

Mimesis e realismo

Tra arte, letteratura e politica

a cura di Mali Alinejad Zanjani e Mario Ranieri Martinotti



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS

Costellazioni

21

*Tutto è fatto per custodire la scena in cui costellazioni
sempre nuove, sino ad allora imprevedibili, possano accadere*

Walter Benjamin, Asja Lacis

La collana “Costellazioni” è volta a valorizzare il contributo dei giovani borsisti alle attività dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I singoli progetti, articolati secondo temi proposti in seminari e laboratori tenuti nel corso dell’anno accademico in Istituto, sono iscritti in un complessivo percorso di formazione che ha come obiettivo primario la creazione di spazi condivisi di riflessione.

Mimesis e realismo

Tra arte, letteratura e politica

A cura di
Mali Alinejad Zanjani e Mario Ranieri Martinotti

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press

La collana Costellazioni è promossa dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

© 2024 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
www.iisf.it

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
www.scuoladipitagora.it/iisf
info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-7723-218-2 (versione cartacea)
ISBN 978-88-7723-219-9 (versione digitale in formato PDF)

Il marchio editoriale Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
è coordinato e diretto dalla Scuola di Pitagora s.r.l.

INDICE

| | |
|----------|---|
| Premessa | 7 |
|----------|---|

Sezione I TRA ANTICO E MODERNO, TRA ORIENTE E OCCIDENTE

| | |
|--|----|
| <i>La musica come mimesi nella filosofia islamica. Dagli Ikhwān al-Ṣafā' ad Al-Ghazālī</i> di Arianna Brunori | 17 |
| <i>Mimesis o dell'uso delle immagini nella Poetica di Avicenna</i> di Mali Alinejad Zanjani | 45 |
| <i>Il Montaigne di Erich Auerbach e il valore esperienziale della mimesis</i> di Camilla De Simone | 71 |

| | |
|--|----|
| <i>Per una critica politica della mimesis.</i> | |
| <i>Il realismo di Auerbach e Lukács</i> | 95 |
| di Mario Ranieri Martinotti | |

Sezione II
LA BATTAGLIA ESTETICA
E POLITICA CONTEMPORANEA

| | |
|---|-----|
| <i>Sul significato di mimesis nel pensiero estetico del Novecento a partire da Martin Heidegger</i> | 111 |
| di Vittorio Rebora | |

| | |
|--|-----|
| <i>«La création, c'est le grand mime».</i> | |
| <i>Realismo e mimesi nell'estetica di Camus e Sartre</i> | 137 |
| di Elisa Bertoncello | |

| | |
|---|-----|
| <i>Per una teoria della mimesi in Francesco Orlando</i> | 163 |
| di Nicola De Rosa | |

| | |
|---|-----|
| <i>La rappresentazione mediatica della violenza sull'Altro in Judith Butler</i> | 183 |
| di Matilde Miriam Cavezza | |

| | |
|-----------------|-----|
| Indice dei nomi | 207 |
|-----------------|-----|

PREMESSA

Un giorno della fine del mese di settembre del 2020, una decina di studenti varcavano l'unico portone aperto del Palazzo Serra di Cassano e prendevano lo scalone monumentale fino a entrare nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I borsisti del ciclo di seminari "Arte e letteratura II" arrivavano, chi da Napoli e dintorni, chi dal centro o dal nord Italia, chi dalla Francia, per seguire il primo dei tre cicli di seminari che l'Istituto aveva organizzato: "I realismi del romanzo", "*Mimesis*. Origine e forme di un concetto" e "La pantera profumata. Le lingue della poesia". Seppur il secondo e il terzo sarebbero stati annullati per via della pandemia, la riflessione collettiva iniziata sul realismo in quei giorni non poteva che continuare e raggiungere, come era stato previsto, quella sul concetto di *mimesis*. E questo per due ragioni: 1. perché le teorie del realismo possono essere considerate figlie di tale concetto e il realismo stesso un certo tipo di *mimesis*; 2. perché il luogo che aveva accompagnato con tutta la sua materialità la

nascita della riflessione, il Palazzo Serra di Cassano, è strutturato, in un certo senso, secondo il concetto di *mimesis*.

Gli affreschi del grande vestibolo immergono infatti subito l'ospite in una scenografia architettonica che riprende lo stile di Francesco Galli Bibiena: archi, frontoni, colonne doriche, gallerie infinite sono così perfettamente imitati che ingannano l'occhio e, se non fosse per le cornici in marmo scuro che circondano le porte, si potrebbe quasi rischiare di sbattere contro le pareti. Gli affreschi delle sale successive rappresentano delle vedute in cui l'elemento architettonico è racchiuso nel paesaggio: alberi, colline, cespugli e mari circondano palazzi e navi dietro ai busti dei filosofi, tra cui spicca Socrate, tra i primi a disquisire di *mimesis*. In ambedue i casi abbiamo a che fare con l'illusione mimetica, quella del pittore che imita la natura o altre opere che a loro volta imitano la natura, quell'illusione che cominciò con i grappoli d'uva dipinti da Zeusi così realistici, più della realtà stessa, da far accorrere gli uccelli a beccarli. Più avanti ancora, dopo aver superato sia il vestibolo che l'antisalone, eccoci nella grande galleria della quale è protagonista un altro tipo di *mimesis*: quella non della pittura ma dello specchio, metafora di tutti i suoi tipi. Gli specchi antichi del grande salone, come le opere giunte sino a noi, portano nell'alterazione della foglia di stagno e di mercurio che li anima, in quelle ombre nere che screpolano la luce in loro riflessa, le tracce delle epoche passate. Lo specchio, come la *mimesis*, riflette ma deforma anche ciò che riflette. Infine, con il passare del tempo, lo specchio stesso si deforma. Così, le architetture, i dipinti e gli specchi del Palazzo Serra di Cassano sembrano rimandare alla pluralità

di forme e di sensi che il concetto di *mimesis*, dalla sua origine a oggi, ha assunto.

L'origine del concetto risale all'antica Grecia, quando il termine, prim'ancora di far parte del vocabolario filosofico, si riferiva alle forme di rappresentazione teatrale o coreografica, fondate sull'espressione gestuale e figurata (il mimo, la musica e la danza). Come proveremo diffusamente a mostrare, a differenza della sua traduzione latina (*imitatio*), il termine greco *mimesis* non indica semplicemente una pura copia, quanto qualcosa come una "creazione", una "trasposizione", o, potremmo dire, un "movimento" (il suffisso *-sis* nella lingua greca indica i sostantivi d'azione: la mimesi è in questo senso un movimento che crea una relazione tra un oggetto preesistente e il suo "artefatto poetico"). Non a caso il verbo greco *mimesthai* si costruisce sia con l'oggetto "imitato", il modello, sia con l'oggetto rappresentato prodotto della *mimesis*, il *mimema*.

È per via delle riflessioni che Platone nella *Repubblica* e Aristotele nella *Poetica* dedicano alla *mimesis* che essa diventerà un concetto centrale nella storia della filosofia. Già allora è impossibile trovarne una definizione univoca. Seppur l'uno maestro e l'altro allievo, Platone e Aristotele non ne hanno una stessa visione, per non parlare delle divergenze interne alle opere: solo se si esamina *La Repubblica*, l'accezione del termine cambia nei libri II e III o nel libro X, e ogni accezione richiede un'interpretazione nuova. In età medievale e rinascimentale il problema non poté che accentuarsi, quando alle innumerevoli accezioni antiche si aggiunsero le traduzioni in latino e anche nelle diverse lingue vernacolari europee. Così *mimesis* nella lingua italiana moderna diventa *imitazione*,

rappresentazione o ancora più recentemente *riproduzione*. *Mimesis* fa parte oramai del vocabolario europeo della filosofia e, come direbbe Barbara Cassin, resta un *intraducibile*¹.

Lungi dal voler ridurre la *mimesis* a un singolo significato, il presente volume ha per obiettivo di esplorare alcune delle sue molteplici forme. Ogni autore ha dunque posto a suo oggetto di studio alcune grandi domande. La prima è relativa al valore semantico della *mimesis*; la seconda riguarda il suo oggetto: di cosa la *mimesis* è o dev'essere l'*imitazione*, la *rappresentazione* o la *riproduzione*? Quali sono i due lati della relazione mimetica, il modello e il riferimento? A cosa è fatto riferimento? Alla natura? Alle opere d'arte del passato? Alla realtà sociale di un'epoca storica particolare? Infine, la terza grande domanda è quella delle cause e delle finalità della *mimesis*: *perché* la *mimesis*? Da quale bisogno (antropologico, economico, sociale) scaturisce? *Per che* cosa la *mimesis*? Per suscitare l'emozione? Per conoscere? Conoscersi? Per trasformare il mondo? Sotto quali condizioni essa può diventare principio epistemologico o principio d'azione? Qual è il ruolo del soggetto della *mimesis* (il suo autore) nella sua produzione?

La scelta delle domande poste, le loro modalità, le eventuali risposte sono dipese da ciascuna delle autrici e degli autori. Dalle diversità dei percorsi, delle discipline di formazione – non solo la filosofia ma anche la filologia, la letteratura, la storia e la storia dell'arte – deriva la ricchezza del volume e la pluralità delle argomentazioni.

¹ B. Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, Le Robert-Seuil, Paris 2004.

La prima sezione, *Tra antico e moderno, tra Oriente e Occidente*, è costituita da quattro saggi, i quali esplorano la nozione di *mimesis* nella tradizione greca antica e in quella islamica medievale, e ricostruiscono il decisivo apporto di Erich Auerbach per la sua ridefinizione nel Novecento – apporto possibile proprio a partire da un confronto con la declinazione antica. *La musica come mimesi nella filosofia islamica. Dagli Ikhwān al-ṣafā' ad Al-Ghazālī* di Arianna Brunori ripercorre, a partire da una puntuale ricostruzione della declinazione greca della mimesi, i momenti principali di quella tradizione filosofica che, tra Occidente e Oriente, individua come arte mimetica per eccellenza la musica. La musica è qui intesa non solo come ciò che istituisce un rapporto privilegiato tra arte e moti dell'animo umano, in una tradizione che va da Platone e Aristototele fino alla *falsafa*, filosofia in terra d'Islam, frutto di spinte politiche e culturali differenti e sede di un proficuo movimento di traduzione a partire dal IX secolo; ma insiste sull'analogia tra la musica umana e l'opera del Creatore, e associa in una chiave interessante la musica alle arti visive. Con il contributo *Mimesis o dell'uso delle immagini nella Poetica di Avicenna*, Mali Alinejad Zanjani propone invece uno studio del concetto di *mimesis* alla luce del testo specifico della *Poetica*, nel dialogo decisivo tra due filosofi, Aristotele e Avicenna. Lo studio propone, da una parte, di analizzare il ruolo della *mimesis* nei processi cognitivi umani e, dall'altra, di comprendere in che misura, attraverso l'educazione, la rappresentazione immaginativa su cui si fonda la *mimesis* contribuisca alla tensione etico-morale del soggetto. Il contributo di Camilla De Simone, *Il Montaigne di Erich Auerbach e il valore esperienziale della mimesis*, prende in

esame la *mimesis* a partire dal lascito filosofico della lettura auerbachiana degli *Essais* di Michel de Montaigne. La *mimesis* è qui intesa come capacità attiva del testo letterario di riflettere l'esperienza del reale dell'autore-narratore. Il contributo invita a ripensare l'esperienza del sé a partire degli *Essais*, esperienza che si costruisce in modo sottile sulla soglia tra vita del testo e vita dell'autore. Infine, l'ultimo contributo di questa prima sezione, *Per una critica politica della mimesis. Il realismo di Auerbach e Lukács*, di Mario Ranieri Martinotti, esamina il moderno concetto di realismo quale teorizzato nel Novecento da Auerbach e Lukács, suggerendo come esso nasca in esplicita opposizione alla concezione antica e proponendo l'idea di una *mimesis* al servizio dell'uguaglianza sociale.

La seconda sezione, dal titolo *La battaglia estetica e politica contemporanea*, si compone di quattro saggi, legati alla produzione critica e filosofica del secondo Novecento. Il primo, *Sul significato di mimesis nel pensiero estetico del Novecento a partire da Martin Heidegger*, di Vittorio Rebora, intende ricostruire il rapporto di Heidegger con il concetto antico di *mimesis*. La rielaborazione heideggeriana viene inoltre messa a confronto con le teorie di Benjamin, Lukács e Adorno, che coinvolgono in modo più specifico il rapporto tra *mimesis* e realismo. Il secondo saggio, «*La création, c'est le grand mime*». *Realismo e mimesi nell'estetica di Camus e Sartre*, di Elisa Bertoncello, analizza il rapporto dei due concetti nel pensiero francese, in particolare alla luce della produzione di Camus e Sartre. Tra tradizione platonica e aristotelica, la *mimesis* si rivela qui attività creatrice, tesa tra passione e *praxis* politico-sociale, in dialogo costante con la storia. Il contributo successivo, *Per una teoria*

della *mimesi* in *Francesco Orlando*, di Nicola De Rosa, analizza invece l'eredità auerbachiana del concetto di *mimesis* all'interno della teoria dell'invenzione letteraria di Orlando, considerando, da una parte, il suo versante "figurale" e, dall'altra, il versante strutturalista e stilistico-retorico del metodo critico. Il quarto ed ultimo contributo della sezione, di Matilde Miriam Cavezza, s'intitola *La rappresentazione mediatica della violenza sull'Altro in Judith Butler*. Il percorso disegnato nell'opera butleriana, attraverso un confronto con alcune posizioni di Susan Sontag, permette di considerare la *mimesi* alla luce delle rappresentazioni mediatiche della violenza sull'Altro, in un processo in cui il discorso tradizionale sulla *mimesis* diviene un'interrogazione circa la relazione tra rappresentazione e umanizzazione.

Ci auguriamo che questo nostro percorso collettivo possa mettere in guardia il lettore da ogni forma di essenzializzazione del concetto di *mimesis*, il quale merita di essere scrutato ogni volta in funzione dei suoi specifici e variabili impieghi storici. Le studiose e gli studiosi entrati nel Palazzo Serra di Cassano per comprendere meglio il concetto di *mimesis* ne sono usciti meditando a lungo sul riflesso dello specchio su cui il loro sguardo si era posato. Questo volume è l'incontro di quei riflessi.

I.

TRA ANTICO E MODERNO,
TRA ORIENTE E OCCIDENTE

LA MUSICA COME MIMESI
NELLA FILOSOFIA ISLAMICA.
DAGLI IKHWĀN AL-ŞAFĀ' AD AL-GHAZĀLĪ

Arianna Brunori

Come studiosi delle antiche tradizioni dobbiamo [...] ritenere che sia esistita una configurazione percettibile, un carattere mimetico dell'oggetto, là dove noi oggi non riusciamo neppure a immaginarlo.

W. Benjamin, *Dottrina della similitudine*¹

In pochi, oggi, sarebbero disposti a concedere al concetto di mimesi la capacità di esprimere l'essenza più propria dell'arte, tanto meno della musica². Eppure, un'ampissima tradizione, che affonda le proprie radici nel pensiero greco e attraversa in forma carsica il pen-

¹ W. Benjamin, *Dottrina della similitudine* [Über das mimetische Vermögen], in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedmann e E. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. V, *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, p. 439.

² L'interpretazione più diffusa circa la natura della musica, da Eduard Hanslick in poi, è senza dubbio quella formalista. Cfr. E. Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. Distaso, Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni 2020, pp. 211-212: «Il creare del pittore e del poeta è un continuo imitare (interno o effettivo) disegnando, un imitare dando forma: tuttavia qualcosa da imitare mentre si compone musica non esiste in natura. La natura non conosce sonate, *ouvertures* o rondò. Conosce invece paesaggi, quadri di genere, idilli e tragedie».

siero filosofico medievale e moderno, arrivando sino a Schopenhauer³, ha ritenuto la musica non solo un'arte mimetica, ma, addirittura, quella disciplina in cui l'istanza imitativa che caratterizza ogni *poiesis* artistica trova la propria più piena e profonda realizzazione.

È una circostanza che, a ben guardare, non può essere considerata del tutto sorprendente. Non solo, infatti, nel mondo antico, *mousike* denota tanto l'unione inestricabile di melodia, ritmo e testo poetico, quanto il complesso delle arti presiedute dalle Muse⁴; ma lo stesso termine *mimesis* compendia in sé stesso una molteplicità di significati: accanto a quello di imitazione, che prevale nella comprensione attuale, anche quelli di espressione e rappresentazione. Non a caso, in origine, esso rimanda proprio al mimo, alla danza e alla musica – ad arti, cioè, reputate in grado di esprimere le passioni dell'anima prima ancora che di imitare il mondo esteriore⁵. Solo in seconda battuta, a partire dal V secolo, viene associato in maniera eminente alla pittura e alle arti visive⁶.

Tuttavia, l'accezione primigenia, come vedremo, si

³ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, pp. 334-335.

⁴ Sull'ampiezza semantica di *mousike* cfr. L. Palumbo, *Sul linguaggio, la musica e il silenzio nell'antica filosofia greca*, «Iter», 16 (2008), pp. 47-64:55-59.

⁵ Sulla molteplicità di significati del termine *mimesis* cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, pp. 1-36; sull'idea della musica come arte mimetica tra antichità e modernità cfr. *ivi*, pp. 234-262.

⁶ Cfr. J. Lichtenstein, E. Decultot, *Mimêsis*, in B. Cassin (éd.), *Vocabulaire européen de philosophie: Dictionnaire des intraduisibles*, Le Robert-Seuil, Paris 2004, pp. 659-674: 659.

conserva. Non solamente in Aristotele, in cui la mimesi appare legata innanzitutto al teatro e alla sua funzione catartica, ma – a dispetto di quanto si potrebbe ritenere a un primo sguardo – anche in Platone, che, nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, affida proprio alla *mousike*, a partire dalla sua capacità di rappresentare e ispirare comportamenti virtuosi, la più importante funzione pedagogica. Tanto che, più in generale, si potrebbe dire che per la maggior parte degli autori antichi, almeno fino all'epicureo Filodemo di Gadara – che la contesterà acutamente⁷ –, l'idea che la musica sia suscettibile di trasmettere veri e propri significati, imitando passioni e caratteri, si presenta come evidente.

Non per nulla, come si cercherà di ricostruire di seguito, nell'ambito della filosofia islamica, che dalle speculazioni di Platone e Aristotele dipende, la convinzione secondo cui la musica sarebbe una forma di mimesi (per lo più *muḥākāh*, ma talvolta anche *tashbīh*, *ḥikāya* o *takhyīl*⁸), nonostante la fortuna di quest'ultima nozione nel mondo arabo non sia paragonabile a quella incontrata nel mondo latino⁹, si ritrova in numerosi autori, dagli Ikhwān al-Ṣafā' sino ad al-Ghazālī, passando per al-Fārābī e Ibn Sīnā¹⁰.

⁷ Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, cit., pp. 249-256.

⁸ Per la compresenza di questi termini, già a partire dalla traduzione della *Poetica* ad opera di Abū Bish Māṭṭa, nella tradizione islamica e sulle loro diverse accezioni cfr. J. M. Puerta Vilchez, *Aesthetics in Arabic Thought: From Pre-Islamic Arabia through al-Andalus*, translated by C. López-Morillas, Brill, Leiden-Boston 2017, pp. 270-296.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 273.

¹⁰ Cfr. W.M.K. Shaw, *Seeing with the Ear, Recognizing with the Heart: Rethinking the Ontology of the Mimetic Arts in Islam*,

1. Platone

La *vulgata* diffusa secondo cui Platone avrebbe condannato ogni forma di imitazione artistica è infondata non solo in sé stessa, come rivela esplicitamente la distinzione del *Sofista* tra mimesi icastica e mimesi fantastica (236c), ma anche e soprattutto per quanto concerne la *mousike*, alla quale Platone riconosce un fondamentale valore educativo, proprio a partire dalla sua profonda capacità mimetica¹¹.

È un aspetto che emerge tanto nella *Repubblica*, dove Socrate include tra gli imitatori (*oi mimetai*) di cui la *polis* inevitabilmente si riempie non appena si espande, accanto ai «molti che si occupano di figure e colori», quei «molti altri [che si occupano] di musica, i poeti e i loro assistenti, rapsodi attori coreuti impresari» (*Resp.* II 373b)¹², quanto, soprattutto, nelle *Leggi*. In questo dialogo, infatti, l'Ateniese non solo afferma apertamente che «la musica nel suo complesso è rappresentazione [*eikastiken*] e imitazione [*mimetiken*]]» (*Leg.* II 668a)¹³, ma, dopo averne lungamente discusso, stabilisce che il criterio per giudicare la musica non risiede nel piacere che essa provoca, ma appunto nella «correttezza dell'imitazione», che «consiste [...]»

in B. Meyer, T. Stordalen (eds), *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam: Contested Desires*, Bloomsbury Academic, London 2019, pp. 37-56.

¹¹ In generale su questo punto cfr. G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 88-90.

¹² La traduzione dei passi della *Repubblica* è tratta da: Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, BUR, Milano 2006.

¹³ La traduzione delle *Leggi* è tratta da: Platone, *Le leggi*, a cura di F. Ferrari, BUR, Milano 2005.

nel riprodurre l'originale nella sua quantità e qualità» (668b), nella maniera più chiara e limpida possibile:

[le Muse] non commetterebbero mai lo sbaglio di assegnare un colore e una melodia femminei a parole composte per uomini o di combinare a melodie e movenze elaborate per individui liberi ritmi adatti a schiavi e a persone senza libertà o, all'inverso, di abbinare a movenze e ritmi dignitosi una melodia o un testo dissonanti, né mai esse mescolerebbero insieme, all'interno della stessa opera, voci di animali e di uomini e di strumenti e ogni sorta di suoni, come se intendessero imitare un unico referente; invece i poeti umani [...] separano ritmo e movenze dalla melodia mettendo in versi parole prive di accompagnamento musicale o, all'inverso, producono melodie e ritmi svincolati dalle parole usando esclusivamente la cetra e l'aulo, e in questo caso è ben difficile capire quale intenzione possano esprimere un ritmo e un'armonia privi di parole e a quale modello degno di imitazione essi intendano rapportarsi: in verità bisogna ammettere che sono infarciti di rozzezza tutti questi procedimenti che amano la rapidità e la fluenza incalzante e le voci animalesche tanto da far ricorso all'aulo e alla cetra al di fuori dei casi in cui essi accompagnino la danza e il canto; d'altra parte, l'impiego esclusivamente strumentale dell'uno e dell'altra non ha niente a che vedere con l'arte ma rientra nel mero virtuosismo (*Leg.* II 669c-670a).

Questo ideale musicale – che sottintende tanto la necessità di imitare oggetti degni, quanto la capacità di farlo attraverso melodie adeguate – è a tal punto rilevante nel quadro del ragionamento platonico che, secondo alcuni, «si può dare per assodato che Platone

abbia ripreso il concetto di mimesi dalla teoria della musica di Damone»¹⁴.

In realtà, del pensiero di quest'ultimo, presentato dalle fonti come abile musicista e severo educatore, non si hanno che scarse notizie e, a ben vedere, in nessuna di esse si fa riferimento esplicito alla mimesi¹⁵. Tuttavia, nel celebre trattato *Peri mousikes* di Aristide Quintiliano si legge:

La scuola di Damone insegnava che i suoni di una frase melodica per effetto di assimilazione [*di' homo-iotetos*] creano nei fanciulli delle tendenze che essi non posseggono ancora, e, negli adulti, sviluppano quelle latenti (fr. 7)¹⁶.

Qui la nozione di mimesi, assente, si lascia presagire secondo un'accezione peculiare al mondo antico: la musica può essere definita mimetica in senso "transitivo", in quanto stimola i propri uditori ad assumere, imitando determinati ritmi, alcuni atteggiamenti. I canti e le danze che «si generano da un certo commoimento dell'anima», cioè, sono in grado a loro volta di plasmare quest'ultima: «quelli che sono liberi e belli creano tali le anime; quelli contrari, le contrarie» (fr. 6)¹⁷. Secondo Damone, come si ricava da un episodio riportato da Galeno, mentre, ad esempio, i modi frigi

¹⁴ H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954, pp. 21-22.

¹⁵ Su Damone cfr. A. Brancacci, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo. Sette studi*, Leo S. Olschki, Firenze 2008.

¹⁶ *Pitagorici antichi. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Timpanaro Cardini, Bompiani, Milano 2010, p. 1023.

¹⁷ Ivi, p. 1021.

spingono alla frenesia, quelli dorici ispirano coraggio e moderazione (fr. A8)¹⁸.

Non a caso, dunque, Platone cita Damone in alcuni punti strategici della propria opera¹⁹. Anche lui, infatti, ritiene che la musica e la danza, essendo in grado di modellare la *psyche*, detengano il più elevato potenziale formativo, specialmente nei riguardi dei *phylakes*, i custodi della città:

è proprio in vista di questo che l'educazione musicale è la più importante: perché sono soprattutto il ritmo e l'armonia che vengono interiorizzati nell'anima e la possiedono con la maggior forza, recando con sé la grazia e con essa plasmandola, se si è stati allevati correttamente, ma se no, tutto il contrario (*Resp.* II 401d).

La *mousike*, imitando, a differenza della pittura, non solo l'esteriorità, ma anche e soprattutto i caratteri (*ethe*) dei propri personaggi, incide profondamente su coloro che ne fruiscono. Per questo, i legislatori devono porre ogni cura nel regolare l'attività dei musicisti, facendo in modo che essi rappresentino solamente uomini nobili dai comportamenti virtuosi:

il valente legislatore persuaderà il compositore, o lo costringerà se questi non vorrà obbedirgli, a riprodurre adeguatamente con un linguaggio nobile ed encomiabile, quando crea, nei ritmi le movenze e nelle armonie le melodie proprie degli uomini saggi, coraggiosi e sotto ogni rispetto virtuosi (*Leg.* II 660a).

¹⁸ Ivi, p. 1017.

¹⁹ Cfr. *Lach.* 200b; *Alc.* I 118c; *Rep.* III 400b.

Soprattutto, secondo Platone, non è sufficiente imporre agli artisti – siano essi poeti lirici o drammaturghi, suonatori o danzatori – determinati contenuti o vietargliene altri, come ad esempio la raffigurazione sconveniente delle divinità, quale è presente nei poemi omerici, o la rappresentazione di ciò che è basso e umile, come si ritrova nelle tragedie di Euripide. Riformulando l'insegnamento di Damone, Platone insiste, in maniera particolare, sulla necessità di bandire le armonie «lamentose» e quelle «molli e simposiastiche» (ivi, 398e): ad essere impiegate debbono essere solamente l'armonia dorica, capace di «imitare i toni di voce di un uomo coraggioso impegnato in un'azione di guerra», e quella frigia, «adatta a chi attende ad un'azione di pace [...], accogliendo con soddisfazione gli eventi» (ivi, 399a-c).

2. Aristotele

Alcune delle considerazioni di Platone ritornano, pressoché inalterate, in Aristotele. Questi, infatti, non solo nella *Poetica* afferma che «l'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni [*mimeseis*]» – poiché, «come alcuni imitano molti oggetti riproducendo l'immagine con il colore e il disegno [...], e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia» (*Poet.* 1447a)²⁰ –, ma, nell'VIII libro della *Politica*, analogamente a quanto

²⁰ La traduzione dei passi della *Poetica* è tratta da: Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.

aveva fatto Platone nelle *Leggi*, riflette lungamente sul valore della musica nell'ambito della *paideia*.

In questa sede, in particolare, Aristotele sostiene che, dal momento che «ritmi e melodie possono raffigurare con un alto grado di somiglianza al modello naturale ira e mansuetudine [...]», e in genere tutti gli altri tratti del carattere», e «la tendenza ad addolorarci o a rallegrarci che proviamo dinanzi alle imitazioni è affine alla nostra reazione di fronte alla situazione reale», è indubbio che la musica «influisca anche sul carattere e sull'anima» (*Pol.* VIII, 1340a)²¹. Addirittura, secondo il filosofo, poiché, rispetto alle armonie e ai ritmi, «le figure hanno una possibilità raffigurativa dei caratteri solo limitata», la musica, tra le varie arti mimetiche, possiede questa capacità di plasmare l'anima in maniera eminente:

Le melodie hanno invece in se stesse la possibilità di imitare i costumi [*mimeta ton ethon*]. Questo è evidente. Infatti intanto la natura delle armonie è varia, sicché ascoltandole ci si dispone in modo diverso di fronte a ognuna di esse: di fronte ad alcune ci sentiamo presi da dolore e raccoglimento, come quando si tratta dell'armonia chiamata mixolidia; altre più rilassate inducono pensieri morbidi; l'armonia dorica sembra invece l'unica che ispiri compostezza e moderazione, mentre dalla frigia deriva l'entusiasmo. Queste considerazioni possono essere applicate anche ai ritmi, alcuni dei quali hanno un carattere più calmo, altri più movimentato e, tra questi ultimi, gli uni hanno movimenti più violenti, altri più nobili (*Pol.* VIII, 1340a-b).

²¹ La traduzione dei passi della *Politica* è tratta da: Aristotele, *Politica*, a cura di C. A. Viano, BUR, Milano 2002.

Per Aristotele, la musica ha sulla psiche un potere quasi incantatorio: è dunque «chiaro che in essa debbono essere esercitati ed educati i giovani» (1340b). Naturalmente, però, a questo fine, non ogni tipo di musica è ugualmente appropriato. Secondo il filosofo, come già per Platone e Damone, ad esempio, l'armonia dorica «è la più grave e la più adatta a formare un carattere virile» (1342b).

Tuttavia, a differenza dei suoi predecessori, Aristotele non ritiene che tutti i ritmi e le armonie privi di un rilievo morale debbano essere banditi. Come infatti si legge sempre nella *Politica*, secondo lui, la funzione della *mousike* nell'ambito della *paideia* non si esaurisce nella formazione dei giovani. Accanto a questo ruolo, educativo in senso stretto, la musica ne svolge almeno altri due: quello di procurare piacere e quello di consentire di «praticare un bell'ozio», la *scholè*, quella non-attività in cui si ricapitolano niente meno che «la felicità e la vita beata» (1337a-b)²²:

Perciò evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggior contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri, sia quelle che incitano all'azione sia quelle che suscitano entusiasmo (1342a).

²² Su questo punto cfr. G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., p. 103: «Rispetto alla costruzione platonica, Aristotele, trattando nell'ottavo libro della *Politica* della *mousike* e del suo ruolo nell'educazione del cittadino, evidenzia soprattutto il carattere di libertà e la dimensione emancipatrice insiti in una tale educazione. Mentre in Platone viene sottolineato il carattere di disciplina, di regola, dell'educazione musicale, Aristotele insiste su una nozione che è già affine a quella latina di *otium*».

In questo senso, se nei contesti pedagogici, ad esempio, è bene evitare, a causa della natura orgiastica di questo strumento, l'uso del flauto, questo, invece, può essere senza dubbio adoperato «in quelle occasioni in cui lo spettacolo produce catarsi più che apprendimento» (1341a). La musica, in poche parole, non ha solo il potere di assimilare l'anima a sé, ma, proprio tramite la rappresentazione di stati d'animo negativi, può anche purificarla da questi ultimi, secondo un modello di tipo omeopatico²³. Da questo punto di vista, per Aristotele, ogni genere musicale – persino quello puramente strumentale, criticato da Platone a causa della sua ambiguità semantica –, vale a dire ogni tipo di mimesi, è in sé stesso legittimo.

3. *Gli Ikhwān al-Ṣafā'*

La composizione dei primi trattati arabi di musicologia è contemporanea alla ricezione delle opere antiche dedicate a questo tema²⁴. Tra di esse, come si evince dal *Kitāb al-fihrist* (*Libro del catalogo*) del bibliografo Abū'l-Faradj ibn al-Nadīm, vanno inclusi testi di Platone e Aristotele, ma anche di Pitagora, Euclide, Nicomaco di Gerasa e del già citato Aristide Quintiliano²⁵.

²³ Cfr. F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce ancienne*, in Plutarque, *De la musique*, éd. par F. Lasserre, Urs Graf Verlag, Olten-Lausanne 1954, p. 63.

²⁴ Sulla riflessione musicologica islamica cfr. F. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Brill, Leiden 1995.

²⁵ Cfr. A. Shiloah, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit 1995, p. 45.

L'importanza assegnata dalla *falsafa*, anche rispetto alle questioni musicali, alle speculazioni greche emerge soprattutto dalla vasta fortuna che nel suo ambito conoscono i *nawādir*, i detti rari sulla musica dei filosofi, diffusi in primo luogo dal *Kitāb 'ādāb al-falāsifa* (*Libro degli aforismi dei filosofi*) del grande traduttore Ḥunayan ibn Ishāq, ma attestati già nell'opera di un certo Paolo²⁶. Si tratta di apoftegmi, attribuiti ai pensatori antichi, relativi agli aspetti più disparati – dagli effetti morali e terapeutici della musica al rapporto di analogia che lega quest'ultima al cosmo –, che si ritrovano, ad esempio, nella *Risāla fī ajzā' khabariyya fī l-mūsīqī* (*Epistola sulle parti informative della musica*) di al-Kindī e nella *Risāla fī 'ilm al-mūsīqī* (*Epistola sulla scienza della musica*) dei Fratelli della Purità, gli Ikhwān al-Ṣafā'²⁷.

Quest'ultima opera, in particolare, è non solo uno dei più misteriosi e affascinanti trattati arabi di teoria musicale, in cui gli aspetti tecnici si intrecciano e si integrano con discussioni filosofiche di natura più ampia, ma anche una delle prime attestazioni nella filosofia islamica dell'idea della musica come mimesi. Essa si apre con l'affermazione del primato della musica su tutte le altre arti. Scrivono infatti i Fratelli che, mentre tutte le tecniche manuali operano su un sostrato che

²⁶ Cfr. F. Rosenthal, *Two Graeco-Arabic Works on Music*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 23 (1966), 4, pp. 261-268.

²⁷ Su quest'ultima cfr. A. Bausani, *L'Enciclopedia dei fratelli della purità. Riassunto, con introduzione e breve commento, dei 52 Trattati o Epistole degli Ikhwān as-Ṣafā'*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1978; *The Ikhwan al-Safa and their Rasail: An Introduction*, ed. by N. El Bizri, Oxford University Press, Oxford 2008.

coincide con un qualche materiale naturale, mettendo dunque capo ad artefatti che hanno una consistenza fisica, la musica ha invece per materia (*hayūlā*) delle sostanze spirituali (*jawāhir rūhāniyyah*), vale a dire le anime dei propri ascoltatori, sulle quali produce degli effetti altrettanto spirituali²⁸. Questi dipendono, secondo gli Ikhwān, dai *significati* delle melodie e dei ritmi (*ma'ānī an-naghamāt wa'l-alḥānī*), i quali, a ben vedere, detengono una vera e propria preminenza rispetto agli stessi ritmi e melodie che li trasmettono. Allo stesso modo, infatti, in cui le anime, dopo la morte, uscendo dal corpo, «iniziano una nuova vita», così le idee racchiuse nei suoni musicali, una volta che si sono depositate nella mente degli ascoltatori, cessano di avere bisogno di ogni sostrato fisico – sia pure quello tenuissimo e impalpabile della vibrazione – e proseguono la propria esistenza in una forma più elevata:

quando i significati della melodia e del ritmo raggiungono l'intelletto dell'anima attraverso l'ascolto, in modo tale che si forma un'immagine [*rusūmu*] a partire dai significati che erano contenuti entro quei ritmi e quelle melodie, la loro esistenza nell'aria non è più necessaria, come la scrittura sulle tavolette non è più necessaria una volta che le idee scritte su queste sono comprese e memorizzate²⁹.

Come aveva affermato Platone, «la musica deve

²⁸ Cfr. Ikhwān al-Ṣafā', *Epistles of the Brethren of Purity: Epistle 5, On Music. An Arabic critical edition and English translation*, ed. by O. Wright, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 76.

²⁹ Ivi, p. 126.

culminare nell'erotica del bello» (*Resp.* II, 403c), vale a dire nella contemplazione delle forme ideali da essa imitate.

Non a caso, dunque, nell'epistola, la convinzione secondo cui la musica sarebbe una forma di mimesi, e che proprio su tale aspetto si fondi il suo potere di influenzare l'anima umana, è presentata soprattutto a partire dalla dottrina pitagorico-platonica dell'armonia delle sfere³⁰. Per i membri della Confraternita, infatti, come si legge nel capitolo IX, la musica terrena ha la capacità di ispirare agli esseri umani il desiderio di ascendere alle sfere del cielo in quanto essa, nello stesso modo in cui «i movimenti dei bambini che giocano imitano (*tuḥākī*) i movimenti dei genitori»³¹, imita la musica prodotta dalle rotazioni dei corpi celesti, le quali, a loro volta, ispirano alle anime che li abitano il desiderio di assurgere a spiriti beati, in quanto imitano, secondo la forma del tempo, la beatitudine eterna del paradiso:

i toni prodotti dai movimenti del musicista ricordano alle anime individuali che sono nel mondo della generazione e della corruzione della gioia del mondo delle sfere celesti, così come i toni prodotti dai movimenti delle sfere celesti e dai corpi celesti ricordano alle anime che vi si trovano della gioia del mondo degli spiriti³².

Come «gli stati delle entità seconde, causate, *imi-*

³⁰ L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, il Mulino, Bologna 2009.

³¹ Ikhwān al-Ṣafā', *Epistles of the Brethren of Purity: Epistle 5, On Music*, cit., p. 121.

³² Ivi, p. 120.

tano quelle delle entità primarie che le causano», così «i toni di quelle *imitano* i toni di queste»³³. Ciascun grado della gerarchia dell'essere, cioè, è animato dal desiderio di assimilarsi, per quanto possibile, a quello superiore. Da questo punto di vista, la mimesi è niente meno che la legge che regge l'universo, e la musica, che attraversa quest'ultimo, dalla terra sino al cielo, la misteriosa espressione di questa nostalgia cosmica.

Secondo i Fratelli, come aveva già sostenuto al-Kindī nella sua *Risāla fī ajzā' khabariyya fī l mūsīqī* e nel suo *Kitāb al-muṣawwītāt al-watarīya* (*Libro sugli strumenti a corde*)³⁴, il rapporto mimetico che intercorre tra la musica e l'opera divina si evince bene considerando uno strumento quale l'ūd, il liuto. Non a caso, infatti, si legge nell'epistola, occupandosi di esso, i «musicisti sapienti hanno ristretto il numero delle corde a quattro, né più né meno, in modo tale che ciò che esse producono corrisponda ai fenomeni naturali nel mondo sublunare, seguendo così il modello del saggio Creatore»:

la corda più alta assomiglia all'elemento del fuoco, e la sua nota corrisponde al suo calore e alla sua fierezza; la seconda corda assomiglia all'elemento dell'aria, e la sua nota corrisponde all'umidità e alla rarefazione dell'aria; la terza corda assomiglia all'elemento dell'acqua, e la sua nota corrisponde all'umidità e alla freddezza dell'acqua; la corda più bassa assomiglia all'elemento della terra, e la sua

³³ Ivi, pp. 120-121.

³⁴ Cfr. P. Adamson, *Al-Kindī*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 142 e pp. 173-177.

nota corrisponde alla pesantezza e alla densità della terra³⁵.

Persino il fatto che lo spessore delle corde dell' *'ūd* cresca progressivamente di un terzo dipende dall'imitazione, da parte dei musicisti, dell'opera di Dio, che ha disposto che il diametro delle sfere che compongono l'universo – la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco – crescesse progressivamente di un terzo. La natura e le proporzioni del mondo sublunare e del mondo celeste si raccolgono armoniosamente in quelle di questo strumento. Non per nulla, la musica prodotta dal liuto ha virtù terapeutiche, e ciascuna sua corda, mimesi miniaturizzata degli elementi terrestri e delle sfere celesti, ha il potere di rafforzare un umore corporeo e di indebolirne un altro. Se il cielo si rispecchia nella terra, questa a sua volta si rispecchia nel corpo umano.

