla sua tecnica illusionistica, se ne critica il manierismo, il gusto macchietistico

e aneddótico, lo scadimento commerciale. E questo anche quando si continua ad apprezzarne l'indubbia maestria tecnica e le grandi doti comunicative o si accetta il suo richiamo al circo, al music-hall e al cinema muto (oltre che alla pantomima di Deburan). Contemporaneamente - e spesso da parte degli stessi artisti - anche Decroux viene messo in discussione, con il suo estetismo del corpo nudo e il suo rigore «calvinista». Tuttavia, il rifiuto degli esiti spesso formalistici e sclerotizzati della ricerca decrouxiana sull'espressione corporea non porta quasi mai a trascurare l'importanza fondamentale del suo insegnamento e dei suoi principi tecnici (si veda in particolare il lavoro di mimi come Yves Lebreton, Rolf Scharre e Jerry di Giacomo). Ci sembra comunque arduo, oltre che improduttivo, cercare di



In questa pagina e nella precedente due immagini da rappresentazioni mimiche: foto Giuliana Traverso.

La CATALOGO SICOF '81 - Sezione Culturale.

definire con maggiore precisione tendenze, filoni e stili all'interno del panorama variegato e anche confuso del mimo odierno. Il dato generale più importante che ne emerge è quello di un processo, probabilmente irreversibile, di dissoluzione del mimo come genere artistico specifico e autonomo. Ormai non esiste più il mimo, cioè una forma teatrale che possa essere rigorosamente distinta dalla danza, dallo spettacolo del clown e dell'acrobata, o anche dalla performance attorica: esistono invece i mimi, vale a dire artisti che utilizzano ogni possibile mezzo d'espressione scenica (maschere, accessori, scenografie, effetti di luce, suoni, rumori e anche parole) e che contaminano - al di fuori di qualsiasi preoccupazione di purismo - tecniche e linguaggi spettacolari molto diversi fra loro, anche se quasi tutti di tipo cor-

poreo e non-verbale: dal clowning alla danza, dalla acrobatica alle destrezze, al cabaret; oltre, naturalmente, al mimo in senso più stretto. Uno dei pochi denominatori comuni oggi al lavoro dei «mimi» (ormai le virgolette sono necessarie) è un'attenzione privilegiata per il comico e i suoi meccanismi e il ricorso frequente alle tecniche del clown, sia tradizionale che reinventato (oltre che al già citato Lebreton, si pensi qui a Justin Case, Nola Rae, Katje Duck, Jango Edwards, ecc.).

Certo, in questo quadro non tutto è positivo. Non mancano difetti e ambiguità, acuiti dal successo indiscriminato che le tecniche del mimo (ai tempi di Decroux arte esoterica per pochi iniziati) stanno riscuotendo da alcuni anni, soprattutto presso il pubblico giovanile, proteso da tempo - non senza interessati in-

coraggiamenti - alla cosiddetta «riscoperta del corpo», e divenuto quindi instancabile consumatore (oltre che, a volte, dilettesco praticante) di tutto quanto - in campo teatrale - privilegi gesto ed espressione fisica. Effettivamente, in molti casi, la contaminazione linguistica e l'ibridazione stilistica di cui abbiamo parlato si traducono in un eclettismo pasticciato per difetto di un'elaborazione rigorosa ed originale. Si avverte sempre più spesso la mancanza di una seria preparazione tecnica, di un training sistematico, di una ricerca espressiva approfondita e personale: tutti limiti che l'esigenza produttiva accentua, riducendo i tempi dell'addestramento e della sperimentazione.

Ma qui il discorso rischia di diventare troppo lungo. Infatti, da questo punto di vista, i problemi del «mimo» oggi sono gli stessi

nei quali si dibatte la ricerca teatrale e, in particolare, il pelago accidentato del teatro di gruppo. Ci manca ora lo spazio per trattarne in dettaglio (e non è questa la sede). Basterà ricordare, per concludere, che questi problemi ruotano tutti intorno alla definizione di una «nuova professionalità» attorica, meno condizionata, rispetto alla vecchia, dalle esigenze della produzione e del mercato, e che sia in grado di confrontarsi criticamente con le tecniche (i «saperi» teatrali), appropriandosene al di fuori di ogni mitizzazione ma anche senza rifiuti aprioristici fondati su ambigue ideologie spontaneistiche.