4. *Al-Fārābī*

Secondo un aneddoto riportato nell'imponente dizionario biografico del giurista Ibn Khalikān, il filosofo al-Fārābī sarebbe stato dotato di straordinarie capacità musicali. Ammesso infatti alla corte del potente condottiero Sayf al-Dawla, suonando il proprio flauto, egli sarebbe stato in grado di influenzare in maniera irresistibile i propri ascoltatori, ora facendoli ridere, ora piangere, ora persino addormentare:

Sayf al-Dawla diede ordini che fossero introdotti i

³⁵ Ikhwān al-Ṣafā', *Epistles of the Brethren of Purity: Epistle 5, On Music*, cit., p. 128.

cantanti e che ciascun esperto in quest'arte entrasse con una varietà di strumenti musicali. Ma ogni volta che uno di loro suonava il proprio strumento, al-Fārābī trovava che avesse dei difetti, dicendo: "Hai fatto un errore!". Allora Sayf al-Dawla gli chiese: "Sei abile in quest'arte?", e al-Fārābī rispose, "Sì". Allora egli tirò fuori dalla cintola una borsa di pelle, la aprì, e ne tirò fuori alcune canne, che mise insieme. Poi le suonò: al che tutti coloro che erano nel *majlis* risero. Poi le staccò e le ricompose in un altro modo, e, quando le suonò, tutti nel *majlis* piansero. Poi di nuovo, le staccò e le ricompose diversamente, le suonò e tutti nel *majlis*, persino il custode, caddero addormentati. E al-Fārābī uscì³⁶.

L'episodio testimonia – nella vicinanza, tra l'altro, con l'aneddoto riportato da Galeno su Damone – della fama di cui al-Fārābī dovette godere, prima ancora che come musicista, in qualità di teorico musicale.

In effetti, il suo *Kitāb al-mūsīqī al-kābir* (*Il grande libro della musica*) è una delle opere di musicologia più rilevanti del mondo arabo, in cui al-Fārābī, come egli stesso ammette nella prefazione, non si limita a ordinare e spiegare quanto detto sul tema dai filosofi antichi, ma elabora una propria teoria originale.

La novità della trattazione di al-Fārābī emerge anche rispetto alla nozione di mimesi. Mentre infatti gli Ikhwān al-Ṣafā', in linea con la tradizione precedente, avevano interpretato la mimesi alla stregua di un vero e proprio principio cosmologico, concernente la musica così come ogni aspetto dell'essere, al-Fārābī, invece,

³⁶ Citato in I. R. Netton, *Al-Fārābī and His School*, Routledge, London-New York 1992, p. 6.

rifiutando esplicitamente l'idea che i movimenti dei corpi celesti producano suoni, connette questo concetto piuttosto con l'immaginazione (*al-mutakhayyila*)³⁷, la facoltà tramite la quale i musicisti sono in grado di comporre le proprie opere, associando ciascun oggetto immaginato (*mutakhayyal*) ai suoni in grado di esprimerlo.

Soprattutto, nel suo *Kitāb al-mūsīqī al-kābir*, il filosofo, dopo aver ammesso, in accordo tanto con Platone quanto con Aristotele, che la musica, come tutte le arti, presuppone sempre una forma di mimesi, introduce l'idea secondo cui vi sono delle melodie alle quali l'istanza mimetica appartiene in sommo grado. Secondo al-Fārābī, cioè, tra quella musica che «provoca in noi una sensazione piacevole, deliziosa, riposante», agendo «sul nostro orecchio come un disegno decorativo sul nostro occhio», e quella musica che è «ispirata dalle nostre passioni», avendo la propria radice nella tendenza innata a tutti gli animali di comunicare, attraverso i suoni, il proprio stato d'animo, esiste un genere intermedio, «che eccita la nostra immaginazione e fa nascere delle immagini [*taṣawwurāt*] nell'anima»:

Il ruolo della seconda specie di musica è paragonabile a quello di una pittura imitativa. In effetti, mentre un disegno decorativo è solamente piacevole a vedersi, un quadro invece rappresenta un essere, le sue passioni, le sue azioni, il suo carattere, le sue disposizioni naturali. Così, presso i popoli antichi,

³⁷ Cfr. Y. Klein, *Imagination and Music: Takhyīl and the production of music in al-Fārābī's Kitāb al-mūsīqī al-kābir*, in Takhyīl. *The Imaginary in Classical Arabic Poetics*, ed. by A. Sheppard, Gibb Memorial Trust, 2008 Exeter, pp. 179-195.

gli idoli, per la loro forma e attitudine, rappresentavano le azioni, il carattere, la potenza degli dèi che essi adoravano...³⁸

Come ribadirà più tardi anche al-Hasan al-Katib, riportando questo passo nel suo *Kitāb adab al-ginā* (*Libro della perfezione delle conoscenze musicali*), accanto a quel genere musicale, prevalentemente strumentale, che è paragonabile agli arabeschi e ai motivi ornamentali aniconici, e a quella musica che è espressione dei sentimenti e delle passioni dell'anima, esiste un genere, che prevede per lo più il canto, che per le sue potenzialità mimetiche è analogo alla pittura e alla scultura figurative³⁹.

In breve, per al-Fārābī, esistono tre specie di musica, che rispondono ad altrettante esigenze:

la musica che fa nascere in noi delle sensazioni piacevoli si impiega al momento del riposo; essa ci procura un rilassamento. Quella che sveglia in noi delle passioni si suona quando ci si propone di fare agire qualcuno sotto l'influenza di una passione determinata o ancora di far nascere in lui uno stato d'animo speciale sotto l'impero di una passione determinata. La musica che eccita l'immaginazione enfatizza i

³⁸ Al-Fārābī, *Grand Traité de la Musique / Kitābu al-Mūsīqī al-Kābir (livres II et II)*, in *La musique arabe*, par R. d'Erlanger, Paul Geuthner, Paris 1930, t. I, p. 13 (ed. araba: Ibn Tarkhan Al-Farabi, *Kitāb al-mūsīqā al-kābir*, ed. by Abu Nassr Mohammed Ibn Mohammed, The Arab Writer, Cairo 1967).

³⁹ Al-Hasan Ibn Ahmad Ibn 'Alī al-Katib, *La perfection des connaissances musicales*, éd. par A. Shiloah, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1972, pp. 202-203.

poemi e certe altre forme oratorie. Essa si unisce alle parole per accentuarne l'effetto⁴⁰.

In realtà, il fine proprio di ciascun genere di melodia può essere raggiunto più facilmente e con maggiore efficacia se ad esso si abbinano le caratteristiche e gli effetti propri degli altri due generi. Una sensazione piacevole, ad esempio, può essere più agevolmente provocata attraverso l'espressione delle passioni e l'evocazione di immagini. Come scriverà sempre al-Hasan al-Katib, «se ascolti una melodia immaginando un qualche significato [*ma'na*], come la descrizione del coraggio o della nobiltà del carattere, e se la tua immaginazione è in grado di afferrarla e di figurarsi la persona descritta nel canto al punto da sentirti come se tu stesso fossi al suo posto, allora il canto ti toccherà e produrrà il suo effetto»⁴¹.

Da questo punto di vista, la musica perfetta, quella senza dubbio più efficace, è quella cui appartengono le caratteristiche di tutti e tre i generi: vale a dire, secondo al-Fārābī, quella prodotta dalla voce umana, in cui la mimesi che caratterizza ogni forma d'arte trova la propria espressione più piena.

5. *Ibn Sīnā*

Nel primo discorso del *Jawāmi'* '*ilm al-mūsīqī* (*Compendio della scienza della musica*), contenuto

⁴⁰ Al-Fārābī, *Grand Traité de la Musique / Kitābu al-Mūsīqī al-Kābir (livres II et III)*, cit., p. 16.

⁴¹ Al-Hasan Ibn Ahmad Ibn 'Alī al-Katib, *La perfection des connaissances musicales*, cit., p. 54.

nella terza parte (*al-Riyāḍiyyāt, Le matematiche*) del suo monumentale *Kitāb al-shifā'* (*Libro della guarigione*), Ibn Sīnā, anche noto in Occidente con il nome di Avicenna, introduce un breve *excursus*. Si tratta di una densa quanto stupefacente trattazione relativa alle qualità che rendono la musica piacevole, non tanto in relazione alla facoltà sensitiva, che può essere infastidita dalla violenza con cui sono talvolta emessi i suoni, quanto piuttosto in relazione all'intelletto.

Secondo Ibn Sīnā, una delle proprietà peculiari della musica che la rende fonte di piacere per gli esseri umani è data dalla successione delle note⁴²:

la prima di due note produce sulla nostra anima un'impressione piacevole, come ogni cosa desiderabile e impreveduta. Questa sensazione sarà seguita da un'altra simile a quella che provoca in noi la scomparsa improvvisa di una cosa che ci è cara, e la cui durata è stata effimera. Questo rimpianto, che è seguito a un piacere, scompare a sua volta quando sopraggiunge la seconda nota. Questa non sarà per noi che un ritorno della prima sotto un'altra forma; questa sarà con quella in un rapporto che si addice al nostro orecchio. Ora, si sa che tra le cause del piacere, la principale è la sorpresa per una sensazione armoniosa dopo il rimpianto per un'altra che è venuta meno. La sensazione inopinata del suono, la sua improvvisa scomparsa, poi il suo ritorno, e la seduzione della composizione, procurano all'anima

⁴² Su questo aspetto cfr. R. Granot, N. Shair, *The Origin and Power of Music According to the 11th-Century Islamic Philosopher Ibn Sīnā*, «Journal of the Royal Asiatic Society», 29 (2019), 4, pp. 585-598.

il più grande, il più dolce piacere. È la ragione per cui la combinazione ordinata dei suoni, la loro composizione, ci seduce profondamente, come anche la combinazione ordinata e regolare delle percussioni ritmiche che ci fanno immaginare dei suoni, e che se ne avvicinano per loro natura⁴³.

Un misto di gioia e struggimento definisce il piacere che è proprio della musica: la sorpresa per ciascun nuovo suono e la nostalgia per quello che è appena venuto meno.

Tuttavia, esiste nella musica anche un'altra qualità che è causa di piacere, una qualità che non le è specifica, ma che la accomuna a tutte le altre arti. Si tratta della mimesi (*muḥākāh*), che, come aveva insegnato già Aristotele (*Poet.* 1448b), è fonte certa di godimento per tutti gli esseri umani:

L'essere umano è particolarmente sedotto dalle cose che ne ricordano altre, le rappresentano, le imitano. Alcune note musicali hanno la proprietà di ricordare un carattere, una qualità; esse fanno nascere in noi l'impressione che possediamo un carattere, questa qualità, gli attributi di questo carattere, di questa qualità e le loro conseguenze necessarie. Questa è la ragione per cui siamo sedotti dalle combinazioni sonore. La nostra facoltà di comprensione, il cui ruolo sembra distinto da quello del nostro udito, riconosce nella composizione musicale un certo ordine e ne ricava diverse suggestioni; è ciò che ci rende la musica piacevole⁴⁴.

⁴³ Avicenne, *Mathématiques / Kitābu' š-šifā'*, cit., pp. 109-110.

⁴⁴ Ivi, p. 109.

Questo breve cenno alla natura mimetica della musica non riceve ulteriori sviluppi, tanto che esso finirà per cadere nella versione abbreviata che del *Jawāmi' 'ilm al-mūsīqī* offre il *Kitāb al-Najāt* (*Libro della salvezza*)⁴⁵. La ragione è che, secondo Ibn Sīnā, pur essendovi effettivamente una somiglianza (*muḥākāh*) che lega la musica rispettivamente alle forme dei corpi celesti (*al-ashkāl al-samāwiyyah*) e ai tratti caratteriali (*al-akhlāq al-naḥsāniyyah*), la mimesi, contrariamente a quanto lasciato intendere da molti, non rappresenta una proprietà essenziale della musica⁴⁶:

Noi non cercheremo nemmeno di stabilire la somiglianza tra i movimenti del cielo, i caratteri dell'anima e gli intervalli musicali. Sarebbe agire come coloro che non sanno riconoscere il proprio di ciascuna scienza. Questi, avendo ereditato una filosofia obsoleta e diffusa, confondono gli attributi essenziali delle cose e i loro attributi accidentali⁴⁷.

La potenzialità mimetica appartiene alla musica alla stregua di qualsiasi altra forma artistica. Per questo motivo, le eventuali analogie che legano armonie e ritmi ai moti celesti (su cui tanto avevano insistito al-Kindī e gli Ikhwān al-Ṣafā'), da una parte, o ai caratteri

⁴⁵ Cfr. *Ibn Sina's Musiklehre (hauptsächlich an seinem "Nağat" erläutert. Nebst Übersetzung und Herausgabe des Musikabschnittes des "Nağat")*, hrsg. von M. El Hefny, O. Hellwig, Berlin-Willmersdorf 1931.

⁴⁶ Su questo aspetto cfr. F. Shehadi, *Art and Imitation: Plato and Ibn Sina*, in *Of Scholars, Savants, and Their Texts: Studies in Philosophy and Religious Thought (Essays in Honor of Arthur Hyman)*, ed. by R. Link-Salinger, Lang, New York 1989, pp. 217-228.

⁴⁷ Avicenne, *Mathématiques / Kitābu' š-šifā'*, cit., p. 106.

e alle passioni dell'anima (su cui avevano richiamato l'attenzione già Platone e Aristotele), dall'altra, non sono che qualità accidentali, la cui trattazione non spetta a chi intenda occuparsi di questa disciplina.

6. *Al-Ghazālī*

Un riferimento altrettanto cursorio, ma decisivo, all'idea della musica come mimesi si ritrova nelle opere di al-Ghazālī, tanto nell'arabo *Kitāb adāb al-samā' wa al-wajd* (*Libro sui buoni usi dell'ascolto e dell'estasi*), appartenente al capitolo VIII del IV libro della sua opera enciclopedica *Il ravvivamento delle scienze religiose* (*Ihyā' 'ulūm al-dīn*), quanto nel XVIII libro della seconda parte del persiano *Kimiya-yi sa'ādat* (*L'alchimia della felicità*)⁴⁸, che del primo è una sorta di riscrittura.

Secondo al-Ghazālī, tutta la musica, specialmente quella degli strumenti a fiato, non è in fondo che «una mimesi, per mezzo dell'arte, di cose create»⁴⁹, vale a dire soprattutto delle voci degli animali. Si tratta di un motivo tradizionale, che si ritrova, addirittura, in una delle più antiche attestazioni del termine *mimesis*: il frammento in cui Democrito afferma che «noi [esseri umani] siamo stati discepoli delle bestie nelle arti più importanti: del ragno nel tessere e nel rammendare, della rondine nel costruire le case, degli uccelli canterini, del cigno e dell'usignolo nel canto, con l'imitazione (*kata mimesin*)» (68B; DK 154).

⁴⁸ Al-Ghazzali, *On Listening to Music*, trad. ing. M. N. Abdus Salam, Great Books of the Islamic World, Chicago 2002.

⁴⁹ Id., *Il concerto mistico e l'estasi*, a cura di A. Iacovella, Il leone verde, Torino 1999, pp. 37-38.

Ma per al-Ghazālī questo rilievo assume un valore nuovo: dal suo punto di vista, infatti, esso equivale ad affermare che proibire la musica – come vorrebbero, a partire da un’interpretazione severa di alcuni *ḥadīth*⁵⁰, molti teologi rigoristi⁵¹ – sarebbe tanto assurdo quanto vietare «l’ascolto di alcuni suoni, in quanto piacevoli e armoniosi», come «il verso degli usignoli o quello degli altri volatili», «dal momento che non cinguettano il Corano». Infatti, «tra una gola e l’altra, tra una sostanza inanimata e un essere vivente, non corre – da questo specifico punto di vista – la benché minima differenza»:

Sicché, ci è possibile estendere l’analogia dal canto degli usignoli ai suoni emessi da tutti gli altri corpi, e in particolare dall’uomo, quali sono quelli che scaturiscono dalla sua laringe, da una bacchetta, da un *tabl* o da un *duff*, e via scorrendo⁵².

Ma, per al-Ghazālī, la musica non è solo perfettamente compatibile con la *sharī’a*, la legge islamica. Secondo quanto già insegnato da al-Makkī nel suo *Qūt al-qulūb* (*Nutramento dei cuori*)⁵³ e in generale

⁵⁰ Cfr. J. M. Puerta Vilchez, *Aesthetics in Arabic Thought. From Pre-Islamic Arabia through al-Andalus*, cit., pp. 87-88.

⁵¹ Sul dibattito sulla compatibilità tra la musica e la legge islamica cfr. A. Shiloah, *Music and Religion in Islam*, «Acta musicologica», 69 (1997), 2, pp. 143-155.

⁵² Al-Ghazālī, *Il concerto mistico e l’estasi*, cit., pp. 37-38.

⁵³ Cfr. A. Shiloah, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, cit., p. 41. Sul rapporto tra al-Ghazālī e al-Makkī cfr. A. Khalil, *Abū Ṭālib al-Makkī & the «Nourishment of Hearts» («Qūt al-qulūb»)* in the Context of Early Sufism, «The Muslim World», 102 (2012), pp. 1-22.

dai grandi maestri della tradizione sufi, essa è anche in grado di sollevare l'attenzione dei propri ascoltatori dal mondo terreno fino a Dio, favorendo, per gli uomini sapienti, l'attingimento dell'estasi:

Ordunque, se un'immagine si presenta agli occhi di costoro, il loro sguardo interiore immediatamente si dirige in direzione di Colui che quell'immagine ha generata; allo stesso modo, se una melodia giunge al loro orecchio, i loro pensieri più intimi subito propendono all'Amato. E se una voce li raggiunge ingenerando in essi un sentimento di disturbo, o di inquietudine, o di commozione, o di malinconia, o di allegria, o di nostalgia, o di ira, ebbene il loro turbamento non esiste se non in rapporto a Dio, la loro gioia non si diparte se non da Lui, la loro ansia non procede se non da Lui, la loro tristezza non alberga se non in Lui, il loro desiderio non si rivolge se non a ciò che è presso di Lui. Essi, pertanto, in realtà non si elevano se non a Lui, e non fanno che andare e venire intorno a Lui⁵⁴.

Per coloro che hanno raggiunto la perfezione religiosa, come le immagini sono in realtà uno stimolo a rivolgere il proprio pensiero a Colui che le ha create, così tutte le melodie non sono altro che uno sprone a indirizzarsi a Dio. La mimesi autentica, cioè, come aveva già sostenuto Platone, per chi la sappia interpretare, spinge alla considerazione non delle cose terrene oggetto di imitazione, ma, al contrario, delle idee di queste ultime. Essa consente, in breve, il passaggio dal mondo materiale a quello spirituale.

⁵⁴ Al-Ghazālī, *Il concerto mistico e l'estasi*, cit., pp. 25-26.

Conclusione

Trasmesso da Platone e Aristotele, il tema della musica come arte mimetica si ritrova, come si è visto, in diversi filosofi islamici. Tuttavia, nelle opere di questi ultimi, per lo più, tale idea viene intesa non solo in riferimento alla capacità della musica di restituire i moti dell'animo e i caratteri, sulla scia di quanto probabilmente già sostenuto da Damone. Se, infatti, Ibn Sīnā nel suo *Jawāmi* 'ilm al-mūsīqī si limita in fondo a riprendere questa concezione, circoscrivendone oltretutto la portata, gli altri autori presi in considerazione, a ben vedere, introducono, nei rispettivi discorsi, novità rilevanti.

Tra queste, si segnala, in primo luogo, l'insistenza sull'analogia tra la musica umana e l'opera del Creatore. Si tratta di un argomento che, al fine di esaltare il valore spirituale della musica, ritorna, come si è visto, tanto nella *Risāla fī 'ilm al-mūsīqī* dei Fratelli della Purità quanto nel *Kitāb adāb al-samā' wa al-wajd* di al-Ghazālī. Tuttavia, mentre, nella prima opera, esso è soprattutto legato alla ripresa della dottrina dell'armonia delle sfere, nella seconda – come suggerisce anche la dura critica che al-Ghazālī, nel suo scritto autobiografico *al-Munqidh min al-dalāl* (*La liberazione dall'errore*), muove nei confronti della Confraternita, accusata di aver raccolto «le poche briciole insipide dell'insegnamento di Pitagora»⁵⁵ – appare immune da qualsiasi eco neopitagorica.

⁵⁵ Cfr. A. Izdebska, *The Attitudes of Medieval Arabic Intellectuals towards Pythagorean Philosophy: Different approaches and ways of influence*, in A. Izdebska, D. Jasiński (eds), *Cultures in Motion: Studies in the Medieval and Early Modern Periods*,

Ma l'elemento senza dubbio più innovativo, nell'ambito della riflessione della *falsafa* sulla musica come mimesi, è dato dall'individuazione, da parte di al-Fārābī, di un genere musicale del tutto affine alle arti visive per la sua capacità di arricchire l'anima di una varietà di immagini. Con essa, infatti, cade non solo qualsiasi ipotesi sulla supposta diversità, circa questo punto, della musica rispetto alle altre forme di espressione artistica, ma anche quella dicotomia tra rappresentazione e imitazione che ha per lo più governato la comprensione del concetto di *mimesis* da parte del Medioevo latino⁵⁶.

Jagiellonian University Press, Cracow 2014, pp. 25-44: 39; B. U. La Sala, *Ibn Sīnā's and Al-Ghazālī's Approach to Pythagoreanism*, in A.-B. Renger, A. Stavru (eds), *Pythagorean Knowledge: from the Ancient to the Modern World: Askesis, Religion, Science*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2016, pp. 423-436: 429.

⁵⁶ Cfr. J. Lichtenstein, E. Decultot, *Mimēsis*, cit., pp. 662-663.

MIMESIS O DELL'USO DELLE IMMAGINI
NELLA *POETICA* DI AVICENNA

Mali Alinejad Zanjani

La nozione di *mimesis*, la cui storia risale al tempo dei Pitagorici, ha visto nei secoli un'oscillazione interpretativa tra due poli: quello dell'imitazione e quello della rappresentazione, ovvero tra riproduzione fedele, da un lato e, dall'altro, attività creatrice di rielaborazione da parte della facoltà rappresentativa del soggetto.

Sulla scorta della filosofia aristotelica, nel *Libro della poetica* (*Kitāb al-Shi'r*), Avicenna¹ guarda alla *mimesis* come al dispositivo peculiare delle facoltà cognitive dell'uomo, al fine di rappresentare il mondo e di operare in esso. Per questa ragione, nell'esame che condurremo nel testo avicenniano, abbiamo deciso di tradurre il termine greco *mimesis* con "rappresentazione", che ci pare la resa più vicina al suo corrispettivo arabo *muḥākāh*, riallacciandoci così a quel filone interpretativo della *Poetica* di Aristotele

¹ Avicenna è la forma latina del nome del filosofo e medico persiano Ibn Sīnā (ca. 970–1037), per intero Abū-'Alī al-Ḥusayn ibn-'Abdallāh Ibn Sīnā.

rappresentato da Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot². La *mimesis* (*muḥākāh*) è infatti da intendere come la modalità di rielaborazione interpretativa della realtà peculiare all'individuo: una rappresentazione immaginativa, legata al piacere e al desiderio, il cui processo, eminentemente psicologico, mette in evidenza il ruolo delle emozioni nel dispiegamento del pensiero e nel processo di conoscenza.

Per comprendere lo specifico apporto di Avicenna alla storia del concetto, è importante richiamare l'attenzione del lettore su due aspetti preliminari: l'aspetto materiale della ricezione del testo della *Poetica* di Aristotele, che contribuì al *transfert* culturale che dal IX secolo caratterizzò l'incontro tra il «pensiero greco e la cultura di espressione linguistica araba»³, e la posizione della *Poetica* nell'ordine degli scritti avicenniani.

Ora, come mostrano gli studi di Dimitri Gutas⁴, la storia della trasmissione del testo della *Poetica* di Aristotele e delle sue traduzioni, prima dal greco al siriano e poi dal siriano all'arabo, è stata recentemente al centro dell'attenzione degli studiosi, che hanno tentato di fornirne un'accurata ricostruzione storica e filologica. Troviamo una prima testimonianza della presenza della versione siriana della *Poetica* nella lettera del patriarca nestoriano Timoteo I (Baghdad, 780-823)⁵, in cui l'opera aristotelica è indicata sotto il titolo

² Cfr. Aristotele, *La Poétique*, trad. fr. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris 1980, p. 20.

³ Cfr. D. Gutas, *Pensiero greco e cultura araba*, Einaudi, Milano 2022.

⁴ L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle Poetics*, Brill, Leiden-Boston 2012, p. 77.

⁵ *Ibidem*.

I Poeti (*pw'yṭē, p'wyṭē*). La stessa comprensione del titolo ricorre anche nella traduzione araba ad opera di Abū Bishr Mattā, di cui troviamo notizia nel *Catalogo* (*Kitāb al-Fihrist*) di Al-Nadīm⁶. Oltre alla traduzione dalla versione siriana ad opera di Ishāq ibn Hunain, Al-Nadīm indica un'ulteriore versione araba disponibile, quella di Yaḥyā ibn 'Adī, studente di Abū Bishr Mattā e contemporaneo di al-Fārābī, quest'ultimo autore del *Canone dell'arte dei poeti* (*Qawānīn ṣinā'at aṣ-ṣu'arā*)⁷, una delle fonti della *Poetica* di Avicenna⁸.

Riguardo invece alla posizione occupata dalla *Poetica* (*al-Shi'r*) negli scritti di Avicenna, il testo si situa dopo la *Retorica* (*al-khaṭābah*) e in chiusura degli scritti sulla logica (*al-mantiq*). Lo statuto della logica è quello di essere un *organon*, uno strumento (*'āla*)⁹ o un'arte (*ṣinā'a*) per mezzo del quale l'uomo perviene alla conoscenza, che si struttura in due momenti: la rappresentazione concettuale (*taṣawwur*) e l'assenso (*taṣdiq*). E quest'ultimo è da intendere nei termini di una prova nei confronti della realtà esterna (*al-wuḡud*) che ne fornisce il criterio di verità¹⁰ nel sillogismo (*qiyās*). La logica, per Avicenna, ha per scopo quello di perseguire il vero (*al-ḥaqq*), da concepire non sulla scorta della scolastica latina, come un'*adequatio intellectus rei*, ma piuttosto, come sottolinea Olga Lizzini¹¹,

⁶ Al-Nadīm, *Kitāb al-Fihrist*, II, trad. ing. B. Dodge, Columbia University Press, New York 1970, pp. 630-631.

⁷ L. Tarān, D. Gutas, *Aristotle Poetics*, cit., p. 104.

⁸ I. M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, Brill, Leiden 1974, pp. 9-10.

⁹ Avicenna, *The Healing. Logic: Isagoge*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, p. 28.

¹⁰ Aristot. *Metaph.* Γ 4.3-4; Δ 7.1017a30-35.

¹¹ O. Lizzini, *Avicenna*, Carocci, Roma 2012, p. 25.

alla maniera di un “vincolo logico” che fonda il rapporto tra soggetto e mondo. In accordo con questa posizione, possiamo ravvisare nell’inclusione della *Poetica* nella scienza logica la possibilità di una teoria della conoscenza fondata su un processo mimetico-pratico, un “sillogismo poetico”, volto a provocare emozioni nell’animo, per orientare o educare il soggetto attraverso l’uso immaginativo del linguaggio.

Dunque, sulla scorta di Aristotele, possiamo dire che la poesia è una forma di *mimesis*, la cui componente psicologica si lega all’azione¹², ponendo così in stretto rapporto l’etica e la filosofia pratica per mezzo dell’educazione, la *paideia*¹³. In questo senso, dunque, il linguaggio poetico contribuirebbe a tessere quel vincolo logico tra pensiero, linguaggio e realtà, tra passioni dell’anima e cose del mondo.

Il presente articolo procederà in due tempi. In primo luogo, analizzeremo il concetto di *mimesis* alla luce del testo della *Poetica*, in un dialogo tra Aristotele e Avicenna, per comprenderne le implicazioni psicologiche alla base del suo funzionamento. Se «la *mimesis* è per l’uomo naturale»¹⁴, che ruolo assolve nei processi cognitivi dell’essere umano? In secondo luogo, tenteremo di comprendere in che misura, attraverso l’educazione, la rappresentazione immaginativa su cui si fonda la *mimesis* contribuisca alla tensione etico-morale del soggetto nella comunità: la *mimesis*

¹² Aristot. *Poet.* 2.1448a1.

¹³ Aristot. *Pol.* VIII 1338b4.

¹⁴ Ibn Sīnā, *Al-Šifā’ Al-mantiq* 9: *Al-Shi’r*, Al-dār al-mišriyyat li-l-ta’līf wa al-tarğamat, Cairo 1966, p. 32; cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna’s Commentary*, cit., p. 71.

poetica ha tra i suoi scopi quello di educare il soggetto e guidarlo al “giusto mezzo” nella quiete delle passioni.

1. *La mimesis nella sua accezione poetica e psicologica*

«Tutti gli uomini per natura [*physei*] tendono al sapere [*tou eidenai oregontai*]»¹⁵. L'affermazione con cui Aristotele apre la trattazione della *Metafisica* è per noi rivelatrice, se considerata in relazione alla frase della *Poetica* secondo cui «la *mimesis* è per l'uomo naturale»¹⁶. Quest'ultima, ripresa da Avicenna, mostra la centralità del processo della *mimesis* come fondamento psicologico, comune a tutti gli esseri umani. Per comprendere la portata di questa affermazione, è necessario cominciare dalla definizione di poesia con la quale Avicenna apre il suo commento della *Poetica* aristotelica:

Noi diciamo in primo luogo che la poesia è discorso immaginativo [*kalām mukhayyil*], composto da enunciati misurati, dotati di equilibrio, e nella lingua araba, disposti in rima¹⁷.

Il linguaggio della poesia è «discorso immaginativo», mimetico. Nella *Poetica*, tanto aristotelica che avicenniana, il concetto di *mimesis* è strettamente legato all'immaginazione, e di conseguenza al desiderio e al piacere della conoscenza, scaturito dalla rappresenta-

¹⁵ Aristot. *Metaph.* A I 1.980a21.

¹⁶ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 32. Le traduzioni di *Al-Shi'r* sono a nostra cura.

¹⁷ Ivi, p. 23.

zione del mondo che gli esseri umani formano nella loro anima. Inoltre, puntualizza Avicenna, è compito dei logici analizzare la poesia in rapporto al suo essere immaginativo, dal momento che:

Quello immaginativo è un discorso a cui l'anima accorda l'assenso o il diniego senza l'uso della riflessione, del ragionamento o della scelta¹⁸.

Seppur di statuto diverso dalla conoscenza intellettuale, quello guidato dall'immaginazione è un discorso dotato di una certa validità epistemica, «psicologico-emotiva» (*naḥsāniyya*), e non «raziocinante» (*fikrī*). Per questo Avicenna afferma che:

La conoscenza è piacevole non solo per i filosofi ma anche per le persone comuni (*al- ġumhūr*) visto che l'apprendimento procede dalla *mimesis*, perché conoscere consiste in una certa rappresentazione di una cosa nell'anima (*fī ruq'ah al-naḥs*)¹⁹.

Avicenna pensa la *mimesis* in relazione al piacere provocato dalla messa in moto delle funzioni cognitive del soggetto al fine di acquisire la conoscenza. La *mimesis* è perciò accompagnata dalla meraviglia (*al-t'ğīb*), momento affettivo alla base del processo mimetico-poetico che dà origine a una certa rappresentazione (*taṣwīr*) nell'anima, qui paragonata all'atto del disegnare sul «foglio dell'anima» (*fī ruq'ah al-naḥs*), alla maniera di un «foglio di carta» (*ruq'ah*)²⁰.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁰ *Ibidem*.

Il tema del piacere e più particolarmente del piacere della conoscenza è già presente nella filosofia di Platone, nel *Filebo*²¹, nella *Repubblica*²² e nelle *Leggi*, e nella filosofia aristotelica, nell'*Etica Nicomachea* (libri VII e X); ad esempio, nel libro X dell'*Etica Nicomachea* Aristotele afferma che «la vita è felice se vissuta secondo virtù»²³. Come detto, anche per Avicenna il piacere accompagna il processo conoscitivo. E nello specifico, la *mimesis* (o una maggiore capacità mimetica) è ciò che differenzia l'essere umano dalle altre specie animali:

Sin dall'infanzia [...] l'uomo è quello che tra tutte le specie animali è dotato di una maggiore capacità alla *mimesis* [*al- muḥākāh*]²⁴.

Così, come per Aristotele nella *Poetica*, per Avicenna la *mimesis* descrive tanto la natura della composizione, il formarsi delle immagini nella facoltà di rappresentazione da esse scaturite, quanto il suo effetto, “rappresentativo-riproduttivo” che è proprio al processo di apprendimento umano. In effetti, come sottolinea Ismail Dahiyat²⁵, nella *Poetica* il filosofo persiano usa i termini di “rappresentazione immaginativa” (*takhyīl*) e di *mimesis* (*muḥākāh*) in stretta correlazione. La natura icastica di tale processo si discosta

²¹ Plat. *Phileb.* 25e 7. Cfr. G. Van Riel, *Pleasure and the Good Life: Plato, Aristotle and the Neoplatonists*, Brill, Leiden 2000, p. 43.

²² Plat. *Resp.* IX.

²³ Aristot. *EN* X 6.1177a2-3.

²⁴ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 37.

²⁵ In particolare, la nota 4 in I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 62.

inoltre da quello presente nella concezione platonica, dove la natura della *mimesis* come “copia della copia” ne inficerebbe la validità ontologica. La *mimesis* in ambito avicenniano è al contrario da intendersi come dispositivo procedurale valido per una teoria comprensiva e più generale della conoscenza, in cui l’immaginazione assume un ruolo capitale. Per spiegare meglio la nostra affermazione è doveroso inserirla nel contesto della psicologia avicenniana.

Nel *Libro dell’anima* (*Kitāb al-Nafs*, in latino *Liber de anima seu Sextus de naturalibus*) del *Libro della guarigione* (*Kitāb al-Shifā’*, in latino *Liber sufficientiae* o *Sufficientia*), Avicenna distingue due tipi di immaginazione²⁶: una è una “potenza o facoltà formativa” (*al-khayal/al-quwwa al-mussawwira*), con funzione di “memoria”, e l’altra è una “facoltà di rappresentazione” (*mutakhayyila*). La prima contribuisce alla conservazione delle tracce delle forme sensibili acquisite attraverso l’attività centralizzatrice del “senso comune” (*al-ḥiss al-mushtarak*) – nel quale queste

²⁶ In termini generali la divisione dei “sensi interni” è la seguente: il «senso comune», *al-ḥiss al-mushtarak* (1), che Avicenna designa anche con il calco del greco *phantasia*; la «potenza formativa», *al-musawwira*, chiamata anche «immaginazione retentiva», *khayāl* (2); la «facoltà di rappresentazione», *al-mutakhayyila*, che, se considerata sotto l’influsso dell’intelletto, diventa «cogitativa», *al-mufakkira* (3); l’«estimativa», *al-wahm* (4), il cui oggetto è l’“intenzione”, *ma’nā*, attributo non materiale delle cose. Questa schematizzazione è ripresa dall’articolo di M. Sebtī, *Re-representation in the Avicenna’s Doctrine of Knowledge*, in S.N. Mousavian, J.L. Fink (eds), *The Internal Senses in the Aristotelian Tradition: Studies in the History of Philosophy of Mind*, Springer, Cham 2020, pp. 134-135.

sono impresse come su di un blocco di cera²⁷ –; la seconda, come messo in luce da Meryem Sebti, è una facoltà di «ri-presentazione»²⁸, il cui valore euristico e il cui fondamento «dipendono dalla *mimesis* stessa»²⁹.

Inoltre, la distinzione tra le due forme di memoria³⁰, l'una per le forme o immagini (*ṣuwar*) e una per le intenzioni (*ma'ānin*) gioca un ruolo capitale per la nostra analisi. La differenza tra memoria (*al-ḍikr*, *memoria*) e la “rievocazione”, “anamnesi” (*al-tadakkur*, *recordatio*)³¹ marca una frattura gnoseologica e ontologica maggiore. Mentre la prima è presente in tutti gli animali, la seconda è propria all'essere umano. Essa è accompagnata dalla deliberazione e si fonda sulla traccia mnesica orientata dal desiderio (*shwq*, *desiderium*) e dall'inferenza (*stidlāl*, *cognoscere*) che scaturiscono dal lavoro dell'intelletto pratico e dall'attività dell'estimazione³².

²⁷ Aristotele, *De Memoria et Reminiscentia* 450a31-b5. M. Sebti, *Re-presentation in Avicenna's Doctrine of Knowledge*, cit., p. 138.

²⁸ M. Sebti, *Re-presentation in Avicenna's Doctrine of Knowledge*, cit., p. 135.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ In particolare: Avicenne, *Al-Shifa': al-Ṭabī'īyyāt* 6: *al-Nafs*, ed., G.C. Anawati, S. Zāyid and I. Madhkūr, Cairo: *al-Hay'a al-'amma li-Shu' ūn al-Maṭābi' al-Amiriyya*, 1975, I, 1 et IV, 1. Cfr. *The Canon of Medicine* (al-Qānūn fī ṭibb, S. al-Laḥām (ed.), Dār al-fikr, Beyrouth 1994, I, 5.

³¹ T. Alpina, *Retaining, Remembering, Recollecting. Avicenna's Account of Memory and Its Sources*, in V. Decaix, C.T. Thörnquist (éds), *Memory and Recollection in the Aristotelian Tradition. Essays on the Reception of Aristotle's De memoria et reminiscentia*, Brepols, Thornhout 2021, p. 82.

³² Avicenne, *Al-Shifa': al-Ṭabī'īyyāt* 6: *al-Nafs*, cit., IV, 1. Cfr. T. Alpina, *Retaining, Remembering, Recollecting*, cit., p. 82.

Nel processo descritto, la *mimesis* (*muḥākāh*) per Avicenna è alla base del funzionamento stesso della facoltà immaginativo-rappresentativa (*mutakhayyila*), inteso come un processo attivo e deliberato di rappresentazione soggettiva attraverso la composizione e la dissociazione³³.

È doveroso inoltre menzionare, riguardo al piacere, un'ulteriore distinzione: quella tra piacere intellettuale e piacere immaginativo-sensibile. La gente "comune", afferma Avicenna, è rivolta maggiormente al mondo sensibile che all'uso dell'intelletto.

La performatività dell'atto conoscitivo dipendente dalle diverse capacità dei singoli soggetti porta Avicenna a sostenere quella che Olga Lizzini definisce come una forma di «elitarismo filosofico»³⁴. Ma come intendere l'affermazione contenuta nella *Poetica* secondo la quale «la *mimesis* sarebbe per l'uomo naturale»?

Nella *Poetica* troviamo il seguente distinguo:

Gli esseri umani (*al-nās*) sono più inclini alla rappresentazione immaginativa (*al-takhyīl*) che alla convinzione scientifica (*al-taṣḍīq*). Molti di essi quando intendono le verità dimostrative (*al-taṣḍīqāt*) rispondono con avversione³⁵.

Possiamo rintracciare nella filosofia di Avicenna due generi di conoscenza, una sensibile e l'altra intel-

³³ M. Sebtī, *Re-presentation in Avicenna's Doctrine of Knowledge*, cit., p. 135.

³⁴ O. Lizzini, *Desiderio di sapere, piacere dell'intelletto ed elitarismo: intorno all'escatologia di Avicenna*, «Quaderni di studi arabi», 11 (2016), pp. 75-92.

³⁵ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 23; cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 62.

lettuale, e due tipi di piacere rispetto ad essa, sensibile e intellettuale:

Per ogni potenza psichica vi sono un piacere e un bene che le sono propri [...]. Il piacere e il bene della concupiscenza risiedono nel fatto che dai cinque [sensi] le giunga una qualità sensibile conveniente, mentre il piacere dell'ira è la vittoria, il piacere dell'estimativa è la speranza e il piacere della memoria sta nel ricordare le cose con cui siamo in accordo e che sono passate [...]. Tutte hanno in comune il fatto che, nell'aver coscienza di ciò che è loro concorde e conveniente, stanno il bene e il piacere loro propri, e che ciò che si accorda con ciascuna di esse, per essenza e realtà, è il fatto di ottenere la perfezione che, in rapporto a [ciascuna di esse], è una perfezione in atto; e questa è principio³⁶.

Benché il “rango” più alto di perfezione sia quello della conoscenza e del piacere intellettuale, la “gente comune” è maggiormente volta al piacere dei sensi e all'attenzione del corpo³⁷ per questo il lavoro mimetico tramite il linguaggio poetico può avere un ruolo nella formazione del soggetto.

La divisione tra sfera del sensibile e sfera intellettuale ha le sue radici nella “teoria delle due facce dell'anima”³⁸: «attraverso la sua anima razionale,

³⁶ Avicenna, *Metafisica*, Bompiani, Milano 2002, pp. 973-974.

³⁷ La questione è analizzata in particolare in O. Lizzini, *Desiderio di sapere*, cit., p. 81.

³⁸ Si veda in particolare M. Sebti, *Avicenne: L'âme humaine*, Presses Universitaires de France, Paris 2000, p. 87 e O. Lizzini, *Vie active, vie contemplative et philosophie chez Avicenne*, in C. Trottmann (éd.), *Vie active et vie contemplative au Moyen Age*

l'essere umano è una sostanza spirituale e autonoma; attraverso il suo corpo partecipa al corso del mondo»³⁹.

L'anima umana, dunque, si caratterizza per il suo duplice statuto epistemologico⁴⁰, a un tempo fisico e metafisico: come entità relazionale, se considerata nel suo legame con il corpo, e sussistente di per sé, se considerata in quanto tale. Il doppio sguardo che essa porta “sul” e “nel” mondo è dovuto alla condizione ontologica di *entre-deux* che la caratterizza: con una faccia “rivolta verso l'alto e l'altra rivolta verso il basso”, tra intelletto teorico (*al-'aql al-naẓarī*) e intelletto pratico (*al-'aql al-'amalī*) (*K. Al-Nafs*, I, 5)⁴¹. Pur non essendo distinti per il loro funzionamento, l'intelletto teorico e l'intelletto pratico, fanno riferimento a due esperienze cognitive distinte, una verso il mondo intelligibile e l'altra verso il mondo sensibile, verso “la vita contemplativa e verso la vita attiva”. In effetti, l'intelletto pratico è:

La facoltà dell'anima il cui principio di movimento (*mabda' al-taḥ'rīk*) dalla facoltà appetitiva verso ciò che desidera delle cose particolari in ragione di

et au seuil de la Renaissance, École Française de Rome, Rome 2009, pp. 207-239. Inoltre, D. De Smet, *La doctrine avicennienne des deux faces de l'âme et ses racines ismaéliennes*, «Studia islamica», 93 (2001), pp. 77-89.

³⁹ M. Sebtī, *Avicenne. L'âme humaine*, cit., p. 13. Cfr. *Al-Shifa': al-Tabī'īyyāt* 6: *al-Nafs*, cit., pp. 38, 12-39; M. Sebtī, *La distinction entre intellect pratique et intellect théorique dans la doctrine de l'âme humaine d'Avicenne*, «Philosophie», 77 (2003), 2, pp. 24, 34; O. Lizzini, *Vie active et vie contemplative*, cit., pp. 212 sgg.

⁴⁰ T. Alpina, *Subject, Definition, Activity: Framing Avicenna's Science of Soul*, De Gruyter, Berlin 2021, p. 59.

⁴¹ M. Sebtī, *Avicenne: L'âme humaine*, cit., p. 120.

un'opinione di una conoscenza (*ḡāya maznūna aw ma 'lūma*)⁴².

Per Avicenna, il costume morale (*ḥulq ou ḥuluq, plu. aḥlāq*) è un carattere, un *habitus* (*'ādah*)⁴³ che deve essere orientato alla maniera di una “disposizione al giusto mezzo” (*malakat al-tawassut*) in vista di un'azione (*fi'l*). Leggiamo in *Metafisica* IX, 7:

Il costume morale è un abito in virtù del quale dall'anima emanano con facilità alcune azioni, senza che le preceda una riflessione; nei libri di etica si ordina di agire secondo il giusto mezzo tra due costumi contrari, non nel senso che faremo azioni secondo il giusto mezzo senza avere conseguito l'abito del giusto mezzo (430) ma, piuttosto, nel senso che si deve (appunto) conseguire l'abito del giusto mezzo. L'abito della medietà è un abito che è come se appartenesse al contempo alla potenza razionale e alle potenze animali⁴⁴.

Così possiamo dire che il perfezionamento della propria anima e l'educazione delle passioni passa per un lavoro dell'anima di concerto con il corpo⁴⁵, attraverso la partecipazione dell'intelletto pratico e l'immaginazione (*K. Al-Nafs*, V, 1) per gli uomini comuni. Immaginazione e intelletto pratico assumono un ruolo

⁴² Avicenne, *Livre des définitions* (*Kitāb al-Hudūd*), trad. fr. A.-M. Goichon, Publications de l'Institut français d'archéologie orientale, Caire 1963, p. 15; cfr. O. Lizzini, *Vie active et vie contemplative*, cit., p. 210.

⁴³ Per il concetto di *hexis*, cfr. Aristot. *Metaph.* 1022b4-12.

⁴⁴ Avicenna, *Metafisica*, cit., p. 985.

⁴⁵ O. Lizzini, *Vie active et vie contemplative*, cit., p. 227.

gnoseologico fondamentale al fine di fungere da guida nell'azione e mezzo di purificazione delle passioni⁴⁶, in maniera particolare per gli “uomini comuni”, più inclini alla conoscenza sensibile. In questo senso possiamo rintracciare nel pensiero di Avicenna una dimensione politica ed etico-morale.

Passiamo ora ad esaminare l'ipotesi interpretativa che attribuisce alla *mimesis*, sin qui intesa poeticamente e psicologicamente, un ruolo nell'educazione delle passioni dell'anima e del corpo: una *mimesis* politica.

2. La mimesis tra morale e politica

La poesia per Avicenna, sulla scorta di Aristotele, può far capo alla “materia civile o politica” (*'umūr madaniyyah*). Come la retorica, essa possiede uno scopo politico ed etico-morale nell'orientare il soggetto in vista del perfezionamento dell'anima, nel suo tendere al “ritorno” (*al-ma'ād*) verso il principio intellettuale divino. Come leggiamo nella *Metafisica*:

La ricerca delle virtù è subordinata alla ricerca della felicità, ma questa non ha altro senso che quello di essere ad un tempo riflesso e presagio del ritorno⁴⁷.

La *mimesis*, psicologica (*naḥsāniyyā*) e affettiva (*infi'al*), è comune a “filosofi” e “gente comune” (*āmma*) in ragione del suo funzionamento. Essa si fonda, come visto, su un movimento immaginativo (*ḥarakah takhyīliyyah*) provocato nell'animo del sog-

⁴⁶ Ivi, p. 234.

⁴⁷ Ivi, p. 235.

getto che dà il via a una ricognizione nella facoltà di immaginazione (*mutakhayyila*) e all'attribuzione semantica assieme agli altri sensi interni, e in particolare a quello con la facoltà estimativa (*waham*).

Infatti, il linguaggio poetico-immaginario si differenzia dal linguaggio propriamente dimostrativo (*fikrī*) per struttura e condizioni. Se la validità del linguaggio dimostrativo dipende dalla convinzione scientifica (*taṣḍiq*) da esso provocata nell'anima, che funge da criterio di verità nell'esame di realtà⁴⁸, il "sillogismo poetico", dal canto suo, muove da premesse emotive e l'assenso che accompagna l'argomentazione è di tipo psicologico-immaginario (*takhayyul*) e non intellettuale. Il piacere e la meraviglia contribuiscono alla sua struttura formale, che tiene sull'«effetto dell'emozione senza che occorra (come detto) una convinzione scientifica»⁴⁹. La rappresentazione giustifica la sua validità attraverso la partecipazione estetica e morale⁵⁰ di tutti i soggetti in una data comunità. In effetti:

quello immaginario è un discorso a cui l'anima acconsente o meno, senza riflessione, deliberazione e scelta (*ihtīār*). In breve, esso risponde psicologicamente (ed emotivamente), piuttosto che intellettualmente⁵¹.

⁴⁸ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 24; Cfr. I. M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 62: «senza provocare un'emozione su di esso».

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ K. Salim, *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroes: The Aristotelian Reception*, Routledge, New York 2012, p. 124.

⁵¹ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 24.

Per questo motivo, il discorso immaginativo è più atto a essere colto da tutti gli uomini, attraverso l'uso delle immagini, metafore e simboli.

Nel secondo capitolo della *Poetica*, Avicenna distingue la mimesi in tre forme principali: quella poetica, che fa uso della “metafora”, o *transfert* (*naql*) del linguaggio⁵², quella visuale, che riguarda l'immagine o la forma (*ṣurā*), come nel caso della riproduzione di una pittura o una scultura, e una *mimesis* «drammatica»⁵³. Quest'ultima si riferisce alla rappresentazione delle azioni, degli stati (*aḥwāl*) psicologico-affettivi degli altri uomini in termini di un consentire comune, una compassione all'interno della «comunità delle affezioni»⁵⁴.

Già al-Fārābī aveva sottolineato, prima di Avicenna, la componente affettiva e morale legata al desiderio della rappresentazione poetica⁵⁵. Ciò che possiamo chiamare “assentimento” nel caso del «sillogismo poetico-immaginativo»⁵⁶ è dunque un tipo di conformità

⁵² Sulla definizione di metafora: Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 66. Cfr. I. M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 114. I termini utilizzati sono i seguenti: la sostituzione (*tabdīl*), la comparazione (*isti'arah*), la (*naql*) o il *transfert* (*majāz*).

⁵³ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 33. Cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 71.

⁵⁴ Qui riprendiamo il titolo dell'opera di J.F. Pradeau, *La communauté des affections: Étude sur la pensée éthique et politique de Platon*, Vrin, Paris 2008.

⁵⁵ I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., pp. 18-19.

⁵⁶ M. Aouad, *Le syllogisme poétique selon le Livre de la poétique de Ibn Ṭumlūs*, in Rüarnzen, J. Thielmann (eds), *Words, Texts and Concepts Cruising the Mediterranean Sea: Studies on the Sources, Contents and Influences of Islamic Civilization and Arabic Philosophy and Science*, Leuven-Paris, Dudley MA 2004, pp. 259-270.

dovuta alla meraviglia (*ta'ğīb*) e al piacere (*liddāhi*) causati dall'enunciazione stessa. Diversamente dalla retorica, che fa uso della persuasione, la poesia si basa sulla rappresentazione immaginativa⁵⁷. L'effetto della poesia può essere considerato come quello di orientare a un consenso, immaginativo, al fine di muovere, all'interno della comunità delle emozioni tra soggetti, verso un'azione attraverso il suo carattere intersoggettivo⁵⁸.

Entrambi, l'assentimento immaginativo (*al-takhyīl*) e la convinzione scientifica sono "conformità". L'assentimento immaginativo, tuttavia, è la conformità dovuta alla meraviglia e al piacere, causati dall'enunciato stesso, mentre la convinzione scientifica è dovuta alla realizzazione della cosa che è detta essere. L'assentimento immaginativo risulta dall'enunciato stesso, mentre la convinzione da ciò che è detto⁵⁹.

Il "tipo di conformità" o "convenienza" provocato dalla poesia, inoltre, si serve dell'artificio (*hilah*)⁶⁰ stilistico e della relazione di equilibrio tra le parti che la compongono⁶¹. Come per Aristotele, anche per Avicenna la poetica è una *techne*, un'arte dalle caratteristiche precise, quali la misura, la rima e il ritmo, il suono e il senso e il loro equilibrio, elementi necessari al fine di un buon funzionamento della *mimesis*. Detto ciò, il punto centrale è il seguente:

⁵⁷ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 26.

⁵⁸ S. Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Brill, Leiden 1991, p. 130.

⁵⁹ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., pp. 24-25.

⁶⁰ *Ivi*, p. 26.

⁶¹ *Ibidem*.

La poesia può essere definita per la sola meraviglia (*ta'ğīb*); o può essere composta per scopi politici (*al-ağrād madaniyya*)⁶².

La poesia può avere scopi politici. L'affermazione della possibilità degli scopi politici della *Poetica* ci conduce ad essere in accordo con la posizione di Meryem Sebti, la quale mette in evidenza la dimensione politica *in nuce* al pensiero avicenniano. Benché non vi sia un'opera espressamente dedicata alla politica, essa è ben presente nella filosofia di Avicenna⁶³ e questa considerazione è valida anche per la *Poetica*.

Avicenna, così come Fārābī, conosceva le *Leggi* e la *Repubblica* di Platone e l'*Etica Nicomachea* di Aristotele nelle loro traduzioni arabe⁶⁴. Da queste opere egli deriva il concetto di "città" intesa come «società politicamente organizzata (*polis, medīna*)»⁶⁵, che ha per scopo «il perfezionamento intellettuale e morale, la purificazione dell'anima razionale e la sua sopravvivenza dopo la morte del corpo in vista del *ma'ād*, il ritorno al principio intellettuale dopo la separazione dell'anima dal corpo»⁶⁶. Seguendo la riflessione platonica della *Repubblica*, Avicenna divide le classi sociali della città in tre: dirigenti, guardiani e artigiani⁶⁷. Che ruolo dare ai poeti o alla poesia nella città?

⁶² Ivi, p. 25.

⁶³ M. Sebti, *La doctrine politique d'Avicenne ou quand le philosophe déserte la cité*, in M. Nachi (éd.), *Actualité du compromis : La construction politique de la différence*, Armand Colin, Paris 2011, p. 224.

⁶⁴ Il libro della *Politica* non era disponibile in lingua araba.

⁶⁵ Ivi, p. 225.

⁶⁶ Ivi, p. 226.

⁶⁷ Ivi, p. 229.

Nel sistema avicenniano il fondamento della politica è anzitutto metafisico⁶⁸, come mostrano i libri IX e X della *Metafisica*. Inoltre, a differenza di Platone e di Fārābī, per Avicenna è il Profeta-nomoteta a prendere il posto del filosofo, che «abbandona la città»⁶⁹. Nel libro X, 5 della *Metafisica* leggiamo:

È necessario che il legislatore emani anche a proposito dei costumi morali e delle abitudini una legge che inviti alla giustizia, la quale consiste nella medietà, e la medietà va ricercata nei costumi e nelle abitudini in due modi: o nel senso che in essi si rompe il dominio delle potenze corporee per purificare l'anima, in modo particolare, per farle acquisire la disposizione a dominare, così che la liberazione dal corpo sia pura; oppure, nel senso che si ricorrerà a tali potenze corporee, e ciò sarà negli interessi del mondo di quaggiù: si ricorrerà ai piaceri del corpo⁷⁰.

L'ipotesi è la seguente: il linguaggio poetico, con l'uso delle immagini e dei simboli (*rumūz*)⁷¹, permette

⁶⁸ Questo punto è stato studiato da M. Sebtì e O. Lizzini a più riprese (cfr M. Sebtì, *Le gouvernement selon Avicenne: Providence divine et statut de la politique dans la Métaphysique du Šifā'*, «Archives de Philosophie», 82 (2019), 4, pp. 719-728; M. Sebtì, *La doctrine politique d'Avicenne ou quand le philosophe déserte la cité*, cit., pp. 224-239).

⁶⁹ Ivi, p. 239.

⁷⁰ Avicenna, *Metafisica*, cit., pp. 1046-1047.

⁷¹ Sull'uso del linguaggio simbolico nei testi di Avicenna, si veda D. Gutas, *Avicenna and the Aristotelian traditions*, cit., pp. 337-346.

di orientare l'educazione nella ricerca del "giusto mezzo" e dell'equilibrio delle passioni del corpo.

In linea con questo, uno degli scopi della poesia in lingua araba è «di orientare l'anima, attraverso la rappresentazione di una data materia, verso un'azione o un'emozione [*infi'ālāt wa ta'tīrāt*]»⁷².

L'azione e l'emozione, il gesto e l'espressione provocano delle impressioni nell'anima⁷³. La *mimesis* in questo senso ha per scopo⁷⁴ di provocare un'azione retta attraverso l'uso del linguaggio e delle sue immagini: la «similitudine (*tashbih*), la metafora (*istihara*) o la combinazione (*tarkib*)»⁷⁵.

A questo effetto Avicenna riconosce, sulla scorta di Aristotele, un ruolo centrale alla tragedia, prestandosi maggiormente allo scopo didattico. La tragedia è per Aristotele:

Una *mimesis* di un'azione seria e conclusa, dotata di grandezza, con un discorso reso piacevole, differentemente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono "direttamente" e non tramite narrazione, la quale *mimesis*, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni (Aristot. *Poet.* 1449b24-28)⁷⁶.

⁷² Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 34; cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 74: «due, per il solo piacere – allora ogni cosa è imitata per il piacere della *mimesis*».

⁷³ La poesia greca aveva per scopo l'imitazione delle azioni e delle emozioni.

⁷⁴ Un miglioramento (*taḥsin*) o un deprezzamento (*taqbiḥ*).

⁷⁵ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 36.

⁷⁶ Traduzione italiana tratta da Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.

La poesia è una forma di *mimesis* che ha per oggetto l'azione – azione che può e deve essere analizzata da un punto di vista etico. Nel caso della tragedia⁷⁷, essa può attraverso un modo di rappresentazione drammatica⁷⁸, pervenire a guidare il “piacere proprio” (*oikeia heidone*) attraverso una forma di «piacere mimetico»⁷⁹ scaturita dal *mythos* creato dal poeta tragico⁸⁰.

In accordo con la sua pratica, la tragedia possiede una precisa struttura che serve alla visione immaginativa del soggetto: il prologo (*nasib* o *tashbīb*), il *parodos* (*makhraj*) o l'*episode* (*majāz*) e lo *stasimon* (*taqwīm*), analogo alla “prova” nella retorica⁸¹. La tragedia è la «*mimesis* di un'azione di completa o perfetta virtù» (*kāmil al-faḍīlah*)⁸²:

La più importante delle cose che compongono la struttura della tragedia è che essa non è *mimesis* delle persone in quanto tali ma dei loro costumi morali (*al-'adāt*) e delle loro azioni (*infī'āl*), la maniera di vivere e la loro felicità (Aristot. *Poet.* VI 9.1450a15-18).

⁷⁷ La cui trattazione occupa il sesto capitolo della *Poetica* (1449 b24-28).

⁷⁸ Aristot. *Poet.* VI 9.1450a15-19.

⁷⁹ P. Donini, *Mimèsis tragique et apprentissage de la phronesis*, «Les Études philosophiques», 67 (2003), 4, p. 441.

⁸⁰ Id., *Ipotesi sulla catarsi nella poetica e nella politica di Aristotele*, «Méthexis», 30 (2018), 1, p. 124.

⁸¹ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 58.

⁸² Ivi, p. 44; Cfr I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 88. Nella nota 5, Dahiyat sottolinea che la versione di Abū Bishr Mattā «volontaria seria e completa» è interpretata da Avicenna diversamente, attraverso il termine *ḥarīs* (serio, attento, onesto) come moralmente serio.

Nella tragedia è più importante parlare delle azioni che delle qualità morali, queste traspariscono dalle azioni⁸³.

Per fare il punto: la portata etico-morale del “tragico” (*tafajju*) risulta dalla rappresentazione di un’azione da cui far trasparire i caratteri morali (*khuluq*):

La *mimesis* deve essere di carattere morale, come nell’esempio di Omero che rappresenta la bontà di Achille⁸⁴.

Nella tragedia, il piacere mimetico si lega alla comprensione delle forme. E questo per il fatto che essa mira a una operazione complessa, quella del legame di due esperienze psicologiche distinte, l’emozione e la conoscenza⁸⁵.

La rappresentazione dell’esistenza umana attraverso una struttura di tipo causale, fondata sul destino⁸⁶, e la rappresentazione dell’errore umano (*hamartia*, *zalat*⁸⁷), è istruttiva al fine di orientare verso un perfezionamento morale e un’azione nobile⁸⁸. La decisione e il destino si presentano in essa all’uomo in una sorta di fisiologia o *morphe*⁸⁹ delle emozioni. Emozioni e

⁸³ Ibn Sīnā, *Al-Shi’r*, cit., pp. 46-47.

⁸⁴ Ivi, p. 62. Cfr. Aristot. *Poet.* XV 8-9, 1454b8-18.

⁸⁵ P. Donini, *Mimèsis tragique et apprentissage de la phronesis*, cit., p. 442.

⁸⁶ Ibn Sīnā, *Al-Shi’r*, cit., p. 59. Cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna’s Commentary*, cit., p. 106.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Sul carattere morale e le azioni: Aristot. *EN* 1107a1-25 e 1139a 32-1139b10.

⁸⁹ L’idea è ripresa da Mariangela Esposito in M. Esposito, *La poetica delle emozioni. Aristotele e il pensiero della differenza*, in G. Belletti, G. Garelli, A. Martinengo (a cura di), *La Poetica e*

affezioni (*infi'ālāt wa ta'tīrāt, pathos*), per Avicenna, il sentimento della pietà e della paura (*riqah wa tiqyah*) aristotelico, diventa anche «paura mista alla tristezza [*muḥzun*)]»⁹⁰.

Queste emozioni portano a una edificazione etico-morale, attraverso la purificazione delle passioni, la “katharsis”. Questo termine, che in greco significa propriamente “purificazione”, indica la purificazione delle passioni nell'animo dello spettatore.

È un concetto presente nella filosofia pitagorica e platonica, oltre che aristotelica. Si pensi ad esempio alle terapie musicali di cui si parla nelle *Leggi*⁹¹, capaci di curare il disordine delle passioni dell'anima: la *katharsis* serve a indicare il rito della purificazione e la liberazione dell'anima e del corpo dalle passioni in vista dell'esercizio di una disciplina di esse⁹², del giusto mezzo.

Se «la catarsi sembra descrivere un processo utile a ristabilire la disciplina dell'anima e del corpo, i cui effetti hanno ricadute tanto sul piano individuale quanto su quello sociale»⁹³, è possibile che Avicenna ravvisasse nella performatività della tragedia una possibilità «per la pratica contemporanea»⁹⁴, utile a uno scopo politico, nel guidare ed educare al giusto mezzo

le sue interpretazioni. Aristotele tra filosofia, letteratura e arti, Pendragon, Bologna 2020, p. 72.

⁹⁰ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 59. Cfr. I.M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, cit., p. 106.

⁹¹ Plat. *Leg.* 790.

⁹² La questione della disciplina delle emozioni è presente in Aristot. *Poet.* VI.

⁹³ G. Belletti, G. Garelli, A. Martinengo (a cura di), *La Poetica e le sue interpretazioni*, cit., p. 49.

⁹⁴ Ibn Sīnā, *Al-Shi'r*, cit., p. 75.

la “gente comune” più incline all’uso dell’immaginazione che all’uso dell’intelletto.

Conclusion

Quella della *Poetica* in generale e del concetto di *mimesis* in particolare è la storia di traduzioni, di attraversamenti di soglie e di dialogo interculturale.

A differenza della *Ricerca di Averroè* di Jorge Luis Borges, leggendo il libro della *Poetica* di Avicenna, «sintesi (*talkhīṣ*) commentata della parte a lui disponibile del *Libro della Poetica* del “Primo maestro”»⁹⁵, non si ha l’impressione che quella del filosofo persiano sia la storia di un *rendez-vous* mancato o di una comprensione interrotta alla soglia della *Poetica* a causa della tragedia.

Al contrario, la nostra ipotesi è che, nonostante la mancanza di traduzioni di tragedie greche a disposizione di Avicenna, quest’ultimo abbia compreso la tragedia con gli strumenti a lui propri, del suo tempo, e il suo fine etico e la sua utilità per la «pratica a lui contemporanea»⁹⁶ nell’educazione delle passioni, in special modo delle passioni della “gente comune” (*‘āmmī/furṭīqī*⁹⁷), più atta all’uso dell’immaginazione che a quello dell’intelletto.

In tal senso la *mimesis* (*muḥākāh*), concetto chiave del testo della *Poetica*, tanto aristotelica che avicenniana, legandosi al funzionamento della facoltà immaginativo-rappresentativa (*mutakhayyila*) per la

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Il termine *furṭīqī* è un calco del greco *phortikos*.

sua struttura eminentemente psicologica e affettiva, possiede un carattere etico-morale e politico. La *mimesis*, insieme al “piacere mimetico” da essa scaturito, è centrale nell’educazione del soggetto, tra emozioni e conoscenza. Il processo mimetico ha per scopo quello di educare il soggetto e guidarlo al “giusto mezzo” nella quiete delle passioni, dell’anima e del corpo, in vista di un perfezionamento dell’anima.

IL MONTAIGNE DI ERICH AUERBACH E IL VALORE ESPERIENZIALE DELLA *MIMESIS*

Camilla De Simone

1. *Per incominciare: Auerbach con Auerbach*

L'opera di Auerbach più conosciuta, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, rappresenta un testamento metodologico. È qui, infatti, che Auerbach sviluppa teorie che sconfinano dal campo della filologia a quello dell'estetica. Il lettore di *Mimesis* ha la costante sensazione di avere tra le mani sedimentazioni concettuali radicate in testi lontani, difficili da individuare con certezza. Di Auerbach si conosce il suo debito con Hegel, e soprattutto con Vico, eppure permangono riferimenti culturali ancora da esplicitare. Forse tale sensazione è da rintracciarsi nella capacità dell'intellettuale berlinese di rielaborare in maniera originale i propri riferimenti filosofici, la cui portata è per certi versi ancora da definire. Tuttavia, la ricchezza del testo auerbachiano risiede anche nella mancanza di chiarimenti teorici: il lettore che ricerchi giustificazioni e approfondimenti delle teorie auerbachiane si trova immerso in un silenzio a cui è chiamato a dare

voce. Difatti, se a una teoria centrale in *Mimesis* come quella del realismo figurale è dedicato ampio spazio argomentativo¹, altre categorie estetiche innovative rimangono prive di spiegazioni. Ad esempio, a partire dal decimo capitolo, Auerbach introduce un concetto nuovo, quello di realismo creaturale, che però non viene mai approfondito pur rivelandosi poi centrale nella comprensione della postura di un autore come Michel de Montaigne rispetto alla storia della *dargestellte Wirklichkeit*. Pertanto, la metodologia che ci si propone di adottare in questo contributo si ispira a quella che Auerbach rintraccia nell'ermeneutica dei primi esegeti cristiani che, misurandosi con il testo dell'Antico Testamento, privo di dettagli e indicazioni, si sentono chiamati a dare voce a quell'assenza, talvolta applicando alle sospensioni testuali significati che non si farebbe fatica a definire imprecisi. Del resto, laddove i testi tacciono si insinua l'interpretazione, la cui etimologia restituisce l'immagine plastica dello stare in mezzo.

Un'operazione analoga è effettuata dallo stesso Auerbach in *Mimesis* nell'atto audace di trovare connessioni inedite tra testi celebri e già ampiamente esaminati da molti studiosi prima di lui². Certamente

¹ In *Mimesis* Auerbach espone il nucleo teorico del realismo figurale e rimanda alla lettura del saggio *Figura*, apparso per la prima volta nel 1938 nella rivista «Archivum romanicum» (Cfr. E. Auerbach, *Figura*, ora in Id., *Studi su Dante*, trad. it. D. Della Terza e M.L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 171-226). Cfr. Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), trad. it. A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, 2 voll., Einaudi, Torino 2000.

² Auerbach attribuisce significativamente la riuscita di un'opera come *Mimesis* alla scarsità di libri nella biblioteca di Istanbul

esiste un terreno ermeneutico che accomuna Auerbach, lettore di Montaigne, ai primi esegeti cristiani, interpreti dell'Antico Testamento. Proprio come un esegeta, Auerbach si propone di esplicitare le sospensioni negli *Essais*: laddove Montaigne evoca e non chiarisce, il critico sente il dovere di completare l'opera, come dimostra l'intenzione espressa da Auerbach nell'affermare di voler «tentare di analizzare quale sia l'espressione data nel testo» di Montaigne, pur consapevole che «naturalmente quello che aggiungo io [*scil.* Auerbach] ha solo un valore approssimativo»³.

Dunque, a partire dalla convinzione auerbachiana secondo cui un testo non dice soltanto sé stesso, ma è in grado di fare luce su un panorama culturale ben più ampio⁴, questo contributo si propone di inserirsi negli

dove si trovava in esilio: «del resto, è possibilissimo che il libro debba la sua esistenza proprio alla mancanza d'una grande biblioteca specializzata; se avessi potuto fare ricerche, informarmi su tutto quello che è stato scritto intorno a tanti argomenti, forse non mi sarei più indotto a scriverlo» (Id., *Conclusione*, ivi, p. 343). Quello che sembra un paradosso mostra in realtà una verità metodologica di cui Auerbach è perfettamente consapevole: è nell'assenza che si insinua la necessità di interpretare.

³ Ivi, pp. 30-31.

⁴ A proposito dello "spunto" (*Ansatz*), Auerbach scrive in *Sullo scopo e sul metodo* (in Id., *Lingua, letteratura e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), trad. it. F. Codino, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 13-29: 24-25): «Questo metodo consiste nel trovare spunti o problemi chiave quali valga la pena di specializzarsi: giacché da essi una via conduce alla conoscenza dei nessi, tanto che la luce da essi irradiata illumina quasi tutto un paesaggio storico [...]. Lo spunto non deve essere una categoria da noi trasferita sull'oggetto, nella quale esso deve essere classificato, ma deve essere una caratteristica storica interna, in esso osservata, che una volta messa in rilievo e spiegata chiarisce l'oggetto stesso nella sua peculiarità e altri oggetti in rapporto a quello».

intervalli dei testi. Lasciarsi sedurre dalle suggestioni è talvolta l'unica strada percorribile affinché emergano reticoli di significato capaci di evitare una lettura prevenuta, che già sa cosa trovare in un'opera come *Mimesis*. Il tentativo è quello di riflettere sul lascito filosofico della lettura auerbachiana degli *Essais* di Montaigne, facendo riferimento non solo ai saggi dedicati specificamente a questo autore, ossia al dodicesimo capitolo di *Mimesis* e al saggio *Montaigne scrittore*, del 1932, ma anche ad alcuni scritti auerbachiani che, seppure non incentrati su Montaigne, aiutano a illuminare il panorama culturale in cui Auerbach inserisce gli *Essais*.

L'obiettivo di questa riflessione, infine, è mostrare le nervature filosofiche, suggerite dalla lettura auerbachiana, del rapporto di Montaigne con sé stesso nella sua scrittura, al fine di ripensare il ruolo dell'esperienza del narratore, che nel caso di Montaigne coincide con l'autore, nella *mimesis*, cioè in quella capacità attiva di un testo di ri-flettere⁵ l'esperienza che l'autore fa del reale.

2. *Gli Essais di Montaigne a cavallo tra due modernità*

Un primo indizio del significato che la nozione di esperienza assume nell'economia di *Mimesis* è indicato

⁵ Il verbo utilizzato non va inteso qui nell'accezione di ripetizione identica di un'immagine, bensì nel suo significato letterale di ripiegamento di quella immagine, che spesso coincide più con una trasfigurazione, che con una riproduzione fedele: allo stesso modo in cui la superficie del mare ri-flette la luce del sole.

dal sottotitolo provvisorio che Auerbach aveva inizialmente deciso per il volume, ossia *Eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstanschauung des Menschen*, che Carlo Donà traduce «Una storia del realismo occidentale come espressione della trasformazione dell'esperienza che l'uomo ha di sé»⁶. Sebbene una più comune traduzione dell'ambigua e inusuale parola *Selbstanschauung* sia “visione di sé” o anche “introspezione”, la scelta del termine “esperienza di sé” da parte di Donà è significativa. Essa, infatti, getta luce sulla componente esperienziale che l'introspezione comporta. In questo senso, l'autoanalisi sarebbe già una forma di esperienza. Questa scelta lessicale sembra ricevere conferma dal capitolo dedicato a Montaigne. Negli *Essais* l'autore francese utilizza la prima persona singolare e rivendica la sua autorialità rispetto a un'opera in cui l'esperienza e in particolare l'esperienza di sé si rivelano due concetti chiave; non a caso il termine *Erfahrung*, “esperienza”, che rivela la presenza del verbo *fahren* il cui significato rimanda alla dimensione del viaggio e dell'attraversamento, ricorre numerose volte nel dodicesimo capitolo di *Mimesis*, interamente dedicato a Montaigne. Si tratta di una scelta rilevante, dal momento che quasi tutti i capitoli di *Mimesis* instaurano un confronto tra due autori. L'esclusività concessagli è probabilmente da ritrovarsi nell'importanza che gli *Essais* assumono nella storia della realtà rappresentata, per almeno due ragioni.

⁶ C. Donà, *Universalismo e filologia. Auerbach e le reazioni a Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (eds), *Mimesis: l'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009, pp. 35-55: 35.

Il primo luogo, il XVI secolo è un'epoca scossa dalle sanguinose guerre di religione, che condizioneranno anche il rapporto di Montaigne con la fede. Negli *Essais* trovano espressione il disagio e l'incertezza di quel periodo storico, che danno vita a una forma testuale antidogmatica in cui Montaigne è costantemente in dialogo con l'alterità, rappresentata ora dal pubblico, ora dai pensatori antichi, ora da sé stesso. Montaigne, dunque, incarna una giuntura tra la fine di un mondo e l'inizio di una nuova epoca. Tale giuntura risulta tuttavia problematica, dal momento che la novità storica degli *Essais*⁷ si esprime in una forma di realismo che Auerbach definisce "creaturale" e che retrodata al Basso Medioevo⁸. Il paradosso messo in luce da Auerbach infonde nel lettore il sospetto che proprio il realismo creaturale cristiano, apparentemente un residuo del passato, custodisca in realtà le premesse della modernità.

⁷ A tal proposito Auerbach scrive in *Montaigne scrittore*: «Chi è e cosa fa in questa solitudine? Non si tratta di fuga dal mondo in senso cristiano, e nemmeno di scienza o di filosofia. È qualcosa che ancora non ha nome. Egli si abbandona a se stesso. Lascia libero gioco alle sue energie interiori» (E. Auerbach, *Montaigne scrittore*, in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese* (1951), trad. it. G. Alberti, A.M. Carpi e V. Ruberl, De Donato, Bari 1970, pp. 7-23: 10).

⁸ Cfr. Id., *Mimesis*, cit., p. 53, dove Auerbach chiarisce che «i passi più importanti del nostro argomento sono però quelli che mostrano le fonti cristiane della sua concezione dell'uomo come creatura» e che «anche senza questa testimonianza si potrebbe dimostrare che l'unità dello spirito e del corpo in Montaigne ha le sue radici nell'antropologia cristiana; su di essa riposa la sua introspezione realistica e senza di essa questa sarebbe impensabile» (ivi, p. 55).

Una seconda peculiarità di Montaigne che lo distingue dagli intellettuali rinascimentali è il non essere uno specialista in alcun campo. Sebbene egli esprima opinioni su diversi argomenti, «questi pensieri non hanno un'importanza in quel campo specifico; non sono di tipo giuridico, né militare né diplomatico né filologico, anche se da tutti questi campi e da altri ancora attingono la loro meravigliosa concretezza. E nemmeno sono propriamente filosofici: sono del tutto privi di sistema e di metodo»⁹. L'assenza di una specifica competenza è connessa, come si vedrà, alla mancanza di un vero e proprio metodo di ricerca negli *Essais*, a cui si aggiunge un atteggiamento intellettuale caratterizzato da uno scetticismo radicale che differisce nettamente dallo scetticismo metodologico, universalizzante e categorizzante, proprio del razionalismo. Lo scetticismo di Montaigne è piuttosto un antirazionalismo, il cui principale strumento di ricerca è l'esperienza. Difatti la stessa ragione, alla quale egli fa pure affidamento, passa sempre al vaglio dell'esperienza. Quest'ultima non coincide semplicemente con la totalità delle competenze apprese, bensì con un'andatura che lo proietta in una condizione perennemente instabile.

Nonostante il dodicesimo capitolo sia dedicato esclusivamente a Montaigne, in alcune occasioni si avverte l'ombra di un contrasto. Infatti, Auerbach, pur non approfondendo quella che sembra una suggestione, indica la presenza di una discontinuità tra Montaigne e ciò che viene dopo di lui:

La persona di Montaigne era in grado di creare un nuovo tipo di uomo, di porre in luogo del cristiano

⁹ Id., *Montaigne scrittore*, cit., p. 10.

credente o dubitoso o ribelle, l'*honnête homme* che rispetta le convenienze e lascia le cose come sono. Però l'*honnête homme* del Seicento e del Settecento venne ben presto spinto da altri influssi in altre direzioni, divenendo infine più attivo, più borghese e meschino. Ma in Montaigne c'è ben altro che Borghesia e Illuminismo. In lui non ci sono le intelligenti riserve dell'*honnête homme* che nel fracasso del mondo e nel suo continuo affaccendarsi dimentica ben presto la nudità della propria esistenza; che anzi ben presto trova addirittura per la morte forme e parole in grado di dipingerla come una funzione sociale e di permettere di non guardarla in faccia. Montaigne, il laico, il primo scrittore, è diverso. Ha ancora del cristiano quel tanto che gli fa sempre ricordare la *condition de l'homme*¹⁰.

In questo passo Auerbach segnala la presenza di una faglia tra Montaigne e la tradizione successiva, a cui viene imputato di aver dimenticato «la nudità» dell'esistenza umana. L'accento è rilevante, poiché non si tratta di un episodio isolato nei testi auerbachiani. In altre occasioni, infatti, Auerbach critica esplicitamente due tra gli esponenti più celebri dell'Illuminismo francese, Montesquieu e Voltaire. Se il primo è accusato di disinteresse nei confronti del reale quotidiano, il secondo è il teorico di una morale fondata sull'utilitarismo, che coincide con «una nuova forma attiva e ottimista di idealismo sociale»¹¹. Più

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ Il giudizio di Auerbach su Montesquieu è contenuto nel saggio *Montesquieu e l'idea di libertà* (1945) (pp. 127-143), mentre la citazione su Voltaire si trova in *Voltaire e la mentalità borghese*

specificamente, Montesquieu «prende» sì «le mosse dall'esperienza, ma la universalizza, traendo da essa una serie di norme: per conseguire una serie di conclusioni di carattere universale è per lui di solito sufficiente produrre una sola esperienza, un solo esempio»¹². Chiaramente la critica di Auerbach è rivolta non tanto a un modello di intellettuale che si profila alla fine del Seicento, bensì agli ideali a partire dai quali il soggetto costruisce la proiezione del proprio sé. Dunque, se Montaigne conserva un atteggiamento metodologico di radicale scetticismo, Montesquieu si serve brevemente dell'esperienza al fine di ideare leggi immutabili, che siano in grado di fare a meno dell'esperienza stessa. Tale progetto è coerente con la «mentalità di questi teorici» che è «universalizzante e razionalista»¹³. Nulla di più lontano dalla mentalità di Montaigne, in cui «non vi è alcun sistema» e «nessuna volontà di raggiungere una validità oggettiva»¹⁴; «il suo metodo, nonostante un'apparenza di discontinuità, sta rigorosamente dentro i limiti dell'osservazione, e non si spinge mai a un'indagine generale delle cause»¹⁵.

Come già accennato, Auerbach presenta un Montaigne bifronte che, ancorato alla stagione finale del Medioevo, non può tuttavia fare a meno di proiettarsi verso la modernità. Gli *Essais* raccolgono tale ambi-

(1947) (ivi, p. 123); entrambi i saggi sono raccolti in E. Auerbach, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, trad. it. C. Rivoletti, a cura di R. Castellana, C. Rivoletti, Scuola Normale Superiore, Pisa 2011.

¹² E. Auerbach, *Montesquieu e l'idea di libertà*, cit., p. 132.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Id., *Montaigne scrittore*, cit., p. 11.

¹⁵ Id., *Mimesis*, cit., p. 45.

guità mostrando non unicamente il loro carattere innovativo, ma anche quel retaggio cristiano che echeggia inconfondibilmente nel realismo montaigneano. Pertanto, gli *Essais* non vengono realmente compresi se li si ascrive acriticamente a un periodo storico quale quello di inizio Rinascimento, di rinascita e liberazione dai secoli medievali. Infatti, sebbene a una prima lettura il carattere secolare, lo stile schietto, a tratti profano, e l'emergere della soggettività nella scrittura sembrino anticipare la modernità, l'esperienza letteraria di Montaigne presenta alcune discontinuità rispetto ad autori successivi. Ad esempio, l'impiego della prima persona, che sarà tipico anche della scrittura di Descartes, potrebbe indurre facili accostamenti. Eppure, la continuità di un *fil rouge* che si sarebbe istintivamente inclini a far scorrere da Montaigne a Descartes è meno scontata di quanto sembri¹⁶. In diverse occasioni Auerbach pone l'accento sulle differenze tra il pensiero di Montaigne e tutta una tradizione che prenderà avvio poco dopo la sua morte, proprio in Francia. Se l'autore degli *Essais* è l'erede del realismo cristiano medievale, allora le radici del razionalismo, di cui Descartes, e poi Voltaire e Montesquieu rappresenteranno gli esponenti più illustri, vanno rintracciate piuttosto nella tradizione

¹⁶ Sulla differenza circa l'utilizzo della prima persona singolare tra Montaigne e Descartes, si veda C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989, in particolare pp. 177-185: secondo Taylor, Montaigne avrebbe tentato di dare vita a una soggettività particolare ed esperienziale, in netto contrasto con l'epistemologia moderna che viene sviluppata in seguito da Descartes, la quale invece propenderebbe per una soggettività più universale, che faccia a meno dell'individualità.

letteraria votata alla separazione degli stili secondo una rigida classificazione che da Omero alla nascita di Gesù era stata predominante nella letteratura occidentale¹⁷.