Marco De Marinis

1. In proposito ci permettiamo di rimandare al nostro *Mimo e mimi*, Firenze, La Casa Usher, 1980.

I mimi

Con la partecipazione dei
mimi: Francisco Copello,
Ida Kumiaki e Marina
Spreafico

Fotografie di
Pietro Privitera e
Giuliana Traverso

Nel recente romanzo **Il nome della rosa**, Umberto Eco ci ha ricordato, per bocca dei suoi monaci-investigatori, che il proprium dell'uomo risiede nel **riso**, oltre che nella razionalità. Appoggiandoci sempre all'autorità aristotelica, possiamo aggiungere che esso consiste - almeno nella stessa misura - anche nel **mimetismo** (o **mimismo**), inteso come tendenza innata all'imitazione e alla riesecuzione: «Anzitutto - scrive Aristotele nella **Poetica** - è connaturato agli uomini fin da fanciulli l'istinto di imitare; in ciò si distingue l'uomo dagli altri animali, perchè la sua natura è estremamente imitativa e si procura per imitazione i primi apprendimenti».

Tuttavia, come genere autonomo di spettacolo non-verbale, il **mimo** si afferma relativamente tardi, nella Roma del I secolo avanti Cristo, e solo in età impe-

riale conosce i fasti di una grande popolarità. Da allora la tradizione di un teatro a base mimica, o comunque fortemente caratterizzato dalla presenza di elementi gestuali, attraversa le varie epoche storiche senza grosse soluzioni di continuità: dal pantomimo tardo-antico al giullare medievale, dai comici dell'Arte agli acrobati e saltimbanchi dello spettacolo **forain** settecentesco, fino ai bianchi Pierrot del secolo scorso.

Mimo e mimesi sono dunque intimamente legati, come rivela già il comune etimo. E non è forse un caso se la storia di questa forma teatrale, più di quella relativa ad altre pratiche artistiche, ci pone di fronte ad una grande varietà di procedure, stili e poetiche. Essa riflette, appunto, la varietà delle forme e dei modi che la mimesi è venuta via via assumendo nella cultura e

nell'arte occidentali - e secondo i quali è stata di volta in volta intesa, accettata o rifiutata.

Le complesse vicende del mimo moderno e contemporaneo (dalla ricodificazione di Etienne Decroux negli anni Venti-Trenta in poi) confermano in pieno questa impressione, mostrando come gli artisti abbiano assunto, e continuano ad assumere, posizioni assai diversificate, talvolta addirittura opposte, nei confronti dei principi di **identificazione** e di **imitazione**, e come siano proprio queste posizioni che ci permettono di operare le distinzioni più significative tra le varie poetiche. Da una parte si situano mimi come Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq e Marcel Marceau, i quali compiono tutti - anche se con modalità ed esiti differenti - la scelta dell'identificazione quale metodo di creazione e di interpretazione: «L'Arte del mi-

mo - scrive appunto Marceau - è l'Arte dell'identificazione dell'essere con gli elementi che ci circondano».

Su queste premesse il mimo del Novecento è spesso rifluito al di qua dello spartiacque «aristotelico», ponendosi come **riproduzione**, più o meno naturalistica, della realtà, e recuperando (soprattutto nel caso di Marceau e dei suoi epigoni) il repertorio della Harlequinade ottocentesca con la sua gestualità stereotipa e illusionistica, la sua comicità sentimentale, il suo gusto per il bozzetto e per l'aneddoto.

Il mimo **corporeo** (o **astratto**) di Etienne Decroux si colloca dalla parte opposta, cioè completamente al di fuori del processo di identificazione. Secondo Decroux (che - ricordiamo - di quest'arte teatrale è il rifondatore nel nostro tempo), il mimo non è fatto per riprodurre reali-



«Mimografia con viola», di Pietro Privitera