L'esperienza storico-letteraria di Montaigne espressa attraverso la lente di lettura auerbachiana è singolare; il carattere mimetico del suo testo, infatti, incarna una modernità cristiano-medievale, che non è anticipatrice della modernità illuministica, bensì alternativa a essa. Esaminando il percorso della *dargestellte Wirklichkeit* in *Mimesis*, realismo e razionalismo appaiono come forze storiche quasi in contrasto tra loro. Se l'esigenza di una *mimesis* che rappresenti realisticamente la realtà è il tratto distintivo dell'antropologia cristiana, la tendenza a ordinarla secondo le rigide categorie dello stile è tutta razionalista, e si riflette nella separazione degli stili. Questo è un punto centrale nella riflessione auerbachiana poiché rivela una questione problematica: alcune premesse del realismo ottocentesco sono da rintracciarsi nel razionalismo francese che prende avvio con la filosofia cartesiana; tuttavia, il realismo inteso come *dargestellte Wirklichkeit*, ossia come quella forza mimetica, agita dal mondo e agente sul mondo, che *Mimesis* tenta di portare alla luce nel suo percorso articolato in venti capitoli, subisce un depotenziamento, piuttosto che un accrescimento, nella corrente razionalista. Pertanto, la *mimesis* cristiano-creaturale a cui

¹⁷ Verso la fine dei secoli XVI e XVII, si assiste in Europa a un innalzamento delle barriere stilistiche, a seguito della ripresa degli antichi canoni letterari classici. Questi erano già stati eliminati per la prima volta nella storia dall'avvento del cristianesimo, che aveva aperto «la prima breccia nella teoria classica» (E. Auerbach, *Conclusione*, in *Mimesis*, cit., p. 340).

Auerbach riconduce l'esperienza letteraria di Montaigne è profondamente diversa rispetto a certi esiti del realismo che si svilupperà nei secoli successivi a partire dal razionalismo francese¹⁸.

3. Il metodo "esperienziale" degli *Essais*

Ne *L'Humaine condition*, Auerbach compie un'analisi peculiare degli *Essais* di Montaigne, riflettendo principalmente sul metodo, sullo stile, e sugli obiettivi. Un'ulteriore peculiarità che Auerbach riconosce a Montaigne è la capacità di comunicare l'esperienza del proprio stare al mondo con una immediatezza senza precedenti. Proprio la spontanea franchezza dello stile è ciò che il filologo apprezza maggiormente degli *Essais*. Essa, d'altronde, si coniuga con la stessa ermeneutica auerbachiana. Infatti, per Auerbach il lettore, il critico, o lo storico non è il semplice ricevente di un messaggio già dispiegatosi nella scrittura, bensì parte attiva di un percorso che, intrapreso nella scrittura, si snoda attraverso la lettura, nella realtà a cui quello stesso lettore appartiene¹⁹. Il ritratto di Montaigne che emerge dalla lettura di Auerbach è quello di un

¹⁸ Charles Taylor ha sottolineato la differenza tra la scrittura di Descartes e quella di Montaigne: mentre la prima «calls for a radical disengagement from ordinary experience; Montaigne requires a deeper engagement in our particularity. These two facets of modern individuality have at odds up to this day» (C. Taylor, *Sources of the Self*, cit., p. 182).

¹⁹ E. Auerbach, *Romanticismo e realismo* (1933), in Id., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, cit., pp. 3-18: 18: «L'ordine della realtà deve sorgere [...] da una dedizione di colui che vive alla realtà».

intellettuale non di professione, estremamente sincero e schietto nei confronti di sé e dei possibili lettori. Tuttavia, dalla sincerità di Montaigne non consegue una comprensione immediata del contenuto dei suoi discorsi. Infatti, sebbene l'autore offra vie d'accesso al corpo dei suoi pensieri, questi ultimi somigliano più a «ombreggiature» che «non sono pienamente afferrabili»²⁰. L'immediatezza dello stile, che nasce come un tentativo di accorciare la distanza gnoseologica tra il testo e il lettore, non è pertanto uno strumento funzionale alla comprensione oggettiva. Del resto, una comprensione oggettiva di sé stesso e del mondo che lo circonda è preclusa allo stesso Montaigne. L'approccio alla ricerca che compie negli *Essais*, dunque, non potrà che essere cauto, discreto, ma mai arrendevole, sempre pronto a modellarsi sui contorni nebulosi della verità, similmente a un degustatore che assaggia, in francese *essaye*, nuove pietanze.

Il metodo di Montaigne si basa esclusivamente sull'esperienza personale: il sé rappresenta l'unità di misura delle cose esterne, che «sono soltanto uno strumento per saggiare sé stesso»²¹. Infatti, all'interno delle cose, nei confronti delle quali è “ignorante” e indifferente, egli «non cerca che sé stesso»²². Il rapporto che intercorre tra Montaigne e le cose, su cui Auerbach argomenta diffusamente nel capitolo, mostra le venature ermeneutiche e gnoseologiche del tessuto filosofico degli *Essais*. Non è Montaigne a doversi adattare alle cose, ma al contrario sono le cose a doversi adattare a lui. È Michel de Montaigne il centro

²⁰ Id., *Mimesis*, cit., p. 31.

²¹ Ivi, p. 37.

²² Ivi, pp. 38-39.

catalizzatore, la misura di tutto, inclusi i suoi umori. Tuttavia, si tratta di un centro catalizzatore instabile e incerto, i cui confini non sono tracciati. Pertanto, lo stesso “metodo” degli *Essais*, con tutte le riserve che tale parola comporta²³, deve avere un carattere sperimentale, personale, concreto, a tratti induttivo:

si rivela una concezione dell'uomo ben realistica, nascente dall'esperienza, anzi dall'esperienza su sé stesso, e per l'appunto questa, che egli è un essere oscillante, assoggettato ai mutamenti dell'ambiente, della sorte, dei suoi propri moti intimi, cosicché il suo metodo di lavoro, apparentemente così capriccioso e non guidato da un piano e che segue elasticamente le variazioni del suo essere, in fondo è un rigido metodo sperimentale, l'unico che corrisponda a un tale argomento²⁴.

Partendo da una materia incerta, ossia il sé, i cui frammenti sono disseminati nella scrittura, il metodo di Montaigne giunge a principi altrettanto incerti, che aspirano tuttavia all'universalità, in quanto pretendono di riferirsi all'intera umanità²⁵. Il fatto che

²³ Scrive Auerbach: «egli [*scil.* Montaigne] forse si sarebbe risentito della parola *metodo*, scientificamente troppo pretenziosa, ma d'un metodo si tratta» (ivi, p. 36).

²⁴ Ivi, p. 35.

²⁵ Scrive Auerbach: «Montaigne, con lo studio della propria vita integrale d'uomo qualunque, mira all'indagine della condizione umana stessa, e con ciò rivela il principio euristico di cui, consapevolmente o inconsapevolmente, noi ci serviamo di continuo quando ci sforziamo di comprendere e di giudicare le azioni di altri uomini, siano esse azioni di coloro che ci circondano più da vicino o di uomini politicamente e storicamente più

Auerbach parli di «metodo» a proposito di Montaigne è significativo, poiché restituisce valore a quello che a una prima lettura sembra solo un atteggiamento, una presa di posizione, e che invece assurge a vero e proprio metodo, pur radicalmente differente da quello cartesiano, metodo *par excellence* a cui è probabile Auerbach velatamente faccia qui riferimento. Quello di Montaigne è un metodo che non ha «per scopo una cosa determinata o un gruppo di cose, ma invece il suo proprio ritmo intimo che è [...] di nuovo mosso e alimentato dalle cose, ma non si lega ad esse, e anzi salta liberamente dall'una all'altra»; infatti Montaigne «non ha mai rinunciato alla libertà di non legarsi a un metodo particolare d'investigazione o al susseguirsi dei fatti nel tempo: dalle cose prende quella vivacità che lo preserva da una psicologia astratta o da un vano scavare dentro se stesso»²⁶.

Dunque, l'approccio di Montaigne al mondo segue direzioni che non rispondono a un criterio generale; il mondo esterno è funzionale alla stimolazione della sua vivacità esistenziale: le cose non sono soltanto un punto di partenza da cui giungere alla conoscenza di se stesso, ma anche una realtà in cui Montaigne è consapevolmente immerso, e con cui costantemente costruisce rimandi. In altri termini, non esiste una linea di demarcazione tra lui e il mondo esterno, e il primo non può far altro che percepire il secondo come luogo in cui egli stesso si

lontani. Noi applichiamo ad essi le misure che ci offrono la nostra propria vita e la nostra propria intima esperienza, sicché la nostra conoscenza dell'uomo e della storia dipende dalla profondità della conoscenza di noi stessi e dall'ampiezza del nostro orizzonte morale» (ivi, p. 49).

²⁶ Ivi, p. 40.

trova, e non come un qualcosa al di fuori. In tal senso, l'esperienza di Montaigne del mondo è caratterizzata dalla coappartenenza, dalla mescolanza e dall'assenza di confini che garantiscono uno scambio incessante. Montaigne è consapevole che l'incostanza è l'unica regola valida nel gioco serio della scrittura a cui egli partecipa, in quanto soggetto e oggetto dell'opera. Per Montaigne fare esperienza del mondo significa approcciarsi a esso cautamente, considerando le eventuali variazioni e le originalità delle circostanze. Egli è consapevole che, rispetto a un oggetto di ricerca costantemente preda del variare degli umori, un metodo sempre identico a sé stesso, per quanto razionale e valido, risulterebbe insufficiente. Pertanto, il suo ricorso all'esperienza personale è l'atto assennato di un uomo conscio della necessità di adattare la narrazione all'oggetto della ricerca. Auerbach parafrasa così l'approccio di Montaigne alla scrittura: «io sono un essere, che muta di continuo, dunque anche la narrazione deve adattarvisi»²⁷.

La ludica incertezza che caratterizza lo scambio tra Montaigne e sé stesso coincide con la crescente esperienza che l'autore fa di sé nell'atto mimetico di scrivere di sé. Nel suo tentativo ricorrente di esperirsi nella scrittura è raccolto lo sforzo dell'umanità intera, che condivide con Montaigne l'*humaine condition*. La concretezza del suo metodo esperienziale, ancor più che sperimentale, si affianca alla piena consapevolezza circa l'impossibilità di giungere a una verità definitiva su di sé, obiettivo che neppure si pone, rifiutando persino la tentazione di "risolversi": «egli [*scil.* Montaigne] deve rinunciare a un'ultima definizione di se stesso o dell'uomo, che sarebbe necessariamente astratta; si

²⁷ Ivi, p. 32.

deve limitare sempre e poi sempre a studiarsi e rinunciare al “se résoudre”»²⁸. Del resto, lo stesso Montaigne riconosce che il suo è uno spirito «sempre in tirocinio e in prova»²⁹. Il confrontarsi costantemente con la concretezza degli eventi è connesso alla fiducia che egli accorda all'esperienza, e in particolare a quella forma dell'esperienza che è la scrittura, nel suo carattere di non finitezza, che non si esaurisce nella forma scritta, ma che è in grado di dilatare i contorni temporali, preservando il presente dell'esperienza nella sua forma di incompiutezza, di non-ancora-dato.

4. *Esperienza del sé negli Essais: il ruolo della mimesis*

Gli *Essais* di Montaigne, che egli stesso in una celebre occasione definisce un'opera «consustanziale al suo autore»³⁰, si sottraggono a qualsiasi tentativo di definizione perentoria, al punto che risulta più agevole parlarne al negativo: certamente non si tratta di un'autobiografia, e neppure di un'opera morale, poiché l'autore non presenta eventi della propria vita né precetti comportamentali. L'assenza di sistematicità e i continui rimaneggiamenti testimoniano il carattere aperto degli *Essais*. La consustanzialità di testo e autore, di oggetto e soggetto, sono prova di un percorso comune: essi procedono di pari passo. Pertanto, non vi è un'antiorità dell'autore rispetto all'opera né un piano di lavoro che vanifichi il proces-

²⁸ Ivi, p. 45.

²⁹ M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di A. Tournon, trad. it. F. Garavini, Bompiani, Milano 2012, p. 1487.

³⁰ Ivi, p. 1233.

so dell'opera, ossia quello che Heidegger ha definito un «Hervorbringen», un produrre, che coincide con uno «Schaffen»³¹, il creare poietico³². La simultaneità tra vita e opera motiva la mancanza di onniscienza da parte di Montaigne su un oggetto di ricerca, sé stesso, riguardo al quale è il più competente³³.

In un panorama mimetico costellato di tentativi, esperimenti e contraddizioni, l'esperienza si configura come uno strumento di lavoro attraverso cui Montaigne misura le cose, il mondo, e non in ultimo sé stesso. Tuttavia, non si tratta semplicemente di esperire la vita al di fuori, negli eventi quotidiani: l'*Erfahrung* che permea gli *Essais* è ben più radicale, poiché accade nella vita del testo. La scrittura è il luogo in cui Montaigne esperisce, conosce e dunque vive. La *mimesis* montaigneana non è un contenitore che conserva i resti di una vita consumata al di fuori, piuttosto essa raccoglie e accompagna nella scrittura il flusso incessante dei pensieri e della vita dello scrittore. Ancor di più, la *mimesis* montaigneana testimonia che non esiste alcuna discontinuità tra mondo interiore e mondo esteriore: fare

³¹ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), in *Holzwege*, in *Gesamtausgabe*, hrsg. F.W. von Herrmann, Koester mann, Frankfurt a. M., pp. 1-70: 50. Si rimanda alla lettura di queste pagine del saggio di Heidegger, in cui l'autore riflette sulla verità dell'opera d'arte, che si dà proprio a partire dal suo essere operata, che ha carattere processuale.

³² Pietro Chiodi traduce il verbo *Schaffen* come «il fare dell'arte» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 3-69: 47).

³³ Sul rapporto tra anteriorità dell'autore rispetto all'opera e onniscienza, cfr. R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue: Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1984, pp. 61-67, in part. p. 64, in cui Barthes scrive: «il [*scil.* l'auteur] est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant».

esperienza di sé significa fare esperienza del mondo. L'atteggiamento che Montaigne assume nei confronti della sua stessa scrittura lo allontana dalla possibilità di quella onniscienza che un autore che parla di sé stesso può convincersi di avere. Pur trattando un argomento familiare, egli si trova costantemente in difficoltà, al punto da non riuscire a giungere a una verità finale su quel sé, che è ciò che si propone di fare all'inizio dell'opera.

La metodologia della ricerca di Montaigne si fonda sull'esperire costantemente sé stesso, parola dopo parola, immagine dopo immagine. Il sé, al pari della scrittura, si presenta non come una figura chiara, bensì come un flusso caotico di umori, cambiamenti, credenze e pensieri incoerenti. La scrittura di Montaigne è lo strumento in grado di cogliere le sfumature del suo essere, e di accompagnarle dalla genesi alla consumazione: non può esservi una successione temporale tra la vita emozionale e il testo, tra il testo e il mondo, bensì assoluta sincronicità. È chiaro come uno scrittore capace di parlare di sé attraverso una rappresentazione creaturale della realtà non possa non essersi confrontato con la possibilità, che è una certezza, della sua morte. È proprio tale possibilità, che egli né idealizza, né sottovaluta, a far emergere i tratti creaturali della percezione che Montaigne ha di sé stesso:

[Montaigne] ci dà un diagramma del proprio io interiore, del quale fa parte anche quello esteriore, ma visto dall'interno. Contenuto della sua coscienza è l'esistenza di Michel de Montaigne con la sua fine inevitabile: la morte che porrà un termine all'esistenza³⁴.

³⁴ E. Auerbach, *Montaigne scrittore*, cit., p. 15.

L'ombra della morte abita l'opera di Montaigne, non soltanto nelle occasioni in cui egli riflette apertamente su di essa, ma anche nella costante consapevolezza che ha della propria fine, che inevitabilmente influenza il suo approccio esperienziale alla vita. La morte, termine ultimo dell'esistenza biologica, non può che determinare in modo decisivo l'intera esperienza umana. E Montaigne, che negli *Essais* vuole ripartire proprio da sé stesso, deve ammettere la morte non soltanto come oggetto dei suoi discorsi, ma, più significativamente, come prospettiva costante rispetto a cui considerare la propria condizione. La consapevolezza dell'evento certo della morte è ciò che per Montaigne dà senso alla vita: la morte gli consente di raggiungere «la piena coscienza della propria vita»³⁵.

L'atteggiamento di accettazione della morte è un'eredità del Medioevo cristiano. Montaigne, infatti, sebbene abbia scritto un «libro dell'autocoscienza laica»³⁶, è ancora perfettamente inserito nel solco della tradizione cristiana. Auerbach, pur affermando che Dio è come scomparso dai discorsi di Montaigne e ipotizzando un suo agnosticismo, ascrive il suo atteggiamento a un percorso culturale cristiano. In particolare, a essere radicalmente cristiana è la concezione montaigneana dell'uomo come creatura, cioè come ente mortale, impantanato nella temporalità e nella necessità del corpo.

³⁵ Id., *Mimesis*, cit., p. 47.

³⁶ Id., *Montaigne scrittore*, cit., p. 13. Nella versione tedesca originale Auerbach utilizza il termine *Selbstbesinnung*, che significa “riflessione sul sé”, piuttosto che “autocoscienza” (cfr. Id., *Der Schriftsteller Montaigne*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hrsg. M. Von Bormuth und M. Vialon, Attempto, Tübingen 2018, pp. 180-190: 184).

L'esperienza quotidiana che Montaigne fa della prospettiva della propria fine si riversa nella sua scrittura. Gli *Essais* non sono una cronistoria di eventi, azioni e avvenimenti accaduti al di fuori dell'opera. Al contrario, si tratta di un testo radicalmente aperto, un luogo permeato dal mondo esterno, con cui l'autore instaura uno scambio costante. Il ruolo attivo degli *Essais* nella vita esperienziale di Montaigne è ravvisabile già nei suoi incontri con autori del passato, nelle interazioni con sé stesso e con l'ipotetico lettore. Il carattere esperienziale degli *Essais* non è frutto di azioni già compiute, di cui non resta che narrare un contenuto al passato remoto³⁷. Al contrario, il testo si realizza contemporaneamente alla realizzazione dell'esperienza del suo autore. La scrittura non è espressione di un contenuto già dato, di un passato già vissuto, ma il luogo in cui si dipanano incessantemente la personalità, i pensieri e gli umori di Montaigne³⁸.

³⁷ Secondo Roland Barthes, il passato remoto riflette l'immagine di un ordine stabilito e intramontabile, che fissa la scrittura, chiudendola in un tempo non più modificabile. Dinnanzi a ciò, il lettore si trova involontariamente gettato in una condizione reverenziale nei confronti di ciò che sta leggendo. Il passato remoto – scrive Barthes – «nasconde sempre la figura di un demiurgo o di un dio» (R. Barthes, *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici* (1953), Einaudi, Torino 2003, p. 25).

³⁸ L'assenza di scarto temporale tra vissuto e *mimesis*, e la conseguente sincronicità tra i due mondi che è ravvisabile nell'esperienza letteraria di Montaigne, può essere spiegata attraverso la riflessione che Martin Heidegger compie sul carattere antiespressivo dell'arte: «L'essenza dell'arte non sta nell'essere espressione del vissuto, non consiste nel fatto che l'artista esprima nell'opera la sua "vita spirituale" affinché i posteri, come pensa Spengler, possano chiedersi in che modo nell'arte si annunci l'anima culturale di un'epoca. E nemmeno nel fatto che l'artista riproduca la

Sviluppando le suggestioni auerbachiane, è possibile affermare che la *mimesis* degli *Essais* assurge a vera e propria esperienza dell'esistere per intero di Michel de Montaigne. Il suo carattere di apertura, l'uso della prima persona, la contemporaneità tra autore e testo, fanno degli *Essais* un'opera in cui l'autore, soggetto e oggetto della sua ricerca, fa esperienza del suo stare al mondo. Se si comprendono l'aspetto mimetico dell'esperienza di Montaigne e quello esperienziale della sua *mimesis*, si percepisce la portata del testamento montaigneano circa la consustanzialità del libro e del suo autore:

Modellando su di me questa figura, mi è stato necessario tanto spesso acconciarmi e compormi per ritrarmi, che il modello si è rassodato e in qualche modo formato anch'esso. Dipingendomi per gli altri, mi sono dipinto in me con colori più netti che non fossero i miei primitivi. Non ho tanto fatto il mio libro quanto il mio libro ha fatto me. Libro consustanziale al suo autore³⁹.

Come dichiara lo stesso autore, gli *Essais* sono il libro di Michel de Montaigne, il quale, tuttavia, ri-

altà in modo più preciso e netto di altri o che crei (o rappresenti) qualcosa che procura ad altri un piacere o un godimento di tipo più o meno elevato. Essa consiste piuttosto nel fatto che l'artista possiede la visione essenziale di ciò che è possibile, mette in opera le nascoste possibilità dell'ente e in tal modo fa sì che gli uomini vedano quell'ente reale in cui si aggirano ciecamente» (M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul Teeteto di Platone* (1988), a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1997, p. 89).

³⁹ M. de Montaigne, *Saggi*, cit., p. 1233.

conosce di essere stato “*fait*” da quel suo medesimo libro⁴⁰. Questo testamento di Montaigne, inserito successivamente come aggiunta manoscritta nell’edizione dell’esemplare di Bordeaux, cioè dell’ultima versione pubblicata quando Montaigne era ancora in vita⁴¹, dimostra una maturata consapevolezza circa il potenziale di quella scrittura mimetica che rivela il tratto originario del realismo cristiano, il cui carattere poetico si riflette, non a caso, nella «messa in crisi di ogni logica mimetica e archetipica»⁴². La scrittura di Montaigne è non soltanto porosa e dinamica, ma anche attiva, poiché in grado di agire sulla propria origine, ossia il suo stesso autore, modificandone i connotati: l’oggetto-scritto interviene nel piano del soggetto-scrivente, scardinando il rapporto gnoseologico tra soggetto e oggetto, autore e scritto, che, al contrario, a partire dal XVII secolo sarà rinsaldato dalle teorie del razionalismo.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 1232.

⁴¹ Si tratta di un esemplare dell’ultima edizione pubblicata quando era ancora in vita Montaigne, e su cui questi apportò aggiunte e correzioni in vista di un’edizione successiva. L’esemplare di Bordeaux si trova presso la Bibliothèque municipale di Bordeaux. Per una più ampia analisi della storia redazionale degli *Essais* cfr. *ivi*, pp. XXI-XXVI.

⁴² A. Ardovino, *Le parole e le immagini. Appunti sulla genealogia dell’iconopoiesi paleocristiana*, in D. Guastini (a cura di), *Genealogia dell’immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La Casa Usher, Lucca 2014, pp. 60-81: 72.

PER UNA CRITICA POLITICA DELLA *MIMESIS*.
IL REALISMO DI AUERBACH E LUKÁCS

Mario Ranieri Martinotti

1. *Un capovolgimento della concezione antica della mimesis*

Se oggi il termine greco *mimesis* è largamente conosciuto lo dobbiamo anche al titolo del grande libro di Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Studiato nel mondo intero, fu scritto a Istanbul durante la Seconda guerra mondiale, dove Auerbach si era rifugiato. Fu pubblicato nel 1946¹. Dieci anni dopo, la sua traduzione italiana dal titolo *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*² fu causa di una mancata comprensione del termine, che si prolunga fino ai nostri giorni. “*Dargestellte Wirklichkeit*” non è infatti l’equivalente del termine “*Realismus*”, ma significa letteralmente “realtà

¹ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Bern 1946.

² Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956.

rappresentata”. Auerbach, a differenza dei suoi traduttori italiani, non assimila il greco antico *mimesis* al vernacolare “realismo”. I due termini, seppur legati, hanno infatti origini e sensi distinti, e Auerbach concepisce il realismo come un tipo particolare di *mimesis*. Egli non scrive una storia del realismo, ma una storia della *mimesis*, all’interno della quale ciò che chiama “realismo” costituisce una conquista maggiore. Ma quali sono le condizioni necessarie affinché la *mimesis* sia “realista”?

Come messo in luce da Anna Boschetti³, il termine “realismo” conosce un’ampia diffusione a partire dal 1848, quando il critico e scrittore Jules Champfleury e il pittore Gustave Courbet lo riprendono rovesciandone la connotazione dispregiativa che gli era stata attribuita da Schiller⁴ e da Schlegel⁵, poi dalla filosofia estetica francese negli anni 1820⁶ e, infine, da alcuni critici letterari negli anni 1830 contro Victor Hugo⁷. Champfleury e Courbet, invece, fanno del realismo la parola d’ordine di una nuova “scuola”, di un nuovo “movimento” letterario e artistico che si oppone all’arte borghese e ambisce a sostituire la parola d’ordine delle generazioni precedenti: il cosiddetto “romanticismo”. Dopodiché, la parola “realismo” diventa di uso ben

³ A. Boschetti, *Isms: Du réalisme au post-modernisme*, CNRS éditions, Paris 2013.

⁴ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796, in *Werke*, Das Bergland, Salzburg 1952, p. 501.

⁵ F. Schlegel, *Rede über die Mythologie* (1798-1800), Rowohlt, Hamburg 1969, p. 176.

⁶ T. Jouffroy, *Cours d’esthétique*, Damiron, Paris 1843. Il corso si tenne negli anni 1820.

⁷ Cfr. G. Planche, *À propos de Lucrèce Borgia de M. Victor Hugo*, «Revue des Deux Mondes», 1 (1933), pp. 376-398.

più ampio, applicato a Baudelaire e a Flaubert, e infine ripreso dai naturalisti.

Non ci dilungheremo su questi aspetti della genesi del realismo già studiati da Anna Boschetti. Ci interesseremo, invece, alla concettualizzazione del termine “realismo” da parte di Auerbach e Lukács nel ventesimo secolo al fine di rivoluzionare le teorie platoniche e aristoteliche della *mimesis*.

Nelle conclusioni di *Mimesis*, Auerbach fa direttamente riferimento a Platone:

l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o “imitazione” mi occupa da lunghissimo tempo, e il punto di partenza fu la questione impostata da Platone nel X libro della *Repubblica*, la mimesi come copia della copia della verità, insieme con la pretesa dantesca di presentare nella *Divina Commedia* la realtà vera⁸.

Platone è il punto di partenza di Auerbach ma anche il nemico: la *mimesis* auerbachiana non è «copia della copia della verità» ma, come in Dante, aspira a essere una *mimesis* realista: “realtà vera”. Lukács condivide l'obbiettivo auerbachiano di ridare alla *mimesis* la sua forza euristica, e, in un certo senso, anche politica. Come può la *mimesis* dire il vero? Come può la *mimesis* contribuire a trasformare il mondo?

⁸ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 993.

2. Il realismo di Lukács tra tipo letterario e classi sociali

La genesi della teoria lukácsiana del realismo è il risultato di un lungo percorso biografico e intellettuale, fatto di continuità e di rotture. In *Storia e coscienza di classe*, opera scritta dopo la rivoluzione bolscevica, la storia diventa storia economica e sociale. L'epoca moderna non è più soltanto l'epoca del divario tra le aspirazioni dell'individuo e il mondo reale, ma anche l'epoca del capitalismo. L'epoca capitalista è caratterizzata dal feticismo della mercanzia, dalla frammentazione della realtà sociale e da un cambiamento del valore ontologico del tempo, caratteristiche che determinano la reificazione dell'essere umano. Il compito della scienza marxista è di giungere a una conoscenza della società come totalità e di mettere fine alla frammentazione borghese delle scienze; tramite la conoscenza della totalità, il proletariato prende coscienza di sé e tale coscienza gli permette di approfondire la sua conoscenza. Senza coscienza e senza conoscenza il proletariato non può agire, senza azione il proletariato non può approfondire la sua coscienza e la sua conoscenza.

La teoria del realismo di Lukács nasce dall'applicazione alla letteratura del quadro teorico generale di *Storia e coscienza di classe*. Il primo testo in cui ciò avviene si intitola *Entstehung und Wert der Dichtungen* ("Genesi e valori delle creazioni letterarie")⁹: qui Lukács definisce uno dei principali obiettivi di una scienza letteraria marxista, ovvero lo studio delle "grandi" opere che posseggono un'«efficacia storica»,

⁹ G. Lukács, *Entstehung und Wert der Dichtungen*, «Die Rote Fahne», n. 461, 16. Oktober 1923, p. 3.

quelle capaci di estrarre «da una situazione di vita determinata i pensieri e i sentimenti umani più profondi in modo di farla risentire come piacere e sofferenza, come disperazione ed estasi, anche a delle persone a cui la comprensione di tale situazione viene meno»¹⁰.

Questa è la prima formulazione del realismo non meccanicista di Lukács: il realismo di un'opera è la sua capacità a far comprendere le dinamiche storiche dell'epoca in cui è stata prodotta in modo immediato, non concettuale, grazie alla rappresentazione di una «situazione di vita determinata»¹¹, incitando una presa di coscienza dal lettore della sua propria condizione storica e politica. Si tratta, spesso, di mettere in luce dei meccanismi di sfruttamento.

Abbiamo esposto i grandi principi della teoria del realismo lukácsiano. Resta da sviluppare il suo funzionamento. Esiliato a Mosca mentre scrive i suoi primi articoli sul realismo, Lukács è particolarmente intento a pensare una *specificità* della letteratura contro la teoria del realismo socialista difesa da Andreï Ždanov. Principale critico sovietico della letteratura negli anni '30, Ždanov sostiene un rispecchiamento passivo, meccanico dell'infrastruttura economica e della situazione di classe dello scrittore sulla produzione delle opere d'arte. Al contrario, Lukács tenta di costruire una teoria del rispecchiamento non meccanico dove l'infrastruttura economica è mediatizzata dalle forme proprie all'ambito artistico e letterario.

Così, la teoria del realismo lukácsiano si fonda su delle categorie proprie alla letteratura. La prima di esse è il *tipo*:

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

La categoria centrale [...] della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che [...] unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico¹².

Il tipo è perciò opposto agli «uomini e [alle] donne senza vita, tirati per un filo, costruiti con abili proporzioni, che però, al di fuori della loro baracca di legno e acciaio, sono fantocci imbottiti che l'autore tratta nel modo più spietato»¹³, e che Goethe vede nei personaggi di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo o nei personaggi “medi” di Émile Zola. I *tipi* sono individui, le cui azioni possono sfuggire all'autore stesso.

In Lukács la categoria di *tipo* letterario è legata a quella di *classe sociale*: «ogni singolo personaggio che partecipa a queste lotte», è – e precisamente in un modo inseparabile dai suoi interessi personali – il «rappresentante di una data classe»¹⁴. E le basi sociali, cioè quelle di classe, trovano espressione esclusivamente negli interessi «personali» dei singoli personaggi¹⁵.

Il rapporto tra il *tipo* e la *classe sociale* permette di scongiurare la rappresentazione delle istituzioni sociali come «mostri romantici o fantastici» frutto di «leggi

¹² Id., *Saggi sul realismo*, trad. it. M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1950, p. 15.

¹³ Ivi, p. 127.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 61.

di necessità» ma di scomporle in «una trama di lotte personali d'interesse, di contrasti oggettivi tra persone, di intrighi»¹⁶. Il realismo rivela la realtà sociale come «fondamento della coscienza sociale di ciascuno»¹⁷.

La centralità del *tipo* nella teoria lukácsiana del realismo ha conseguenze specifiche nella sua definizione del genere del romanzo storico che non deve raccontare la vita dei grandi uomini ma la vita quotidiana di individui comuni.

Anche se la separazione aristotelica dei generi non è direttamente menzionata da Lukács è chiaro che la sua concezione del realismo si oppone a una rappresentazione della realtà vista unicamente dall'alto tramite aristocratici ed eroi. Tragedia, epopea e commedia sono tutti presenti e mischiati nella vita del *tipo*. Lukács non si riferisce ai generi antichi perché li considera superati dal romanzo, genere moderno che ha la facoltà di esprimere la categoria della totalità. Inoltre, l'opera realista permette di attingere alla verità. Così anche se Lukács non parla direttamente di *mimesis* né entra nel merito dei libri II, III e X della *Repubblica*, egli sviluppa una teoria del realismo che di fatti implicitamente è una teoria della *mimesis* realista come quella di Auerbach.

3. *Il realismo di Auerbach: una rappresentazione seria della vita quotidiana*

A differenza di Lukács, che si concentra principalmente sulla modernità, Auerbach parte dall'antichità. Il grande libro in cui pensa l'articolazione fra *mimesis*

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ *Ibidem*.

e *realismo*, il già citato *Mimesis* (il cui sottotitolo fedele sarebbe *La realtà rappresentata nella letteratura occidentale*), comincia con l'identificare due grandi archetipi della letteratura occidentale – due mondi formali in lotta permanente all'interno della storia letteraria¹⁸: da un lato, l'*Odissea*, in particolare il canto XIX nel quale Ulisse, di ritorno da Itaca, è riconosciuto dalla sua vecchia balia, la schiava Ericlea, grazie a una cicatrice che quest'ultima scorge mentre gli lava i piedi; dall'altra, il libro della *Genesi*, in particolare il sacrificio di Isacco (*Gen. XXII*).

«Il mondo classico» è caratterizzato da una descrizione minuziosa di tutti gli eventi e di tutti i personaggi. Lo stile è elevato con una predominanza dell'ipotassi e una forte densità lessicale. Le classi elevate, in particolare i preti, i nobili e i guerrieri, sono sovrarappresentate. Quando le classi popolari appaiono, esse sono subordinate alle classi elevate. Si tratta perlopiù di personaggi di schiavi assoggettati a degli aristocratici, come è il caso, ad esempio, di Euriclea. Il paradosso della rappresentazione classica è, in questo senso, l'uso di uno stile molto elevato per dare un'immagine semplicistica dell'essere umano, privo di una precisa differenziazione psicologica e storica. Gli episodi omerici legati tra di loro orizzontalmente formerebbero, in questa prospettiva, un unico grande primo piano.

Il mondo «biblico», invece, non possiede per Auerbach quasi alcun quadro spazio-temporale. I perso-

¹⁸ Notiamo che Auerbach ha il merito, a differenza di Lukács, di rompere con l'uniformità estetica e l'idealizzazione storica del «mondo classico», propria alle concezioni romantiche e post-romantiche dell'antichità.

naggi sono presentati laconicamente: pochi epiteti, dettagli omessi, semplicità dello stile, preponderanza della paratassi. Se l'azione principale è illuminata dalla relazione tra gli eventi, la psicologia e la storia dei personaggi restano nell'ombra: un primo piano e uno sfondo coesistono. Nelle *Scritture* bibliche, gli eventi posseggono tra loro legami verticali, che vanno interpretati. Il fine di tale interpretazione è la ricerca di una verità unica. Tra le classi sociali rappresentate vi sono anche quelle basse che occupano ruoli centrali. L'Antico Testamento, pur contraddittorio e oscuro, presenta sé stesso come il racconto della Storia universale.

I capitoli seguenti del grande lavoro di Auerbach ricostruiscono una storia della conquista del realismo. Questo viene inteso come superamento della contraddizione tra questi due mondi formali e, dunque, anche della teoria aristotelica della separazione degli stili e dei generi che, per Auerbach, è la radicalizzazione dell'opposizione tra il mondo classico e il mondo biblico. La conquista del realismo è la conquista di una rappresentazione seria, non frammentata degli eventi della vita quotidiana degli individui di tutte le classi sociali, colti in una visione generale ma problematica dell'uomo e della storia. In altri termini, il realismo sarebbe composto da un miscuglio degli stili, miscuglio di *humilitas* e *sublimitas* proprie del mondo giudaico-cristiano, e dal mantenimento della sintassi complessa, dell'attenzione per il dettaglio e di una visione totale del mondo non da parte di Dio ma dell'essere umano stesso, propria dei classici. Tale sintesi è raggiunta in due momenti particolari della storia letteraria: prima con il «realismo medievale figurale» di Dante, poi con i realisti moderni francesi dell'Ottocento: Stendhal, Balzac, Flaubert, i Goncourt, Zola.

Dante, grazie a Virgilio, riscopre lo stile elevato e la sintassi dei classici in un Medioevo dominato dalla destrutturazione della sintassi e dalla perdita di una visione unitaria del mondo, rimpiazzata dal magico e dal grottesco. Il poeta non sdegna la lingua “volgare” del suo tempo né il quotidiano e neppure il grottesco, riuscendo a conciliare divino e comico, antico e medievale, sublime e umile. Il realismo linguistico di Dante è accompagnato in questo senso da un realismo “figurale”, che riprende e rovescia il metodo figurale dell’esegesi cristiana. Fino a lui, tale metodo veniva impiegato per legare tra loro gli episodi biblici dell’Antico e del Nuovo Testamento: nei primi vi era ritrovata la *prefigurazione* dei secondi; nei secondi il compimento della *figura* terrena. Dante, come mostra Auerbach, riprende tale schema e lo applica ai suoi contemporanei. Le ombre incontrate nel suo viaggio sono il compimento di figure terrene che si mostrano infine nel loro essere, invisibile durante la vita terrena. I personaggi della commedia sono *individui problematici*: tutto il loro essere è contenuto nella loro silhouette, le loro voci sono uniche e le azioni autonome. Nonostante questa individualizzazione, Dante conserva una visione unitaria del mondo, proponendo un sistema cosmologico, etico e storico-politico che ripartisce le anime secondo le loro azioni durante la vita terrena. Tramite questo sistema di corrispondenze, egli riesce a rappresentare nell’aldilà la Firenze e l’Italia del suo tempo. Eppure, per Auerbach, Dante è un caso unico nella storia: con la sua *Comedìa* esaurisce tutta la realtà, e bisognerà attendere l’Ottocento affinché un nuovo tipo di realismo possa emergere.

Il fondatore del realismo tragico moderno è Stendhal. Nel *Rosso e il Nero* (1830), infatti, non solo

l'esistenza di un individuo di rango sociale subalterno, come Julien Sorel, è rappresentata in modo tragico, ma l'azione è sempre implicitamente inserita all'interno della situazione politica e della struttura socioeconomica di un momento storico preciso: la Francia della Restaurazione poco prima della Rivoluzione di luglio. Il realismo moderno concepisce l'essere umano non più rispetto a un ordine storico cosmologico legato unicamente al divino, bensì rispetto alle sue proprie condizioni storiche di esistenza: la storia e la società sono in perpetuo cambiamento.

Quanto a Balzac, egli supererebbe Stendhal perché, oltre a mostrare la relazione tra condizioni storiche ed esistenza individuale, ne proverebbe incessantemente la necessità. Flaubert, dal canto suo, analizza il periodo storico successivo, quello dopo il 1848, con una visione della cultura borghese dell'Ottocento ancora più penetrante, perché la va a scovare non nelle «azioni tumultuose» ma nella «staticità» del quotidiano. I romanzi di Émile Zola, infine, costituiscono l'apice della parabola del realismo ottocentesco: il loro protagonista è la classe operaia, e il suo ruolo nella storia, come compreso da Karl Marx, è riconosciuto e storicamente rappresentato.

La teoria del realismo di Auerbach aggiunge dunque una maggiore densità storica e filologica rispetto a quella di Lukács. Tramite Dante egli integra il Medioevo nella storia del realismo; arricchisce inoltre il concetto di realismo dandogli corpo con sue analisi stilistiche e linguistiche. Tuttavia, le sue basi restano molto simili a quelle della teoria lukácsiana: anti-platonica, anti-aristotelica, storicistica, materialista, sociologica. L'epoca storica determina le possibilità rappresentative degli autori. La loro capacità a rap-

presentare in modo fedele la complessa e cangiante realtà sociale di un'epoca nella sua totalità definisce il realismo.

Le moderne teorie del realismo di Auerbach e Lukács identificano nella storia letteraria una *mimesis* capace non tanto di riprodurre, quanto di *contestare* un ordine sociale iniquo, mostrandone la storicità e valorizzando le rappresentazioni serie della vita quotidiana che nasconde la lotta di classe. Seppur separati dal metodo e dalle personali posizioni politiche, Auerbach e Lukács producono delle teorie del realismo mosse da concezioni storicistiche, materialiste e dialettiche simili. Entrambi rifiutano l'idea di autonomia della letteratura: il realismo non è un semplice "effetto di reale" (secondo le parole di Roland Barthes) ma "vera realtà", ovvero una rappresentazione della realtà dotata di una forza euristica rispetto all'epoca in cui è stata prodotta. Si tratta di un'efficacia nella rappresentazione dei «contenuti di esistenza» (Lukács) o di una rappresentazione problematica della vita quotidiana (Auerbach); efficacia ottenuta con l'incontro dei destini individuali dei personaggi con le dinamiche contraddittorie della storia. Quest'incontro permette al lettore di percepire la totalità dell'epoca. Il luogo di questo incontro è il *tipo* lukácsiano o il *personaggio problematico* auerbachiano. Ciò che Auerbach sviluppa in modo più fine rispetto a Lukács è l'idea che il lettore e il suo modo di leggere cambiano con le epoche e che non v'è una sola *mimesis* realista ma che, per il lettore immerso in un'antropologia cristiana medievale, Dante è realista, e che, per il lettore dell'Ottocento alle prese con la nascita del capitalismo moderno dopo la Rivoluzione francese, lo sono i romanzieri francesi di quegli anni. Anche se su Zola e sul modernismo

il loro pensiero diverge, per quanto riguarda la storia letteraria moderna nel suo insieme, Lukács e Auerbach condividono la convinzione che il realismo moderno nasce nell'Ottocento con Stendhal e Balzac e che da lì può e deve avere un ruolo emancipatore.

II.

LA BATTAGLIA ESTETICA E POLITICA CONTEMPORANEA

SUL SIGNIFICATO DI *MIMESIS*
NEL PENSIERO ESTETICO DEL NOVECENTO
A PARTIRE DA MARTIN HEIDEGGER

Vittorio Rebora

Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Dove c'è pericolo cresce anche ciò
che salva.

F. Hölderlin, *Patmos*

Introduzione

Le ragioni del fascino che l'antica nozione di *mimesis* ha esercitato sul pensiero estetico del Novecento sono da rintracciare nel fatto che questa parola, nella sua polivocità, non è riducibile alla traduzione approssimativa di “imitazione”, cioè il produrre artificialmente una corrispondenza tra due oggetti in un atto di riproduzione, ma comprende tutti quei fenomeni che hanno a che vedere con la capacità dell'uomo di creare immagini, di costruire il proprio mondo, di adattarsi ad esso mediante processi di “raffigurazione”, di “finzione” e di gestualità che si proiettano sul piano antropologico superando i confini di arte, scienza e vita, e ricoprendo un ruolo indispensabile per la formazione dell'uomo e del proprio mondo-ambiente¹.

¹ Cfr. G. Gebauer, *La mimesis nell'antropogenesi*, in A. Borsari (a cura di), *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazione, performatività*, Mimesis, Milano-Udine 2003, p. 29.

L'interesse per questo concetto nella filosofia del XX secolo è associato alla caratteristica per cui esso sembra porsi a monte della rigida separazione tra "soggetto" e "oggetto" e l'univoca distinzione tra "essere" e "dover essere"². Non è una novità, dunque, se pensatori come Benjamin, Lukács e Adorno hanno contribuito a inserire la *mimesis* nel contesto di un nuovo paradigma di esperienza estetica e del ripensamento radicale del rapporto tra "arte" e "verità". Ma qual è il loro bersaglio polemico, e soprattutto, perché? Per tentare di rispondere a questa domanda occorre preliminarmente osservare più da vicino come, nella storia della filosofia, il pensiero di Platone sia stato la pietra angolare su cui si sono costruite e criticate tutte le varie teorie dell'imitazione a lui successive, tanto è vero che, secondo Jacques Derrida, la storia della *mimesis* può essere definita a tutti gli effetti la «storia del platonismo»³.

Per il filosofo greco, la *mimesis* ha le stesse caratteristiche di un *pharmakon*, termine che può essere tradotto sia come "medicina" che come "veleno", stando all'idea secondo cui questi sarebbero la stessa sostanza, ma con funzione diversa a seconda delle dosi con cui è assunta⁴. Da un lato, essa conferisce all'individuo quella capacità di andare oltre ciò che vede e di guardare la *hole polis*, la città nel suo intero quale terreno per il compimento di un'idea pedagogica

² Cfr. *ivi*, p. 30.

³ Cfr. J. Derrida, *La disseminazione*, trad. it. S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989, pp. 203-219.

⁴ Cfr. P. Montani, *Arte e verità. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 62.

di giustizia⁵. Dall'altro, nel libro X della *Repubblica*, Platone condanna notoriamente l'arte dei poeti e dei pittori: il *mimetes*, l'imitatore, non possiede, infatti, alcuna competenza o conoscenza specifica circa gli oggetti che imita, e tuttavia «se fosse un bravo pittore, ritraendo un falegname mostrandolo da lontano, potrebbe ingannare bambini o uomini di poco senno, facendo loro credere che si tratti veramente di un falegname»⁶. Questo secondo episodio ha consolidato un'accezione negativa di *mimesis*: le arti della pittura e della poesia sono concepite come meri meccanismi di replica del mondo sensibile (quello naturale e quello che nasce dall'artificio umano), a sua volta ontologicamente inferiore alle idee.

Una netta rivalutazione di questo concetto la si avrà qualche anno dopo con Aristotele, il cui lavoro rimasto incompiuto, *La Poetica* (334-330 a.C.), è considerato di grande rilevanza per tutte quelle correnti del pensiero estetico – tra cui, come vedremo, anche quelle del Novecento – che hanno attribuito alla facoltà mimetica umana gli stessi caratteri di creatività, sintesi, imitazione e trasfigurazione della *natura naturans*, di una forza generativa che per l'uomo è frutto di apprendimento e di piacere⁷. In altre parole, lo Stagirita attribuisce alla *mimesis* una funzione di riconfigurazione della realtà nel processo conoscitivo, dove l'imitazione non è più

⁵ Plat. *Resp.* 368e4 (la traduzione italiana qui adoperata è tratta da Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, BUR, Milano 2005).

⁶ Plat. *Resp.* 598c-5.

⁷ Cfr. A. Borsari, "*Mimesis*", *le peripezie di una famiglia concettuale*, in Id. (a cura di), *Politiche della mimesis*, cit., p. 18.

eidolon, un'immagine che nasconde la propria vera natura di immagine, ma la rivelazione del reale stesso⁸.

Da quanto abbiamo osservato sin qui, sia in Platone che in Aristotele la *mimesis* si pone come intermediario tra il mondo della *physis*, intesa come realtà sensibile o mondo naturale, e la *techne*, ossia l'operato umano⁹, e si tratta di un assunto teorico che il Novecento erediterà in forme diverse. A tal proposito, una figura chiave, utile a comprendere il radicale ripensamento del platonismo e il nuovo statuto ontologico dell'arte in età contemporanea, è stato sicuramente Martin Heidegger, il quale scrive:

Ad onta di alcuni mutamenti, predomina ancora, fino ad oggi, quell'interpretazione dell'opera d'arte alla quale Platone, ancora una volta, ha dato l'avvio. [...] Di contro a ciò che è cresciuto spontaneamente dal sussistente e "dalla natura", ciò che è approntato dalla mano dell'uomo è ogni volta qualcosa di supplementare, a maggior ragione se esso riproduce cose di natura; dal canto loro, infatti, queste sono già copie dei modelli che Platone chiama "idee". Ciò che è approntato, e così anche l'opera d'arte, diviene riproduzione della copia di un modello¹⁰.

Si ritiene, in questa sede, che una disamina più accurata della critica che il friburghese conduce nei confronti del pensiero platonico sull'arte permetterebbe di indirizzare la luce su una parola che negli scritti di

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. P. Montani, *Arte e verità*, cit., p. 47.

¹⁰ M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, trad. it. A. Ardovino, Aesthetica Preprint, Palermo 2004, p. 44.

Heidegger pare poco frequente, ma che, sia per la sua ricezione nella storia dell'estetica, che per la propria possibile gravidanza teoretica nel filosofo tedesco, consentirebbe un confronto terminologico e concettuale con tutti quei pensatori (*in primis*, Benjamin, Lukács e Adorno) che nel XX secolo hanno inserito l'arte nel contesto di altre tematiche collegate a quella centrale, quali: la messa in discussione della razionalità calcante, il rapporto conflittuale con la tecno-scienza e il tentativo di individuare una via d'uscita da un mondo che corre sempre più verso la sua reificazione.

L'intento del presente contributo è duplice: riguardo ad Heidegger, verrà risaltata una doppia natura della *mimesis*, di cui la prima è accostata negativamente al concetto di "rappresentazione", quale surrogato della moderna metafisica della soggettività votata al dominio dell'esistente, mentre la seconda (più implicita) a una dimensione di "apertura" storica dell'opera d'arte verso il futuro e mai riducibile a pietrificazioni concettuali. Sarà proprio attraverso quest'ultimo punto che si cercherà di far dialogare il pensatore di Friburgo con i filosofi contemporanei sopra elencati, i quali però, come si vedrà, paiono modificare notevolmente l'assetto classico-riproduttivo della *mimesis* a favore, piuttosto, di un modello "performativo" di imitazione, dove viene privilegiato l'aspetto generativo della *poiesis* più che quello della duplicazione del reale¹¹. In tal senso, in questo quadro antropologico, l'azione dell'uomo potrebbe essere paragonata a quella della natura come veniva intesa da Aristotele nella *Fisica*, per cui «l'arte porta a compimento quanto la natura

¹¹ Cfr. A. Borsari, "*Mimesis*", *le peripezie di una famiglia concettuale*, cit., p. 18.

è impossibilitata a fare»¹², una concezione che, in un certo senso, anticipa quella del genio kantiano nella terza *Critica*.

1. *Il confronto con Platone e la critica al paradigma di “imitazione” come “rappresentazione”*

Prima di addentrarci nel terreno della *mimesis* nell'opera di Heidegger, è opportuno premettere che la ricezione del pensiero di Platone nella riflessione degli anni Trenta del filosofo tedesco sulla storia della metafisica¹³ è indispensabile per mettere a fuoco il problema della *mimesis* stessa, nella misura in cui quest'ultima si muove entro uno specifico spazio gnoseologico nel quale l'idea viene concepita come immagine e funge

¹² Aristot. *Phys.* 199a15-17 (la traduzione italiana qui adoperata è tratta da Aristotele, *La fisica*, trad. it. L. Ruggiu, Mimesis, Milano 2007).

¹³ Com'è noto, Platone ha un ruolo di primo piano nella *Seingeschichte* heideggeriana: all'interno di questa prospettiva, il filosofo tedesco, dopo la pubblicazione di *Essere e tempo* (1927), sposta il suo sguardo dalle analisi delle strutture ontologiche dell'Esserci (*Dasein*) – unico ente in grado di indagare il senso dell'essere (*Sein*) – alle modalità con cui l'essere si manifesta nella storia attraverso l'ente, poiché la metafisica odierna avrebbe rivolto la propria attenzione in modo univoco sull'essente in quanto tale. Come lo stesso Heidegger scrive nel 1936: «l'essere, in realtà, risulta essere nascosto dalla metafisica» (M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, trad. it. G. Masi, Mursia, Milano 2019, p. 30). In questo frangente, proprio Platone avrebbe contribuito a occultare la stessa nozione di verità intesa come *Unverborgenheit*, “non-nascondimento” (Cfr. F. Trabattoni, *Attualità di Platone. Studi sui rapporti tra Platone e Rorty, Heidegger, Gadamer, Derrida, Cassirer, Strauss, Nussbaum e Paci*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 109).

da modello che risiede all'esterno del soggetto che vi si rapporta nell'esperienza. Proprio a partire da qui, Federica Ceranovi ha osservato come lo scopo di Heidegger fosse quello di uscire dal giogo dell'idea platonica, vincolata a una verità come frutto dell'intelletto del soggetto e alla sua capacità di "vedere", "pensare" e "asserire", a favore del recupero di quella dimensione di pensiero caratterizzato "artigianalmente" (quella dell'*Handwerk*) da una prefigurazione intesa come "colpo d'occhio", mediante cui si accede all'evento (*Ereignis*) dell'opera in opera stessa¹⁴.

Nell'*Introduzione alla metafisica* (1935), Heidegger vede in Platone il principale fautore della separazione tra "essere" e "apparenza", dove quest'ultima viene «intesa come mera apparenza e così declassata»¹⁵. Infatti, nella fase aurorale della filosofia dei greci, questa separazione non era concepita: l'essere era identificato con il movimento attraverso cui la totalità degli enti, cioè la natura (la *physis*), si rende manifesta e al contempo si nasconde¹⁶. Soprattutto, la *physis* è strettamente connessa alla dimensione dell'*a-letheia*, nella cui radice etimologica l'*alpha* privativo rimanda, nella ricostruzione di Heidegger, a una dimensione di latenza che deve essere portata alla luce, sulla base dell'assunto secondo cui «"Essere" significa, in fondo, per i greci: presenza [*Anwesenheit*]»¹⁷. In altre parole, la *physis* «è lo stesso essere, in forza del quale soltanto

¹⁴ Cfr. F. Ceranovi, *Dal gioco dell'idea alla festa del pensiero. I sentieri dell'aletheia nel saggio L'origine dell'opera d'arte di Martin Heidegger*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 16-17, 62-66.

¹⁵ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 114.

¹⁶ Cfr. P. Prini, *Storia dell'esistenzialismo. Da Kierkegaard a oggi*, Edizioni studium, Roma 1991, p. 148.

¹⁷ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 71.

l'ente diventa osservabile e tale rimane»¹⁸. Con i presocratici, dunque, si assiste a una saldatura tra “essere” e “verità”, poiché quest'ultima è strettamente identificata con lo stesso “apparire”, inteso come *modus manifestandi* dell'essenza di tutti gli essenti¹⁹, dove essere e divenire sono in simbiosi²⁰.

Diverso è, invece, il giudizio di Heidegger su Platone, il quale avrebbe compiuto un passo decisivo: «l'essere viene, come *idea*, innalzato in luogo ultrasensibile. Viene a delinearsi così la separazione, *chorismos*, tra l'essente meramente apparente, quaggiù, e l'essere reale, situato, in qualche modo, lassù»²¹. Infatti, nella distinzione delineata tra “essere” e “pensiero”, che Heidegger arriva a definire «quella fondamentale posizione dello spirito dell'Occidente»²², il primo diviene un oggetto che il secondo ha di fronte: «Il pensiero reca qualcosa davanti a noi, ce lo rappresenta. Questo rappresentare [*vor-stellen*] [...] è un libero disporre, ma non arbitrariamente, bensì in modo obbligato, in quanto ché noi pensiamo il rappresentato, smembrandolo, scomponendolo, e ricomponendolo»²³.

Questi due elementi, vale a dire la distinzione tra “essere” e “apparenza” ed “essere” e “pensiero”, forniscono una prima indicazione riguardo al concetto di *mimesis*. In primo luogo, assurgendo a paradigma, la copia

¹⁸ Ivi, p. 26.

¹⁹ Ivi, p. 112.

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Ivi, p. 115.

²² Ivi, p. 126.

²³ Ivi, pp. 127-128.

propriamente, non “è”, ma solo partecipa all’essere: *methexis*. Il *chorismos*, l’abisso fra l’idea intesa come il vero essente, il prototipo, l’originale, e il non essente vero e proprio, l’“imitazione”, la copia, è così scavato²⁴.

Il ruolo attribuito da Heidegger a Platone è quello di aver capovolto questo stesso concetto di apparenza, quale non più manifestazione schiudentesi di essere e verità nello svelarsi e celarsi della *physis*, bensì come profilarsi della dicotomia tra sensibile e sovrasensibile, e soprattutto di apparente e vero:

La verità della *physis*, l’*aletheia*, concepita come la non latenza che si realizza nello schiudentesi imporsi, diventa l’*omoiosis*, la *mimesis*, l’adeguazione, il regolarsi su..., l’esattezza del vedere, l’apprendere concepito come un “rappresentare”²⁵.

In un primo momento, dunque, è evidente l’associazione tra *mimesis* e rappresentazione, intesa come un disporre dell’ente quale oggetto per un soggetto: la valenza che Heidegger conferisce alla parola è apparentemente negativa, poiché si lega a una verità come mera *adequatio*, che priva l’essere di quell’autentico carattere di apertura (*Erschlossenheit*) e irriducibilità a un ente che dovrebbe connotarlo.

²⁴ Ivi, pp. 189-190.

²⁵ Ivi, p. 190.

2. Mimesis e poiesis: l'opera d'arte come "stellen"

Nel seminario su Nietzsche del 1936, Heidegger riflette preliminarmente su quale dovrebbe essere la funzione dell'arte nei confronti della verità. L'indagine inizia subito con l'interrogarsi su chi sia l'autore della *mimesis*. Seguendo l'argomentazione heideggeriana relativa al libro X della *Repubblica*, troviamo una stretta connessione tra l'imitare e il produrre, specie nella misura in cui esistono due tipi di imitatori e con due scopi differenti: l'artigiano e il pittore²⁶. Ciò che accomuna queste due figure è il fatto che entrambe sono dei "produttori"; quindi, l'atto dell'imitare e del "creare" sono in una certa misura strettamente legati. Eppure, nel primo caso, la parola a cui viene associato questo produrre è *poiesis*, da cui deriva, tra l'altro, la parola "poetica", a testimonianza del fatto che, a detta di Heidegger, quest'ultima era la principale forma di arte presa in considerazione da Platone²⁷. In tal senso, il modo in cui Platone avrebbe affrontato la questione sarebbe alquanto riduttivo, soprattutto se consideriamo il fatto che la stessa parola *techné* non può essere tradotta al pari di "arte" per come la intendiamo noi, cioè "arte bella", la quale, ammette Heidegger, è maggiormente trattata, e quasi unicamente, nel *Simposio* e nel *Fedro*²⁸.

²⁶ Cfr. S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 124-126.

²⁷ M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. it. F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, pp. 166-167.

²⁸ *Ibidem*. In Platone la bellezza funge da termine medio tra il sensibile e il sovrasensibile. Nel *Fedro* essa è l'unica idea alla quale l'anima è in grado di essere riportata, in seguito alla caduta in un corpo, attraverso le immagini terrene: «ora

Il *demiourgos*, l'artigiano, scorgendo con il proprio sguardo l'immagine sensibile dell'idea, la rappresenta (*dar-stellt*) e la pro-duce (*her-stellt*) nel sensibile²⁹. Per esemplificare meglio, Socrate arriva al celeberrimo esempio dello specchio per esprimere al meglio il rapporto tra l'idea e il suo produttore: «è attuabile spesso e rapidamente [...] se vuoi prendere uno specchio e girarlo in ogni direzione: subito farai il sole, e quanto vi è nel cielo, subito la terra, subito te stesso e gli

nelle "imitazioni" terrene non traspare neppure un raggio di giustizia, di temperanza e di quant'altri beni siano preziosi per l'anima [...]. Ora la bellezza, come s'è detto, splendeva di vera luce lassù fra quelle essenze, e anche dopo la nostra discesa quaggiù l'abbiamo afferrata con il più luminoso dei nostri sensi, luminosa e risplendente» (Plat. *Phaedr.* 250b1-d3 (traduzione italiana adoperata: Platone, *Fedro*, trad. it. M. Tondelli, Mondadori, Milano 1998). Anche se nel pensiero del filosofo greco la bellezza si connota di un profondo significato etico, poiché costituisce uno spiraglio verso la somma idea di bene, Heidegger, nel suo seminario su Schiller *Introduzione all'estetica* (1936-1937), associa strettamente la bellezza alla «condizione di possibilità dell'essere uomo in quanto storico» (M. Heidegger, *Introduzione all'estetica*, trad. it. A. Ardovino, Carocci, Roma 2008, p. 57). Ciò avviene nel bello che "riluce" nel manifestarsi della verità nell'opera: «Fintanto che la bellezza in quanto configurazione della verità è concepita nel senso originario (*aletheia*), fintanto, dunque, che la bellezza [è] ancora più originaria della verità concepita nel senso della "proposizione" e della correttezza e dell'asserzione e di ciò che è pensato logicamente [...], allora la bellezza resta riferita "in modo essenziale all'essere" e al suo "disvelamento", che in senso greco significa "fondazione"» (M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, cit., p. 57).

²⁹ Ivi, p. 173.

altri viventi e mobili e piante e tutto ciò di cui ora si diceva»³⁰. Heidegger, commentando il passo, asserisce:

Se volessimo intendere il ποιεῖν – «fare» – nel senso indeterminato del costruire, l'esempio dello specchio non avrebbe alcuna forza; infatti lo specchio non costruisce il sole. Se lo intendiamo invece come un pro-durre nel senso dell'apportare l'idea (l'aspetto di qualcosa in qualche altra cosa, in un qualsiasi modo), allora lo specchio pro-duce, in questo determinato senso, il sole³¹.

Dunque, il *poiein* assume qui la funzione “prefigurante”, ma non positivamente, poiché

il suo fabbricare, il fare, il *poiein*, rimane *mimesis* – imitare, copiare e riprodurre immagini [...]. Secondo l'essenza del suo fare, essa non ha alcun riferimento diretto e determinante al vero e al vero ente³².

L'accezione negativa di imitazione è ben esplicitata qui, quando sostiene che quest'ultima dovrebbe costituire l'essenza di ogni arte, ma che nel contesto platonico risulta distante dall'essere, dall'idea, soprattutto se si considera che, rispetto «alla manifestazione dell'essere nello svelato, nell'*aletheia*, l'arte è qualcosa di subordinato»³³, come del resto anche la *mimesis* diviene «un produrre subordinato»³⁴, poiché, esatta-

³⁰ Plat. *Resp.* 596d8-e4.

³¹ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 177.

³² Ivi, p. 169.

³³ Ivi, p. 185.

³⁴ Ivi, p. 184.

mente come il *mimetes*, anche l'artigiano "viene dopo" l'idea e la deve solo approntare imitandone appunto l'immagine.

A partire da qui si rende necessaria una ricollocazione della parola *poiesis* nel pensiero heideggeriano, poiché, come ha del resto mostrato Andrea Di Somma, il concetto riguarda sia il produrre statico tipico della *techne* che quello dinamico della *physis*: occorre vedere in che misura, nella prospettiva heideggeriana, il *poiein* caratterizzi la sfera artistica e come l'arte assuma una nuova funzione di primo piano in relazione al problema della verità³⁵.

Il bersaglio di Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte* (1936) sono tutte quelle teorie caratterizzate dal "plesso ilemorfico" di materia e forma, rinvenibile ad esempio negli attrezzi, in cui la materia è ordinata in modo "retro-riferito" dalla sagoma, da quella configurazione che, secondo von Herrmann, ne indica il *telos* costitutivo³⁶. L'attrezzo risulta superiore a una semplice *res* in virtù della propria servibilità, eppure è parimenti inferiore all'opera d'arte, poiché quest'ultima, nella sua autosufficienza che fonda storicamente (*geschichtlich*) il mondo è «la messa in opera della verità»³⁷.

Su queste basi, il concetto innovativo e diverso da quello platonico di *mimesis* consiste nel *Riß*, nel taglio, quella manifestazione dell'opera d'arte dovuta alla misura e al confine accompagnata da una capacità di

³⁵ Cfr. A. Di Somma, *Metafisica e Lichtung nel pensiero di Martin Heidegger*, Armando editore, Roma 2017, p. 150.

³⁶ Cfr. W. von Hermann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Ed., Milano 2001, p. 123.

³⁷ M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, cit., p. 46.

produrre. Questa spaccatura è la piega singolare che esiste tra la duplice natura di “nascondimento” e “non nascondimento”³⁸.: «Mentre il chiudentesi deve venire stagliato via nell’aperto, questo stesso stagliante deve farsi ritaglio, limite che tratteggia e compagine. Qui, nel tratto fondamentale dell’essere in opera in quanto contenzione, risiede la necessità di ciò che noi chiamiamo “forma”»³⁹. Questo confine assurge a “disegno fondamentale” (*Grundriss*) che traccia i tratti di illuminazione dell’ente. In pratica, è come se la *mimesis* “disegnasse i contorni dell’essere”:

La lotta, che viene condotta nel tratto, [...] è la figura [*Gestalt*]. [...] Il tratto così disposto è fissazione della verità. Che cosa significhi qui figura è da determinarsi sempre in base a quel porre [*Stellen*] e a quella costituzione [*Ge-stell*] secondo cui l’opera si espone [*auf-stellen*] e si produce [*Her-stellen*]⁴⁰.

Questa caratteristica chiaroscurale del porsi in opera dell’arte come verità, di fronte a una prospettiva in cui l’opera, fungendo da mediatore tra “terra” (*Erde*) e “mondo” (*Welt*), non è mai del tutto definita secondo categorie concettuali, ma diviene fondatrice di storia, cioè di cultura e tradizione in cui l’uomo si trova immerso e che si staglia verso il futuro⁴¹.

³⁸ Cfr. T. Huhn, *Heidegger, Adorno, and Mimesis*, «Dialogue and Universalism», 11-12 (2003), pp. 43-52.

³⁹ M. Heidegger, *Dell’origine dell’opera d’arte e altri scritti*, cit., p. 41.

⁴⁰ Ivi, p. 47.

⁴¹ Cfr. A. Di Somma, *Metafisica e Lichtung nel pensiero di Martin Heidegger*, cit., p. 156.

3. *Aura, magia, natura e società: Benjamin, Lukács e Adorno a confronto con Heidegger*

La natura implicita della *mimesis* che abbiamo provato a ricavare dalla lettura dell'opera di Heidegger permette un confronto con il significato attribuito alla parola greca da Benjamin, Lukács e Adorno, specie in un contesto in cui si manifesta il comportamento del vivente assoggettantesi all'ambiente⁴².

In effetti, partendo dal primo, un accostamento con Heidegger sembra possibile da diversi punti di vista. Entrambi conferiscono all'arte il ruolo di contrapposizione al mondo reificante della tecnoscienza. In secondo luogo, i due si distanziano da un'esperienza estetica che presuppone la fruizione di un'opera come un qualcosa in grado di suscitare stati d'animo psicologici in un soggetto e un'ingenua creatività individuale⁴³. Lo dimostra il fatto che, già nei primi scritti giovanili, Benjamin intravede nella *mimesis* quella dimensione pre-concettuale e originaria che precede la distinzione tra soggetto e oggetto, in cui ad esempio il bambino si immedesima con il proprio altro⁴⁴. L'originalità dell'opera d'arte consiste nella sua autenticità irripetibile che viene restituita a noi dall'aura, quell'accendersi percettivo che ha il carattere dell'*hic et nunc*, e si presenta come vicinanza e lontananza al tempo stesso⁴⁵.

⁴² Cfr. E. Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012, pp. 80, 125.

⁴³ Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte*, Morcelliana, Brescia 2018, p. 43. Si veda a tal proposito: W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, trad. di E. Gianni, Einaudi, Torino 2007.

⁴⁴ Cfr. A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, p. 51.

⁴⁵ Ivi, p. 52.

Eppure, proprio qui emerge una profonda differenza tra i due; in Benjamin, all'altezza di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), vi è una netta distinzione tra *mimesis* e "riproduzione": mentre la seconda viene associata a una replica meccanica dell'immagine, dovuta a effetti di riproducibilità tecnica (si pensi al cinema o alla fotografia), la prima ha la propria origine proprio in due significati differenti della parola "tecnica", quello di reiterazione di procedure che hanno contribuito a distanziare l'uomo dalla natura (come ad esempio gli esperimenti scientifici), e quello magico-rituale di dominio su quest'ultima, a contatto diretto con essa⁴⁶. Collegandoci a questa seconda sfumatura, usando le parole di Desideri, la *mimesis* è «appropriativa della *poiesis*, propria della *physis*»⁴⁷, e l'arte come oggetto della *mimesis* si rivela un insieme di "apparenza" e "gioco". Scrive Benjamin:

L'arte, così dovrebbe essere formulata questa polarità, è una proposta di miglioramento della natura, un *imitare* la cui intimità recondita è un simulare. L'arte, in altre parole, è una "mimesi perfezionante". In essa sonnecchiano, strettamente ripiegate l'una nell'altra come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: l'apparenza e il gioco⁴⁸.

⁴⁶ Cfr. F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte*, cit., p. 50.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 2014, p. 87. I riferimenti di Benjamin allo *Schein* e allo *Spiel* di Goethe e Schiller sono tesi a dimostrare che, nella loro morfologia di matrice kantiana, vi è un nesso inscindibile tra "imitazione" e "creazione". All'interno de *Il "Saggio sulla pittura" di Diderot*

Anche in Adorno troviamo questo riferimento al mondo magico, ed è proprio a partire da quest'ultimo che il francofortese arriva a definire l'arte come il «rifugio del comportamento mimetico»⁴⁹, ossia il primo atteggiamento dell'uomo arcaico nei confronti del mondo attraverso cui l'arte giunge a un progressivo separarsi dalle pratiche magiche, occupando una posizione mediana e “dialettica” tra magia e razionalità dispiegata⁵⁰. Adorno pare qui mostrare, piuttosto, un'affinità con alcune argomentazioni aristoteliche. Scrive Adorno:

La mimesi che sopravvive, l'affinità non-concettuale del soggettivamente prodotto con il suo altro, non posto, caratterizza l'arte come una specie di conoscenza, e perciò a sua volta come “razionale”. Infatti, ciò a cui risponde il comportamento mimetico è il *telos* della conoscenza, che questa al tempo stesso blocca con le sue proprie categorie. L'arte completa la conoscenza con ciò che è escluso da questa e in

(1799), Goethe sostiene che la sola imitazione della natura non sia sufficiente per connotare un'opera d'arte. Infatti, per l'artista «il modello vivente è solo materia bruta: non deve farsene limitare, bensì cercare di elaborarla» (J.W. von Goethe, *Il “Saggio sulla pittura” di Diderot*, in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, trad. it. S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Milano 1992, pp. 62-63). Questa rielaborazione della natura in una bella parvenza è lo *Schein*, in virtù del quale, dice Goethe con una eco aristotelica, l'arte crea «ciò che la natura non può produrre realmente» (ivi, p. 130).

⁴⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. G. Matteucci, Einaudi, Torino 2007, p. 72.

⁵⁰ C. Gentili, *L'assurdo canto delle sirene. Mimesis, mito, disincanto del mondo in Th.W. Adorno*, in Id., *A partire da Nietzsche*, Marietti, Genova 1998, p. 195.

tal modo pregiudica però il carattere conoscitivo, l'univocità di essa⁵¹.

Questo riferimento al *telos* della conoscenza pare contenere un richiamo ad Aristotele. Lo stagirita, infatti, riteneva che dalla *mimesis* si possono ottenere: 1) l'«apprendimento»; 2) «Il piacere che tutti hanno dell'imitazione»⁵². La prima forma di piacere è quella derivante direttamente dall'apprendere; esiste però anche un piacere non legato ad esso, vale a dire quel momento in cui l'oggetto di imitazione non è conosciuto in precedenza e non può essere pienamente definito. In questo caso il piacere non sarà provocato «in quanto imitazione, ma per l'esecuzione, o per il colorito o per qualche altra ragione del genere»⁵³. In questo senso, il limite di Aristotele è, nella prospettiva di Adorno, che la stessa categoria di piacere blocca il *telos* della conoscenza, mai totalmente corrisposta.

La *mimesis*, nella sua funzione, è il momento in cui l'arte, pur rimanendo in rapporto con ciò che è altro da sé, diventa autonoma⁵⁴. Ed è proprio questa sua autonomia a fungere da indice di autenticità di un'opera d'arte, che in quanto tale, rifiutando di richiamarsi al mero esistente, «non è imitazione [...] bensì anticipo in sé che ancora non c'è affatto»⁵⁵. A differenza, infatti, di quanto avveniva con Benjamin – per il quale, comunque, l'immagine dialettica dell'opera d'arte non

⁵¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 72.

⁵² Aristot. *Poet.* 1448b8 (trad. it. tratta da Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008).

⁵³ Aristot. *Poet.* 1448b18.

⁵⁴ Cfr. C. Gentili, *L'«assurdo» canto delle Sirene*, cit., p. 200.

⁵⁵ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 106.

intaccata dal processo di riproduzione tecnica, nel suo dinamismo, nel suo *choc*, registra un movimento di passaggio dal “vivo” all’“irrigidito” (e viceversa) –, in Adorno l’immagine è definita un “codice cifrato” e “a-rappresentativo” (*bilderlos*), che ha il carattere di un’«esplosione»⁵⁶, un’apparizione simile a un fuoco d’artificio che cerca di cogliere qualcosa di fuggevole in un attimo. Ciò, tuttavia, senza la pretesa di fissarlo in una “presentificazione” del passato (come nel caso di Benjamin), ma lasciando, piuttosto, intravedere lo spiraglio di una realtà “altra” rispetto a quella presente⁵⁷. Nella sua relazione con l’immagine, la *mimesis* si connota, dunque, di un carattere utopico che rivive nella duplicità dialettica dell’opera d’arte, la quale si riferisce all’esistente non con un linguaggio proposizionale, ma attraverso quella comunicazione implicita che la rende autonoma e, nel contempo, eteronoma nei confronti del reale.

Proprio sulle modalità con cui l’opera d’arte rifletterebbe la realtà, Adorno si rivela critico rispetto alle posizioni sostenute da Lukács nel primo volume della sua imponente *Estetica*, composto tra il 1956 e 1957, ma pubblicato nel 1970 (contemporaneamente a *Teoria estetica* di Adorno). Anche in quest’ultimo, la nozione di *mimesis* risulta indispensabile nel rapporto tra uomo e mondo, a tal punto che si è arrivati a definirla «una forma attiva dell’appropriazione dell’uomo e probabilmente uno dei presupposti biologici per la presa di distanza rispetto al mondo nel processo storico-culturale

⁵⁶ Ivi, p. 114.

⁵⁷ Cfr. E. Tavani, *L’immagine e la mimesis*, cit., pp. 81, 87-88.

dell'antropogenesi»⁵⁸. Il suo oggetto è duplice, poiché essa non ha come riferimento solo fenomeni naturali, manufatti o immagini osservati dall'uomo e poi fedelmente riprodotti, ma anche le relazioni tra individui che si riscontrano nella quotidianità. In questo contesto gioca un ruolo importante l'ambiente sociale, poiché plasma il cittadino nelle sue abitudini, una volta che quest'ultimo si sarà staccato dalla natura.

Ma i nessi determinati [...] sono invece primariamente di carattere contenutistico, e scaturiscono dalla "mimesi estetica" del mondo oggettivo che esiste in sé indipendentemente dal soggetto, mondo che mostra peraltro, in tutti i particolari della sua oggettività, le tracce dell'attività della specie umana, ed è rispecchiato in modo che proprio questo aspetto della realtà, il manifestarsi dello scambio organico della società con la natura, viene a occupare il centro di interesse⁵⁹.

Come si applica questo discorso all'opera d'arte? Il filosofo ungherese è convinto che le opere (soprattutto quelle letterarie) stiano in un rapporto di "rispecchiamento estetico" con il reale: le opere d'arte autentiche sono, infatti, quelle che risaltano per fedeltà all'epoca dell'autore e di questa ne colgono le contraddizioni. In sintesi, l'arte come organo dell'imitazione, in un

⁵⁸ H.H. Holz, *Il ruolo della mimesi nell'estetica di Lukács*, in D. Losurdo, P. Salvucci, L. Sichirolo (a cura di), *György Lukács. Nel centenario della nascita 1885-1985*, Quattroventi, Urbino 1986, p. 248.

⁵⁹ G. Lukács, *Estetica. Vol. I*, Edizioni Ghibli, Milano 2015, p. 562.

impegno sociale che ha come scopo quello di permettere libere decisioni, porta allo scoperto qualcosa di nascosto, svolgendo eminentemente la funzione di smascheramento⁶⁰. Su ciò non può concordare Adorno, secondo il quale l'arte non assume né la funzione di smascheramento, né di rispecchiamento, ma è piuttosto un'invenzione fantasmagorica che conduce alla contraddizione, in assoluta antitesi al realismo lukácsiano⁶¹.

Nel momento in cui l'arte, si direbbe, critica la realtà sociale mediante una negazione determinata e non è riconducibile a concetti, «nella sua tensione nei confronti della catastrofe permanente», come è stato osservato, «è posta insieme anche la [sua] negatività [...], la sua *methexis* all'oscurità. Nessuna opera d'arte, manifestantesi, è positivamente padrona del non essenziale»⁶².

Conclusione

Nel corso di questa analisi si è tentato di gettare uno sguardo sulla traduzione e la rielaborazione dell'antica parola *mimesis* in alcune correnti filosofiche del Novecento. Prendendo le mosse dal pensiero antico (soprattutto platonico), si è potuto osservare come Martin Heidegger, ripensando l'intera storia della metafisica come *Seingeschichte*, attribuisca un'accezione

⁶⁰ Cfr. E. Magno, *La trascendenza immanente dell'utopia negativa. Adorno sul Finale di partita di Beckett*, «Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea», 13 (2020), p. 170.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 182.

univoca a questo termine, comparandolo alla parola *Vorstellung*, cioè rappresentazione. Inoltre, si è visto come attraverso questa svalutazione nei confronti del modello platonico di imitazione – intesa come “adeguazione” di un oggetto prodotto a un’idea (come per l’artigiano) o di un’immagine a una parte del mondo sensibile o un’azione umana (come è il caso della narrazione poetica e soprattutto della pittura) – Heidegger intenda giungere a una riabilitazione dell’arte. Anche il concetto stesso di “arte”, così come quello di *poiesis*, ricopre una valenza diversa nel pensiero antico rispetto a quello novecentesco: come campo in cui opera la *mimesis*, l’arte non può essere ristretta alla pittura o alla poesia; essa non è, infatti, da considerarsi ontologicamente inferiore o eteronoma rispetto a un modello che assume, ma si configura, piuttosto, come un tentativo di “fissare” la verità in una creazione che non si esaurisce mai in una perfetta compenetrazione di forma e contenuto, e che scorge nella contesa tra la dimensione chiusa e arida della Terra e quella “dischiudente” del Mondo quello stesso movimento mediante cui l’Essere viene, heideggerianamente, alla presenza e si nasconde, in analogia con il timido apparire luminoso della bellezza, quale prerogativa indispensabile di un prodotto artistico.

È possibile, da una certa prospettiva, muovere almeno due critiche al pensatore di Friburgo: 1) per aver considerato non la *mimesis* «in generale»⁶³, bensì circoscritta solo ad alcuni fenomeni specifici, come le arti figurative e poetiche, appiattendola inoltre su categorie metafisiche. Come ha mostrato Stephen Halliwell, a proposito ad esempio della teoria platonica, l’argomen-

⁶³ Plat. *Resp.* 595c9.

to socratico dello specchio è in realtà coerente di per sé, indipendentemente dallo schema teoretico in cui si inserisce: la funzione di quell'esempio è essenzialmente "retorica", serve cioè a mettere in risalto ironicamente come per i pittori sia facile «produrre tutte le cose»⁶⁴. Non è, cioè, la conclusione, ma il punto di partenza della contesa dialettica. Heidegger, in questo senso, sembra non confrontarsi con una serie di dialoghi platonici che tendono ad accantonare questo accostamento estremamente generico alla *mimesis* come "specchio" del reale: si pensi al libro II della *Repubblica*, dove viene ipotizzata la componente pedagogica della *mimesis* come imitazione di esempi morali, oppure al *Cratilo*, nel quale troviamo una delle prime teorie "semantiche" della rassomiglianza e della corrispondenza tra immagine e nome⁶⁵. 2) Heidegger inserisce la *mimesis* nell'ambito della conoscenza – in termini kantiani, nell'ambito del giudizio "determinante" e non in quello estetico-riflettente: in questo modo egli ne facilita il vincolo a norme prescrittive, le quali però, in campo estetico, non possono mai essere definitive⁶⁶.

In questa prospettiva, la *mimesis* potrebbe proiettarsi anche sul piano antropologico, configurandosi come un produrre che, come già nel caso di Lukács, Benjamin e Adorno, origina una "spaccatura", un'irruzione del nuovo e dell'atipico nella monotonia e nella piattezza del meramente esistente. Come proposto dal filosofo francese Jacques Derrida, la *mimesis* può

⁶⁴ Plat. *Resp.* 598b9-10.

⁶⁵ Cfr. S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., pp. 116-118, 124.

⁶⁶ Cfr., sul punto, L.C. Lima, *Mimesis e verosimiglianza*, in A. Borsari (a cura di), *Politiche della mimesis*, cit., p. 117.

essere intesa non solo come operazione riproduttiva, ma anche quale libero gioco produttivo dell'immaginazione. Così accade nell'esempio del genio kantiano, il quale fornisce, nelle parole di Derrida,

delle regole o almeno degli esempi, ma si fa dettare esso stesso le sue regole dalla natura: tanto che la distinzione tra arte libera e arte mercenaria, con tutto l'apparato di subordinazione gerarchica che la comanda, riproduce la natura nella sua produzione, non rompe con la *mimesis*, come imitazione di ciò che è, se non per identificarsi al libero dispiegamento-ripiegamento della *physis*⁶⁷.

Questo possibile modello kantiano di *mimesis* si realizzerebbe nel fatto che l'immagine da cui il genio prende spunto perde quella valenza platonica di idea separata dal sensibile per lasciare spazio a una componente di processualità immanente, dovuta, com'è stato osservato, «a quella esplorazione della natura che avrebbe realizzato la potenza (*energeia*) inerente all'apparenza in atto (*ergon*)»⁶⁸. Una tale tesi appare sostenibile se pensiamo, ad esempio, al ruolo delle immagini in Benjamin e Adorno in analogia con il filosofo di Königsberg: se, da un lato, le immagini dialettiche di Benjamin giungono quasi al rango di «idee estetiche kantiane messe al servizio di un'immaginazione rivoluzionaria»⁶⁹, dall'altro anche Adorno si serve dell'esempio dello schematismo estetico kantiano

⁶⁷ J. Derrida, *Economimesis*, trad. it. F. Vitale, JacaBook, Milano 2005, p. 42.

⁶⁸ L.C. Lima, *Mimesis e verosimiglianza*, cit., p. 117.

⁶⁹ E. Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 82.

come metodo per spiegare quella logica cifrata dell'opera d'arte che si determina internamente e in modo fugace mediante la forma⁷⁰.

In conclusione, in virtù dei possibili risvolti politici legati al potenziale critico della *mimesis* nei confronti della realtà sociale, riteniamo che un'analisi più accurata dell'impegno politico della letteratura come forma specifica della *mimesis* o di "realismo" (tra i quali non vi è necessariamente sinonimia) e dello statuto dell'intellettuale in contesti storici differenti da quello tedesco, potrebbe dare buon seguito a questa breve disamina.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 89.

«LA CRÉATION, C'EST LE GRAND MIME».
REALISMO E MIMESI NELL'ESTETICA
DI CAMUS E SARTRE

Elisa Bertoncello

La sera del 3 giugno del 1943, al *Théâtre de la Cité* di Parigi, Jean-Paul Sartre istruiva nervosamente le comparse per la *première* della sua opera teatrale intitolata *Les Mouches*. Dopo la rappresentazione, la stessa sera, come riporta Simone de Beauvoir, un giovane ragazzo andò incontro a Sartre: era Albert Camus¹.

Il palcoscenico teatrale è lo sfondo di due vitali questioni che questo contributo intende chiarire sulla scorta dei due autori: la *mimesis* e il realismo. Le concezioni principali che Jean-Paul Sartre e Albert Camus individuano nel concetto di mimesi a un primo sguardo possono risultare inconciliabili: l'impostazione lemmatica della *mimesis* fa parte di una tradizione che ha subito numerosi mutamenti e revisioni. Tuttavia, è possibile individuare una grammatica di fondo comune ai nostri due autori. Il contesto nichilista e lo

¹ R. Aronson, *Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that ended it*, The University of Chicago Press, Chicago 2004, pp. 9-10.

sdegno valoriale della guerra rendono più pressanti le questioni morali ed etiche piuttosto che le categorie teoretiche. La filosofia si getta nella *praxis* artistico-politica, dove il pubblico – ma potremmo dire l'uomo in generale – si ritrova a riflettere intorno ai fenomeni del mondo che lo circonda.

L'impostazione metodologica del presente contributo intende seguire un ordine cronologico, in modo da tracciare un'ontogenesi del concetto di *mimesis* nella filosofia dei due autori, andando contemporaneamente a collocarli all'interno di una filogenesi collettiva. Il concetto di *mimesis* si presenta sin da subito come un mosaico da ricostruire; pertanto, è necessario, almeno in merito a questa nozione, affrontare in separate sedi i due autori, e solo quando opportuno tracciare le similitudini di fondo, ponendo in luce le questioni tanto di vicinanza che di disaccordo.

Passando al concetto di realismo, le difficoltà della *mimesis* svaniscono: Sartre e Camus affrontano il tema in modo netto, in quanto esso chiama in causa la più autentica urgenza di un'epoca contrassegnata tanto dall'opposizione allo sforzo bellico quanto dalla dimensione della libertà.

Infine, grazie alle *pièces* teatrali si potrà saggiare l'effettiva corrispondenza tra le conclusioni teoriche e l'applicazione pratica delle teorie di *mimesis* e di realismo.

1. *Camus e la sensibilità ellenica: una mimesis creativa*

Per rintracciare le origini della *mimesis* in Camus è necessario ritornare alla stesura della sua disserta-

zione di laurea, intitolata *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, nella quale esplora i drammi sollevati dal pensiero di Agostino, affrontando di conseguenza buona parte della filosofia neoplatonica, principalmente Plotino. Qual è il sottofondo del pensiero di Camus?

Innanzitutto, è noto che il mutamento lessicale del termine *mimesis* produce anche delle modificazioni semantiche dello stesso: sotto le dottrine neoplatoniche avviene una reinterpretazione del concetto, per cui la *mimesis* scivola nella *imitatio*, nella quale l'artista diventa una divinità creatrice che imita il mondo creato da Dio, in modo tale da porsi come prolungamento, legittimo, del Suo stesso disegno².

Plotino aggira la condanna platonica della *mimesis*. Senza negare la preminenza dell'Uno sul sensibile, egli non condanna l'arte, inferiore alla natura perché pura imitazione di una realtà materiale: la mimesi plotiniana non vede degenerazione nel rapporto tra i vari gradi dell'essere, bensì si rivela riflessiva e speculare, per cui l'Uno, l'Intelletto, l'Anima e la materia sensibile entrano in un rapporto dialogico-riflessivo³. Dunque, da un lato il Bello ideale perfetto irradia il bello sensibile e imperfetto e, dall'altro, il bello sensibile, essendo il mondano frutto di un *logos* intelligibile, deve necessariamente riferirsi al Bello ideale al fine di agire e generare nel mondo.

Plotino esercita un potere non indifferente sulla

² Cfr. B. Cassin, E. Apter, J. Lezra, M. Wood, *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton University Press, Princeton 2014, pp. 662-663.

³ Cfr. A. Camus, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme* (1936), in Id., *Essais*, édition critique par R. Quilliot et L. Faucon, Gallimard, Paris 1972, pp. 1271-1275.

concezione estetica camusiana: se la sua filosofia è uno sguardo più artistico che religioso, Camus contempla, nonostante la sua diffidenza per la metafisica, un mondo plotiniano che cala l'armonia delle idee platoniche nella realtà fattuale proprio grazie all'intervento dell'artista. Camus altresì riprende dai libri I e V delle *Enneadi* il rapporto tra ideale e reale, riflettendo sul Bello intelligibile e sull'arte⁴. Egli è infatti affascinato dall'interpretazione di Plotino sul ruolo dell'artista, elaborando un concetto di *mimesis* creativo-artistica⁵: l'operazione mimetica divina è l'operazione mimetica dell'artista. Non vi è copia degenerata, pena una svalutazione della perfezione ideale che illumina l'atto creativo generatore del Bello.

Negli anni successivi, Camus non interromperà questa riflessione giovanile, dedicandole anzi una parte consistente del suo celebre saggio *Il mito di Sisifo*, nel quale la creazione «assurda» è da intendersi in senso positivo: l'artista-demiurgo non solo è in grado ma *deve* creare una virtuosa unione tra arte e filosofia. La sua arte, cioè, non deve annientare il pensiero, ma cercare di mimare la realtà vivente tramite una rappresentazione dell'assurdo che gli individui sperimentano nella vita quotidiana.

In breve, Camus sostiene che la creazione artistica in quanto immagine è l'orizzonte privilegiato di lettura dell'assurdo; pertanto, piuttosto che tradurre l'insensatezza del mondo in lunghe cogitazioni, è utile mimare con immagini le vicende umane. Nondimeno è vitale che il creatore “assurdo” scateni nel suo lettore

⁴ Ivi, pp. 1274-1275 (le traduzioni del testo sono a cura dell'autrice di questo contributo).

⁵ Ivi, pp. 1270-1271.

un moto di rivolta contro i non-significati del mondo, per scardinare le cosiddette “muraglie assurde”. L'artista non replica o copia il reale, bensì opera come un demiurgo, sforzandosi di ri-organizzare il sensibile e al contempo palesare l'insensatezza dell'assurdo.

Nell'esperienza che tento di descrivere e di far sentire in diverse forme [...] la tensione costante che mantiene l'uomo di fronte al mondo, l'ordinato delirio che lo spinge a tutto accogliere, gli lasciano un'altra febbre. Creare è vivere due volte. Nello stesso tempo, tale ricerca non ha maggior valore che la creazione continua e inapprezzabile alla quale si dedicano, ogni giorno della vita, il commediante, il conquistatore e tutti gli assurdi. Tutti cercano di imitare, di ripetere, di ricreare la realtà che è loro. La creazione è il grande mimo⁶.

Nella produzione camusiana il termine *mimer* è frequentemente associato all'operato dell'artista; spesso è utilizzato come sinonimo di *répéter* e *décrire* e i suoi contrari sono *expliquer*, *résoudre* e *sublimar*⁷. Ne deriva che la creazione letteraria dell'artista creatore svela la verità dell'uomo più che una vera e propria oggettività della realtà⁸; l'artista non si ammantava del

⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Albert Camus. Premio Nobel per la letteratura 1957*, trad. it. A. Zevi, B. Dal Fabbro, S. Morando, A. Borelli, V. Pandolfi, UTET, Torino 1965, pp. 697-698 (traduzione leggermente modificata).

⁷ Per un'ampia e dettagliata analisi si veda F. Bartfeld, *Albert Camus ou Le mythe et le mime*, Lettres modernes Minard, Paris 1982, pp. 24-30.

⁸ Cfr. M. Azzolino, *L'illusione realista ovvero lo specchio deformante*, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 86-87.

diritto di spiegare il reale, ma cerca di vivificarlo sulla scena, riportando la sua moltitudine. In questo modo, però, l'arte non ripete smisuratamente la realtà in un contraddittorio *progressus in infinitum*, poiché per Camus il mondo non dev'essere né totalmente rifiutato né totalmente accolto: nell'opera d'arte si fabbrica un universo ove si assiste a un dramma intellettuale, imitando la bellezza del mondo mortale e contestando l'assurdo. L'arte non mira a rimpiazzare l'ordine del mondano, anzi deve mostrare la mancanza di unità, affinché l'uomo non si senta un accidente nel caos, ma una forza indipendente che tramite la rivolta può effettivamente far valere la sua negazione nei confronti del mondo⁹. La riflessione camusiana non si arrende, in questo senso, alla forza annichilente dell'assurdo, ma ricerca nell'uomo strumenti di riscatto.

Ne *L'uomo in rivolta*, benché il discorso camusiano in merito alla *mimesis* assuma un'ottica collettiva e comunitaria, il discorso resta il medesimo¹⁰. L'artista propone un universo trasfigurato che impedisce all'opera di essere sterile, rendendola latrice di senso per il reale. Questa sorta di ri-creazione è *mimesis* o deformazione del reale che mantiene l'assurdo e la rivolta, fornendo all'uomo un destino. In questo senso la ricerca dell'artista sarà quella di creare similitudini tra ciò che il mondo offre, cercando di portare in scena un "possibile". Dato l'approccio perlopiù agnostico di Camus, l'operato dell'artista incorre in una difficoltà concettuale: egli si erge a Dio in un'opera che prevede una rivolta contro la metafisica. Non risulta accettabile

⁹ Cfr. A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., pp. 701-703.

¹⁰ Cfr. Id., *L'uomo in rivolta*, in *Opere, Romanzi, Racconti e Saggi*, trad. it. M.T. Giaveri, Bompiani, Milano 1988, p. 896.

una completa onniscienza, in quanto produrrebbe una creazione del tutto sterile; d'altro canto, il creatore non può riportare sulla scena una completa sudditanza al divino. Perciò Camus introduce il mistero del destino al fine di tutelare, da un lato, la rivolta contro l'ingiustizia che subisce l'uomo e, dall'altro, un ricettacolo capace di accogliere le rimostanze umane. Tutti gli sforzi teorico-pratici camusiani intorno al concetto di *mimesis* sono volti ad attribuirle un fine catartico, ma è essenziale prima creare un mondo "comprensibile" senza necessariamente essere "chiaro"¹¹.

Ecco che nel discorso di Camus si inserisce l'insegnamento aristotelico: «l'unica purificazione equivale a nulla negare e nulla escludere, ad accettare il mistero dell'esistenza, il limite dell'uomo, e alla fine, questo ordine nel quale si sa senza sapere»¹². Camus desidera realizzare nello spettatore un'illuminazione intellettuale, ovverosia una presa di coscienza sulla condizione assurda dell'uomo. Ciò suggerisce che la mimesi è creatività, tanto connaturata quanto ontogenetica alla conoscenza umana: lo spettatore impara letteralmente osservando. Si può dire che l'ultima accezione della *mimesis* camusiana è attiva, è *praxis*. Ciò diviene ancora più evidente se si considera che *mimer* è antitetico a *sublimer*: il pensiero non sublima in alcun modo il reale ma, al contrario, lo mima, perché l'assurdo non è altro che un vissuto; pertanto, l'opera di *mimesis*

¹¹ Cfr. A. Camus, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 702.

¹² Id., *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Essais*, cit., p. 1706 (le traduzioni del testo sono a cura dell'autrice di questo contributo).

dell'artista è un modo per agire sul mondo, cercando di suscitare un'attività politico-sociale nello spettatore¹³.

2. *Sartre e i drammaturghi francesi: una mimesis passionale*

A differenza di Camus, Sartre aderisce al paradigma della *mimesis* della tradizione teorica francese, con i riferimenti alla *mimesis* aristotelica che tale tradizione implica, pur mancando in Sartre l'utilizzo del lessico specifico.

La mimesi poetica in Aristotele è rappresentazione di un'azione umana (*mimesis praxeos*), in questo senso un *mythos*: la storia umana piuttosto che la natura¹⁴. Questa potenza della dialettica storica all'interno del concetto di *mimesis* si radica a tal punto da protrarsi fino al Rinascimento, per culminare nell'aristotelismo francese di Corneille e Racine¹⁵, dei quali Sartre procede a sottolineare differenze e affinità teoriche. Da un lato, Sartre scrive: «tra Corneille e Racine c'è una rottura, un cambiamento politico e sociale: l'apparizione della monarchia assoluta. Ma il fenomeno non è stato che momentaneo»¹⁶. Dall'altro lato, egli giunge a due conclusioni: in primo luogo, entrambi i francesi ritengono che la *mimesis* nell'arte sia inevitabilmente

¹³ Cfr. F. Bartfeld, *Albert Camus ou Le mythe et le mime*, cit., p. 26.

¹⁴ Cfr. B. Cassin, E. Apter, J. Lezra, M. Wood, *Dictionary of Untranslatables*, cit., pp. 659-662.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 666.

¹⁶ J.-P. Sartre, *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Id.*, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 72 (le traduzioni del testo sono a cura dell'autrice di questo contributo).

contrassegnata da una tensione passionale, per cui l'imitazione della realtà umana non è lo scopo ultimo, ma sussiste nel suscitare e nel rappresentare l'emozione. Ciò si avvicina alla mimesis attiva ovvero alla *praxis* in senso camusiano: l'emozione, fungendo da "movente" (*mouvant*), diviene comprensibile solo in virtù del fine di un'azione nei confronti del mondo¹⁷. In secondo luogo, il divario politico-sociale tra le produzioni dei due autori può essere intuito per Sartre attraverso una frase di La Bruyère, secondo cui «Racine dipinge gli uomini come sono, Corneille li rappresenta come dovrebbero essere. Noi pensiamo che questa affermazione debba essere rovesciata»¹⁸.

Percorrere brevemente entrambe le posizioni dei due drammaturghi permette di ricavare in contropunto la concezione della *mimesis* sartriana. Come mostra Sartre, Racine si adatta al paradigma aristotelico della *mimesis*, dunque non persegue una mera imitazione del reale quanto, piuttosto, una rivisitazione umana della realtà, rappresentando il possibile dell'azione umana. Così la visione dell'arte si fa in lui più ampia: ritiene primariamente che debba mirare all'emozione, cercando una sintesi tra le esigenze del piacere e quelle dell'intelletto; inoltre, rappresenta l'uomo come un artefatto frutto di un'accurata analisi intellettuale, inserito in un mondo totalmente governato da un meccanicismo psicologico¹⁹. Un esempio eloquente del

¹⁷ Per una spiegazione della distinzione tra *motif* e *mouvant* e le teorie elaborate in merito alle emozioni, ci si può riferire a Id., *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 513-517, e Id., *L'Immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1972, pp. 121-133.

¹⁸ Id., *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, cit., p. 60.

¹⁹ Cfr. Id., *Mythe et réalité du théâtre*, ivi, p. 185.

processo mimetico raciniano si può individuare nel concetto di amore espresso in *Phèdre*²⁰: la logica qui sottesa è “meccanica”, ossia la passione restituisce un chiaro gioco di contrappesi, dove l'autore non necessita di intervenire per formulare giudizi di lode o biasimo. Il teatro di Racine palesa cioè una *mimesis* dove viene “mostrata” la verità del reale piuttosto che condurre lo spettatore a un processo di comprensione²¹.

Come Racine, anche il drammaturgo Corneille dedica particolare attenzione al momento emotivo della *mimesis* e incontra maggiormente il favore di Sartre, poiché palesa la spinta volitiva che si cela nell'aspetto passionale. Nello specifico, la *mimesis* corneliana pone nella scena, secondo la lettura sartriana, quel moto volitivo che si annida alla base dell'emozione, restituendo l'immagine di un uomo reale: «La volontà al centro della passione ci restituisce l'uomo in tutta la sua complessità, nella sua totale realtà»²². Corneille, del resto, si rifiuta di proporre distinzioni in merito al concetto di *mimesis*: teoria e pratica constano nello stesso atto; pertanto, l'imitazione diviene contestuale al piacere suscitato dall'opera, invece che esserne causa; non solo, essa non va a delimitare in alcun modo l'arte, la quale avrà come unico obiettivo il piacere e l'emozione²³.

²⁰ Cfr. Id., *Forger des mythes*, cit., pp. 60-61.

²¹ Cfr. Id., *Brecht et les classiques*, ivi, p. 82. La condizione ideale, per Sartre, non sarebbe solo quella di “mostrare”, ma anche di “muovere”, nel senso partecipativo-catarctico del termine (Cfr. Id., *L'auteur, l'œuvre et le public*, ivi, p. 102).

²² Cfr. Id., *Forger des mythes*, cit., p. 60.

²³ Cfr. B. Cassin, E. Apter, J. Lezra, M. Wood, *Dictionary of Untranslatables*, cit., p. 666.

Lo sforzo dei francesi è così volto a dimostrare che lo scopo della *mimesis* è la passione²⁴, che le rigide regole aristoteliche decadono e, con queste, anche le antiche opposizioni tra imitazione e immaginazione, così come quelle tra imitazione ed espressione²⁵. Corneille insiste del resto sulla difficoltà della *mimesis* di essere rappresentativa del momento storico: la storia può entrare in conflitto con le necessità dell'arte e con i desideri dell'artista. L'*impasse* è infine superata dal francese chiamando in causa il concetto di somiglianza e similitudine, che impedisce all'arte di essere vittima della verità storica.

Sartre è il legittimo erede di questa tradizione: egli riscopre l'importanza del *mythos* aristotelico, coglie il suggerimento della dimensione passionale e riprende, infine, l'aspetto storico della *mimesis*. Il tutto sotto il segno del linguaggio: la *mimesis* sartriana è lingua e parola. Lo mostrano alcuni passaggi teorici presenti nella sua opera. La riflessione sartriana inizia infatti sulla scorta di Corneille, data l'importanza che l'azione linguistica svolge nell'osservazione sartriana sulla corneliana *Mort de Pompée*: «se racconto, come fa Corneille, la storia dell'assassinio di Pompeo sul palcoscenico, diminuisco la carica emotiva delle parole perché le diluisco in una storia immaginaria»²⁶. Sartre vi vede un evento fittizio nel quale il linguaggio viene depotenziato dalla natura artificiosa della narrazione: l'opera è collocata in uno spazio e tempo lontani, dove lo spettatore non viene tanto coinvolto emotivamente quanto posto come osservatore, o me-

²⁴ Cfr. ancora ivi, p. 667.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 667-669.

²⁶ J.-P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, cit., p. 187.

glio come etnografo della realtà. Ma ciò che Sartre intende dimostrare eccede l'insegnamento cornelian: egli vede infatti l'artista come divinità creatrice tramite il linguaggio:

Il linguaggio è il padrone dell'uomo, se costituisce la sua persona e il suo destino, se invece le leggi del linguaggio sono ricette pratiche per comunicare, per esprimere idee, allora sono come leggi della fisica²⁷.

Sartre ricava dunque nella rappresentazione artistica uno spazio privilegiato per la parola, che può essere intesa in modo simile a ciò che Camus vede nell'immagine. Un'affermazione prossima a quella di Camus sull'artista come demiurgo della *mimesis* è presente del resto anche in Sartre²⁸, che tuttavia non lascia alcuno spazio al mistero metafisico, elemento che invece è presente nel testo camusiano. L'assoluto dell'uomo e la relatività dei fatti storici sono riconciliati nella letteratura grazie all'opera dell'artista; tuttavia, è innegabile che egli avanzi una pretesa: la parola dev'essere il sinolo portante dell'operazione.

La parola per Sartre è elemento oggettivo, ossia atto

²⁷ Ivi, p. 188.

²⁸ «Perché la metafisica non è una sterile discussione di nozioni astratte che sfuggono all'esperienza, è uno sforzo vivo per abbracciare dall'interno la condizione umana nella sua totalità [...]; è creare una letteratura che unisca e concili l'assoluto metafisico e la relatività del fatto storico e che chiamerò, in mancanza di un termine migliore, la letteratura delle grandi circostanze» (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, in Id., *Situations II*, Gallimard, Paris 1948, p. 251. Le traduzioni del testo sono a cura dell'autrice di questo contributo, poiché il brano, intitolato *Situation de l'écrivain en 1917*, non è riportato nella versione italiana).

di denominazione dell'ente²⁹, ed elemento soggettivo, dove il poeta diviene demiurgo creatore, ammantandosi del diritto di essere il garante ultimo delle parole. L'atto di "denominazione" dell'ente da parte di un garante divino ne garantirebbe l'esistenza e darebbe ragione della spinta teleologica degli stessi. In questo modo, se si ipotizzasse che non esista un fondamento del linguaggio, si verificherebbe una perdita di essere che si estenderebbe a tutti gli enti: il dissolvimento della parola comporterebbe un'impossibilità da parte dell'uomo di realizzare la sua natura, quella di animale dotato di linguaggio, rendendolo, piuttosto, un essere silenzioso; a sua volta, il mondo non-denominato sarebbe ricolmo di nulla; tutto ciò prospetterebbe un universo completamente afasico, dove nessun ente coronerebbe la sua finalità.

Sulla base di questa terribile prospettiva, il filosofo Brice Parain esprime quello che Sartre avrebbe chiamato «l'argomento fisico-teologico»³⁰: l'ordine delle parole, come quello della natura, suggerisce che vi è una finalità trascendente e, nonostante le parole mutino, il loro essere resta preservato in Dio. Sartre giunge a sostenere che è l'alterità umana a essere un ente sufficiente a ricoprire il ruolo di garante delle parole: l'atto di "denominazione" del lemma comporta un *regressus in infinitum*: infatti, se è necessario de-

²⁹ Il discorso di Sartre è particolarmente dettagliato e si fonda su una critica alle riflessioni di Francis Ponge, rintracciabile all'interno di *Qu'est-ce que la littérature?*. Tra le conclusioni cui giunge l'autore è di particolare interesse la comunione che si realizza tra l'uomo e l'ente denominato.

³⁰ Cfr. J.-P. Sartre, *Andata e ritorno*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. L. Arano-Cogliati, A. Del Bo, O. Del Buono, J. Graziani *et al.*, il Saggiatore, Milano 2004, p. 308.

nominare per conferire un'esistenza alla cosa, allora sarà necessario denominare anche la parola stessa che sta ad indicare quella stessa cosa; in caso contrario la parola non-denominata resterebbe un mero accumulo di sensazioni. Anche volendo ammettere l'immanenza della parola, è cioè necessaria un'identificazione dell'oggetto esterno, ovvero il soggetto deve individuarne una sorta di essenza che permane nel flusso del cronotopo. Ciò risulta possibile solo a patto che vi sia una identità della cosa e della parola da cui la cosa viene nominata. Sartre rimprovera a Parain, in questa prospettiva, la mancanza di una sintesi identificativa dei due fattori, cioè un concetto universale dove la parola figuri non come semplicemente associata alla cosa, ma come riferibile a un'essenza universale. Egli critica cioè il mancato approfondimento parainiano sull'esperienza del linguaggio: se Parain avesse scelto di ripartire dal soggetto umano, avrebbe concordato con Sartre che il cogito è conoscenza immediata di sé stessi, dunque, anche se il linguaggio fosse ingannevole, sarebbe sempre possibile per il soggetto tornare su sé stesso e riformularsi. In altri termini, la collocazione del linguaggio non è una lacerazione che il soggetto subisce entro sé stesso, pena l'impossibilità all'auto-comprensione e, di conseguenza, l'impossibilità da parte del soggetto di esprimersi, dunque di parlare³¹.

In questo quadro teorico, possiamo dire che l'associazione concettuale tra parola e *mimesis* designa propriamente, più che una copia della realtà, una rappresentazione antropologica di un panorama umano, riorganizzato da un autore-demiurgo, di una realtà

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 290-303.

storica ben determinata, contrassegnata immancabilmente dall'imperfezione.

3. *Le teorie del realismo in Camus e Sartre: la ricerca dell'aurea mediocritas tra il puro estetismo e l'arte di propaganda*

Se la *mimesis* fa volgere lo sguardo dei due autori al passato remoto, al contrario, il realismo impone il confronto con il presente. I due intellettuali si interrogano sui rapporti tra arte e politica in un mondo di rovine alla disperata ricerca di principi saldi.

Lo scenario vede confrontarsi due gruppi: gli scrittori "comunisti" e quelli "politicamente impegnati", nei quali si palesa la figura dell'*écrivain engagé*. Nei primi si ha una mera adesione all'ideologia del partito, che porta al cosiddetto "realismo socialista"; invece il secondo gruppo, più vario, oscilla tra l'esigenza di una tutela dell'autonomia letteraria e il sostegno ad alcuni principi del partito. Grazie alla chiara ricostruzione di Anna Boschetti³² è possibile annoverare Sartre come capostipite del secondo gruppo. Camus, pur avendo una sensibilità filosofico-politica vicina a Sartre, con il passare del tempo si allontana sempre di più dai rigidi precetti del Partito comunista francese.

La ricostruzione del concetto di realismo nei due autori permette di attuare un serrato confronto postumo tra i due, nei quali sorprendono talvolta gli adeguamenti "di fortuna" sanciti dal doppio vincolo letterario e politico.

³² Cfr. A. Boschetti, *L'impresa intellettuale. Sartre e «Les Temps modernes»*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, pp. 7-15.

Il realismo socialista: tra ambivalenze e adesioni

Il realismo socialista è una questione urgente sia per Sartre che per Camus in quanto si struttura come primo polo di confronto di tutti gli scrittori *engagés*, che Benoît³³ ripartisce in due gruppi: chi sostiene che la letteratura di matrice comunista sia totalmente sottomessa ai precetti politici, e chi invece afferma la presenza di un'aporia estetica insita nel realismo socialista.

Sartre opera una prima sottile divisione tra l'*écrivain communiste* e l'*écrivain engagé*. Il primo esprime con il "mezzo" letterario la fede all'ideologia, sottomettendosi pertanto *a priori* ai principi politici. Per converso il secondo si interroga sui significati politici e, quando necessario, avanza critiche al partito; proprio per questo a differenza del primo risulta maggiormente "esposto" non avendo un solido ideale alle spalle.

Camus risulta ancora più radicale di Sartre, criticando in modo aspro l'incoerenza teorica del realismo socialista, definendolo nient'altro che un'ideologia: «Il realismo socialista [...] sacrifica l'arte per un fine estraneo all'arte [...], sopprime provvisoriamente l'arte per costruire prima la giustizia»³⁴. Il realismo socialista pone contraddittoriamente sulla scena un presente o un passato reale da superare in un avvenire aderente all'ideologia di riferimento, che per Camus significa

³³ Cfr. D. Benoît, *Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953)*, «Sociétés & Représentations», 15 (2003), 1, pp. 250-251.

³⁴ A. Camus, *Conférence du 14 Décembre 1957*, in Id., *Essais*, cit., p. 1088.

forzare un certo tipo di avvenire³⁵. Dunque, le difficoltà del reale restano fedelmente immutate in quanto nulla viene ricreato dall'artista e, al tempo stesso, il fine dell'arte vive un'alienazione poiché essa trova il suo compimento nell'ideologia piuttosto che nella creazione libera. Ciò significa voler proporre una realtà senza essere provvisti del materiale a realizzarla³⁶.

Camus si spinge oltre, individuando un'ulteriore forma di realismo "inautentico". Il realismo borghese può essere inteso come una postilla a quello socialista e, al tempo stesso, è il più alto tradimento al realismo, ossia un idealismo. Scrive infatti: «questa estetica che voleva essere realista diviene un nuovo idealismo, altrettanto sterile, per un vero artista l'arte si riduce a nulla. Serve e, servendo, viene asservito»³⁷. Il realismo borghese cerca di aderire a una realtà non portando a nessun risultato noto: il mondo resta incomprensibile e alcuni meccanismi vengono perpetuati senza essere nemmeno criticati. L'artista in questo caso resta un conformista della società, un ipocrita della sua epoca, in breve un «mercante del mondo del denaro»³⁸. Questi «fabbricanti d'arte» propongono astrazioni e formalità che non fanno altro che

³⁵ A ben vedere Camus si confronta anche con il *réalisme pur*, il quale è un progetto impossibile per qualsiasi artista, in quanto richiede la riproduzione esatta della realtà, come se vi fosse una camera ideale che fissa notte e giorno le sorti di un uomo dalla nascita alla morte, e lo spettatore dovesse dedicare la sua intera vita ad assistere alle sue avventure. Questo presupposto dimostra come l'unico artista autenticamente realista possa essere Dio, ossia l'unico autore e spettatore di uno spettacolo indifferenziato e fedele (cfr. *ivi*, p. 1086).

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 1088.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, pp. 1081-1082.

decostruire tutta la realtà³⁹; inoltre, non accettano le responsabilità che implicherebbe la rottura con la società.

Tuttavia, per Camus, gli artisti che si piegano alle forme infedeli di realismo non sono da denigrare totalmente, in quanto sono mossi da un intento salvifico nei confronti dell'uomo. Tanto i realisti socialisti quanto quelli borghesi cercano infatti di sottrarre l'uomo a un doppio dolore: vivere il dolore nella quotidianità della vita e vedere il medesimo rappresentato nell'opera artistica. Nonostante ciò, l'artista che ignora coscientemente il reale, piegando l'arte a fini politici (realismo socialista) o a fini sociali (realismo borghese), non fa altro che acuire il dolore che l'uomo prova e nientificare la stessa arte, alienando il suo scopo in qualcosa di differente da sé⁴⁰.

L'autentico realismo

Come una glossa a margine delle riflessioni intorno al realismo socialista, si delinea in Camus l'autentica posizione in merito al realismo:

Il romanzo realista vuole essere la riproduzione del reale in quanto esso ha d'immediato. [...] Scrivere è già scegliere [...]. Qualsiasi prospettiva sia scelta dall'artista non può fare a meno di assecondare il principio che riunisce tutti i creatori: la stilizzazione, che suppone, a un tempo, il reale e lo spirito che al reale dà forma⁴¹.

È chiaro che le conclusioni alle quali Camus è giunto

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 1082-1083.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 1086.

⁴¹ *Id.*, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 913-914.

con la *mimesis* divengono ora la base portante del realismo autentico: l'artista autenticamente realista sceglie tra il materiale fornito dal mondo e stilizza, ossia tratta, un mondo nuovamente formato. Ciò permette all'uomo di rivoltarsi nei confronti dell'assurdo e al tempo stesso rende l'artista realista coerente con il mondo. In questo senso, il realismo autentico camusiano stipula un vincolo di fondo tra arte e realtà, nel quale l'arte è sia sinonimo di rivolta del mondo che accettazione della realtà.

Sartre, da parte sua, giunge alle medesime conclusioni di Camus. Anch'egli ricerca un realismo senza mediazione e distanza: «l'errore del realismo è stato di credere che il reale si rivelasse nella contemplazione e che se ne potesse dare un quadro imparziale»⁴². Ciò che per Camus era già ben chiaro con la *mimesis* creativa diventa chiaro con Sartre solo con il realismo. Le variabili in campo sono le medesime: l'artista, il mondo, Dio e la creazione.

L'atto creativo della scrittura è un modo per svelare il mondo e donarlo al lettore; tuttavia, ciò può condurre il realismo a cadere in errore. Infatti, il mondo si svela soggettivamente connotato, dunque immancabilmente "contaminato" da uno sguardo altro, quello dell'autore, e inoltre dalla denominazione semantica dell'oggetto in questione:

Tale è il primo tipo di creazione: quello di un oggetto reale, nel quale solo il significato viene creato. Secondo tipo di creazione: la casa sul quadro. Qui materia e forma sono create insieme, l'essere è vera-

⁴² J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura ?*, cit., p. 47.

mente l'idea e l'idea è essere, ma la creazione intera è nell'immaginario⁴³.

L'opera si confonde con la libertà dell'artista, poiché l'intenzionalità pura scompare nell'oggetto artistico reale rappresentato, e in questo senso la creazione artistica diviene continua rappresentazione di mondo nella sua totalità, dove l'artista riporta la sua conoscenza della realtà delle cose, nonché la dimensione storico-semanticale del lessico⁴⁴. A questo punto pare che si sveli la paradossale essenza del realismo: l'opera d'arte rappresenta la realtà, ma è inessenziale al mondo, in quanto palesa unicamente lo sguardo di un artista libero riorganizzatore del mondo⁴⁵.

Ritornando al legame tra la libertà e l'artista, anche Camus pone l'attenzione su questo vincolo. L'artista è chiamato a svolgere quest'operazione delicatissima: tramite il linguaggio è chiamato a mettere in scena tanto il dolore quanto la bellezza, in modo tale da poter offrire al fruitore un'immagine chiara delle sue sofferenze e delle sue gioie⁴⁶. Il tutto tenendo presente che l'artista non si erige a ultimo conoscitore della realtà, ossia non può ammantarsi del diritto di avere un punto di vista qualitativamente più veritiero dell'uomo comune.

Tuttavia, a differenza di Sartre, Camus si spinge oltre: l'artista realista, in quanto votato alla libertà, è necessariamente in cammino verso la verità⁴⁷. L'artista

⁴³ Id., *Quaderni per una morale*, trad. it. F. Scanzio, Edizioni associate, Roma 1991, p. 430.

⁴⁴ Ivi, pp. 431-433.

⁴⁵ Ivi, p. 432.

⁴⁶ A. Camus, *Création et liberté*, cit., pp. 803-804.

⁴⁷ Id., *Le pari de notre génération*, in Id., *Essais*, cit., pp. 1900-1904 (le traduzioni del testo sono a cura dell'autrice di questo

autentico, ossia che pratica il vero realismo, è cosciente del clima politico e culturale nel quale vive, e, pertanto, non si piega a nulla che non sia il vero, tanto per sé stesso quanto per l'uomo comune.

Dello stesso segno appare la tendenza del discorso sartriano: ciò che egli intende costruire si allontana in modo cosciente dal teatro realista, in quanto questo tipo di impostazione ha prodotto – e a suo avviso non può che produrre – *pièce* confezionate e artificiali, dove l'uomo è vittima di forze esterne che lo distruggono e contro le quali deve ingaggiare una perpetua lotta: «ma rivendichiamo il vero realismo perché sappiamo che è impossibile, nella vita di tutti i giorni, distinguere il fatto dalla legge, la realtà dall'ideale, la psicologia dalla moralità»⁴⁸.

Il tipo di realismo al quale mira Sartre chiaramente non ha alcun obbiettivo o scopo di fondo se non quello di rappresentare il mondo e l'uomo a lui contemporaneo, accompagnato tanto dalle sue lotte quanto dalle sue speranze. In questo senso, per portare a compimento un autentico realismo non può rappresentare né un singolo individuo, in quanto l'eccessiva singolarità renderebbe impossibile al pubblico empatizzare con il suo dolore, né un individuo generico, in quanto resterebbe un mero involucro idealtipico privo delle inquietudini dei singoli. In breve, Sartre sostiene che il realismo necessita di personaggi che siano un individuale-universale⁴⁹.

Sulla base di queste conclusioni risulta evidente un'ulteriore vicinanza tra Sartre e Camus in merito al

contributo).

⁴⁸ J.-P. Sartre, *Forger des mythes*, cit., p. 61.

⁴⁹ Sul punto cfr. anche P. Crittenden, *The Singular Universal in Jean-Paul Sartre*, «Literature & Aesthetics», 8 (1998), p. 31.

realismo: la cifra essenziale è per entrambi il moto di opposizione nei confronti del mondo, che nella filosofia camusiana si traduce in rivolta, mentre in Sartre diviene uno slancio di libertà.

4. *La realtà nello specchio di Oreste e di Caligola*

A nostro avviso, Oreste e Caligola ci permettono di assistere alla rappresentazione dell'autentico realismo e della *mimesis* nei due autori, e, in controluce, si palesano come luogo di confronto tra due visioni dell'esistenzialismo francese. Sullo sfondo della vita pubblica si dibattono i concetti di morte e di libertà presenti tanto nella Parigi del secolo scorso quanto nella filosofia di entrambi gli autori. Prima di addentrarsi nella produzione artistica è necessario affrontare l'ultima difficoltà di fondo: il pubblico.

La collocazione aporetica del pubblico nell'opera realista

Tanto nella questione della *mimesis* quanto nel realismo una sola dinamica è rimasta in sospeso: il rapporto tra il pubblico e l'opera.

In *Che cos'è la letteratura?*, Sartre giunge alla conclusione che la fedeltà al realismo dello scrittore si misura in base alla comprensione degli uditori; al tempo stesso, i lettori ai quali si rivolgono Sartre e Camus sono uno specifico gruppo, gli "oppressi", ossia, in termini sartriani, la classe del proletariato. Ciò significa forse che la "personalizzazione" dell'opera fa venir meno il carattere dell'autenticità del realismo?

Entrambi gli autori stanno cioè ricadendo nel realismo socialista tanto criticato?

Per Sartre, lo scrittore deve rifiutarsi di asservire la letteratura a un determinato gruppo di lettori⁵⁰, dunque di alienarla. Al tempo stesso, essa deve confrontarsi con il suo «pubblico virtuale»⁵¹, il quale è solo una parte della platea. Inoltre, l'opera, al fine di essere realista, deve proporre un mondo che susciti una reazione "libera" del pubblico. Sartre supera rapidamente l'ostacolo, enunciando il principio di cooperazione tra scrittore e lettore⁵². Il pubblico e lo scrittore stipulano un accordo di libertà che fa da garante anche al realismo stesso: il lettore può liberamente scegliere di credere o meno allo scritto, o ancora, concordare con i valori proposti o rifiutarli. Tuttavia, a nostro avviso resta insoluto in Sartre il momento aporetico: se il lettore rifiuta coscientemente la proposta dell'autore non fa altro che accettare le contraddizioni della sua epoca, dunque si sottomette ai suoi "oppressori".

Camus, a differenza di Sartre, si sottrae prima alla questione. Innanzitutto, sostiene di rivolgersi a tutto il pubblico e non solo ad una parte; ciò è reso possibile dalla dinamica dell'assurdo presente in qualsiasi relazione tra l'uomo e il mondo. In secondo luogo, rifiuta una concezione messianica del proletariato, evitando così anche solo di affrontare la questione nei termini sartriani⁵³.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 89-90.

⁵¹ In Sartre il «pubblico virtuale» è il proletariato, mentre il «pubblico reale» è la borghesia. Il pubblico totale resta invece un'utopia (cfr. *ibidem*).

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 40-41.

⁵³ Cfr. D. Benoît, *Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953)*, cit., p. 258.

Morte, libertà e rivolta: la mimesis e il realismo di Oreste e Caligola

Sullo sfondo della *mimesis* e del realismo l'ultima figura che si insinua nella relazione tra pubblico e autore è il personaggio. A ben vedere, sono proprio le *dramatis personae* a sollevare e a problematizzare le questioni che stanno a cuore all'autore. Nessuno dei due pensatori intende presentare dei cosiddetti "eroi positivi", ma sempre uomini impegnati in una presa di posizione politica, sociale, o morale determinata in un contesto specifico.

Oreste e Caligola, come rappresentanti dell'uomo comune, si confrontano con la morte, la libertà e la rivolta. Nel primo atto del suo *Caligola*, Camus snocciola tutti i passaggi che conducono l'uomo all'esperienza dell'assurdo: la morte di Drusilla suscita un terremoto tale da condurre Caligola alla pazzia e a pronunciare le fatidiche parole «la gente ci muore intorno, tutto qui. Questo mondo così com'è non è sopportabile. Gli uomini muoiono e non sono felici»⁵⁴. L'esperienza della morte in Camus è la *conditio sine qua non* di una prima forma inautentica di libertà, ossia la «libertà assurda». Caligola è il miglior rappresentante di ciò⁵⁵ ed esprime le implicazioni di questa libertà assurda: essa è come la libertà del condannato a morte, dove tutto è indifferente e, di conseguenza, qualsiasi azione risulta giustificata. A un lettore attento non sfugge la critica ai totalitarismi: Caligola perpetra il potere illimitato

⁵⁴ A. Camus, *Caligola*, in Id., *Tutto il teatro*, trad. it. C. Vico Lodovici, Bompiani, Milano 1988, p. 56.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 20-30.

che deriva dalla sua posizione di comando, dove può decidere della morte e della vita dei suoi sudditi.

Lo stesso Sartre ripropone gli stessi concetti nel suo *Le mosche*. Oreste è qui chiaramente «preda della libertà»⁵⁶, e anche in questo caso essa nasce dal contatto con la morte. Qui non è in questione il decesso della donna amata, bensì la morte di Agamennone che porta il figlio Oreste a essere libero in senso assoluto. Gli abitanti di Argo sono indifferenti alla morte⁵⁷: non si ribellano all'uccisione del loro Re Agamennone da parte dell'usurpatore Egisto e, proprio per questo, meritano le cosiddette "mosche", che consentono di espiare la colpa. Al contrario, nulla appartiene a Oreste, né il palazzo reale né la città di Argo e nemmeno la responsabilità della morte impunita del padre; sulla scorta di ciò, egli può scegliere liberamente di punire il colpevole o di restare adiaforo. A seguito di un'attenta riflessione, Oreste protenderà per la prima possibilità, scegliendo di perpetrare l'uccisione del regicida Egisto e della madre Clitennestra, accogliendo così il drammatico peso della libertà: la responsabilità.

È chiaro, dunque, che tra i due autori sussista una differenza in merito all'intento mimetico della libertà durante il totalitarismo: Sartre contempla l'omicidio purché legittimato da un'ingiustizia di fondo, al contrario Camus – rifiutando a priori l'assassinio o la pena di morte – palesa le difficoltà teoriche di una libertà che non si pone limiti nemmeno in questo senso. Questa breve parentesi dimostra, a nostro avviso, come tanto l'operazione mimetica quanto il realismo autentico

⁵⁶ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, in Id., *Un théâtre de situations*, cit., p. 223.

⁵⁷ Ivi, p. 37.

siano chiaramente presenti nella scena teatrale: le questioni che si muovono sul palco sono le medesime nonostante esse poi differiscano negli esiti, e proprio in ciò può essere individuato il criterio di verità al quale Sartre e Camus si sono votati.

Conclusione: tra “autentico” realismo e “vera” mimesis

La produzione di Camus e Sartre sul concetto di *mimesis* appare solo in parte differente: le fonti camusiane si riferiscono alla tradizione platonica, mentre Sartre si rifà ad Aristotele. Eppure, le questioni sollevate giungono alla medesima conclusione: la *mimesis* è creatività, passione e *praxis* politico-sociale. Il realismo impone alla *mimesis* di confrontarsi con il presente, dove l'imperfezione del mondo a loro contemporaneo introduce il “realismo socialista”. Nello sforzo di emanciparsi dal suddetto concetto, sia Camus che Sartre elaborano la loro teoria dell'autentico realismo come dialogo travagliato con la realtà storica. In linea di massima, si può riconoscere che tutte le difficoltà teorico-pratiche di entrambi gli autori sono volte a salvaguardare – non «alienare» – la letteratura impegnata, mantenendo il più possibile l'autentica libertà tanto dello scrittore quanto del lettore. Resta, infine, una questione in sospeso: l'eccessiva “situazionalità” del realismo sartriano e camusiano sarà comprensibile a un lettore avulso dal loro periodo storico?

PER UNA TEORIA DELLA MIMESI
IN FRANCESCO ORLANDO

Nicola De Rosa

La forma estetica è [...] la sintesi non violenta del disparato che comunque conserva quest'ultimo come ciò che è, nella sua divergenza e nelle sue contraddizioni, ed è pertanto effettivamente un dispiegarsi della verità.

Th.W. Adorno, *Teoria estetica*

Il lascito teorico di Francesco Orlando – francesista, comparatista, teorico della letteratura e musicologo – può essere letto come una teoria generale della mimesi che trova, oltre che in Freud, nell'eredità della stilistica storica e della neoretorica strutturalista, ma anche del formalismo, le sue condizioni di sintesi. Si proverà qui a fornire, prima di tutto, un inquadramento del ruolo giocato dall'eredità auerbachiana all'interno dell'architettura teorica di Orlando: nel suo versante più "imitativo", dal punto di vista della teoria dell'invenzione letteraria; nel suo versante più storicista, dal punto di vista del metodo critico. Segue un inciso sull'interesse di Orlando per quel regime rappresentativo che più esplicitamente pone il problema di un'istanza immaginativa – soprattutto nella sua persistenza dopo lo scatto epistemologico compiutosi con l'Illuminismo – tale da oltrepassare i confini di ciò che è imitabile razionalmente dalla realtà: il so-

prannaturale letterario. Si ricostruiscono poi alcuni elementi dell'altra *facies* dell'architettura teorica di Orlando: nel suo versante "figurale", dal punto di vista della teoria dell'invenzione letteraria; nel suo versante più strutturalista e stilistico-retorico, dal punto di vista del metodo di analisi del testo.

Se Orlando è noto per aver dialogato, idealmente, con Freud e Matte Blanco, in effetti lo ha fatto assiduamente prima di tutto con Erich Auerbach. Nell'argomentazione dell'esule a Istanbul, il discrimine fra la mimesi del moderno e quella dell'antico ha sede nella *Stilmischung*, l'ibridazione degli stili, attraverso cui l'immaginario letterario occidentale, in un percorso che culmina col romanzo ottocentesco, romperebbe definitivamente le catene della loro separazione¹. In origine la *Stiltrennung*, la separazione degli stili, ostacolava appunto la mimesi seria della realtà quotidiana. Nella celebre, tripla similitudine pittorica della *Poetica* di Aristotele:

Dal momento che coloro che imitano imitano persone che agiscono, queste di necessità sono o serie o dappoco (i caratteri si conformano in effetti quasi sempre a questi soli tipi, perché tutti differiscono per quanto riguarda il carattere in vizio o in virtù) o dunque migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo, come i pittori: Polignoto li raffigurava migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili. È dunque chiaro che anche ciascuna delle dette imitazioni presenterà

¹ Si veda ad esempio E. Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»* (1953), in Id., *Da Montaigne a Proust*, trad. it. G. Alberti, A. M. Carpi e V. Ruberl, Garzanti, Milano 1973, p. 237.

queste differenze e si distinguerà per avere distinti nel modo indicato gli oggetti dell'imitazione².

Poi la parabola della letteratura occidentale avrebbe manifestato, già a partire dal realismo cristiano, forme di allentamento del vincolo "diastatico" dell'imitazione. Ma il rovesciamento di una *auctoritas* non basta certo a spiegare l'ingresso dirompente del quotidiano nell'immaginario mimetico moderno. Sarebbe tautologico spiegare le mutazioni estetiche unicamente col discorso interno alle "poetiche"; come direbbe Orlando, è necessario piuttosto leggerle in rapporto col mondo, rendendo pur giustizia al grado di autonomia che l'opera d'arte rivendica su di esso. Come ha scritto Guido Mazzoni in relazione agli *Oggetti desueti* (1993), «se è vero che il cambiamento nella distribuzione delle immagini è dovuto anche a un mutamento dei codici letterari, la metamorfosi che a Orlando interessa di più è quella che ha luogo nella realtà»³. In Orlando, la

² Aristot. *Poet.* 1448a 1-9 (trad. it. D. Lanza). Si osservi che, oltre ai «migliori» e ai «peggiori», Aristotele alludeva alla rappresentazione di uomini «quali noi siamo», che intuitivamente assoceremmo a una tendenza realistica. A dimostrazione di quanto però lo statuto poetico di questi ultimi rimanga in uno spazio sfuggente, Dionisio è l'artista su cui abbiamo meno notizie e in alcune fonti, ad esempio *Ælian. Var. hist.* IV 3, è posto in contrapposizione binaria con Polignoto.

³ G. Mazzoni, *Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli «Oggetti desueti»*, in P. Amalfitano, A. Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, p. 140. Su questo nucleo problematico cfr. anche P. Tortonese, *Raccontare l'eterno presente: la storia e il paradigma nel pensiero di Francesco Orlando*, in P. Amalfitano, A. Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, cit., pp. 183-195.

funzione-Auerbach è già attiva in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (1966), nella tensione a spiegare storicamente le ragioni delle forme retoriche con cui a partire da Rousseau si manifesta il ricordo d'infanzia nel discorso letterario:

Se è vero, secondo la tesi di uno storico moderno, che il nuovo spirito borghese aveva poco a poco svuotato la morte dal suo *pathos* cristiano, ora è come se un diverso *pathos*, emigrando nel ricordo d'infanzia, andasse a rifugiarsi all'altra estremità della vita umana⁴.

In generale, sul piano della postura critica, il suo tenere insieme testualismo e storicismo si può leggere in relazione alla tradizione della romanistica tedesca, a Spitzer e ad Auerbach in particolare, al proposito di far scattare l'analisi stilistica nel vivo dell'interpretazione storica, a quello di mettere in rilievo, ad esempio, l'emersione di un motivo e della sua specifica organizzazione morfologica sulla base del fatto che questo emerga, in un certo frangente, al maturare di determinate condizioni storiche. Questa ostinazione, però, non si traduce in una teoria del rispecchiamento: nella tassonomia degli *Oggetti desueti*, nello svelare il rapporto mimetico compensativo del letterario coi referenti di realtà, la vocazione «a contraddire nel

⁴ F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (1966), Pacini, Pisa 2007, p. 39. È Bernard Groethuysen lo storico a cui Orlando fa riferimento. Cfr. B. Groethuysen, *Le origini dello spirito borghese in Francia. Cattolicesimo e terzo stato* (1927), trad. it. A. Forti, il Saggiatore, Milano 1975.

suo spazio immaginario l'ordinamento reale»⁵, trova forse il suo esercizio più ambizioso: la proliferazione letteraria del *non-funzionale* si configura come una compensazione di risposta alla razionalizzazione industriale e capitalistica e al suo abominevole disperdere oggetti funzionali nel mondo. La lezione auerbachiana, dunque, nell'argomentazione di Orlando contribuisce alla tesi per cui il concetto di "realismo" – se si incrina la fissità della nozione storicamente conclusa alla sua periodizzazione storico-letteraria nel secolo del naturalismo – si può intendere come concezione generale dell'invenzione letteraria saldamente ancorata al paradigma mimetico, imitativo, che, pur con l'evoluzione delle tecniche rappresentative, riattiva durevolmente nell'organizzazione formale e figurale la reversibile dialettica tra identificazione e straniamento di referenti di realtà⁶.

Siamo pur sempre «ai limiti estremi del realismo. Ma non siamo al di là di essi»⁷, pensa Orlando campionando i procedimenti di rappresentazione della realtà riscontrati in *Mimesis* di Auerbach: dal plastico «realismo omerico»⁸ al realismo della coscienza

⁵ Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Einaudi, Torino 2015, p. 10.

⁶ Cfr. Id., *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in R. Castellana (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2009, pp. 17-62.

⁷ Ivi, p. 54.

⁸ Alla fine della *Cicatrice d'Ulisse*, Auerbach parla di «realismo omerico» sulla base del rilievo per cui nell'epica classica la *Stiltrennung* non è ancora sviluppata come sarà nella tragedia attica: «il realismo omerico in verità non è da parificare senz'al-

unipersonale di Proust, a quello della coscienza pluripersonale di Virginia Woolf, passando per il dantesco «realismo da irruzione di storicità umana nell'immutabilità dell'oltretomba»⁹, da violazione dell'immutabile divino con le passioni umane. Ma potremmo suggerire, a sostegno interpretativo della coesistenza di una pluralità di «realismi»¹⁰, un'immagine prestata dalle scienze ottiche che un po' si addice alla visione di Orlando: che per mimare o, meglio, per riflettere il reale serva una particolare lente incastonata in un cilindro, attraverso cui riconfigurare i frastagliati referenti, disposti, riordinati in cromatiche figure simmetriche così da non rimanerne abbacinati. Un filtro trasparente che ricomponga la luce dunque: più che la lente del caleidoscopio, quella del *taumascopio*, che permette, a differenza del prisma chiuso, la rifrazione di immagini esterne. *Thaûma* è d'altronde la “meraviglia”, così avvinghiata in quel nesso inscindibile tra il filosofico, il fantastico e l'epistemico che era la forma più originaria

tro a quello classico antico; infatti la separazione degli stili, che si sviluppò soltanto più tardi, non permetteva nella cornice del sublime nessuna piana e agevole descrizione dei fatti giornalieri; specialmente nella tragedia non vi era posto per questa» (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., trad. it. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 28).

⁹ F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, cit., p. 34.

¹⁰ Nell'Orlando lettore di Auerbach, quello dei «realismi» al plurale è un concetto limite che – oltre ad alludere alla nota questione della fluidità terminologica e concettuale di *Mimesis* e dei suoi relativi problemi di traduzione – tenta di saldare tutto lo spettro dell'invenzione letteraria a una concezione flessibilmente imitativa. Cfr. F. Orlando, G. Tiné, *I realismi di Auerbach*, «Allegoria», 56 (2007), pp. 36-51.

del letterario: il mito. Se la parabola della cultura occidentale ha visto poi una secolarizzazione dei modelli epistemici, da quelli irrazionali, “superstiziosi” a quelli scientifici, “increduli”, da qualche parte rimane una traccia ancora vivente della loro esautorata, repressa valenza arcaica, e ciò che è superato può riemergere in forme addomesticate a seconda dello spirito storico¹¹.

Alle spalle della razionalità illuministica, ad esempio, nella mimesi continua a farsi spazio un regime rappresentativo che è oggetto dell'altra impresa tassonomica compiuta da Orlando, assieme a quella degli *Oggetti desueti*: negli scritti postumi sul *Soprannaturale letterario* (2017), Orlando sceglie di classificarne le occorrenze secondo un criterio oppositivo strutturato attorno al nesso credito/discredito nei confronti del soprannaturale. Orlando classifica un soprannaturale di *tradizione*, in cui il picco di credito è massimo perché all'altezza di un'egemonia del pensiero religioso, come nella greicità in cui canta Omero o nel Medioevo cristiano di Dante; un soprannaturale di *derisione*, in cui appare massimo il picco di discredito, perché

¹¹ Siamo nel regime del discorso riguardante l'argomento freudiano del *ritorno del superato*, che in Orlando si connette a una lettura della frattura illuminista, alla necessità di cogliere la potenziale «reversibilità che cova in seno al processo dell'illuminismo» (F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), Einaudi, Torino 1997, p. 17). Come anche, al tempo-limite in cui è ancora manifestamente egemonico un modello religioso di comprensione del mondo, può annidarsi il suo rovescio secolarizzato che lo confuta o, meglio, lo spazio letterario può restituire la tensione fra i due modelli. Si vedano ad esempio le osservazioni di Francesco de Cristofaro in merito alla dialettica fra Provvidenza e fortuna nei *Promessi sposi* di Manzoni (F. de Cristofaro, *La fatale congiunzione. Mondi salienti e formazioni di compromesso*, «Status Quaestionis», 4 (2013), pp. 101-124).

alle soglie della svolta razionale illuministica, come in Voltaire; assieme ad altre classificazioni intermedie, poi, un soprannaturale di *trasposizione*, che attualizza il leggendario per figurare un mutamento epocale: due delle interpretazioni più suggestive di Orlando rimangono forse quella del *Faust* goethiano e del *Ring* wagneriano, in particolare di *Rheingold*, come allegorie di un incedente mostro capitalistico¹², oltre poi, a nostro parere, alla lettura di una scena del *Quijote* cervantino. Vale la pena di riportarla *in toto*:

arrivando a Barcellona, Sancho Panza e il suo padrone vedono per la prima volta il mare. Lo trovano assai più spazioso delle paludi che avevano visto nella Mancia. Ma nella prospettiva del gentiluomo e del contadino dell'interno, la novità è assai meno dello spettacolo di natura che di quello offerto da galee, vele e bandiere: a suon di fanfare e di artiglieria. Due capitoli dopo, vengono accolti con onori militari sulla galea capitana. Al momento in cui viene issata l'antenna e salpata l'ancora, sbalordisce Sancho uno spettacolo di efficienza tecnica: la disciplina penitenziaria dei rematori, la fragorosa messa in moto dell'imbarcazione. A questo punto si legge: «Quando Sancho vio a una moverse tantos pies colorados, que tales pensó él que eran los remos, dijo entre sí: – Éstas sí son verdaderamente cosas encantadas, y no las que mi amo dice». Di fronte a percezioni

¹² Cfr. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di Th. Pavel, Einaudi, Torino 2017, pp. 53-63 e Id., *Mito e storia ne «L'anello del Nibelungo»*, in Id., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, Pacini, Pisa 2020, pp. 49-68.

così nuove, il personaggio reagisce come di fronte al mare: comparandole con percezioni anteriori, riportando per quanto è possibile il nuovo al noto. Per voce d'autore prima, con la voce dei suoi pensieri poi, lo fa due volte consecutive in modi diversi. Prima concepisce i remi come «piedi colorati» (aveva già attribuito piedi ai legni semoventi in acqua): una forma ingenua ed estraniante dell'antica figura di catacresi, che ricorre linguisticamente al noto per denominare il nuovo. Poi fa il confronto fra l'apparenza d'incantesimo di ciò che vede, e gli incantesimi presunti troppo noti allo scudiero di Don Chisciotte. Confronto legato alla singolare tematica del romanzo; ma non per questo di logica storicamente meno esemplare. Se per definizione ogni soprannaturale è solo in parte comprensibile e percettibile, è per definizione che ogni efficienza tecnica abbastanza complicata da sfuggire al controllo dei sensi può imparentarsi al soprannaturale. In epoca moderna come nelle epoche arcaiche: quando, in greco, la parola *téchne* si applicò ad abilità anche magiche prima che soltanto artigianali; o, in latino, il senso laico e professionale di «profano» si sviluppò da quello sacro e rituale; o, nelle lingue romanze, si ebbe contaminazione etimologica fra «mestiere» e «mistero». La figuralità letteraria risale la china che le lingue hanno discesa, dalla periodica novità dei fatti tecnici all'immane anteriorità delle ipotesi soprannaturali¹³.

¹³ Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 491-492.

Razionalissimi *mirabilia* della tecnica, nello spazio letterario, sono mimati per trasposizione retroattiva sul piano di un catacretico soprannaturale quando un modello di comprensione del mondo va in shock per la tempesta del progresso. Quell'approccio all'occorrenza del soprannaturale, quell'accertamento di misure su una scala multiforme di valori che contempla anche la dimensione storica, prima di tutto apre a un ventaglio di possibilità le argomentazioni proposte da Todorov¹⁴, ma poi ci dice qualcosa su quanto Orlando concepisse la funzionalità del soprannaturale come sedimentata, insita nella mimesi in generale. Nella manifestazione finzionale è frequente che a diventare dispositivo di una rappresentazione vivida della realtà non sia solo il partecipare all'azione di un ambiente soprannaturale manifesto, ma anche quello del formalmente più attendibile ambiente "naturale", che lo spazio letterario può saturare di dinamiche figurali in deroga al regime razionale. Una delle *figure dell'invenzione* che il tardo Orlando avrebbe definito – diremo su questo qualcosa in seguito – è proprio quella delle *esteriorizzazioni*. La mimesi si fonda spesso su un certo grado di distorsione, d'infrazione o di esasperazione dei nessi logici di identità, causa ed effetto rispetto al regime del reale.

Sarebbe proprio, dunque, dello spazio letterario, da una parte un rapporto mimetico coi dati di realtà, dall'altra un fattore deformante che ne eccede la mera imitazione, che qualifica lo specifico letterario e per questo va indagato nelle sue prerogative. Ci serve però ritornare per un attimo ad Auerbach. Nel commentare la prosa di Tertulliano, l'esule a Istanbul ne rileva

¹⁴ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), trad. it. E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 2007.

l'«energico realismo» per cui nella *Adversus Marcionem*, riguardo la figura eucaristica si legge: «Figura autem non fuisset, nisi veritatis esset corpus. Ceterum vacua res, quod phantasma, figura capere non posset»¹⁵. La *figura* godrebbe sempre, alla matrice, di una sua storicità, una sua carne. Uno dei meriti di Auerbach è stato quello di aver contribuito a spiegare nel profondo una modalità quasi millenaria d'interpretazione del mondo, quella figurale, per cui il “significato” di due eventi discontinui nel tempo storico si stabilisce in un rapporto d'azione biunivoca tra i due, in deroga al principio per cui un avvenimento agisce su un altro solo nell'ambito di un sistema spazio-temporale comune¹⁶. A scanso di equivoci, seppure la teoria della “figuralità” di Orlando, come vedremo, parta da premesse neoretoriche spostate sul piano macrotestuale, egli ha fatto sua questa sensibilità dello spiegare la logica attraverso cui, anche nello spazio letterario, le produzioni discorsive riconfigurano associativamente i dati di realtà in relazione alle istanze conflittuali che fremono realmente nel tempo storico.

¹⁵ «Né ci sarebbe stata una figura se non ci fosse stato un vero corpo: una cosa vuota, un fantasma, non avrebbe potuto concretarsi in figura» (Tert. *Adv. Marc.* IV 40). Cfr. E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante* (1944), trad. it. M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 2020, p. 191.

¹⁶ «L'interpretazione “figurale” stabilisce una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente sé stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo e lo integra. I due poli della figura stanno ambedue entro il tempo come fatti o persone vere, stanno ambedue nel fiume scorrente che è la vita storica» (E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 83).

Nell'argomentazione di Orlando, da una parte, dal dispositivo mimetico che si proponesse di registrare in presa diretta il reale rimarrebbe tagliato tutto ciò che vive a un passo dal suo campo¹⁷; d'altra parte, elementi semantici che nell'occhio del dispositivo sono visibili ma distinti, finanche contrapposti, mimati nello spazio della forma, tendono a condensarsi, a essere inglobati in modo tale da sanare, per un attimo, le contraddizioni più inviolabili, e allo stesso tempo conservandone la natura conflittuale. Nelle *Provinciales*, ad esempio, il codice letterario della polemica razionale utilizzato da Pascal sembrerebbe contraddire l'ideologia religiosa di cui perora la causa: «c'è divergenza fra l'ideologia religiosa da cui Pascal è mosso, e il codice letterario di cui si serve, predestinato a passare al servizio dell'irreligione; ed è lezione teorica, oltre che storica, da meditare a fondo»¹⁸. È come se l'invenzione letteraria attraesse un campo di forze contrapposte in modo tale che, sovraimpresse per ricomposizioni di senso, potessero agire in una zona franca.

Su quest'idea di base, che abbraccia d'altronde quella di *formazione di compromesso*¹⁹, si sviluppa,

¹⁷ «L'opera d'arte parla del mondo, ne parla a modo suo, ne parla filtrando sempre; ciò che ha da dire sul mondo, ciò che ha da dire di un vissuto personale è filtrato attraverso un sistema a cui io riserverei molto strutturalisticamente il nome di codice. Quindi non c'è mai una mimesi in presa diretta sul reale [...], c'è sempre il ritagliamento di un codice» (F. Orlando, A. Diazzi e F. Pianzola, *Conversazione con Francesco Orlando*, «Enthymema», 1 (2009), p. 200).

¹⁸ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 186.

¹⁹ Sull'utilizzo del concetto freudiano di formazione di compromesso cfr. Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*

in un certo senso, anche l'ultimo tentativo orlandiano, incompiuto, di formalizzare sul piano retorico il possibile funzionamento dell'organizzazione tematica del letterario. Orlando lo persegue recuperando la partizione quintiliana della retorica e contestualizzandola nello scenario teorico contemporaneo, rilevando che lo spazio della *elocutio* appare colmato dalla neoretorica²⁰ e quello della *dispositio* dalla narratologia, mentre lo spazio della *inventio* rimane meno esplorato, poiché riguarda gruppi possibili di figure tematiche che, secondo Orlando, a differenza del piano microfigurale e narratologico sollecitano aggressivamente la questione del rapporto coi referenti di realtà. Orlando osserva che, «mentre la disposizione e l'elocuzione esistono solo per l'opera d'arte, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima e fuori dalla letteratura

(1973), Einaudi, Torino 1992, p. 211 e V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 182-185.

²⁰ Cfr. Gruppo μ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione* (1970), Bompiani, Milano 1980. Si veda poi in particolare V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 69-70: «già la neoretorica del Gruppo μ aveva aperto negli stessi anni una riflessione in tale direzione. Nella distinzione tra metaplasmi, metatassi, metasememi e metalogismi si nota infatti l'esigenza di includere, per quel che riguarda questi ultimi, figure – come la negazione freudiana, l'iperbole, l'ironia, la litote, l'antifrasi, il paradosso, l'allegoria – che da un lato spesso trascendono il piano della singola parola o della frase, e dall'altro richiedono, per essere comprese, un rapporto diretto coi referenti di realtà [...]. La novità introdotta da Orlando è dunque l'ipotesi che alcune figure, tra quelle che implicano un rimando diretto al piano di realtà e coinvolgono – per poter essere comprese – un diretto rimando al mondo dei referenti, possano riguardare l'intero piano semantico di un testo».

salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico»²¹. Verrebbe da ripetere, tornando a Tertulliano, che *figura non fuisset nisi esset corpus*. Ma l'essenza del piano della *inventio* risiede in quell'assimilazione al completamente unico a cui Orlando allude. Nel noto esempio kafkiano, dal *Processo*, due sememi, imitati dal mondo, si riconfigurano nella forma, e dalla condizione di classi svincolate l'una dall'altra cominciano a manifestare un qualche tipo di affinità:

Che cosa abbia sede in quei luoghi dove inquilini fra i più poveri buttano «il loro ciarpame fuori uso», K. lo scorge così: «Der Untersuchungsrichter würde doch nicht auf dem Dachboden sitzen und warten. Die Holztreppe erklärte nichts, so lange man sie auch ansah. Da bemerkte K. einen kleinen Zettel neben dem Ausgang, ging hinüber und las in einer kindlichen, ungeübten Schrift: "Ausgang zu den Gerichtskanzleien". Hier auf dem Dachboden dieses Miethauses waren also die Gerichtskanzleien?» [Il giudice istruttore non poteva certo stare ad aspettare in soffitta. La scala di legno non rivelava niente, per quanto la si guardasse. A un tratto K. notò un cartellino accanto all'accesso, si avvicinò e lesse in una scrittura infantile, inesperta: "Accesso alle cancellerie del tribunale". Qui nella soffitta di questa casa d'affitto erano dunque le cancellerie del tribunale?] [...]. Più tardi ancora, dopo l'informazione che il pittore abita «in una periferia del tutto opposta», K. ha ragione di arretrare di fronte

²¹ F. Orlando, A. Diazzi e F. Pianzola, *Conversazione con Francesco Orlando*, cit., p. 206.

a ciò che vede oltre una porticina dello studio di lui: «“Was ist das?” fragte er den Maler. “Worüber staunen Sie?” fragte dieser, seinerseits staunend. “Es sind die Gerichtskanzleien. Wussten Sie nicht, dass hier Gerichtskanzleien sind? Gerichtskanzleien sind doch fast auf jedem Dachboden, warum sollten sie gerade hier fehlen?”» [“Cos’è questo?” chiese al pittore. “Di cosa si stupisce?” chiese questi, a sua volta stupito. “Sono le cancellerie del tribunale. Non sapeva che qui ci sono cancellerie del tribunale? Ci sono cancellerie del tribunale quasi in ogni soffitta, perché proprio qui dovrebbero mancare?”] [...]. Questione di spazio istituzionale se non materiale è l’obiezione che non ha il coraggio di esprimere, sulla non-identità del tribunale nel Palazzo di Giustizia con quello nella soffitta²².

Non siamo di fronte a una figuratività che si realizza sul piano elocutivo – che nel *Processo* non è del tutto assente²³ –, chiaramente non si tratta di una figura diegetica, della *dispositio*, bensì, appunto, di quella che

²² Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 460-461.

²³ Se già Walter Benjamin aveva osservato, in maniera più evenemenziale, qualcosa di simile all’argomentazione di Orlando – «il sudiciume è l’elemento vitale dei funzionari [...]. A tal punto la sporcizia è l’attributo dei funzionari, che essi si potrebbero quasi considerare giganteschi parassiti» (W. Benjamin, *Franz Kafka* (1934), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 278) –, Adorno ad esempio osservava come «talora le parole, specie le metafore, si staccano dal contesto e acquistano un’esistenza propria. Josef K. muore “come un cane”, e Kafka riferisce le indagini di un cane» (Th.W. Adorno, *Appunti su Kafka* (1955), in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. E. De Angelis et alii, Einaudi, Torino 2012, p. 238. Cfr.

Orlando definisce una figura della *inventio*. Sono due spettri semantici, dunque, quello della Legge e della Sordidezza, oppure, esteriorizzati, quello del Tribunale e della Soffitta, che afferiscono a insiemi diversi: uno alla sfera del giuridico, del coercitivo e l'altro a una sfera che potremmo definire dell'igienico e del claustrofobico. Dalla loro associazione si scorge, o almeno fa capolino, l'essenza della storia di K.: «esteriorizzato nello spazio claustrofobico, si confessa il senso di colpa dell'imputato innocente, materializzata nella sordidezza del tribunale, si proietta dall'altra parte la sua coscienza sporca»²⁴.

A leggere l'organicistico eppure raffinato procedere argomentativo di Orlando, si scorge, in generale, una certa continuità con la tradizione di pensiero che rileva lo specifico letterario nello "stile" e nelle sue "figure" e postula l'interdipendenza sistematica – e la possibilità di individuarla in sede ermeneutica – di quello specifico letterario con e come l'espressione di uno specifico "storico":

[a] qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale [...]. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione di spirito²⁵.

F. Kafka, *Il processo* (1925), trad. it. P. Levi, Einaudi, Torino 1995, p. 250).

²⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 463.

²⁵ L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie* (1931), in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1966, p. 46.

D'altronde, la teoria della figuralità di Orlando può essere letta anche come un'estensione per arricchimento dell'intuizione šklovskijana di *ostranenie*, di straniamento²⁶, una modalità di deformazione degli elementi semantici che configura a distanza, sul piano macrote-stuale, dislocamenti di senso rispetto al regime del reale, per cui i confini di un "motivo conduttore" possono slabbrarsi al punto da farlo confluire in un altro. Viene da pensare poi che, fra le altre cose, nell'idea di figura dell'invenzione ci sia forse anche un qualcosa di wagneriano: si rammenti solamente il modo in cui Orlando già leggeva il funzionamento del *Leitmotiv*, come una «musica che ha memoria indelebile e gestazioni insensibili come l'inconscio, dove nulla si crea e nulla si distrugge, da cui il nuovo assoluto è bandito come la menzogna di una partenogenesi o generazione spontanea»²⁷; oltre poi alla previa riflessione sull'ineffabilità dei confini semiologici del tema wagneriano, sul suo sottrarsi al facile prelievo dall'asse sintagmatico per l'analisi paradigmatica, per cui Orlando parla insieme di «oltranza del "discreto"» e di «oltranza del "continuo"»²⁸. È in un

²⁶ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa* (1929), trad. it. C.G. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1974, pp. 5-25. Si badi che nell'elaborazione che Valentina Sturli ha sviluppato del nucleo problematico sulle figure dell'invenzione, di cui rimangono registrazioni e appunti del corso del 2005-2006 che Orlando tenne all'Università di Pisa, si rinviene una classificazione che va ben oltre la mera modalità "convergente" delle classi di senso. Cfr. V. Sturli, *Figure dell'invenzione*, cit., pp. 99-195.

²⁷ F. Orlando, *Mito e storia ne «L'anello del Nibelungo»*, in Id., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, cit., p. 58.

²⁸ Id., *Proposte per una semantica del Leitmotiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, cit., p. 29.

paradosso di sfuggevolezza che va svelandosi la *double face* della formazione di compromesso.

Orlando, cercando di contemplare ponderatamente una morfologia retorica e un'ermeneutica storica, approccio "intrinseco" ed "estrinseco", ha edificato una teoria della mimesi che da una parte suffragasse – aderendo a una concezione saldamente imitativa – l'argomento del rapporto coi referenti di realtà; dall'altra avvalorasse i fattori che rendono unici i mondi finzionali, possibili, gli «eterocosmi», si direbbe appunto con le teorie post-mimetiche²⁹. Il suo scopo era quello di render giustizia alla qualità esclusiva del discorso letterario, al suo ospitare asimmetrie e simmetrie, istanze del represso e della repressione, sondando una retorica dell'*inventio* che si aggiungesse a quelle della *elocutio* e della *dispositio*, già più o meno consolidate dagli studi neoretorici e narratologici. Non è eccessivo affermare che in quell'ultimo abbozzo di teoria, quello sulle figure dell'invenzione, si custodisse la chiave di volta che avrebbe portato a un riassetto del suo impianto teorico. Tutto ciò avveniva mentre la linguistica cognitiva studiava il ruolo della figuralità nella sede strutturante del pensiero umano³⁰. Si veda come già nel ciclo freudiano Orlando classificasse le manifestazioni possibili delle figure in un'eteromorfa dinamica:

Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure

²⁹ Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1997), trad. it. M. Botto, Bompiani, Milano 1999.

³⁰ Cfr. ad esempio G. Lakoff e M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana* (1980), a cura di P. Violi, Bompiani, Milano 2005.

di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata³¹.

Tale tensione classificatoria già allora apparve quantomeno in tutta la sua singolarità. È stato osservato che essa era in fondo spia di un'ossessione che lo muoveva nel profondo, e che prima della letteratura si calava in modo viscerale nella vita vissuta: cercare una via di comprensione degli esseri umani³². Nella postura ermeneutica diventava l'ideale di cogliere il sistema per cui la materia umana che la letteratura trae dal reale viene mimata, con-figurandosi, nella forma: «lungi dal dissolversi nel nulla, è come se la realtà diffrangendosi si moltiplicasse»³³.

³¹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 62.

³² Cfr. S. Brugnolo, *Schemi, frazioni, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando*, cit., p. 234.

³³ F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, cit., p. 54.

LA RAPPRESENTAZIONE MEDIATICA DELLA VIOLENZA SULL'ALTRO IN JUDITH BUTLER

Matilde Miriam Cavezza

C'è qualcosa da guadagnare, politicamente, nel mantenere il dolore quale parte costitutiva del disegno nel quale collochiamo i nostri legami internazionali? Se il nostro senso di perdita permane, rischiamo solo di sentirci inutili e impotenti, come teme qualcuno? Oppure questo ci porta a recuperare il senso della vulnerabilità umana, della nostra responsabilità collettiva per la vita corporea l'uno dell'altro? ¹

Il presente contributo si propone di profilare nell'opera di Judith Butler una posizione, il più possibile unitaria, che si iscriva nel solco di una più ampia riflessione critica sulla *mimesis*, intesa, quest'ultima, nell'accezione di "rappresentazione". In particolare, si tratta di indagare attraverso l'opera butleriana le

¹ J. Butler, *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, Verso, New York- London 2004; ed. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, trad. it. O. Guaraldo, Meltemi, Roma 2004, p. 39.

aporie di cui si nutre la rappresentazione mediatica della violenza sull'Altro, guardando sia alle condizioni in cui è colto l'oggetto della rappresentazione, sia ai criteri mediante i quali quest'ultima è condotta. Volendo assegnare al termine *mimesis* il ruolo di perno dell'analisi che segue, si precisa, anzitutto, che ci si inserisce in quella ideale linea teorica che sin da Platone si è interrogata sul rapporto che la rappresentazione intesse con la conoscenza; in termini butleriani, il discorso platonico diviene interrogazione circa la relazione tra rappresentazione e umanizzazione, secondo un tracciato che intende far luce sull'etica della rappresentazione della sofferenza inflitta a colui che viene riconosciuto pubblicamente come nemico. La tipologia di *mimesis* che si è scelta quale materia viva della analisi sarà descritta, a titolo di esempio, attraverso lo scatto diffuso dai media di un fotogiornalista in territori di guerra o, più in generale, costruita da talune disposizioni istituzionali (imposte da organi governativi) che precludono la proliferazione di un certo tipo di immagini, consentendo la diffusione di altre. Nello specifico, ci si occuperà sia del carattere problematico delle immagini mediatriche dell'oppressione sull'Altro, inteso quale vera e propria Alterità psicanalitica in cui il nemico viene tramutato dal discorso ufficiale in determinate contingenze storiche, sia delle prospettive che ne sottendono la fruizione; nel farlo, si dovrà necessariamente far riferimento al dialogo intertestuale che Butler intesse con Susan Sontag, intellettuale poliedrica che ha dedicato gran parte della sua riflessione alla speculazione sulla fotografia.

1. *Prove mediatiche di violenza: la rappresentazione del nemico e la vulnerabilità*

Si prenda avvio da *Vite precarie*, opera di Judith Butler che ha profondamente risentito degli eventi dell'11 settembre 2001. In essa, infatti, la filosofa ha ridirezionato la sua speculazione (dalla prima teoresi hegeliana, poi spostandosi sull'asse analitico del genere) verso un'interrogazione circa i fondamenti di un'etica che riconoscesse la vulnerabilità (*vulnerability*) quale categoria primaria d'analisi. Quest'ultima viene colta nella sua ambiguità costitutiva: se in primo luogo si manifesta quale attributo ineludibile dell'umanità nella sua più indifesa dipendenza dall'Altro, in seconda istanza, essa si presenta quale innesco primario della violenza. Date queste premesse, risulta difficile negare che tale categoria appare quale terreno assai scivoloso per la messa a punto di un apparato etico in cui abbia il ruolo centrale². Occuparsi dunque delle rappresentazioni mediatiche della sofferenza inferta all'Altro significa analizzare i modi in cui la vulnerabilità, nei momenti di estremo svilimento di ciò che v'è di umano nell'uomo, perlopiù in contesti bellici, è offerta agli occhi del fruitore. Ci si renderà dunque conto del perché, per questa disamina sull'etica delle rappresentazioni del dolore, si è ritenuto necessario prendere avvio dalla nozione di vulnerabilità, la proprietà del nostro essere corpi "esposti" alla violenza: è proprio dalla decostruzione dei modi in cui il dolore del nemico viene narrato a livello mediatico che si potrà decostruirle, rilevando le sottili interpretazioni politiche che in esse si celano.

² Ivi, p. 24.

Ogni discorso, anche quello che intende tematizzare la rappresentazione, dipende da griglie interpretative, *frame* – di cui Butler tratta in *Frames of War*. Al loro riguardo si è così espressa Mastroberti:

gran parte del nostro interagire sociale è regolato da emozioni e sensazioni che pensiamo di provare “spontaneamente”, ma che a ben guardare si rivela condizionato da tacite griglie interpretative che predispongono in anticipo gli oggetti della nostra percezione, i parametri linguistici con cui li classifichiamo, la nostra collocazione nella storia³.

Le *frame*, vere e proprie cornici ermeneutiche, predisporrebbero l'accesso alla conoscenza, determinando la riconoscibilità di alcune vite, rispetto ad altre, implicando, inoltre, “ontologie specifiche del soggetto” attraverso il sigillo che imprimerebbero sulla norma nel suo darsi e *reiterarsi*⁴: sono le norme a produrre talune tipologie di soggetti (nella filosofia di Butler si parla anzitutto di *eteronormatività*, razzismo, misoginia, etc.), immettendole in una griglia in cui è valida un'altra nozione fortemente butleriana, la *grievability*. Quest'ultima identificherebbe la “vita degna di lutto”, ovvero un'esistenza cui può essere dedicato un cordoglio pubblico, il quale, al contrario, viene negato ad alcune vite tenute ai margini o fuori dal recinto simbolico: avvolte in una nebulosa di illeggibilità simbolica, esse sono scartate dalla rappresentazione

³ C. Mastroberti, *Assoggettamento e passioni nel pensiero politico di Judith Butler*, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 200.

⁴ J. Butler, *Vite precarie*, cit., p. 16.

ufficiale, oppure vi compaiono secondo forme di svilimento della loro dignità di esseri viventi. Eppure, la norma stessa nei suoi effetti sul discorso pubblico si dipana nei termini di una contingenza storicamente determinata; per questa ragione può dirsi messa in circolo, ma anche ridiscussa qualora si decostruiscano le operazioni istituzionali, che, nel caso che interessa la nostra analisi, sono promosse dai media. Data la pervasività del concetto butleriano di *frame*, si comprende come esso sia di enorme rilievo allorché ci si approcci alla sua critica della rappresentazione mediatica della sofferenza, perché sono proprio peculiari recinti ermeneutici a produrla, a indirizzarla:

Non intendo suggerire che queste norme determinino le nostre risposte, al punto che queste ultime si riducano agli effetti comportamentisti di una cultura visiva mostruosamente potente. Sto solo suggerendo che le modalità con cui queste norme entrano nelle maglie e nei circuiti più ampi della comunicabilità sono fortemente contestabili proprio perché è in gioco la regolazione effettiva di attaccamento, indignazione e risposta etica⁵.

La costruzione di una sfera pubblica per Butler è disposta, infatti, non esclusivamente da una produzione discorsiva: di fianco a una normatività logocentrica, in grado di delimitare *de facto* i confini simbolici dell'esistente – non si tratta dunque, è bene ribadirlo, di un condizionamento comportamentista –, è possibile delineare nell'opera della filosofa il rilevamento di un

⁵ Ead., *Torture and the Ethics of Photography*, «Society and Space», 25 (2007), p. 956 (traduzione nostra).

controllo sullo stesso campo del visibile, operativo nello spazio di ciò che può essere mostrato; esso verrebbe strategicamente sorvegliato dai media.

In seguito agli attentati terroristici dell'11 settembre 2001, stando alla pensatrice americana, l'unica linea interpretativa supportata dai media è stata quella rispondente alla clausola "con noi o con i terroristi". Questa scelta ha avuto come prima conseguenza l'avvallo di una linea bellicista direttamente suggellata da George W. Bush e, di più, la ferita inferta all'America ha prodotto come reazione una retorica pubblica militarista, diretta a «fondare una struttura di pensiero in cui l'offesa subita autorizza un'aggressione illimitata di altre persone che possono anche non avere nulla a che fare con l'origine della propria sofferenza»⁶. Si può ben comprendere quanto il *frame* operativo fosse teso alla costruzione mediatica del nemico, nonché alla sua disumanizzazione: si è creata così una nuova linea divisoria fra civiltà e barbarie, la prima, naturalmente, incarnata dall'Occidente, la seconda come attributo implicito di quella islamica. Nell'ottica della promozione di un così rigido posizionamento, per Butler, la cornice teorica avrebbe prodotto una persistente denigrazione di ogni istanza pacifista insieme con la diffusione di un certo materiale visivo volto a corroborare tale istanza anti-argomentativa, così che gli atti di violenza esercitati dalla frangia americana, afferma la filosofa, venissero giustificati dall'autodifesa, legittimati da una causa nobile come l'annientamento del terrorismo. Quando un bambino ferito o un cadavere afgano appaiono sui giornali, non vengono messi in relazione con l'orrore della guerra, ma solo

⁶ Ead., *Vite precarie*, cit., p. 19.

con l'inefficienza militare che spesso non colpisce gli obiettivi giusti⁷.

Nello specifico, aver estromesso gli arabi dall'ambito del visibile, negando loro quella che si è definita in precedenza *grievability*, omettendo di mostrare le stragi perpetrate dai militari statunitensi contro di loro, riesce nel preciso scopo di porre le vite del nemico – così assurdo a vero e proprio Altro psicanalitico – fuori dalla sfera dell'umano. Interessante allora notare l'invisibilità dei *frame* e il paradossale rendere operativa e manifesta una specifica invisibilità nel mezzo del vedere:

La delimitazione è parte di un esercizio di potere che non appare come una forma di oppressione. Potremmo immaginare lo stato come drammaturgo, rafforzando in questo modo la nostra comprensione di questa operazione di potere statale attraverso una figura disponibile. Ma è essenziale al continuo esercizio di potere che questo non sia visibile. Piuttosto, è proprio un esercizio di potere non raffigurabile che opera per delimitare lo stesso dominio di rappresentabilità⁸.

Questa delimitazione, *non vista*, del *visibile* tende a confinare il nemico in una irrealtà spettrale:

Se la violenza è perpetrata contro coloro che non sono reali, allora, secondo la prospettiva della violenza, non c'è ferita o annientamento di quelle vite, dal momento che sono già negate in partenza. Ma

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ Ead., *Torture and the Ethics of Photography*, cit., p. 953.

si tratta di vite che per qualche strano meccanismo restano animate, e che devono essere ripetutamente negate⁹.

È opinione della filosofa che attraverso questa sinistra e incessante attività di negazione la disumanizzazione del nemico sia portata a compimento. Tuttavia, un simile processo di derealizzazione dell'altro all'interno della sfera visuale viene eseguito non solo attraverso una censura (l'omissione delle immagini di sofferenza del nemico, ormai assunto ad Altro)¹⁰, ma anche mediante la proliferazione di immagini che costituiscono un simulacro di realtà; entrambe queste risoluzioni non rispondono che a una normatività determinata da "ellissi" sia discorsive che visuali. Tale pratica ellittica propria della rappresentazione pubblica della sofferenza di una certa parte va intesa, per Butler, non come la mera cancellazione di una realtà, che continuerebbe tuttavia a vivere nell'immaginario pubblico in quanto esistente in maniera incontrovertibile; al contrario, l'impossibilità per queste vite di ottenere un lutto pubblico, di essere compiante pubblicamente, è la precondizione stessa del darsi di un discorso pubblico.

Nel momento in cui l'oltraggio alla vita dell'Altro viene effettivamente mostrato, analizzando un'immagine che riporta un episodio di violenza subita dal nemico, Butler, ad esempio, nota come ogni inquadratura può costituire una forma di violenza esistendo, a suo parere, una sottile configurazione della derealizzazione, la quale si serve della stessa violenza esercitata sulla vittima per essere espressa. Venendo al merito

⁹ Ead., *Vite precarie*, cit., p. 45.

¹⁰ Ivi, p. 46.

della questione, nel corso della guerra in Iraq le fotografie dei soldati americani morti o giustiziati vivi, o dei bambini iracheni uccisi dalle bombe americane, sono state respinte dai media oppure «rimpiazzate da immagini che offrivano sempre una visione aerea, una visione dall'alto, la cui prospettiva è stabilita e sostenuta dal potere statale»¹¹. Inoltre, prosegue la pensatrice americana:

nel momento in cui i corpi giustiziati dal regime di Hussein furono scoperti, vennero sbattuti in prima pagina dal «New York Times» dato che quei corpi dovevano essere compianti. L'indignazione per quelle morti giustifica la guerra, nel momento in cui passa alla fase manageriale, che differisce di poco da ciò che comunemente si definisce “una professione”¹².

La strategia del “colpisci e terrorizza” perseguita dal governo statunitense ha inteso, per l'autrice di *Vite Precarie*, creare uno spettacolo visivo tanto cruento da ottundere la capacità stessa di articolare un pensiero critico.

Su queste premesse è bene entrare nel vivo del dialogo sull'immagine intessuto da Butler con la filosofa, regista, nonché attivista, Susan Sontag, così da far emergere il nucleo della riflessione sul tema della prima.

Nelle opere successive, Butler prosegue la riflessione sulla rappresentazione mediatica della sofferenza dell'Altro ponendo sempre più l'attenzione sul rapporto

¹¹ Ivi, p. 152.

¹² *Ibidem*.

tra il *frame* e quello che definisce un campo di realtà condizionato dalla *forclusionione*, l'esclusione fondativa di tutto ciò che non può essere riconosciuto nell'ambito del simbolico, che, si è in precedenza accennato, separa ciò che viene considerato riconoscibile e "degno di lutto" dal resto. Sotto l'amministrazione Bush ci sarebbero stati, si è detto, nell'opinione della filosofa, sforzi per regolare il campo del visuale, concretizzatisi esercitando un attento controllo sul fenomeno dell'*embedded reporting* – il termine designa un tipo di fotogiornalismo organico alla visione unilaterale stabilita dalle autorità statunitensi che ne finanziano le operazioni in territorio di guerra. In tutti i contributi in cui ne fa menzione, ciò che Butler mostra di condividere con Sontag è una visione del fenomeno dell'*embedded reporting* come mera estrinsecazione del volere governativo esteso al campo del rappresentabile, definibile come un *frame* istituzionalizzato; in tal guisa, infatti, Sontag stessa si era espressa in *Davanti al dolore degli altri*, precisando che la procedura dell'*embedded reporting* nacque nel 1982 con la Campagna britannica nelle Falklands, dove ebbero accesso a una visita autoptica dei territori invasi soltanto due fotogiornalisti¹³.

È chiaro come la filosofa ricalchi, in questo caso, la visione di Sontag per cui il ruolo del reporter si configurerebbe esclusivamente quale quello di estensore della prospettiva del Dipartimento della Difesa statunitense. Nel dettaglio, la studiosa si è occupata del fenomeno per suggerire come i *frame* siano all'opera non solo per le immagini che pervengono grazie a que-

¹³ Ead., *Photography, War, Outrage*, «Modern Language Association», 120 (2005), 3, p. 822.

sti peculiari inviati di guerra. Servendosi di un serrato confronto con due diverse pubblicazioni (*Regarding the torture of the other* e *Davanti al dolore degli altri*) di Susan Sontag, Butler – sia in un contributo intitolato *Photography, War, Outrage*, poi perfezionato in *Torture and the Ethics of Photography*, e in un capitolo di *Frames of War* – riprende il discorso sulla rappresentazione per immagini del dolore degli altri, schiacciati da un atto di violenza, in quanto “nemici”. Soffermandosi infatti sulle posizioni di Sontag, la filosofa delinea una sua tesi circa il *medium* visivo investito della responsabilità di *dire* la sofferenza dell'Altro.

Le corrispondenze argomentative tra le due studiose si interrompono qui per far spazio alle criticità. Anzitutto, si noti come una prima presa di distanza dall'autrice di *Davanti al dolore degli altri* sia individuabile nella differente visione della fotografia in sé. Scrive Butler:

Per Sontag, le fotografie mostrano verità in un momento dissociato [...]. Come risultato, esse sono sempre atomizzate, puntuali e discrete. Ciò che manca alle fotografie è la coerenza narrativa, ed è questa coerenza, presa singolarmente, dal suo punto di vista, a soddisfare le esigenze della comprensione (una strana svolta in una posizione fondamentalmente kantiana)¹⁴.

Il primo dato a sfavore della fotografia come *medium* in grado di avviare un discorso etico, dunque, risulterebbe anzitutto dalla sua natura costitutivamente legata a una sfasatura temporale, la quale fornirebbe

¹⁴ Ead., *Torture and the Ethics of Photography*, cit., p. 67.

un'impronta *dissociata* della realtà; per di più, una tale impronta limitata, discreta e, per questa sua proprietà, priva dell'estensione propria della narrativa – la quale prolungandosi oltre un dato momento puntuale può accogliere in sé l'elemento della coerenza – non risulterebbe abilitata a fornire un'argomentazione critica sull'oggetto che propone¹⁵. Sontag sostiene anche una sostanziale incapacità della fotografia di muovere all'azione, dal momento che la sua natura limitata nel tempo e nello spazio non permetterebbe la costruzione simultanea alla sua lettura di un'interpretazione – come riuscirebbe invece a fare la prosa, ancora una volta. Per la poliedrica intellettuale, autrice di *Davanti al dolore degli altri*, è necessario che si fornisca una didascalia o una narrazione che interpreti il suo testo muto, considerato alla stregua di una materia inerte, priva di autonomia.

Butler mostra di condividere alcune perplessità circa la comunicazione della sofferenza operata attraverso il mezzo fotografico per poi ribaltare i punti critici. Anzitutto, ella constata come sia in *Sulla Fotografia* che in *Davanti al dolore degli altri* Sontag manifesta una certa malcelata sfiducia nella responsività etica, generata dalla fruizione di una fotografia testimoniante un episodio di violenza. Per l'autrice di *Davanti al dolore degli altri*, la peculiarità della fotografia inerirebbe al suo carattere transitivo, ovvero, alla sua capacità di riuscire a oltrepassare la mera azione mimetica della realtà, traducendola in qualcos'altro, in un'affezione. Tuttavia, proprio nella prominenza del dato affettivo risiederebbe il principale punto critico di tale strumento espressivo: qualora gli si attribuisse una funzione,

¹⁵ *Ibidem*.

per così dire, etica, per la filosofa e regista americana sarebbe proprio la trasmissione della componente emotiva a suscitare una paralisi nello spettatore, il quale, lungi dal mutare opinione grazie alla fruizione, passando alla proattività, in un auspicabile *agency* consapevole, si ritaglierebbe un ruolo di fruitore passivo, fagocitato dalla medesima emozione che si pretendeva lo inducesse ad attivarsi. Questo dato, nota Butler, resta sostanzialmente invariato sia per la Sontag degli anni '70 che per quella degli ultimi anni: insomma, la probabilità per la fotografia di incentivare l'azione politica è piuttosto bassa.

Se l'autrice di *Sulla Fotografia* era inoltre persuasa che il consumismo mediatico di immagini di sofferenza non avrebbe fatto altro che ribadire la sostanziale sterilità sul piano etico della fotografia, è pur vero che in *Davanti al dolore degli altri*, nota Butler, l'opinione dell'autrice si arricchisce di toni più fiduciosi: il pessimismo precedentemente complessivo circa la fruizione dell'opera fotografica testimone dell'oltraggio perpetrato sull'uomo viene confinato alla sua capacità di causare uno shock nello spettatore, mentre la posizione verso la fotografia *tout-court* si fa molto più ambivalente. Se il meccanismo della produzione dello shock è divenuto un'operazione quasi del tutto estetica, alla fotografia si restituisce, comunque, una certa virtù eticamente positiva: essa, afferma Sontag, stabilisce «tramite l'inquadratura visiva una prossimità che ci mantiene vigili verso il costo umano della guerra, della carestia e della distruzione in luoghi che potrebbero essere distanti sia geograficamente sia culturalmente»¹⁶. La possibilità di indurre una responsività nel fruitore

¹⁶ Ivi, p. 68.

si accende soltanto a patto che questi se ne lasci *incantare*: «Una narrazione può farci capire. Le fotografie fanno qualcos'altro: ci ossessionano»¹⁷.

Butler propone, in opposizione alla visione di Sontag, il caso esemplare della guerra del Vietnam, dimostrazione di come le testimonianze fotografiche, in aggiunta, sono utilizzate come «*evidence*», vale a dire come prove indiscutibili di avvenuti crimini di guerra:

furono le immagini dei bambini che morivano bruciati dal napalm a infondere nel pubblico americano un senso di shock, di indignazione, rimorso e dolore. Quelle erano proprio immagini che non avremmo dovuto vedere: esse infransero brutalmente il campo visivo e l'intero senso di identità pubblica costruita su quel campo. Le immagini ci fornivano una certa realtà, ma mostravano anche una realtà che infrangeva il campo egemonico della rappresentazione stessa. Nonostante la loro efficacia grafica, alludevano a un altrove, al di là di se stesse, a una vita e a una precarietà che non erano in grado di mostrare. Fu proprio perché compresero la precarietà di quelle vite distrutte che molti cittadini americani cominciarono allora a sviluppare un importante e vitale dissenso nei confronti della guerra¹⁸.

La potente indignazione era scaturita dalla diffusione mondiale di una fotografia ritraente l'orrore della guerra del Vietnam attraverso il corpo e il volto disperato di una bambina, colta nell'emblematico scatto

¹⁷ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Milano 2021, p. 105.

¹⁸ J. Butler, *Vite precarie*, cit., p. 153.

in cui tenta una fuga disperata dall'aggressione del nemico americano, negli attimi successivi al bombardamento del villaggio di Trang Bang nel giugno del 1972. La filosofa si serve delle stesse parole di Sontag, per cui «la nozione contemporanea di atrocità richiederebbe una evidenza fotografica»¹⁹, allorché giunge ad affermare che la testimonianza visuale, rispetto a quella narrativa, fornirebbe l'evidenza per una richiesta di giustizia da perorare e, al contempo, argomentazioni, certo non espresse mediante un'argomentazione verbale e tuttavia non di minore impatto. Per Butler l'immagine fotografica presenta, cioè, i caratteri dell'interpretazione; essi sono espressi solo in maniera diversa, mediante il *modo* in cui uno scatto sceglie di mostrare un evento che deve essere tematizzato: la prospettiva scelta risponde a un preciso *frame*. La fotografia porta in sé le tracce di una linea ermeneutica che dipende, si è detto, da fattori diversi rispetto a quelli della prosa: in contrasto con ciò che afferma Sontag, ogni inquadratura, ogni scelta di angolazione, di luci, ha un valore fortemente caratterizzante; bisogna tenere, infatti, bene a mente che l'obiettivo di una rappresentazione critica della violenza sull'Altro deve essere, utilizzando le parole di Butler, quello di innescare una riflessione sui *frame* in gioco: «Il punto non è impegnarsi in un'iperriflessività, quanto il considerare quali forme di potere sociale e statale sono “incorporate” nell'*inquadratura*, inclusi i regimi regolatori statali e militari»²⁰.

¹⁹ Ead., *Frames of War: When s Life Grievable?*, Verso Books, London 2016, p. 76.

²⁰ Ivi, p. 79.

Per la studiosa lo Stato lavorerebbe proprio per creare questo campo di percezione attraverso uno spazio di «rappresentabilità». Nell'aprile del 2004 emersero testimonianze visive – le “evidenze” di cui si è detto in precedenza – di violenze, stupri, torture commessi da alcuni soldati americani ai danni di un gruppo di prigionieri iracheni in oltraggio alla convenzione di Genova contro i crimini di guerra. Ciò ha motivato la pubblicazione di un articolo e di un saggio da parte di Sontag (rispettivamente *Regarding the Torture of the Others* e *Davanti al dolore degli altri*). L'episodio, che documentava vicende avvenute nel dicembre dell'anno precedente, si trovò ad essere inoltre successivo allo sgomento internazionale seguito alla diffusione delle immagini dei prigionieri di Guantanamo nel 2002; queste ultime li ritraevano «incatenati e in ginocchio, con le manette ai polsi, la bocca coperta da maschere chirurgiche e gli occhi nascosti da occhialoni scuri»²¹, disposti in celle di ridotta capienza. Il fattore interessante, riguardo il caso di Guantanamo, fu che la decisione di divulgare quelle immagini era stata dello stesso Dipartimento della Difesa americano che, a detta della filosofa, aveva «interpretato queste fotografie come l'espressione di una vittoria, il ribaltamento dell'umiliazione nazionale, il segno di una difesa ben riuscita della propria reputazione»²².

Attraverso la diffusione degli scatti di Abu Ghraib, precisa l'autrice, si è potuto disporre di una “traccia visuale” di crimini di guerra di una tale portata da testimoniare un brutale arresto nella norma che sovrintende il soggetto di diritto. Se è vero che l'immagine

²¹ Ead., *Vite precarie*, cit., p. 82.

²² Ivi, p. 86.

della violenza non può restituire l'integrità al corpo umiliato che registra, né ristorare l'umanità violata, essa ha una valenza imprescindibile: «la fotografia, mostrata e messa in circolazione, diventa la condizione pubblica attraverso cui proviamo indignazione e costruiamo visioni politiche che incorporano e articolano tale indignazione»²³.

Il dibattito che ne è scaturito in seguito è, secondo l'autrice di *Frames of War*, la prova che quelle evidenze visuali stesse incentivassero una revisione delle cornici interpretative con le quali il conflitto era considerato dalla prospettiva americana. Domandarsi, ad esempio, se gli stessi torturatori avessero scattato quelle fotografie, esaltati da uno spirito di bieco trionfalismo sulle vittime, o domandarsi se invece fossero partecipi di una più ampia cornice di senso in un certo qual modo promossa dalla linea interpretativa di lotta al terrore prima citata, dona senso alla condivisione pubblica di quelle dolorose testimonianze:

La fotografia, mostrata e messa in circolazione, diventa la condizione pubblica sotto la quale proviamo indignazione e costruiamo visioni politiche che incorporano e articolano tale indignazione. [...] La relazione tra il fotografo e ciò che viene fotografato ha luogo mediante l'inquadratura. L'inquadratura permette, orchestra e media questa relazione²⁴.

²³ Ead., *Frames of War*, cit., p. 85.

²⁴ Ivi, p. 78.

2. I volti della violenza: il nesso tra rappresentazione e umanizzazione

Un ultimo imprescindibile tassello va individuato nell'utilizzo puntuale operato da Butler della nozione levinassiana di "volto", al fine di analizzare le modalità in cui la violenza può fare la sua apparizione mediatica attraverso l'ostensione del volto, servendosi di esso invece di rappresentarlo. Com'è noto, Lévinas considerava il volto la figura primaria della precarietà dell'esistenza, la quale può anche consistere in una serie di dislocazioni che hanno in comune un richiamo alla bifronte espressione dell'etica umana, sempre dimidiata nel conflitto tra violenza e non-violenza. Ebbene, cosa ne è del volto levinassiano nei media? Quali volti affollano le scene di oltraggio cui assistiamo a debita distanza attraverso lo scorrere quotidiano di immagini di sofferenza?

È possibile stabilire un discrimine fra un volto che si avvicina a tradurre, in senso levinassiano, quell'umanità precaria che interroga lo spettatore, e un altro tipo di volto, disumanizzato e disumanizzante. I *frame*, non a caso, non consegnano sempre la stessa tipologia di volto. Si prendano, a titolo d'esempio, le immagini di volti completamente divorati dal proprio *frame*: essi vengono "prodotti" in maniera tale da essere facilmente associati all'idea del male assoluto:

Sarebbe necessario pensare ai diversi modi in cui la violenza può mostrarsi: uno di questi passa attraverso la produzione del volto, il volto di Osama Bin Laden, il volto di Yasser Arafat, il volto di Saddam Hussein. Che ne hanno fatto di questi volti i media? Li hanno collocati all'interno di una cornice, di un

contesto, nel quale però essi si muovono, rigiocano l'inquadratura. E il risultato è costantemente tendenzioso. Questi sono ritratti mediatici spesso posti al servizio della guerra, come se quello di Bin Laden fosse il volto del terrore stesso, come se Arafat fosse il volto dell'inganno, o come se il volto di Hussein fosse il volto della tirannia contemporanea²⁵.

E ancora, in maniera assai più sottile, emergono sulla scena mediatica volti investiti di una valenza trionfale del tutto artificiale, come i volti delle donne afgane, ricorda Butler, colte in atteggiamenti connotati come fieramente occidentali; ad esempio, mentre si liberano del burqa, scoprendosi il capo:

L'osservatore americano era pronto a vedere il volto, ed era verso la macchina fotografica, e per essa, che, dopotutto, il volto si era finalmente reso visibile, divenendo un simbolo del progresso culturale americano esportato con successo²⁶.

In questi casi, l'umanità per Butler è stata sottratta alla rappresentazione. È dunque lecito domandarsi quali siano le caratteristiche che permetterebbero una rappresentazione della sofferenza dell'Altro e della sua precarietà che non le tradiscano, deformandole secondo i suoi scopi; è necessario ciò chiedersi, con Butler:

Quei volti ci vengono incontro nel senso levinasiano, o piuttosto costituiscono, in vari modi, delle immagini che producono, grazie a una precisa inqua-

²⁵ J. Butler, *Vite precarie*, cit. p. 145.

²⁶ *Ivi*, p. 146.

dratura, l'umano in senso paradigmatico, diventando i mezzi culturali stessi attraverso cui si stabilisce l'umano in senso paradigmatico?²⁷

Questi *exempla* di ostensioni del volto dell'Altro sono forme di una violenza espressa in maniera sottile, esercitata al fine di indirizzare politiche sempre più unilaterali o belliciste contro il nemico, alimentandone sempre più lo statuto di Altro. Quest'ultima rappresentazione è necessaria alla costruzione di una narrazione tendenziosa di presunti valori occidentali da esportare in luoghi altrimenti condannati a perire tra le barbarie. Se è vero che queste immagini raffigurano solo dei volti, è anche vero che, si è detto, i modi in cui il volto è di volta in volta inquadrato, illuminato, ecc., dicono molto sull'interpretazione dell'immagine, ed esse riescono nella paradossale operazione di sottrarre il volto stesso a quei volti. Questi sarebbero dunque, per la pensatrice, nient'altro che il modo che ha l'America di esprimere il suo trionfalismo, un virtuale «bottino di guerra».

La studiosa si spinge anche oltre, mettendo a punto un criterio effettivo mediante il quale distinguere un'immagine tendenziosa da una effettivamente interessata al dato esistenziale della sofferenza che ritrae. Una rappresentazione che riesca a tradurre la concezione levinassiana di volto, restituendole il suo carattere di marcatore di umanità, è senz'altro quell'immagine che attesta in primo luogo il suo fallimento, e in secondo luogo una differenziazione primaria tra il fruitore e il soggetto rappresentato. Il primo dato risponde alla persuasione del filosofo che vi sia un solo volto capace

²⁷ Ivi, p. 147.

di tradurre l'esperienza della vulnerabilità umana, ed esso sarebbe in grado di produrre rappresentazioni inesauribili, ma al contempo di sfuggire a qualsiasi tentativo di rappresentazione: è il volto della sofferenza umana, oppure, come afferma Butler, «il volto di qualcosa che letteralmente non è un volto» – un volto con valore di *medium*. Dunque, comunicare il fallimento nella rappresentazione, insistere all'interno di questo paradosso fino a risiedervi, significa produrre un'immagine realmente capace di informare su ciò che di precario e universale pertiene all'umanità:

l'umano non si identifica con ciò che è rappresentato, e neanche con ciò che è irrappresentabile; è, piuttosto, ciò che rende fallimentare qualsiasi pratica di rappresentazione. Il volto non viene “cancellato” da questo fallimento della rappresentazione, bensì dipende costitutivamente da quella stessa possibilità²⁸.

Più nel dettaglio, la filosofa precisa che la rappresentazione, per essere propriamente portatrice di una critica, deve indicare lo scarto tra umano e rappresentazione, essendo l'umano «ciò che rende fallimentare qualsiasi pratica di rappresentazione»; deve cioè incoraggiare una pratica di identificazione-dis-identificazione. Si pensi a quelle immagini del già citato “male assoluto”, già chiamate in causa (dittatori, terroristi), oppure a quelle trionfalistiche che permettono al singolo di immedesimarsi in un eroe nazionale: si noterà come per Butler questo tipo di immagini tradirebbero il patto di verità che è implicitamente stipulato con il fruitore. I volti di cui si è appena fatto cenno, anzitutto,

²⁸ Ivi, p. 148.

sono colti in una deformità (così dittatori e terroristi) verso la quale è impedita un'identificazione. Eppure, è errato pensare che non esista anche in queste raffigurazioni un ruolo che lo spettatore è convocato a incarnare mediante un processo di identificazione: in questi casi il fruitore è *chiamato* a identificarsi nei panni dello "spettatore non rappresentato"; anzi, per così dire, è proprio lui stesso il protagonista della rappresentazione – vale lo stesso, a detta di Butler, per le immagini contenenti una certa quota di violenza, di volti di donne afgane "occidentalizzate" dall'esposizione della chioma, liberate, quindi, degli elementi culturali considerati opprimenti, contrassegnati dallo stigma cui l'Occidente consegna il mondo musulmano.

Se, infatti, l'identificazione con il soggetto di un'immagine poggia sempre su una differenza che l'immagine cerca di superare e, anzi, «il suo scopo è raggiunto solo reintroducendo la differenza che afferma di aver superato»²⁹, questa pratica di differenziazione interna all'identificazione mostrerebbe che ogni processo di identificazione contiene al suo interno una pratica di dis-identificazione:

Quello con cui mi identifico non è me, e quel "non essere me" è la condizione dell'identificazione. Diversamente, come ci ricorda Jacqueline Rose, l'identificazione si riduce all'identità, che significa la morte dell'identificazione stessa³⁰.

Per dirsi tale e iscriversi, dunque, in una cornice di senso levinassiana, l'identificazione deve produrre

²⁹ Ivi, p. 149.

³⁰ *Ibidem*.

questa differenza: non solo deve fallire nel catturare il suo referente, ma deve mostrare questo fallimento³¹. E, per stabilire il valore di una rappresentazione in termini butleriani, in ultimo, si dovrà dunque tener conto delle condizioni che inducono talune interpretazioni a discapito di altre: non vi è comprensione alcuna della relazione tra l'immagine e l'umanizzazione se non vengono prese in esame i *frame*, le cornici interpretative, attraverso cui vengono prodotte identificazioni e dis-identificazioni.

Rappresentare la sofferenza dell'Altro in modo da rispettare l'elemento universale della sua e nostra condizione di vulnerabilità risulta di enorme rilievo come atto propedeutico alla comunicazione di un'esperienza di dolore da cui è possibile lasciarsi toccare, e dunque, al cambiare: tematizzare la violenza smascherando la normatività sottesa in una rappresentazione significa in questo senso, per Butler, offrire una visualità intrisa di valore critico:

Non è facile imparare a vedere l'inquadratura che ci rende ciechi verso ciò che vediamo. E se c'è un ruolo essenziale per la cultura visiva in tempo di guerra è proprio quello di tematizzare l'inquadratura forzata, quella che conduce verso la norma disumanizzante, che limita ciò che è percepibile e, nei fatti, ciò che esiste³².

Fare esperienza del dolore, anche del dolore mediato da un'immagine, e inserirlo nello spazio politico quale fondamentale risorsa, costituisce un punto di

³¹ *Ibidem*.

³² J. Butler, *Frames of War*, cit., p. 107.

partenza che consente di estendere le preoccupazioni del singolo verso la vulnerabilità altrui, contribuendo a far coincidere i confini di una comunità, potenzialmente, con l'umanità intera:

Da dove, se non dalla preoccupazione per la comune vulnerabilità umana, potrebbe emergere un principio in base al quale ci impegniamo a proteggere gli altri dalle stesse sofferenze che noi abbiamo patito?³³

Un tipo di rappresentazione che renda giustizia delle violenze inflitte sull'inerte può allora fungere da puntello etico, con l'ausilio del quale edificare una visione politica che non sorvoli, bensì articoli e restituisca complessità a quell'oltraggio, per renderlo materiale politico con cui soppesare la propria azione futura.

³³ Ivi, p. 42.

INDICE DEI NOMI

- Abū Bishr Mattā 47, 65
 Abū'l-Faradj ibn al-Nadīm
 27, 47
 Adamson, P. 31
 Adorno, Th.W. 12, 112, 115,
 124-125, 127-129, 131,
 133, 134, 163, 177
 Ælianus, C. 165
 Alberti, G. 76, 164
 Al-Fārābi 19, 32-36, 44, 47,
 59, 60-63
 Al-Ghazālī 11, 17, 19, 40-44
 Al-Hasan al-Katib 35-36
 Al-Kindī 28, 31, 39
 Al-Makkī 41
 Alpina, T. 53, 56
 Amalfitano, P. 165
 Apter, E. 139, 144, 146
 Ardovino, A. 93, 114, 121
 Aristotele 9, 11, 19, 24-27,
 34, 38, 40, 43, 45-46, 48-
 49, 51, 53, 58, 61, 64-67,
 113-116, 128, 144, 162,
 164-165
 Aronson, R. 137
 Auerbach, E. 11-12, 71-86,
 89-90, 95- 97, 101-107,
 164-168, 172-173, 181
 Azzolino, M. 141
 Baldi, V. 175
 Balzac, H. de 103, 105, 107
 Bartfeld, F. 141, 144
 Barthes, R. 88, 91, 106
 Baudelaire, Ch. 97
 Bausani, A. 28
 Benjamin, W. 12, 17, 112,
 115, 125-126, 128-129,
 133-134, 177
 Benoît, D. 152, 159
 Borges, L. 68
 Bormuth, M. von 90
 Boschetti, A. 96-97, 151
 Brancacci, A. 22
 Brianese, G. 18

- Brugnolo, S. 170, 181
 Butler, J. 13, 183-188, 190-197, 200-201, 203-205
 Camus, A. 12, 137-145, 148, 151-162
 Carchia, G. 20, 26
 Carpi, A.M. 76, 164
 Cassin, B. 10, 18, 139, 144, 146
 Castellana, R. 79, 167
 Champfleury, J. 96
 Chiodi, P. 88
 Codino, F. 73
 Courbet, G. 96
 Crittenden, P. 157
 Dahiyat, I.M. 47-48, 51, 54, 59, 60, 64-67
 Damone 22-24, 26, 33, 43
 Dante Alighieri 72, 79, 82, 97, 103-106, 169, 173
 De Cristofaro, F. 169
 De Pieri Bonino, M.L. 72, 173
 Decultot, E. 18, 44
 Della Terza, D. 72, 173
 Democrito 40
 Derrida, J. 112, 116, 133-134
 Descartes, R. 80, 82
 Diazzì, A. 174, 176
 Doležel, L. 180
 Donà, C. 75
 Donini, P. 65-66, 128
 Dupont-Roc, R. 46
 El Bizri, N. 28
 Esposito, M. 66
 Euclide 27
 Ferrari, F. 20
 Filodemo di Gadara 19
 Flaubert, G. 97, 103, 105
 Freud, S. 163-165
 Galeno 22, 33
 Garavini, F. 87
 Gargano, A. 165
 Goethe, J.W. von 100, 126-127
 Goncourt, E. 103
 Gregori, E. 75
 Groethuysen, B. 166
 Guastini, D. 64, 93
 Gutas, D. 46-47, 63
 Halliwell, S. 18-19, 120, 132-133
 Hanslick, E. 17
 Hegel, G.W.F. 71
 Heidegger, M. 12, 88, 91-92, 114-125, 131-133
 Hinterhäuser, H. 72, 95, 168
 Hölderlin, F. 111
 Hugo, V. 96, 100
 Ḥunayan ibn Ishāq 28
 Ibn Khalikān 32
 Ibn Sīnā (Avicenna) 10-11, 37, 39, 43-45, 47-68
 Ikhwān al-Ṣafā' 11, 19, 27-30, 32-33, 39
 Ishāq Ibn Ḥunain 47
 Jdanov, A. 99
 Johnson, M. 180
 Jouffroy, T. 96
 Kafka, F. 177-178
 Kant, I. 116, 126, 133-134
 Koller, H. 22
 Lakoff, G. 180
 Lallot, J. 46

- Lasserre, F. 27
 Lezra, J. 139, 144, 146
 Lichtenstein, J. 18, 44
 Lizzini, O. 47, 54-57, 63
 López-Morillas, C. 19
 Lukács, G. 12, 95, 97-102,
 105-107, 112, 115, 125,
 129-131, 133
 Manzoni, A. 169
 Marx, K. 98, 105
 Mastroberti, C. 186
 Matte Blanco, I. 164
 Mazzoni, G. 165
 Meyer, B. 20
 Montaigne, M. de 11, 71-93,
 164
 Montesquieu, C. 78-80
 Nicomaco di Gerasa 27
 Omero 66, 81, 169
 Orlando, F. 13, 163-181
 Paccagnella, I. 75
 Paduano, G. 24
 Palumbo, L. 18
 Pitagora 27, 43
 Pascal, B. 174
 Pianzola, F. 174, 176
 Planche, G. 96
 Platone 9, 11-12, 19-21, 23-
 30, 34, 39-43, 51-52, 60-
 63, 92, 97, 105, 112-114,
 116-123, 131-134, 139-
 140, 162, 184
 Proust, M. 76, 164, 168
 Puerta Vilchez, J.M. 19, 41
 Quintiliano 22, 27
 Rivoletti, C. 79
 Romagnoli, A. 72, 95, 168
 Rosenthal, F. 28
 Rousseau, J.-J. 166
 Ruberl, V. 76, 164
 Salim, K. 59
 Sartre, J.-P. 12, 137-139, 141-
 162
 Sayf al-Dawla 32-33
 Schiller, F. 96, 121, 126
 Schlegel, F. 96
 Schopenhauer, A. 18
 Sebti, M. 52-56, 62-63
 Shaw, W.M.K. 19
 Shehadi, F. 27, 39
 Shiloah, A. 27, 35, 41
 Šklovskij, V. 179
 Socrate 8, 20, 121
 Sontag, S. 13, 191-198
 Spitzer, L. 30, 166, 178
 Stendhal 103-105, 107
 Stordalen, T. 20
 Sturli, V. 170, 175, 179
 Tarán, L. 46-47
 Taylor, C. 80, 82
 Tertulliano 172, 176
 Timpanaro Cardini, M. 22
 Todorov, C. 172
 Tortonese, P. 165
 Tournon, A. 87
 Vegetti, M. 20, 113
 Vialon, M. 90
 Viano, C.A. 25
 Vico, G. 71, 79, 82, 160
 Volpi, F. 92, 120
 Voltaire 78, 80, 170
 Wagner, R. 170, 179
 Wood, M. 139, 144, 146
 Woolf, W. 168

Wright, O. 29

Yahyā Ibn 'Adī 47

Zola, E. 100, 103, 105-106

Già pubblicati in questa collana

1. *Hostis, hospes. Lo straniero e le ragioni del conflitto*, a cura di Nicoletta Di Vita
2. *Questione Europa. Crisi dell'Unione e trasformazioni dello Stato*, a cura di A. Cozzolino, O. Malatesta, L. Sica
3. *Metamorfosi*, a cura di Francesco Pisano
4. «*Il primo fonte della felicità umana*». Leopardi e l'immaginazione, a cura di Ludovica Boi e Sebastian Schwibach
5. *La pratica teorico-politica della rivista tra Ottocento e Novecento. Studi a partire dalle riviste dell'Emeroteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, a cura di Giovanni Campailla e Antonio Del Vecchio
6. *La dualità della natura umana in età moderna. Montaigne, Cartesio, Hobbes*, a cura di Francesco L. Gallo
7. *Nietzsche e i Greci. Tra mito e disincanto*, a cura di Ludovica Boi
8. *Libertà e passioni. Percorsi tra Medioevo e prima Età Moderna*, a cura di Virginia Lauria
9. *Ontologia relazionale. Saggi sull'Idealismo tedesco. Figure, Attraversamenti, Incursioni*, a cura di Mattia Filippo Orsatti e Giovanni Andreozzi
10. *La modernità in questione. Studi e testi su La legittimità dell'età moderna di Hans Blumenberg*, a cura di Elenio Cichini e Giulio Gisondi, prefazione di Geminello Preterossi

11. *L'idealismo tedesco come problema critico. Riflessioni, fratture, permanenze*, a cura di Giovanna Sicolo, Silvestre Gristina, Giovanni Andreozzi, prefazione di Marco Ivaldo
12. *Rinascimento e genesi della modernità. Pensare il passato, trasformare l'attuale*, a cura di Margherita Lecis Cocco-Ortu e Otello Palmini
13. *L'ordine dei diritti. Soggetti, processi, categorie*, a cura di Anna Guerini e Anna Nasser
14. *Dialettiche del Novecento. Tra lavoro, potere e mito*, a cura di Federico Maria Angeloro e Alessia Araneo
15. *Infine. Ritualità e corporeità al tempo delle catastrofi*, a cura di Filippo Batisti, Rosa Coppola, Beatrice Occhini
16. *La filosofia e il suo fuori*, a cura di Emilia Marra
17. *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia*, a cura di Giulia Abbadessa
18. *Echi del mondo antico*, a cura di Annamaria Pacilio e Marco Antonio Pignatone
19. *Il problema del male nella filosofia classica tedesca*, a cura di Francesca Barison, Sabato Danzilli, Antonietta Zeccone
20. *Traducibilità. Esperienze di relazionalità intermediale*, a cura di Chiara Caiazzo, Lorenzo De Donato e Roberta Martucci